

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO

KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

*Matilda* od Tima Minchina: Problematika překladu muzikálů pro děti

(diplomová práce)

Tim Minchin's *Matilda*: Issues of Translating Musicals for  
Children

Autor: Bc. Veronika Austová

Obor: Anglická filologie

Vedoucí práce: Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

Olomouc 2014

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

V Olomouci dne .....

## **SEZNAM ZKRATEK A VYSVĚTLIVKY**

VT – výchozí text

CT – cílový text

VJ – výchozí jazyk

CJ – cílový jazyk

## OBSAH

Úvod.....	5
1. Tim Minchin a muzikál <i>Matilda</i> .....	7
1. 1 Tim Minchin.....	7
1. 2 Muzikál <i>Matilda</i> .....	8
1. 3 Knižní předloha .....	9
1. 4 Muzikálová adaptace.....	10
1. 5 Specifika muzikálu <i>Matilda</i> .....	12
1. 6 Výběr písní pro překlad.....	13
1. 7 Kontinuita a překlad vlastních jmen.....	15
1. 7. 1 Strategie překladu vlastních jmen .....	17
1. 7. 2 Řešení z překladu filmu a jeho knižní předlohy.....	18
1. 7. 3 Strategie pro muzikál <i>Matilda</i> .....	19
2. Muzikál v rámci dramatu .....	21
2.1 Muzikál jako dramatická komunikace .....	21
2.2 Co je muzikál .....	22
2. 3 Typologie muzikálů.....	24
2. 4 Funkce muzikálových písní.....	25
3. Jak přistupovat k překladu muzikálu.....	27
3. 1 Překládat, či nepřekládat? .....	27
3. 1. 1 <i>Matilda</i> .....	28
3. 2 Požadavky kladené na překladatele.....	29
4. Problematika hudebních překladů .....	31
4. 1 Adekvátnost překladu a otázka obsahové věrnosti.....	31
4. 1. 1 Strategie překladu jednotlivých typů muzikálů.....	34

4. 2 Zpěvnost .....	36
4. 3 Deklamace .....	39
4. 4 Rým .....	42
4. 4. 1 Funkce rýmu .....	42
4. 4. 2 Kompromisy v četnosti rýmu .....	46
4. 4. 3 Fonetická kvalita rýmu .....	50
4. 5 Rytmus .....	53
4. 5. 1 Změny rytmu .....	54
4. 6 Provázanost hudby a textu .....	65
5. Další oblasti překladu muzikálu <i>Matilda</i> .....	67
5. 1 Promluva postav .....	67
Závěr .....	70
Přílohy .....	73
1. Píseň „Miracle“ .....	73
2. Píseň „Telly“ .....	80
3. Píseň „My House“ .....	83
4. Další přílohy .....	86
Summary .....	87
Použité zdroje .....	91
Bibliografie .....	92
Anotace .....	96
Annotation .....	97

## Úvod

Jak je patrné již z názvu této diplomové práce, naše studie se zabývá otázkou překladu muzikálů pro děti, konkrétně problematikou překladu písňových textů pro muzikál. Cílem práce bude vytvořit přehled metod a postupů, které může překladatel při převodu těchto děl použít. Vzhledem k tomu, že je překladatel vázán na formu danou hudebním podkladem, je jeho práce „mnohem složitější a obtížnější, než jak by se o tom literárnímu překladateli mohlo jen zdát“ (Vymětal 1957: 495). Pokusíme se tedy zodpovědět otázku, zdali lze vůbec vytvořit překlad muzikálové písně, který by byl ekvivalentní po všech stránkách, a také zda a do jaké míry je možno či záhodno přistoupit na jisté kompromisy.

Nejprve jsme vytvořili překlad třech písní z muzikálu *Matilda* (2010) od australského hudebníka, skladatele a herce Tima Minchina (nar. 1975). Tento muzikál nám poskytl rozmanitý materiál, na kterém je možné demonstrovat postupy a strategie vhodné pro překlad textů muzikálových melodií. Ještě před započítím překladu bylo nutné zohlednit, pro jaký účel má být překlad vytvořen a také vzít v potaz cílového diváka, neboť tyto faktory se odráží na volbě překladatelské strategie.

Po analýze VT následovala rešerše dostupné literatury, jíž k naší problematice doposud nebylo napsáno mnoho. Významná je například práce Johana Franzona, který ve své kritice skandinávských překladů muzikálu *My Fair Lady* upozorňuje na nesoulad mezi účelem textu a snahou o dokonalé vystižení originálu. Dále bylo možné čerpat z literatury věnované překladu operních textů, tato problematika je překladu muzikálových písní velice blízká. Mezi významné teoretiky z této oblasti patří John Drinker či Kurt Honolka, z českých autorů je to pak Josef Vymětal, jehož práce byla pro naši analýzu velmi přínosná. V této diplomové práci ale vycházíme zejména ze studií Petera Lowa, který se zaměřuje na překlad písňových textů a podobně jako Johan Franzon je zastáncem funkčního přístupu.

Muzikál je médium velmi podobné dramatu, obě média jsou totiž určená k živému předvedení na jevišti, čemuž je překlad nutné přizpůsobit. Společné rysy nacházíme také mezi překladem písňových textů a poezie. Při převodu rytmu či rýmů můžeme navázat na teoretickou základnu vytvořenou Jiřím Levým.

V první kapitole práce představíme muzikál *Matilda* a jeho autora. Stanovíme specifika muzikálu a poukážeme na umělecký rukopis Tima Minchina. Ve druhé kapitole porovnáme překlad muzikálu s překladem dramatu a zmíníme společné zásady překladu, základní typologii muzikálů a funkce muzikálových písní. Ve třetí kapitole nastíníme, jak obecně k překladu muzikálových písní přistupovat. Důraz bude kladen na cílovou funkci a následně na volbu vhodné strategie. Ve čtvrté, nejdůležitější části této práce, se budeme zabývat problematikou překladu písňových textů. Zaměříme se především na rytmus, převod rýmů a další praktické aspekty překladu – tedy aby byl překlad zpívatelný a bylo možné jej úspěšně přednést při živém vystoupení. V poslední, páté části, se budeme věnovat dalším problémům, se kterými jsme se při překladu muzikálu *Matilda* setkali.

Jak již bylo naznačeno dříve, překladu muzikálových písní nebyla doposud věnována taková pozornost jako např. opeře (i když i zde není počet teoretických prací nikterak obsáhlý). Tato práce si proto klade za cíl navrhnout řešení vybraných problémů a představit základní strategie překladu. Doufáme, že tímto práce přispěje k současnému stavu poznání v této oblasti.

## 1. TIM MINCHIN A MUZIKÁL *MATILDA*

### 1. 1 Tim Minchin

„Hraje jako anděl, zpívá jako rocková hvězda, kterou se chtěl vždycky stát a má vražedný smysl pro humor. Je to mimořádný umělec.“

(The Scotsman, Edinburgh)

Řeč je o mladém australském hudebníkovi, skladateli, klavíristovi, komikovi, herci a spisovateli Timu Minchinovi. Jen výčet aktivit, kterým se tento umělec věnuje, vydá na pěknou řádku slov, a že se jedná o neobyčejnou osobnost, lze poznat na první pohled podle jeho osobité image. Vystupuje bosý, s rozčuchanými vlasy a výrazným mejkapem.

Vzdělání získal v rodném Perthu v Austrálii, kde na University of Western Australia studoval program „English and Theatre“, a následně se věnoval soudobé hudbě na konzervatoři (Conservatorium of Western Australia). Do povědomí veřejnosti se dostal díky svým sólovým hudebním show, jako byly *Dark Side* (2002) či *Ready For This?* (2009–2010). Tato komediální vystoupení jsou kombinací mluveného slova a písní, ve kterých Minchin komentuje nejrůznější témata – od environmentálních po sociální. Jeho texty mají silný satirický nádech, nepostrádají hravost a vtip. Využívá slovních hříček a rýmů, nebojí se ani vulgarismů. Navíc bývá považován za mistra parodie. Ve svých show vystupuje sám nebo s kapelou. Úspěch zaznamenal také se svým turné v letech 2010–2012, které odstartovalo ve Velké Británii, kde ho při jeho vystoupeních doprovázel prestižní, pětapadesáti členný orchestr, Heritage Orchestra. Poté se za doprovodu Sydney Symphony Orchestra turné přesunulo do Austrálie. Následovalo několik dalších vystoupení ve Velké Británii a celé turné bylo završeno v Royal Albert Hall, opět s Heritage Orchestra.

Jako herec se objevil např. v roce 2013 v roli Jidáše v britském provedení muzikálu *Jesus Christ Superstar*, ve stejném roce účinkoval v Sydney Theatre Company v komedii Toma Stopparda *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Mezi jeho televizní role patří účinkování v šesté sérii seriálu *Californication*



(2012). Mimo tyto aktivity tvoří Minchin také pro rádio. Vystupuje v komediálním sitkomu BBC Radia 2 *Strings*, pro který také píše písně. Mimo to je autorem básně *Storm*, kterou mohli diváci zhlédnout v rámci Timova posledního turné s Heritage Orchestra a Sydney Symphony Orchestra a která se dočkala také animovaného zpracování (režie DC Turner, 2011).

V roce 2013 Minchin obdržel čestný doktorát na University of Western Australia za svůj přínos pro oblast umění. Oceněny tak byly jeho mimořádné úspěchy a celosvětové uznání jakožto předního skladatele, textaře, herce, spisovatele a komika.

Za jeho největší úspěch je pokládán muzikál pro děti *Matilda* (2010), na jehož příkladu nastíníme problematiku překladu muzikálových písňových textů.

## **1. 2 Muzikál *Matilda***

Tento úspěšný muzikál uvedlo divadlo Royal Shakespeare Company (RSC) ze Stratfordu nad Avonou v roce 2010. Tim Minchin je autorem hudby i textů, na muzikálu dále spolupracoval s režisérem Matthew Warchusem a scénáristou Dennisem Kellym, který napsal libreto podle stejnojmenné knižní předlohy Roalda Dahla. Na konečné podobě muzikálu se podíleli rovněž herci z RSC (Royal Shakespeare Company 2014a).

Muzikál získal velký ohlas kritiků i veřejnosti a byl oceněn několika prestižními divadelními cenami. V roce 2013 obdržel čtyři ceny Tony Awards ze sedmi nominací a získal také sedm cen z úctyhodných deseti nominací Laurence Olivier Awards (2012), čímž zlomil rekord u tohoto ocenění (Tim Minchin 2014b). O tom, že se jedná o mimořádný úspěch, svědčí i skutečnost, že Laurence Olivier Award je v Anglii považována za nejprestižnější divadelní ocenění (Tim Minchin 2014b). Poté co *Matilda* vyprodala všechna představení zimní sezóny v RSC, se tvůrci rozhodli uvést muzikál na West Endu, kde je možné jej od roku 2011 zhlédnout v Cambridge Theatre. V roce 2013 byl muzikál přenesen i na Broadway.

Podle kritiků „neodolatelné kouzlo tohoto muzikálu nespočívá ani tak v hudbě, libretu, scénografii či hereckých výkonech, ale v půvabném záblesku

darebnosti, který prosvítá všemi těmito prvky“ (Love 2014). Minchin však za úspěchem muzikálu vidí rýmy a hrátky se slovy, které jsou dost jednoduché na to, aby jim rozuměly děti, ale zároveň dostatečně nápadité, aby bavily i jejich rodiče (Royal Shakespeare Company 2014b: 1' 30").

Úspěch muzikálu také přiměl RSC připravit projekt „Write Here Write Now with Matilda“, který je určen pro základní školy. Jedná se o interaktivní webové stránky, které mají děti povzbudit ke kreativní činnosti a četbě. Stránky obsahují krátká videa s rozhovory s tvůrci muzikálu a některými herci. Děti se z nich mohou dozvědět řadu informací o tom, jak muzikál vznikl či rady jak mohou sami začít psát písně. Zároveň jsou zde návody pro učitele k využití muzikálu *Matilda* ve výuce angličtiny, hudební či výtvarné výchovy (Royal Shakespeare Company 2014a).

### 1. 3 Knižní předloha

Kniha pro děti od Roalda Dahla *Matilda* (1982, česky jako *Matylda*) popisuje příhody mimořádně inteligentní holčičky Matildy Wormwoodové, která ve svých pěti letech už umí psát, počítat a na svůj věk je opravdu sečtělá. Její omezení rodiče ale nedokáží její bystrost ocenit, naopak její inteligenci vnímají jako něco zvráceného a mnohem raději mají svého hloupého syna Michaela. Matilda má velmi vyvinutý smysl pro spravedlnost, a proto se jí nelíbí praktiky jejího tatínka, který pracuje v autobazaru a doma se často vychloubá, jak podvádí své zákazníky. Matilda proto čas od času vymyslí nějakou darebnost, kterou rodiče vytrestá. Například otcí nalije do přípravku na vlasy peroxid, přilepí mu klobouk k hlavě, nebo strčí papouška do komína, aby rodiče vyděsila.

Když Matilda nastoupí do školy, její třídní učitelkou se stane slečna Honey. Ta rozpozná její talent a navrhne, aby Matilda rovnou postoupila do vyšší třídy. Setká se však s odmítnutím ředitelky školy, slečny Trunchbullové, která je přímo posedlá pravidly a nesnáší děti. Využívá každou příležitost, jak děti potrestat nebo ponížit. Když slečna Honey promluví s Matildinými rodiči, pochopí, že ti inteligenci své dcery jen opovrhují. Snaží se jí tedy pomoci sama a mezi ní a děvčátkem vznikne velmi přátelský vztah.

Při jednom incidentu s ředitelkou školy, kdy Matildina kamarádka Lavender strčí ředitelce do džbánu s vodou mloka, u sebe Matilda odhalí nadpřirozené schopnosti, díky nimž může silou vůle pohybovat předměty. Když se dozví o traumatické minulosti slečny Honey, kdy byla po smrti otce a maminky svěřena do péče kruté tety, dá si Matilda dvě a dvě dohromady a dojde jí, že je řeč o slečně Trunchbullové. Rozhodne se tedy slečně Honey pomoci a přinutit ředitelku, aby slečně Honey vrátila její dědictví po rodičích. Opět využije své telekinetické schopnosti a křídou namaluje na tabuli několik slov, kterými slečnu Trunchbullovou přesvědčí, že se jedná o vzkaz od jejího zemřelého švagra. Ta se vyděsí natolik, že uteče ze školy a slečna Honey se může vrátit do svého velkého domu po rodičích.

Matilda ji i nadále po škole navštěvuje. Jednoho dne ale po návratu domů zjistí, že rodiče ve zmatku balí, aby utekli před policií, která přišla na podvodné praktiky pana Wormwooda v autobazaru. Příběh končí tím, že Matilda získá od rodičů svolení zůstat u slečny Honey.

## 1. 4 Muzikálová adaptace

Jak už to u audiovizuálních adaptací literárních děl bývá, z důvodů časového omezení není možné ztvárnit literární předlohu celou. Tvůrci proto čelí nelehkému rozhodování o tom, které aspekty díla vyzdvihnout a které naopak potlačit.

V muzikálu *Matilda* je zdůrazněna karikaturnost postav, především v postavách Matyldiných rodičů a ředitelky Trunchbullové. Navíc písní „When I Grow Up“ Minchin podtrhl element, který není v knize až tak patrný, a to skutečnost, že svět dětí, i když se může na první pohled zdát naivní, není až tak bezstarostný. Velmi chytře je také vyličen fakt, že Wormwoodovi jsou Matildou zklamáni, a to v momentech, kdy ji pan Wormwood opakovaně oslovuje „chlapče“, což se v knize neobjevuje. Jejich vztah k ní je promítnut i v písni „Miracle“, kdy Matildu nazývají „malým hnusným červem“ (*My mummy says I'm a loopy little worm*) nebo o ní prohlásí, že by měla být důvodem pro zavedení „regulace porodnosti“ (*I should be the reason for population control*) či že děti

jako ona „by měly být nezákonné“ (*My mummy says [...] that kids like me should be against the law*).

Ačkoliv byli tvůrci muzikálu velmi limitováni co do časového rozsahu konečné podoby adaptace (muzikál trvá dvě hodiny a čtyřicet minut), povedlo se jim vytvořit vysoce kvalitní a soběstačné dílo, jež je zcela nezávislé na své knižní předloze. Zatímco veškerá akce se odehrává v mluvených částech, písně nabízí vhled do myslí postav. Navíc se v nich Minchinovi podařilo mistrně rozvinout jejich charakteristiku. Písně „Telly“ a „Loud“ znázorňují často až přihlouplé názory Matildiných rodičů. Píseň „My House“ naopak odhaluje křehký svět introvertní slečny Honey. Podobně v písních, které zpívá Matilda („Naughty“, „Quiet“), Minchin vyobrazil pocity nadprůměrně inteligentního děvčátka, zatímco v „Hammer“ sledujeme myšlenkové pochody brutální, pravidla milující ředitelky.

Do muzikálu se pochopitelně nevešly všechny události z knihy. Vynechány ale byly také některé důležité postavy. Tvůrci se nakonec rozhodli obětovat postavu nezbedné holčičky Hortensie i s písní, která pro ni již byla napsána. Minchin ale tento krok hodnotí pozitivně a podle něj tento zásah celé věci jen prospěl (Royal Shakespeare Company 2014c: 7' 40"). Nezbednost Matildiny kamarádky tvůrci přenesli na Matildu samotnou. Další píseň, kterou měla Hortensia zpívat, byla „Revolting Children“, kterou nakonec zpívají všechny děti.

Dennis Kelly také provedl podstatnou změnu v syžetu příběhu. Zatímco v knize je dětství slečny Honey vyličeeno až na konci, v muzikálu se s ním seznamujeme postupně, a to prostřednictvím Matildy, která si vymýšlí příběh o dceři akrobatky a mistra úniků a postupně jej vypráví knihovnici paní Phelpsové. Až na konci se dozvídáme, že je to vlastně vyprávění o životě slečny Honey. Tvůrci se pro tento postup rozhodli z toho důvodu, že činí naraci muzikálu napínavější a dramatičtější. Svůj postup opodstatňují tvrzením, že to, co výborně funguje v případě knihy, může na jevišti působit lacině (Royal Shakespeare Company 2014d: 1' 45"). Důsledkem této změny už Matilda není postavou, která jen pasivně přijímá příběhy, ale sama je vypráví.

Další výraznou změnou oproti originálu je zápal paní Wormwoodové pro společenské tance. V knize je blázen do binga, které ale bylo v módě v 80. letech a současnému divákovi by tato kulturní realie nemusela být tolik blízká. Díky této

změně bylo možné do scénické adaptace zapojit taneční čísla, která jsou charakteristická pro muzikály obecně (Prostějovský 2008:21).

Hned v úvodu muzikálu také přibyla scéna v porodnici, která zobrazuje ne příliš nadšenou reakci pana a paní Wormwoodových na Matildino narození. Kellymu se také dařilo zvýšit komiku příběhu tím, že po panu Wormwoodovi nejde policie, ale Rusové, které na začátku příběhu podvedl.

## 1. 5 Specifika muzikálu *Matilda*

Ještě než se překladatel pustí do překladu samotných písní, je třeba podrobit muzikál analýze a charakterizovat jeho specifika, která budou mít vliv na konkrétní překladatelská řešení.

*Matilda* je muzikál určený primárně pro děti a je tedy nutné překlad přizpůsobit dětskému divákovi, aby byl dostatečně srozumitelný. Na druhou stranu je příběhem o nadprůměrně inteligentní holčičce, vyskytují se v něm i kulturní narážky či jazykové prvky známé spíše dospělému divákovi. Tato místa bude tedy nutné identifikovat a pokusit se je v přiměřené míře zachovat také v cílovém jazyce.

Důležité je zdůraznit, že autorem hudby i textů písní je Tim Minchin. Pro muzikály totiž často platí to, co Kurt Honolka připomíná v souvislosti s operami devatenáctého století – tedy nevyváženost umělecké hodnoty hudební a textové složky díla, kdy složka hudební umělecky výrazně převyšovala tu textovou (Honolka 1969: 96). Tento jev byl způsoben špatnou kvalitou libret a situace nebyla jiná ani u narychlo pořízených překladů původně promyšlenějších libret. Důvodem této diskrepance je skutečnost, že u těchto děl vznikly libreto a hudba odděleně: v případě oper to bylo první libreto, zatímco u některých novodobých muzikálu byla napsána nejdříve hudba, do které musel textař svůj text následně zasadit (Lewicki 2009: 222).

Ani jeden případ se však netýká muzikálu *Matilda*, jejíž texty i melodie vznikaly souběžně. Výsledkem je vysoce promyšlené dílo, kdy text dokonale odpovídá náladě písně a různé významotvorné elementy díla jsou vyjádřeny jak melodií, tak harmoniemi (např. v partech ředitelky Trunchbullové se často

objevují pětičtvrtěové takty, které svou nepravidelností vystihují zrádnost postavy (Royal Shakespeare Company 2014e: 8' 50").

Dalším významným znakem muzikálu, a také snadno rozpoznatelným rukopisem Tima Minchina, jsou texty samotné, které vedle své již zmíněné charakterizační úlohy operují s květnatým jazykem, obsahujícím velké množství poetických prostředků, které pro překladatele představují velkou výzvu.

Minchin v rozhovoru pro RSC uvedl, že jako první vznikly mluvené části muzikálu a až poté, co si s režisérem a Dennisem Kellym ujasnili, ve kterých momentech písně přesně budou a o čem budou vypovídat, se pustil do samotného komponování, kdy se snažil proniknout do charakteru postav a vyjádřit je jak hudebně, tak slovy (Royal Shakespeare Company 2014b: 4' 20"). Z jemné ironie a vtípu, kterým je celý muzikál prodchnut, je patrné, že Dennisovi Kellymu a Timu Minchinovi se podařilo vytvořit „divadelní adaptaci, která dokáže ctít ducha originálu a zároveň sebevědomě hájí svou vlastní identitu“ (Love 2014).

## 1. 6 Výběr písní pro překlad

Jako materiál pro překlad a analýzu jsme se snažili vybrat co nejpestřejší ukázkou písní, díky které bychom mohli poukázat na širokou problematiku překladu muzikálových textů. Pro naši analýzu postačily písně tři, jelikož píseň „Miracle“ je poměrně dlouhá (trvá přes deset minut) a poskytla nám tak dostatek rozmanitého materiálu.

První vybraná píseň se jmenuje „**Miracle**“. Jedná se zároveň o úvodní píseň muzikálu a jejím úkolem je tedy představit postavy a náladu díla jako celku. Děj se odehrává střídavě ve škole, kde jsou hlavními aktéry děti, jejich rodiče a učitelé, a v porodnici, kde se poprvé setkáváme s Matildinými rodiči. Tato píseň rozvíjí jednu z hlavních myšlenek muzikálu, jímž je vztah rodičů k dětem. První část pojednává o tom, jak rodiče své děti nekriticky milují a obdivují, následuje ironické zhodnocení učitele, který se podivuje nad tak častým výskytem malých zázraků (*Is it some modern miracle of calculus that such frequent miracles don't render each one unmiraculous?*). Bezmezná rodičovská láska je poté postavena do kontrastu s Matildinou rodinou. Po scéně s rodiči při jejím porodu je konflikt

vystupňován, kdy v šokujícím závěru Matilda zpívá o tom, jak je pro své rodiče jen „malým hnusným červem“ (*My mummy says I'm a jumped up little worm*).

Jak již bylo řečeno, píseň je hudebně velmi rozmanitá. Skládá se z několika samostatných zpívaných celků, které jsou prokládány dialogy. Pro „Miracle“ je také typické, že se v ní střídají sólové části se sborovými, v nichž zpívají střídavě děti i dospělí. Výzvu představovaly především dialogické části, ve kterých na sebe zpěváci reagují či se hádají. Dále se zde objevují některá zásadní slovní spojení, která se později prolínají s novými nápěvy (např. nápěv *My mummy says I'm a miracle* zazní i ve třetí písni „School Song“), nebo se objevují ve variacích (např. slovní spojení *My mummy says I'm a miracle* je obměněn za *My mummy says I'm an angel sent down from the sky*, *My mummy says I'm her precious barelina* a nakonec v Matildině sóle *My mummy says I'm a jumped up little worm*).

Kromě sborových písní, které podtrhují atmosféru a uvádí diváka do děje, se v muzikálu objevují i písně rozvíjející charakteristiku postav. V písni „Telly“, která je první písni druhé poloviny muzikálu, vystupuje sólově pan Wormwood, který nám dá nahlédnout do svého postoje ke vzdělanosti, když se vysmívá slavným literárním dílům a spisovatelům a vyzdvihuje informace, které získal sledováním televize. Tato píseň obsahuje hravou pasáž, v níž se nachází výčet britských spisovatelů, jejichž jména jsou komolena či k nim jsou přiřazeny náhodné asociace. Výzvou tedy bylo převést je v relevantní podobě a s ohledem na cílového diváka. Z hudebního hlediska je píseň rytmicky rozmanitá a tuto rozmanitost bylo třeba zachovat. V překladu jsme si také museli dát pozor na to, že se stejný text objevuje ve dvou odlišných hudebních kontextech. S verši *All I know I learnt from telly. The bigger the telly, the smarter the man. You can tell from my big telly Just how clever of a fellow I am.* se setkáme znovu v drobné obměně na konci písně, avšak tentokrát v dvakrát tak pomalém tempu. Bylo proto třeba najít ekvivalenty, které budou vyhovovat délkou slabik a budou tedy dostatečně zpěvné i v tomto pomalém tempu.

Poslední překládanou písni je „My House“, sólo slečny Honey. Píseň přichází na řadu až v poslední třetině muzikálu. Děj se přesouvá do domu slečny Honey, kdy je u ní Matilda na návštěvě, a slečna Honey jí popisuje svůj skromný příbytek. Tato jemná píseň kontrastuje s brutální „Hammer“ nebo komickou „Telly“. Píseň vypovídá o učitelčině skromnosti a plachosti. Problematické v této

písni bylo přeložit začátky frází, které jsou založené na obměně tématu „this house“, „this room“, „this chair“ apod. Tato skladba plyne v pomalém tempu a obsahuje velké množství dlouhých notových hodnot. Pro slova nacházející se na takovýchto dlouhých hodnotách bylo obtížné najít ekvivalentní protějšky, aby byla dodržena zpěvnost písně (o této problematice dále v kapitole 4. 2 Zpěvnost). Dále bylo třeba zachovat charakteristický synkopický rytmus (viz kapitola 4. 5 Rytmus).

Důvodem pro výběr písní „Telly“ a „My House“ je i zcela rozdílná promluva postav. Postavy, které tyto písně zpívají, se charakterově odlišují natolik, že se významně liší i způsob jejich vyjadřování. Zatímco slečna Honey je vzdělaná introvertní osoba, promluva pana Wormwooda bude nabubřele pompézní a plná jednoduchých, běžně užívaných slov. Podrobněji o této problematice v kapitole 5. 1 Promluva postav.

## **1. 7 Kontinuita a překlad vlastních jmen**

V roce 1996 natočil režisér Robert de Niro (který si ve filmu zároveň zahrál roli pana Wormwooda) filmovou adaptaci původní knihy *Matilda* Roalda Dahla. O šest let později snímek uvedla v českém znění Česká televize, autorkou překladu pro dabing byla Jana Mertinová. V roce 2007 byla pak Jitkou Herynkovou přeložena do češtiny samotná knižní předloha. Při překladu muzikálu je vhodné oba existující překlady vzít v potaz a zvážit, zdali jsou jimi nabídnutá řešení vhodná i pro případ naší muzikálové adaptace. Jedná se zejména o převod vlastních jmen.

Vstoupil-li již dřívější překlad do povědomí českého čtenáře/diváka (to se týká např. reedic románů či filmových adaptací již přeložených knih), pak je rozhodně vhodné zvážit převzetí předchozích řešení i do nového překladu, aby byla zajištěna jeho kontinuita. V případě vydání románu na pokračování či románů od jednoho autora se společnou ústřední postavou je pak toto pravidlo nutností. Nerespektování přechozích řešení může vést k dezorientaci čtenáře/diváka a například nepochopení, že se opakovaně setkává s jednou a toutéž postavou. Takovouto nepříjemnou situaci, kdy byla porušena návaznost



mezi knihou a filmem, popisuje Birgit Stoltová (cit. v Thomson-Wohlgemuth 1998: 75-76). V Nizozemí muselo knižní vydavatelství připojit ke knihám Astrid Lindgrenové dovětek s vysvětlením, že postavy vystupující v její knize jsou shodné s postavami z nového filmu na motivy této knihy, ačkoliv se objevují pod jinými jmény.

V případě překladu muzikálů na motivy knižní nebo filmové předlohy však musíme nejprve zvážit několik kritérií, která mohou být s požadavkem kontinuity překladu v rozporu. Převzetí řešení předchozích překladů je vhodné v případě, že:

1. Překlad vyhovuje požadavkům hudebního překladu.

Přijetí řešení z dříve vytvořeného překladu by mohla bránit jejich nesnadná vyslovitelnost či neslučitelnost s hudebním podkladem. Především u postav ženského rodu by se mohly kvůli přechýlování vyskytnout značné obtíže zapracovat jméno do velmi omezeného prostoru hudební fráze. Má-li překladatel na výběr mezi dvěma variantami přechýleného jména, je výhodnější dát přednost kratší variantě jména před delší.

V muzikálu *Matilda* se vlastní jména se ve zpívaných částech objevují jen v jedné písni. V písni „Pathetic“ je to jméno Jenny. Některá jména postav jsou ale užívána v nezpívaných částech muzikálu a dále jsou uvedena ve zpěvníku k označení jednotlivých partů. Je tedy na místě zvolit celkovou strategii, kterou se u překladu jmen budeme řídit.

2. Překlad je kvalitní a splňuje požadavky dané cílovým čtenářem.

Abychom mohli toto kritérium posoudit, v další sekci této kapitoly nastíníme typické strategie při překladu vlastních jmen a rozebereme řešení překladatelek Jitky Herynkové a Jany Mertinové.

### 1. 7. 1 Strategie překladu vlastních jmen

Názory na strategii překladu vlastních jmen v dětské literatuře se značně liší. Teoretikové nabízí škálu strategií – od extrémní exotizace, přes fonetickou/morfologickou úpravu jmen až po kulturní transplantaci. Stoupenci domestikace uvádí, že neporozumění cizímu jménu může dítě od díla odradit, zkazit mu dojem z četby či zabránit jeho snadné identifikaci s hrdinou (Van Coillie 2006: 125). Zastánci exotizace naopak vyzdvihují edukativní přínos užívání cizích jmen, jelikož zprostředkovávají kontakt s cizí kulturou (viz Aguilera 2008: 4). Z výše uvedeného je patrné, že se jedná o téma poměrně ožehavé a nelze stanovit univerzální pravidla, kterými by se měl řídit každý překlad. Naopak je potřeba zvolit individuální řešení podle potřeb textu. V každém případě, ať už se překladatel rozhodne pro jakoukoliv strategii, měl by být ve svých řešeních konzistentní.

Strategie překladu by se měla odvíjet od věku dítěte a jeho intelektuálních schopností. Aguilera (2008: 5) definuje tři věkové skupiny dětských čtenářů:

- a) děti předškolního věku, které ještě neumí číst,
- b) děti ovládající čtení a psaní,
- c) mladiství.

U nejmladší skupiny dětských čtenářů se předpokládá, že literatura jim určená bude čtena nahlas. Vlastní jména by proto měla být v CJ snadno vyslovitelná a pochopitelná. Míra domestikace zde tedy bude velmi vysoká. Časté bude užití exonym či nahrazení cizího vlastního jména takovým, které je v cílové kultuře známější. V četbě pro děti, které již umí číst a psát, můžeme očekávat fonetickou či morfologickou úpravu vlastního jména, kdežto u poslední, nejstarší skupiny dětí, můžeme zvažovat i ponechání jména v původním znění bez jakékoliv změny.

Většina autorů (např. Newmark 1988: 215; Van Coillie 2006: 127-128) se také shoduje na tom, že jméno by mělo v CJ vyvolat stejné nebo alespoň podobné konotace jako ve VJ. To se týká především jmen zvukomalebných či jmen tzv. popisných (v muzikálu *Matilda* jsou to např. Bruce Bogtrotter, slečna Honey nebo Wormwoodovi), která nějakým způsobem charakterizují postavu.

### 1. 7. 2 Řešení z překladu filmu a jeho knižní předlohy

Jak Jitka Herynková, tak Jana Mertinová, přizpůsobily svůj překlad dětskému publiku, tedy dětem mladšího školního věku, a zvolily kompromis mezi exotizační a domestikační strategií. Přehled jejich překladových řešení uvádíme v tabulce (1).

Tabulka (1)

<b>VJ</b>	<b>překlad Jitky Herynkové (2007)</b>	<b>překlad Jany Mertinové (2002)</b>
Harry Wormwood	Harry Kazisvět	Harry Brambula
Miss Wormwood	paní Kazisvětová	paní (Zina) Brambulová
Matilda Wormwood	Matylda Kazisvětová	Matylda Brambulová
Michael Wormwood	Michal Kazisvět	Michael/Miki Brambula Agáta
Miss Agatha Trunchbull	slečna Agáta Kruťáková	Hromasová/Hromaska
Miss Jennifer (Jenny)	slečna Jenny Dobrotová	slečna Jenny Krásná
Honey	Bruce Bahňák	Bohouš Blátošlap
Bruce Bogtrotter	Amanda Mašlatá	Amanda Rybová
Amanda Thripp	Julius Hnilík	Julius Mrkvička
Julius Rottwinkle	Erik Inkoust	-
Eric Ink	Hortenzie	Hortenzie
Hortensia	Nigel	-
Nigel		

Obě překladatelky přeložily příjmení nesoucí další význam (Harry Wormwood – Kazisvět – Brambula), zvolily však jinou metodu. Jitka Herynková se snažila o co nejpřesnější vystižení významové stránky VT. Svým překladem obsáhla stinné vlastnosti pana Wormwooda a poukázala na jeho švindlování v autobazaru a fakt, že „kazí“ Matyldě dětství. Naproti tomu Mertinová, která překládala pro dabing, se zaměřila především na stránku zvukovou. Ale i její Brambula či Hromaska evokují charakter postavy. Slovo Brambula může divákovi navodit asociace jako bambula či brambora a divák si může domyslet, že Brambulovi intelektem nevynikají.

V případě křestních jmen zvolila Herynková morfologickou úpravu jmen typickou pro češtinu (Agatha – Agáta; Matilda – Matyllda) a jména, jež nemají v češtině přímý ekvivalent, ponechala v původním znění (Jenny, Julius). Vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici psanou podobu překladu Jany Mertinové, můžeme rekonstruovat pouze z oficiálního názvu filmu a výslovnosti, že ponechala křestní jména v původním znění (viz Matilda – Matilda, Michael – Michael/Miki). Zdá se však, že ve svých řešeních nebyla konzistentní: zatímco u ostatních křestních jmen zvolila exotizační strategii, Bruce Bogtrottera nahradila v českém prostředí běžným jménem Bohouš. Podobně přeložila i křestní jména nesoucí význam (Lavender – Levandule; Hortensia – Hortenzie).

### *1. 7. 3 Strategie pro muzikál Matilda*

Vzhledem k nesouladům v překladu pro dabing jsme se rozhodli vycházet především z překladu knihy. Muzikál je navíc napsán na motivy knihy, ne filmu, je proto logické při překladu navázat na stejný zdroj jako samotný autor. Avšak muzikál je médium svým charakterem bližší právě filmovému médiu a některá jeho řešení vyhovují potřebám muzikálu lépe než z knižního překladu. V tomto případě je tedy na místě porušit kontinuitu s jedinou verzí a zvolit kombinaci obou překladů. Před překladem Jitky Herynkové jsme dali přednost překladu Jany Mertinové ve dvou případech, kdy jsou řešení Mertinové buďto kratší, nebo se lépe vyslovují.

V úvodní písni muzikálu nazvané „Miracle“ se v mluvené části písně objevuje rychlý rozhovor mezi Wormwoodovými a lékařem, kdy lékař v jednu chvíli zvolá: „But Ms Wormwood.“ Právě pro takováto místa by bylo vhodnější zvolit o jednu slabiku kratší „paní Brambulovou“ než delší a špatně vyslovitelnou „paní Kazisvětovou“. Krom toho je muzikálová interpretace Matyldiny rodiny více podobná filmové, než knižní verzi (Wormwoodovi jsou totiž spíše hloupí, než zákeřní).

Podobná situace nastává i u jména slečny Honey. Slečna Dobrotová v překladu Jitky Herynkové navozuje konotace staré hodné babičky, kdežto slečna Krásná vystihuje mládí i dobrosrdečnost postavy. Ačkoliv Van Coillie nevykládá ani strategii, kdy je jméno v CJ nahrazeno jiným s podobnými nebo jinými

konotacemi (2006: 128), je překlad Jany Mertinové vhodnější i z čistě praktického důvodu, kterým je jeho délka. „Slečna Krásná“ je o dvě slabiky kratší než „slečna Dobrotová“ a dá se předpokládat, že bude lépe zapadat do rychlých dialogů postav.

V tabulce (2) uvádíme přehled jmen tak, jak se budou objevovat v muzikálu a oficiálním zpěvníku. Těchto jmen budeme používat i při odkazování na postavy v následujících kapitolách této diplomové práci.

Tabulka (2)

<b>VJ</b>	<b>překlad pro muzikál</b>
Harry Wormwood	Harry Brambula
Miss Wormwood	paní Brambulová
Matilda Wormwood	Matylda Brambulová
Michael Wormwood	Michal Brambula
Miss Agatha Trunchbull	slečna Agáta Kruťáková
Miss Jennifer (Jenny) Honey	slečna Jenny Krásná
Bruce Bogtrotter	Bruce Bahňák
Amanda Thripp	Amanda Mašlatá
Julius Rottwinkle	Julius Hnilík
Lavender	Levandule
Hortensia	Hortenzie
Nigel	Nigel
Eric Ink	Erik Inkoust

## 2. MUZIKÁL V RÁMCI DRAMATU

### 2.1 Muzikál jako dramatická komunikace

Drama a muzikál mají mnoho společné: oba žánry jsou určeny k živému provedení, kdy dochází ke komunikaci mezi obecnstvem a herci. Na rozdíl od poezie či prózy se ale příjemci, pokud něco nepostřehnou nebo nepochopí, nemohou k textu bezprostředně vrátit. Také herci mají jen jednu šanci odříkat své repliky, překladatel proto musí vytvořit takový překlad, který hercům umožní „přednést repliky přesvědčivým a přirozeným způsobem“<sup>1</sup> (Landers 2001: 104). Text divadelní hry či muzikálu proto musí být srozumitelný a okamžitě pochopitelný (Levý 1998: 164-165; Vymětal 1967: 518). Větná stavba replik by tedy neměla být složitá (Levý 1998: 162), překlad by měl být přirozený a idiomatický (Drinker 1952: 231) a neměly by se v něm vyskytovat archaismy, pokud nemají oporu ve VT (Low 2005: 195). V muzikálech pro děti navíc můžeme předpokládat, že zde nebudou složité či abstraktní koncepty, cizí a odborná slova (pokud nejsou z nějakého důvodu již v originálu). Naopak dialogy budou hravé a vtipné.

Dále se ve spojení s divadlem hovoří o tzv. „performability“ či „speakability“, které můžeme definovat jedním pojmem jako „efektivnost na jevišti“ (Low 2005: 192). V případě písňových textů je pak paralelním termínem „singability“ (Low 2005) čili „zpěvnost“ (Vymětal 1967). V praxi to znamená, že text nesmí obsahovat fráze, které by činily hercům problémy vyslovit či zazpívat (o tomto tématu podrobněji v kapitole 4. 1 Zpěvnost a 4. 2 Deklamace).

Při překladu dramatu i muzikálů se překladatel potýká s tím, že materiál, který má převést do CJ, není kompletní. Vždy má v ruce pouze text, kdežto mimo-textová složka (tedy pohyb herců na jevišti, gestikulace, výraz, scéna, kostýmy, osvětlení atd.) chybí. I přes absenci těchto složek v textu ale výsledný překlad musí korespondovat s děním na jevišti. Podle Basnettové převládá názor, že „odpovědnost za dekódování gest“ leží na překladateli, ale ihned dodává, že

---

<sup>1</sup> Pokud není uvedeno jinak, české citáty z cizojazyčných zdrojů jsou pracovní překlady vytvořené autorkou této diplomové práce.

„pokud máme zdravý rozum, nemůžeme to brát vážně“ (1991: 100). Z toho vyplývá, že překladatel by měl sice přemýšlet nad tím, co se na jeviště děje, a rozhodně by se měl řídit scénickými pokyny, ale nemůžeme po něm chtít, aby si představoval každý pohyb, který se na jevišti odehraje. Proto je také výhodné navázat spolupráci s režisérem inscenace (pokud překlad vzniká na konkrétní zakázku) a text s ním konzultovat.

Oproti dramatu má ale muzikál jistou výhodu. Zatímco „[p]ísma není schopno zachytit tzv. suprasegmentální prozodické kvality, k nimž patří především tempo, intonace, pokud není dána syntaxí atd.“ (Levý 1998: 180) v písních jsou tyto kvality více méně jednoznačně dány jejich melodií a rytmem, s nimiž je překladatel dopředu seznámen a s nimiž pracuje během celého překladatelského procesu.

## 2.2 Co je muzikál

Muzikál je typ hudebního divadla, který vznikl ve 30. letech v USA, odkud se záhy rozšířil i do Evropy. Termín *muzikál* vznikl zkrácením anglického označení „musical comedy“ a jedná se o „napolo hudební a napolo mluvené divadlo“ (Vysloužil 1995: 186). Tento popis je však natolik vágní, že si pod ním můžeme představit v podstatě cokoliv. Jozef Laborecký už je ve své definici přesnější a uvádí, že muzikál je „druh hudobno-zábavného divadla, ktorý má prvky operety, kabaretu a spevohry, zdôrazňuje súčasný a realistický námet. Striedajú sa v ňom sólové, zborové a tanečné scény, vo zvýšenej miere sa používajú nové tanečné rytmy a formy“ (Laborecký 1998: 144). Otázkou však stále zůstává, čím se muzikál vymezuje od ostatních žánrů, jako je opera, revue či opereta, ve kterých také hraje významnou roli hudební složka.

Písně ostatně můžeme využít i v činohře, avšak v muzikálu je zpěv „regulární výrazový prostředek, zobrazující nikoli zpěv, ale lidskou řeč“ (Osolsobě 1967: 112) a tím se od činohry odlišuje.

Rozdíl mezi revue a muzikálem je ten, že muzikál má silný jednotný příběh, nebo alespoň společnou hlavní myšlenku, která jednotlivé části propojuje v celek a oproti operetě je příběh v muzikálu realistický (Matzner 1983: 286).

Téma muzikálu je často založeno na literární předloze, ale není to podmínkou. Důležitým rysem muzikálu je skutečnost, že „výpravné scény, písně a balet jsou při tom integrovány do děje“ (Prostějovský 2008: 21), což tento žánr odlišuje od varieté či revue. Jedná se o propracovaný celek, v němž mají hudební, taneční i dramatická složka nezastupitelnou roli. Písně ani tanec nejsou do představení vsazeny pouze na efekt, bez nich by dílo nebylo kompletní. Rozlišujícím rysem mezi muzikálem a operou je pak podle Osolsoběho rozsah zpěvního čísla. V muzikálu je zpěvní číslo „obyčejně rozsahem nevelké a zřetelně – co do svého dramatického významu – monotematické,“ kdežto v opeře zpěv „často zhudebňuje celý výjev, celé scény, pro které bychom těžko hledali společného ‚jmenovatele‘“ (1967: 112).

Prostějovský uvádí ještě jinou typickou charakteristiku muzikálů: muzikál podle něj vždy byl a také bude komerční záležitost, jehož hlavní funkcí je pobavit diváky a vydělat peníze. Od muzikálu můžeme očekávat opulentní a nákladnou výpravu, kvalitní provedení a také velkou reklamu (Prostějovský 2008: 21-22).

Co se týče námětu muzikálu, Osolsobě, podobně jako Laborecký, zdůrazňuje, že muzikál zpracovává nějaké aktuální téma nebo problém. Toto pravidlo nazývá principem „materštiny“, kdy se jedná o „věrnost muzikálu místu, v němž a pro něž vznikl, a době, v níž a pro niž vznikl“ (1967: 41). V souvislosti s principem materštiny Osolsobě hovoří i o „přikázání *autentičnosti* muzikálového výrazu“ (1967: 42). Důležitá je podle něj přirozenost: herci ani autoři se nesmí stylizovat do něčeho, co jim není vlastní. Neboli, jak Osolsobě říká, prvním přikázáním muzikálu je: „teď a zde žít budeš, otevřené oči a uši mítí budeš, jak ti zobák narost mluvití a zpívání a tančící budeš [...] a nic víc, než jsi, ze sebe dělati nebudeš“ (1967: 41-42). Z toho vyplývá, že co stát, region, národnost, to jiná přirozenost, jiné pojetí. I z tohoto důvodu „přesná a obecně platná definice muzikálu [...] neexistuje. Vyvíjí se totiž tak rychle, že jej ani nelze zařadit do některého zcela konkrétního šuplíku“ (Prostějovský 2008: 21).

Protože každý druh muzikálu může při překladu vyžadovat zcela odlišnou strategii, v následujícím oddílu bychom rádi uvedli alespoň jejich základní dělení.



## 2.3 Typologie muzikálů

Ve své knize *Muzikál na prahu tisíciletí* Pavlína Hoggardová definuje tři základní druhy muzikálů, jimiž jsou „book musical“, „concept musical“ a „popera“.

První, klasickou podobu muzikálu, představoval tzv. „**book musical**“. Jednalo se typ muzikálu, který byl na vrcholu v 60. letech 20. století a který byl postavený na kvalitním libretu. Zpívaná čísla „vycházela přirozeně z dialogu. Čím lépe integrována do celkového tvaru inscenace, tím více se blížila formálnímu vrcholu“ (Hoggardová 2000: 12). Tento typ muzikálu tedy obsahoval mluvené pasáže doplněné o písně. Velkou roli hrál i tanec, kterému byly zasvěceny celé scény, v některých případech ale sloužil pouze jako doplněk. Typické book musicals psali například Leonard Bernstein (*West Side Story*) či Richard Rogers.

Druhým typem muzikálu je „**popera**“ neboli „**rocková opera**“. Tento druh muzikálu je velice blízký operě, jelikož veškeré dialogy i monology jsou zpívány. Pro poperu je charakteristická práce s hudebními motivy. Ty jsou v průběhu muzikálu často opakovány a variovány. V muzikálu *Jesus Christ Superstar* od Andrew Lloyd Webbera je dokonce každé postavě přiřknuto jedno téma, které vždy ohlašuje nastoupení postavy na scénu (např. postava Ježíše je spojena s charakteristickým kytarovým riffem (Hoggardová 2000: 20)).

Posledním typem je pak „**concept musical**“ neboli koncepční muzikál. Jedná se o „muzikál bez děje [...], tj. takový muzikál, v němž se vše, hudba, texty, tanec, režie, dialogy a výtvarná složka podřizuje myšlence, vychází z ní a podporuje ji“ (Hoggardová 2000: 32). Typickým příkladem koncepčního muzikálu jsou *Vlasy* (*Hair*, 1967, hudba Galt McDermot, texty a libreto James Rado a Gerome Ragni) či muzikály Stephena Sondheimova (např. *Company – Společnost*, 1970).

Pokud jde o námi zkoumaný muzikál *Matilda*, obsahuje celkem osmnáct písní (na oficiálním CD je jich však pouze sedmnáct). Přítomna je ale také mluvená složka, tzv. „book“, která vznikla ještě před napsáním písní. Jedná se tedy o typický „book musical“.

## 2. 4 Funkce muzikálových písní

Už jsme zmínili, že písně jsou nedílnou součástí muzikálů, zbývá tedy vymezit jejich funkci. Písně v muzikálech mohou:

### 1. dokreslovat atmosféru:

Písně jsou podle Minchina velmi užitečné právě při adaptování knižní předlohy, kdy mohou nahradit vypuštěnou část příběhu (Royal Shakespeare Company 2014b: 3' 30") například tím, že vystihnou hlavní myšlenku této výpustky. Kupříkladu píseň „Miracle“ shrnuje prvních šest stran knihy, kdy je vyprávění neznámého vypravěče nahrazeno výroky dětí a rodičů. Celkovou atmosféru podtrhuje také nálada písní.

### 2. dokreslovat charakteristiku postav:

Prostřednictvím sólových písní, které mají stejnou funkci jako vnitřní monology v divadelních hrách, můžeme nahlédnout do myslí postav – do jejich uvažování a motivů jednání. Nepřímo nám zprostředkovávají informace o charakteru postav také dialogické písně, protože „replika nejen pojmenovává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě“ (Levý 1998: 161). Divák tedy může vyhodnotit povahu postavy na základě jejího chování k ostatním postavám. Z tohoto důvodu jsou písně velmi užitečné, protože to, co je v knize zaznamenáno několikastránkovým popisem, které obecně není pro drama příliš vhodné, může být nahrazeno akcí a dialogem. K této problematice Minchin dodává, že „pokud použijeme písničky správně, dáme je na správná místa a napíšeme je o správných věcech, postavy najednou získají větší hloubku (Royal Shakespeare Company 2014c: 0' 50").

Naopak úlohou mluvených scén muzikálu je podle Osolsobého vytvořit situace, „kterým bychom *věřili*, které by nás *zaujaly* a *napnuly* nebo *vzrušily tak, že vítáme* tuto příležitost dovědět se této vnitřní situaci hrdiny co nejvíc,“ (1967: 81) a právě v tuto chvíli nastupuje píseň, která nám informace o nitru postavy

může poskytnout. Tento fakt je jen dokladem toho, jak jsou jednotlivé složky v muzikálu provázané.

### 3. posouvat děj:

Část děje se může odehrát i skrze píseň, nejčastěji pomocí dialogických písní. Tento typ písní „více méně závisí na pohybu postav na jevišti“ (Franzon 2005: 273), kdy zpívaný text odráží dění na scéně. V těchto případech si postavy nejsou vědomy, že zpívají, ale zpěv zde zastupuje rozhovor (Franzon 2005: 273).

Poté, co jsme si definovali muzikál jako žánr a popsali dramaturgické funkce muzikálových písní, se budeme věnovat obecným přístupům k překladu muzikálu.

### 3. JAK PŘISTUPOVAT K PŘEKLADU MUZIKÁLU

#### 3. 1 Překládat, či nepřekládat?

Při adaptování zahraničního muzikálu se nabízejí dvě možnosti, jak překlad pojmout. Buďto může být přeložena jen mluvená část a písně zachovány ve VJ, nebo může být do CJ převeden muzikál celý, včetně písní. Obě dvě možnosti mají své výhody i svá úskalí, které je nutné zvážit, než se režisér pro jednu z nich rozhodne.

První možnost, tedy přeložit jen mluvené části, doporučuje Johanna Åkerström v případě, že je cílové publikum již dobře obeznámeno s písněmi v původním jazyce, tak jak tomu bylo např. u písní skupiny ABBA pro muzikál *MAMMA MIA!* při jeho uvedení ve Švédsku (2009: 6). Bývá totiž častým jevem, že diváci i herci jsou konzervativní, a pokud si na jednu verzi zvyknou, nejsou tolik vstřícní k verzi nové.

Tento problém popisuje i Kurt Honolka (1967: 208) ve své knize *Na počátku bylo libreto*, kde upozorňuje na fakt, že u nastudování opery se „[p]okusy o nový překlad [...] prosazují velmi obtížně“, jelikož u oper velmi dobře známých se „slabý, prastarý a dnes už zastaralý překlad tak vžil, že každá změna je hlavně pěvci ale i obecně pocíťována jako svévolný zásah do něčeho přirozeného a dobrého“. Nový a mnohdy i kvalitnější překlad podle něj čelí nejen konzervatismu obecně, ale i nechuti herců učit se nové texty.

Proti překládání písní hovoří také to, že ne vždy je překlad kvalitní. Časté prohřešky proti deklamaci, frázování, rytmu a slovnímu a větnému přízvuku překlad činí „neposlouchatelným“ a pro interprety i „nezpívateľným“. Ti jsou proto nuceni si jej při zkoušení upravovat, v případě zastaralých překladů i sami aktualizovat, a dochází tak k nesourodým paskvilům (Honolka 1967: 205).

Argumentem pro zachovávání písňových textů v původním znění může být i dobrá znalost výchozího jazyka u cílového publika nebo naopak snaha zvýšit jeho povědomí o cizím jazyce. Suzanne Romaine uvádí, že vliv na porozumění mezi uživateli dvou rozdílných jazyků nemá ani tak „lingvistická podobnost“ dvou jazyků, jako spíše „sociální kontakt“, který tyto uživatelé navazují. Může se jednat jak o navštěvování cizích zemí, ale také čtení knih či časopisů nebo

poslouchání rádia a sledování televize v cizím jazyce (2000: 12-13). Expozice jazyku prostřednictvím muzikálu by tedy nepochybně měla edukativní přínos.

Na druhou stranu, muzikálové písně jsou důležitou součástí těchto uměleckých děl, protože příběh buďto rozvíjejí, nebo jsou jeho přímou součástí, kdy se část děje odehraje prostřednictvím písně. I zkušený mluvčí cizího jazyka nemusí vždy porozumět některým slovům. Důvodem nemusí být jen jeho limitovaná slovní zásoba, ale také faktory, které neovlivní. Patří mezi ně např. zhoršené akustické podmínky či zaniknutí textu v hudebním podkladu. Divák tím pádem nemusí pochopit některé důležité části děje, v extrémním případě může dojít k celkovému nepochopení díla. 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 důvodem hovořícím pro překlad písňových textů může být i jazyková nekompetentnost herců. Nejčastějším faktorem bývá špatná výslovnost, která může působit komicky či rušivě. Naopak zpěv písně v národním jazyce může hercům pomoci lépe se vcítit do postavy.

### 3. 1. 1 *Matilda*

Jelikož je *Matilda* muzikálem především pro děti, je nutné těmto divákům přizpůsobit i překlad. Jak uvádí Petra Šklíbová, ve filmu je úzus takový, že písně pro děti se překládají, resp. dabují (2011: 13). Analogický postup by se tedy měl zvolit také u *Matildy*. V muzikálu se navíc objevuje velké množství dětských zpěváků (hlavní představitelka Matyldy by měla být ve věku okolo 6–9 let), kterým by zpěv v cizím jazyce mohl činit nemalé potíže. Dalším faktorem, který zajisté ovlivní rozhodování, je existence vysokého počtu slovních hříček a rýmů, na kterých je muzikál postavený. Ačkoliv Strangways tvrdí, že „neznalost cizího jazyka u publika není fatální překážkou toho, aby měli z díla požitky“ (1921: 220), v případě slovních hříček by diváci nemuseli docenit zásadní kvality díla a muzikál by mohl takzvaně „zapadnout“. Tyto důvody jasně ukazují, že v případě muzikálu *Matilda* by bylo vhodné přeložit jak mluvené části, tak i ty zpívané.

### 3. 2 Požadavky kladené na překladatele

O tom, že role překladatele je důležitá, není pochyb. Překladatel totiž zprostředkovává kulturní výměnu mezi národy, a svou prací tak obě strany obohacuje. K otázce přijetí díla na cílovém trhu někteří autoři dokonce dodávají, že překladatel „je spoluvůrcem úspěchu díla“ (Honolka 1967: 217). Jak jsme uvedli výše, Honolka zmiňuje skutečnost, že v případě oper není výjimkou, že hudba často převyšuje text. Ačkoliv věří tomu, že spousta významných oper těží především ze svých hudebních kvalit a že spojením vynikající hudby a průměrného libreta může vzniknout úspěšné dílo, poukazuje také na případ, kdy nevhodný překlad libreta zcela zničil dojem z celé opery (1967: 217). Je proto dobré mít toto na paměti a přistupovat k překladu zodpovědně a s vědomím, že nezdařený překlad může mít vliv na přijetí jinak kvalitního díla u obecnosti.

V souvislosti s kvalitou překladu řada autorů uvádí i požadavky, které by měl překladatel splňovat, aby mohl být v překladu písňových textů úspěšný. Åkerström pokládá za důležité dobré asociační schopnosti, širokou slovní zásobu a také schopnost hrát si slovy (2009: 9). Tyto vlohy by však měl mít každý překladatel, nehlédě na žánr či útvar, který překládá.

Vymětal je ve své charakteristice přesnější a uvádí, že překladatel by měl zároveň mít smysl pro rytmus. V nejlepším případě by to měl být hudebník, který je schopný vcítit se do hudby a slyšet její modulace. Překladatel-hudebník má také lepší předpoklady k tomu, aby:

1. se vyznal ve stavbě hudební fráze (1957: 509).
2. posoudil přípustnost případných změn rytmických hodnot (527).  
Překladatel musí zvážit, zdali nepůjde už o příliš velký zásah do hudby a jestli se také zpívaná melodie nebude rytmicky bít s hudebním doprovodem.
3. zachoval slovní a větný přízvuk (509).
4. rozpoznal modulace v hudbě (527).

Na skutečnost, že kromě citu jazykového je důležitý také cit hudební, poukazuje i Honolka. Podle něj může u překladu písní ztroskotat i vynikající básník, který

nedbá na formu, přízvuk větný i slovní a který nevnímá náladu a výraz hudby  
(1967: 215).

## 4. PROBLEMATIKA HUDEBNÍCH PŘEKLADŮ

### 4.1 Adekvátnost překladu a otázka obsahové věrnosti

Už před více než půlstoletím vyslovil Jiří Levý základní předpoklad adekvátního překladu, jímž je zachování kvalit originálu (1998: 40). Avšak názor na to, jaké kvality by to měly být a v jaké míře je potřeba je dodržet, se liší. Vymětal definuje jako jeden z významných požadavků na překlad hudebních textů „obsahovou věrnost a přiléhavost“ (1957: 524). Právě tento nárok je v kritice překladu písňových textů ožehavým tématem. Překladařelé jsou kritizováni buďto za věrnost originálu, která je však na úkor hudebních kvalit díla, či naopak přílišnou volnost, kdy je míra odchýlení se od originálu tak velká, že se jedná spíše o adaptaci a slovo „překlad“ tudíž skoro není na místě (Cintrão 2009: 816).

Jak již bylo řečeno, Vymětal striktně lpí na významové věrnosti, zároveň se však staví proti prohrškům vůči deklamaci a rytmu. Zastáncem opačného názoru je Lars Rudolfsson. S Vymětalem sdílí názor na respektování hudební složky předlohy, na rozdíl od něho ale doporučuje zachytit smysl VT a adaptovat jej tak, aby text do hudebního podkladu co nejlépe zapadal. Doslovný překlad písňových textů je podle něj zřídka kdy vhodné řešení: „Úspěšný překlad je interpretací, která je spíše volná, ale vyjadřuje stejné myšlenky jako originál“ (cit. v Åkerström 2009: 8).

Oba protichůdné názory působí již na první pohled značně extrémně a určitě není dobré ani jeden z nich dogmaticky prosazovat a aplikovat je na všechny hudební překlady. Vymětalovo doporučení je platné spíše v případě překladu operních textů, kterými se jeho práce ostatně zabývá především. Protože opera neobsahuje mluvené části, veškerý děj se odehrává skrze píseň. Při necitlivém adaptování textu tedy mohou být vypuštěny důležité události a může dojít k významnému posunutí děje a celkového vyznění díla. Významově důležitá slova by podle Vymětala dokonce měla zůstat zachována na původních místech, a to z důvodu propojenosti slov s hudbou (Vymětal 1957: 526). Pokud by se na hudebně vypjatém místě ocitlo slovo významově prázdné, nebo neodpovídající náladě hudby, mohlo by to působit nepatřičně nebo komicky.



Naopak Rudolfssonův přístup je vhodný pro překlad populární hudby. Protože populární písně nejsou součástí širšího narativního celku, neváží se tedy na žádný příběh a nehrozí zde, že by divák přišel o podstatnou část děje. Navíc překladatel se díky tomuto ústupku v obsahové rovině může zaměřit na formu a rovinu zvukovou a vybrousit překlad natolik, až při jeho poslechu vznikne dojem, že se nejedná o překlad, ale původní dílo.

Z výše uvedeného je patrné, že volný překlad se v některých případech jeví jako přípustný, ba dokonce žádoucí. Adaptační strategii lze opřít o teorii skoposu Hanse J. Vermeera. Ta je založená na předpokladu rozdílných funkcí výchozího a cílového textu. Než se překladatel pro určitou překladovou strategii rozhodne, musí zvážit, k jakému účelu bude překlad sloužit. Účel CT se totiž může lišit od účelu VT, což bude mít vliv na formulaci a rozložení obsahu. Z tohoto vyplývá, že v závislosti na funkci textu v CJ, se může překladatel rozhodnout, které složky vyzdvihne a které naopak potlačí. Pokud překladatel „přesně ví, co dělá a jaký efekt to bude mít“ (Vermeer 2000: 223), neodmítá tato teorie ani tolik kritizovaný adaptační překlad, protože „‘věrnost‘ vůči originálu [...] je pouze jeden z možných účelů nebo zadání“ (Vermeer 2000: 230). Také Nordová uvádí, že „požadavek na věrnost je podřízený pravidlu skoposu. Jestliže si tedy účel textu vynutí změnu funkce, požadovaný standard už nebude intertextová koherence s VT, ale adekvátnost či vhodnost v závislosti na skoposu“ (1991: 24).

Krom toho Sirkku Aaltonenová dělení překladu na volný a věrný napadá tvrzením, že hranici mezi nimi lze jen těžko určit. Zastává dokonce názor, že „rozdíl mezi ‚volným‘ a ‚věrným‘ je založený čistě na subjektivním hodnocení“ (2000: 41). Navíc překlad podle ní nemůže být zcela věrný jinému textu, což je dáno jeho samotnou povahou, protože se vždy jedná o nový text. Pokud tedy překládáme text do nového kulturního kontextu, pro nové publikum, nemůžeme očekávat, že výsledkem bude text naprosto totožný.

V návaznosti na teorii skoposu uvádí Peter Low tři funkce, které může překlad písně zastávat (cit. v Cintrão 2009: 814). Jedná se o:

1. Referenční překlad textu;
2. Překlad určený k tomu, aby se četl;

### 3. Překlad určený ke zpěvu.

V prvním případě může jít o překlady, které byly pořízeny pro zpěváky, ale i laiky, kteří nerozumí VJ a chtějí znát obsah písně. Takový překlad může být užitečný při nastudování písně ve VJ, plní tedy informativní funkci a je nutné, aby byl co nejpřesnější. Adaptační strategie je v tomto případě zcela nevhodná. Není nutné ani žádné přebásnění, překlad může být zcela doslovný.

Ve druhém případě se bude jednat o překlad určený do divadelních programů nebo filmových titulků. Opět plní informativní funkci, měl by už ale mít jistou uměleckou hodnotu. Překladatel už musí CT přizpůsobovat cílové kultuře a cílovému publiku, měl by volit metafory a slovní spojení přirozená v CJ. Zároveň je i částečně omezován prostorem, který má k dispozici. U divadelních brožur tento problém není tak markantní jako u překladu pro titulky. Titulky jsou totiž, jak uvádí Málek, vázány na „délku[a] úseků, kterou mohou na titulkovacím zařízení využít, plus množství informací, které dokáže lidský mozek zpracovat v určitém časovém rozpětí“ (2012: 19).

Poslední možností je překlad vytvořený pro zpěv. Podle Strangwayse se k tomuto druhu překladu často nepřistupovalo správně, „protože překladatelé se soustředili na špatné věci – hlavně na rým a také na požadavek, aby jejich práce vypadala symetricky na papíře“ (1921: 220). U tohoto druhu překladu čelí překladatel největšímu množství omezení. Protože je nutné přizpůsobit překlad formě písně, překladatel má striktně limitovaný prostor nato, aby vyjádřil myšlenky originálu. Po celou dobu musí dbát na rytmus a melodii hudby, deklamaci, větný a slovní přízvuk a délkové hodnoty not. Další podstatnou překážkou je přítomnost rýmů. Vymětal dokonce tvrdí, že rýmy doslovný překlad přímo znemožňují (1957: 522). Åkerström ve svém výzkumu také dokládá, že míra doslovnosti není vysoká ani u příbuzných jazyků (2009: 17).

Z tohoto výčtu je patrné, že vytvořit překlad určený ke zpěvu, který by splňoval všechna jeho kritéria, je těžké, ne-li dokonce nemožné. Překladatelé se proto často uchylují ke kompromisům v oblasti obsahové ekvivalence, aby bylo možné překlad přizpůsobit hudbě a aby zároveň zněl přirozeně a dobře se zpíval.

Takové kompromisy jsou podle Lova zcela nevyhnutelné a oprávněné. Upozorňuje na skutečnost, že překladatel musí „vyvažovat několik hlavních kritérií, která jsou často ve vzájemném konfliktu“ (2005: 191). Mezi hlavní

kritéria řadí zpěvnost (singability), význam (sense), přirozenost (naturalness), rytmus (rhythm) a rým (rhyme). Těmto kritériím se budeme podrobněji věnovat v dalších částech této práce. V tuto chvíli je však důležité zdůraznit, že pokud se snažíme přivést k dokonalosti jednu složku, děláme tak nevyhnutelně na úkor složky jiné, což není podle Lova žádoucí. Měli bychom se místo toho snažit najít vhodný kompromis a pracovat na dobrém celkovém vyznění textu. Překladatel tedy může činit drobné prohřešky, uchýlovat se k nedokonalým, ale přesto uspokojivým řešením, pokud je to pro dobro celkového vyznění díla. V případě významové věrnosti se lze odkázat na fakt, že ta je jen jednou z pěti hlavních kritérií pro hodnocení překladu. Ačkoliv je to složka podstatná, nelze ji vyvyšovat na úkor ostatních.

#### *4. 1. 1 Strategie překladu jednotlivých typů muzikálů*

Pokud je překlad písně určený ke zpěvu, i v tomto případě se mohou nároky na obsahovou věrnost překladu lišit případ od případu. V kapitolách 2. 3 a 2. 4 jsme si vymezili typy muzikálů a funkce muzikálových písní. Toto rozdělení nyní využijeme při klasifikaci vhodných překladatelských strategií.

Obecně můžeme předpokládat, že v „popeře“, kde se rozhovory postav a veškerý děj odehrávají pomocí písní, bude vyžadována vyšší obsahová věrnost a adaptační strategie bude s největší pravděpodobností spíše nevhodná. Naopak u koncepčního muzikálu či „book musical“, kde písně rozvíjí obsah dialogů, je důležité zachytit pouze hlavní myšlenku a není potřeba zaměřovat se na detaily. Samozřejmě nemůžeme paušalizovat, protože každý muzikál může být směsicí různých typů písní, ale toto rozdělení může překladatelům posloužit jako první vodítko při volbě vhodné strategie.

Dále můžeme říci, že pokud se jedná v písni o monolog, obecně si můžeme dovolit větší volnost než v případě dialogů, kdy na sebe musí jednotlivé repliky navazovat a kdy většinou nemůžeme myšlenku natahovat přes hranici jedné hudební fráze, jak tomu může být právě u monologu.

Požadavky na významovou přesnost se dokonce mohou měnit i v průběhu jediné písně. Např. v písni „Miracle“, v části odehrávající se ve škole na divadelním představení, na sebe reagují rodiče dětí. Jedná se o dialogy, během

kterých si – v rámci muzikálové stylizace – postavy neuvědomují, že zpívají, a zpěv zde nahrazuje obyčejný rozhovor. Protože se dialogy odehrávají v rychlém sledu, každý výrok má vymezen velmi limitovaný prostor. Nejdůležitější však je, že text písně odráží dění na jevišti, sdělení textu písně v překladu by se tedy nemělo zásadně lišit od původní verze. Tyto dialogické části se střídají s pasážemi, kde jde naopak pouze o to zachytit základní myšlenku. Například hned v úvodu jsme proto mohli bez problémů nahradit verš *I am a princess* (jsem princezna) českým *Jsem jako víla*.

Podobně jako u „Miracle“ tomu bylo i u písně „My House“, ačkoliv druhá z písní není tak rozmanitá jako první jmenovaná. První část písně „My House“ je sólová, obsah je tedy možné uzpůsobovat deklamací, protože jakékoliv prohrěšky proti ní by byly velmi nápadné. Jedná o píseň v pomalém tempu, která vyžaduje dodržení notových délek. Plynulost melodie tedy nemůžeme narušit například umístěním krátké slabiky na dlouhou notovou hodnotu. V druhé části písně se však monolog proměňuje v dialog slečny Krásné (Miss Honey) a jejího tatínka, mistra úniků (Escapologist). Postavy na sebe reagují, v jednu chvíli dokonce zpívají stejný text, který se ale vzápětí rozchází (Příklad 1). Bylo tedy potřeba najít vhodný ekvivalent, který by dával smysl pro oba texty.

Příklad 1:

**Escapologist:** I know that I  
hurt you.

**Mistr úniků:** Já vím, že tě  
trápím.

**Miss Honey:** I know that  
everything I need is in here.

**Slečna Krásná:** Já vím, že  
všechno potřebné já tu mám.

The image shows a musical score for two parts. The top staff is in 4/4 time and contains the lyrics: "I know that ev - 'ry - thing I need is in here." The bottom staff is also in 4/4 time and contains the lyrics: "I know that I hurt you." The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values (quarter, eighth, and half notes) with rests.

U písní posunujících děj nebo odrážejících dění na jevišti tedy musíme postupovat obezřetně a zajistit co největší obsahovou věrnost. Naopak v písních

dokreslujících atmosféru či charakter postavy (např. vnitřní monology) můžeme aplikovat funkční přístup, jak jej definuje např. Levý (1998) či Knittlová (2000). Zde stačí, pokud vystihneme hlavní myšlenku sdělení.

Píseň „Telly“ podobně jako „My House“ spadá do kategorie písní, která rozvíjí charakter postavy. Na rozdíl od „My House“ se ale jedná se o čistě sólový kus. V zásadě tedy bylo možné vyjádřit stejnou myšlenku jinými slovy, např. frází *When we can sit happily on our lovely bapperlies. Watching slightly famous people talking to really famous people?* jsme přeložili jako *Já můžu si hověti bez té knižní havěti. Pozorovat celebrity jak zpívají slavné hity*, ačkoliv o zpívání není ve VT řeč.

## 4. 2 Zpěvnost

Jedním z nejdůležitějších požadavků na překlad písňových textů je zpěvnost. Překlad se musí „dobře a hladce zpívat“ (Vymětal 1957: 511) a měl by být libozvučný (za předpokladu, že kakofonie nemá oporu ve VT). Pozornost by tedy měla být věnována uspořádání souhlásek a samohlásek a správné deklamaci.

Aby se text zpěvákům dobře vyslovoval, měl by se překladatel vyvarovat shluku těžko vyslovitelných souhlásek. Vymětal například uvádí jako zcela nevhodné spojení *jsem již prost vzdoru* (1957: 513), kde se nachází hned pět souhlásek po sobě. Zejména v rychlých tempech není na pečlivé vyslovení souhlásek čas a vhodné je proto užít vyššího počtu samohlásek či „konsonanty tvrdšího ražení“ (516). Vymětal také doporučuje vyhnout se slovům obsahujících polohlásky *r* a *l*, např. ve slovech *vítr, vlna, plný* (1957: 513).

Do kategorie těžko vyslovitelných souhlásek můžeme zařadit i souhlásku *ř*. Můžeme předpokládat, že se bude špatně vyslovovat především v rychlých tempech. Příklad 1a je ukázkou z písně „Miracle“, která je napsána ve svižném tempu. V příkladu 1b se dokonce vyskytuje hned několik souhlásek *ř* blízko u sebe. Ve slově *předtím* se navíc nachází rovnou dva shluky souhlásek: *př* a *dt*. Usuzujeme tedy, že spojení *křoví – předtím – přesvědčivý* by bylo příliš náročné na výslovnost a rozhodli jsme se jej nahradit spojením *křoví – nikdy – přesvědčivý*, které je demonstrováno na příkladu 1c.

### Příklad 1

- a) The role of “tree” has never been portrayed with such convincing sway.
- b) Vždyť v roli křoví nebyl nikdo **předtím** tak přesvědčivý.
- c) Vždyť v roli křoví nebyl nikdo nikdy tak přesvědčivý.

Lees (cit. v Low 2008: 13) dodává, že bychom se měli vyhnout opakování stejné souhlásky na konci jednoho slova a začátku následujícího. V příkladu 2 se jedná o kolizi souhlásky *c*, v příkladu 3 souhlásky *m*. V obou případech jsme se proto přiklonili k druhé variantě. Avšak v příkladu 4 jsme se opakování nevyhnuli. Nalezli jsme i variantu bez opakování souhlásek (4b), avšak ta neměla adekvátní rozložení přízvuků. Přednost jsme dali přízvukům před opakováním také proto, že slovo *jsem* připadá na čtvrt'ovou dobu, kterou lze eventuálně zkrátit a v získaném čase se zpěvák může připravit na následující slabiku.

### Příklad 2

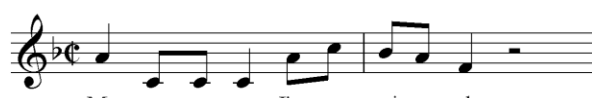
- a) I have to cut down on the cream.
- b) Tak se prý nesmím tak moc **cpát**.
- c) Tak se prý nesmím takhle cpát.

### Příklad 3

- a) I'm as tiny and as shiny as a mirror ball.
- b) Jsem malým pilným **milovaným** rošťákem.
- c) Jsem malým pilným roztomilým rošťákem.

### Příklad 4

- a) My mummy says I'm a miracle!
- b) Máma mi říká ty můj zázraku!
- c) Pro mámu jsem **malým** zázrakem!



My mum-my says I'm a mi-ra-cle  
Pro má-mu jsem ma-lým zá-zra-kem

Dále je třeba dbát zřetel na speciální potřeby zpěvu, kdy se omezení týkají především samohlásek. Pro zpěváky je nejjednodušší nasazovat tóny ve vysokých polohách na vokál /a/. Následuje vokál /aj/, /ó/, /o/, /i/, nejméně vhodný je pak vokál /u/. Pokud tedy melodie překročí v sopránu tón fis 3, v tenoru tón fis 1, v altu tón es 2 či tón d 1 v basovém partu a v textu se vyskytne samohláska *o*, *i*, či *u*, může dojít k deformaci těchto samohlásek na vokál /a/, který je v těchto polohách pro zpěváky jednodušší (Drinker 1950: 229). Pro samohlásky ve vysokých polohách je tedy vhodné volit slova obsahující /a/ či /i:/ (Low 2008: 13). Naopak pro hluboké polohy je příhodný vokál /ou/, /u/ a /o/. Pro zpěv melismat se zase osvědčily vokály /a/ a /ai/ (Low 2008: 13).

V partu slečny Krásné v písni „My House“ jsme se setkali s výrazným kvartvovým skokem (Příklad 5a). Měli jsme opět na výběr z několika variant. Varianta 5b nebyla příliš vhodná, protože na notu c<sup>2</sup> by připadl vokál /e/, kterou by ale zpěvačka musela svázat s předchozí notovou hodnotou a tím pádem tento vokál držet po tři doby. V kombinaci s takovýmto intervalovým skokem by to ale zpěvačce mohlo činit potíže. Z tohoto důvodu jsme upřednostnili možnost 5c, kde se na notu c<sup>2</sup> zpívá vokál /a/ a nota g<sup>1</sup> a c<sup>2</sup> jsou nasazeny každá zvlášť.

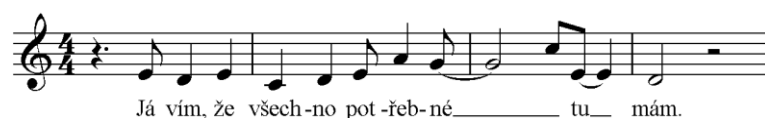
#### Příklad 5

a)



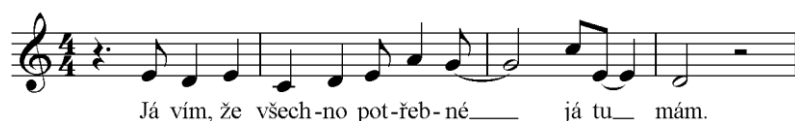
I know that ev - 'ry - thing I need is in here.

b)



Já vím, že všech-no pot-řeb-né tu mám.

c)



Já vím, že všech-no pot-řeb-né já tu mám.

Otevřený vokál /a/ je také vhodný ve sborových částech, ve kterých se autor snaží o větší zvukovost (Vymětal 1957: 520). Naopak úzké vokály /i/ a /e/ by neměly takový zvukový účinek.

#### 4.3 Deklamace

Deklamace je jeden z předpokladů zpěvnosti textu a je definována jako „způsob, jakým jsou slova zdůrazněna, vyslovena a artikulována a zahrnuje hudební prostředky jako vázání, zdůrazňování či frázování“ (Potter 2003: 126-127).

Vážným prohřeškem proti deklamaci je podle Vymětala rozložení přízvuků ve slovech překladu, které nekoresponduje s hudbou (1957: 503). Důležité je zmínit, že hudební akcent v písních se kryje s akcentem slovním, tedy slovním přízvukem, na což poukazuje i Kalábová (2006: 23). Přízvuchné doby (v hudbě a tedy i v textu písně) se často nachází na první a třetí době v taktu, či na dlouhých notových hodnotách. Jelikož jsou ale hudba a tudíž i její akcenty dané, nesmíme do tohoto materiálu příliš zasahovat a měli bychom se snažit text do této předlohy zapasovat. Porušením slovního přízvuku bychom mohli zpěvákovi způsobit při zpěvu nemalé potíže. Navíc takovýto text může působit komicky, nehezky a především nesrozumitelně.

Důležité je také umísťovat dlouhé slabiky na dlouhé notové hodnoty a krátké slabiky na krátké, což zmiňuje jak Vymětal (1957), tak Franzon (2005) či Low (2008). Toto pravidlo platí zejména pro písně v pomalých tempech, kde se nachází opravdu mnoho dlouhých hodnot. Pro píseň „My House“ by bylo proto zcela nevhodné uvažované řešení *můj dům zastaví všechny nečas a dveře ochrání mě před zimou*. Když pomineme fakt, že druhý verš není ani dostatečně poetický, tak slova *nečas*, *dveře* a *před* neobsahují natolik dlouhé slabiky, aby se mohly v daném tempu nacházet na čtvrt'ových dobách. Naopak slova *bouří*, *nepocítím*, *nezávislá* z příkladu 1b tento požadavek splňují.



### Příklad 1

- a) This roof keeps me dry when the rain falls.  
This door helps to keep the cold at bay.  
On this floor I can stand on my own two feet.
- b) Můj dům ochrání mě před bouří.  
Rána mrazivá nepocítím.  
Zde se cítím být svá nezávislá.

Kalábová uvádí několik pomůcek (2006: 56-59), kterými si překladatelé vypomáhají, aby mohli požadavek správné deklamace lépe splnit. Jelikož má čeština volnější pořádek slov než angličtina, můžeme si dovolit s ním více pracovat. V příkladu 2b jsme použili příznakový pořádek slov víru mou v člověka *navrací* místo neutrálního pořádku mou víru v člověka *navrací*.

### Příklad 2

- a) Ev'ry life I bring into this world...
- b) Víru mou v člověka mi vrací...

Ačkoliv je takováto změna v češtině přípustná, platí zde stejné pravidlo jako u jiných pomůcek – překladatel by úpravy neměl přehánět a v pořádku slov by neměl jít do extrémů. Vymětal také varuje před „šroubovaností“ a „kotrbatostí“ a doporučuje, aby překladatelé „překládali co nejprostěji, nejjednodušeji a nejsrozumitelněji (1957: 518). Rovněž Nida uvádí, že „nic nezničí kouzlo písně jako nevhodná slova nebo nepřírozený slovosled (1964: 177). Také Drinker upozorňuje na to, že jazyk překladu by měl být zejména přirozený a idiomatický (1952: 226) a Low pak přirozenost („naturalness“) uvádí jako jeden z principů svého „Pentatlonu“ (Low 2005) a povyšuje ji tím na stejnou úroveň s obsahovou věrností, rytmem, rýmy a zpěvností.

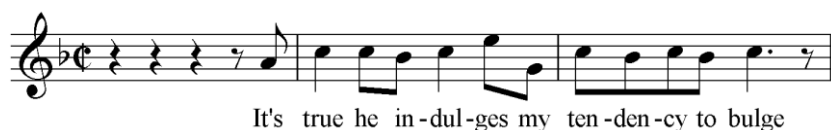
Další technikou, jež nám může pomoci zajistit správnou deklamací, je přidávání a odebrání slabik, což někdy vyžaduje změnu rytmu či jiný zásah do hudební předlohy. Této problematice se proto podrobně věnujeme v kapitole 4. 5 Rytmus.

Ze svých zkušeností s překladem vybraných písní muzikálu *Matilda* můžeme potvrdit, že požadavek na správné rozložení přízvuků je ze všech požadavků patrně tím nejtěžším, mají-li být současně alespoň částečně zachovány další požadavky a má-li si píseň zachovat svůj specifický ráz. Otázkou tedy je, zdali si překladatel v této oblasti může dovolit nějaké ústupky. Vymětal tvrdí, že nikde „není řečeno, že by si překladatel výjimkou nesměl dovoliti pražádné licence co do přízvuku (např. při slovech složených) nebo co délky slabiky“ (1957: 507). Protože v češtině se nachází hlavní přízvuk na první slabice a nemá tak velký repertoár jednoslabičných slov jako angličtina, lze si u delších slov vypomocť i přízvuky vedlejšími (typologickými rozdíly mezi češtinou a angličtinou se budeme podrobněji zabývat v kapitole 4. 5 o rytmu). Usuzujeme, že pokud na dobu, která je akcentována hudbou, případně vedlejší slovní přízvuk (v češtině to bývají liché slabiky), nejedná se o takový prohřešek, jako kdyby se jednalo o slabiku zcela nepřizvučnou.

V příkladu 2 připadá hlavní přízvuk na jednoslabičné slovo *bulge*, které se nachází na akcentované třetí době v taktu. Toto slovo je navíc zdůrazněné tím, že připadá na dlouhou dobu (jeden a půl doby ve srovnání s okolními osminami). Další významný přízvuk se nachází na slově *indulges*. Ačkoliv přirozený přízvuk by měl být na druhé slabice, přízvučnost této slabiky je potlačena melodií, kdy melodie této fráze končí terciovým skokem, který zdůrazňuje právě slabiku třetí. Podle Krále mají česká trojslabičná slova vedlejší přízvuk na třetí slabice (1909: 212), tzn. ve slovech *nechá-vá* a *postava* se vedlejší přízvuk nachází na slabikách – *vá* a *-va*. Pokud tedy tyto slabiky zdůrazníme během zpěvu, nelze hovořit o velkém prohřešku.

#### Příklad 2

- a) It's true he indulges my tendency to bulge.
- b) Ač chladným ho nechává má statná postava.



Na následujícím příkladu bychom rádi demonstrovali postup při hledání řešení, které by vyhovovalo požadavku na zpěvnost a správnou deklamaci. V Příkladu 3 jsme frázi *so give me more cake* s přízvukem na první a třetí době přeložili nejprve jako *a ted' chci přidat!*. Tato verze však nevyhovuje rozložením přízvuků. Slovo *přidat* má přirozený přízvuk na první slabice, avšak v hudbě je akcent na třetí době, na kterou připadá slabika *-dat*, která by proto byla nepřirozeně vyražena. Stejný problém by nastal, i kdybychom slovo *přidat* nahradili významově přesnějším *koláč* nebo *jídlo*. Další možností bylo *a ted' chci jíst zas!*, kde se však nachází shluk souhlásek *jíst – zas*, což by způsobilo nesnadnou výslovnost celé fráze. Navíc částice *zas* je sémanticky slabé slovo, jehož zdůraznění (zde navíc na úkor sousedícího plnovýznamového slovesa *jíst*) bývá spíše nepatřičné. Až poslední zvažovaná verze *a ted' budu jíst* vyhovuje jak rozložením přízvuků, tak uspořádáním souhlásek a samohlásek.

#### Příklad 3

- a) But I'm a barrelina, so GIVE ME MORE CAKE!
- b) Já jsem barelína, a TEĎ CHCI PŘIDAT/JÍDLO/ KOLÁČ!
- c) Já jsem barelína, TEĎ CHCI JÍST ZAS!
- d) Já jsem barelína, A TEĎ BUDU JÍST!

## 4. 4 Rým

### 4. 4. 1 Funkce rýmu

Úloha rýmu v poezii je především esteticko-rytmická – rým podle Rickerta přitahuje pozornost a přispívá k hudebnosti díla (1976: 250) a tím, že „signalizuje hranici verše“, vytváří „základní jednotku básnického rytmu“ (Brukner a Filip 1997: 284). Jiří Levý uvádí ještě jednu důležitou funkci rýmu, a to významovou: rým tvoří významový spoj mezi dvojicí těžko spojitelných, kontrastních či nečekaných pojmů a může tak vytvářet nezvyklé asociace či mít šokující nebo komický efekt (Levý 1998: 279). Pokud se rým nachází v tvorbě určené pro děti,

pak je jeho úloha obzvláště důležitá, protože slouží k zaujetí čtenáře, napomáhá zapamatování a motivuje děti k tomu, aby četly (Landers 2001: 105-107).

Z výše uvedených funkcí je patrné, že rýmy patří mezi zásadní kvality díla, kterým by se při překladu měla věnovat pozornost. Mimo to má rýmování v původní české poezii bohatou tradici, nejspíše proto, že jej usnadňuje samotná povaha jazyka. Čeština má díky své syntetičnosti bohatý rýmový slovník a na rozdíl od jazyků analytických má k dispozici velké množství tzv. rýmů gramatických (Levý 1998: 282). Právě z tohoto důvodu by se podle mnohých autorů neměl překladatel „vymlouvat“ na obtížnost hledání rýmových dvojic (např. Fischer v Levý 1998: 285).

Doposud byla řeč pouze o poezii, která sice má s překladem veršovaných hudebních textů mnoho společného, avšak ne všechny požadavky kladené na překlad poezie se dají beze zbytku aplikovat i na překlad hudebních textů. Právě u nich je situace ztížena řadou omezení, která již byla zmíněna výše. Vedle tvrzení, že rýmování je „nejzávažnější překážkou věrnosti hudebního překladu,“ (1957: 522) Vymětal dokonce vyslovuje názor, že rým často nemá v písních žádný význam ani účinek. Na rozdíl od poezie totiž posluchači schází zrakový vjem, který účinek rýmu zesiluje, a rým se tak může ztratit v hudebním podkladu. Pokud jsou navíc rýmy od sebe dosti vzdálené (např. v písních v pomalých tempech), nemají pro posluchače dostatečnou intenzitu a ztrácí tedy na významu. Je proto nutné, aby překladatel zvážil význam rýmu na daném místě a posoudil, zdali jeho redukcí přijdeme o podstatný rys díla, či nikoliv. Naopak „jsou-li rýmy dosti blízko sebe a jsou-li vyzvedány též hudbou, zejména periodicitou melodie,“ pak mají nepochybně zásadní vliv na vyznění díla a je nutné pokusit se je i přes obtíže v díle zachovat (Vymětal 1957: 521).

Příkladů, kdy se vlivem periodicity melodie objevují rýmové dvojice na stejných dobách v taktu, najdeme v muzikálu *Matilda* celou řadu. Pokud se tedy první slovo z rýmového páru nachází na první době, dá se očekávat, že i druhé slovo najdeme na první době v některém z následujících taktů apod. V následujícím přehledu uvádíme tyto případy i s jejich úspěšnými převody do češtiny.

1) Rým nacházející se na první době v taktu

He got a C on his <b>report!</b>	Dostal trojku z počítání.
We'll have to change his school.	Ihned školu změni.
The teacher's clearly falling <b>short.</b>	Učitel není normální.

Have you seen his school re - port? He got a C on his re -  
 port! What? We'll have to change his school. The teach-er's clear-ly fall ing short.

2) Rým na druhé době v taktu

“Specialness” seems de <b>rigueur,</b>	Normálnost není normální,
Above average is average go	ve všem musíš být geniální,
<b>figureur.</b>	bravurní.

"Spe - cial - ness" seems de - rig - ueur, a - bove a - ver - age is a - ver - age, go fig - ueur.  
 "Nor - mál - nost" ne - ní nor - mál - ní, ve všem mu - síš být ge - ni - ál - ní bra - vur - ní.

### 3) Rým na třetí době

Take another picture of our angel  
in that costume that I **made**.

The role of "tree" has never been  
portrayed with such convincing  
**sway**.

Vyfoť znovu to naše zlatíčko a ten  
kostým slušivý.

Vždyť v roli křoví nebyl nikdo  
nikdy tak přesvědčivý.

4 Take an-oth-er pic-ture of our an-gel in that cos-tume that I made. The role of  
"tree" has nev - er been por - trayed with such con - vinc - ing sway.

My daddy says I'm his special little  
**guy!**

Mum says I'm an angel sent down  
from the **sky**.

Můj táta ví, že jsem prima bezva  
**kluk!**

Říkají, že anděl závistí by **puk**.

6 My dad-dy says I'm his spe-cial lit - tle guy!  
Mum says I'm an an - gel sent down from the sky.

### 4) Rým na čtvrté době

You can be all cynical  
but it's a truth empirical

Můžeš mítí pochyby,  
že nejsem celý bez chyby

You can be all cy - ni - cal, but it's a truth em - pi - ri - cal.

Ne vždy se však podaří rýmy zachovat a otázkou zůstává, zdali lze takovýto překlad považovat za úspěšný. Peter Low zaujímá poměrně smířlivý

postoj tvrzením, že překladatel by neměl usilovat o rým za každou cenu na úkor jiných prvků (2005: 199). Jak již bylo řečeno, celkové vyznění písně je podle něj podmíněno vyvážením několika požadavků, za které překladatel dostává pomyslné body. Pokud tedy získá nejvíce bodů za rýmy, ale naprosto propadne v dalších oblastech, jako je deklamace, rytmus či přízvuk, pak překlad určený pro zpěv nelze hodnotit jako zdařilý. Low a další autoři (např. Drinker či Vymětal) proto navrhují řadu kompromisů, na které je možné pro celkově dobré vyznění díla přistoupit. V následující sekci se pokusíme tyto metody demonstrovat na příkladech z písní „Miracle“ a „Telly“.

#### 4. 4. 2 Kompromisy v četnosti rýmu

Nejradikálnější změnou oproti VT je redukce rýmu, kterou však Peter Low v nevyhnutelných případech úplně nezavrhuje. Podle něj se překladatel „musí rozhodnout, zda vypuštění rýmu bude vážnou ztrátou“ (Low 2008: 6) a rozhodně jej nedoporučuje na „prominentních místech“ (7), jako jsou první a poslední verše, refrény, konce veršů či rýmy na těžkých dobách. Z toho vyplývá, že vnitřní rýmy, které nejsou tolik exponované, mohou být v případě potřeby redukovány.

V příkladu 1 se podařilo vnitřní rým *clear – peer – me* zachovat, což přispělo k rytmičnosti verše.

##### Příklad 1

It's been <b>clear</b> there's no <b>peer</b> for a miracle like <b>me</b> .	Bylo <b>jasné</b> že svět <b>žasne</b> nad tím, jak jsme <b>úžasné</b> .
---	---

Oproti tomu v příkladu 2 byl rým *seen – C* na koncích prvních poloveršů vynechán ve prospěch významové přesnosti a deklamace. Zachován byl pouze koncový rým *report – report*, který je nápadnější a pro posluchače snadněji zaznamenanatelný.

## Příklad 2

Have you **seen** his school **report**?  
He got a **C** on his **report**!

Dnes bylo vysvědčení.  
Dostal trojku z počítání.

Jak již bylo řečeno, rým není vhodné vynechávat, pokud je zdůrazněn hudbou, tzn. objevuje-li se na těžké době či konci veršů. Avšak Drinker navrhuje kompromisní řešení, kdy je ve čtyřverší se střídavým rýmem ABAB vynechán rým v prvním a třetím verši (1950: 233). Low přidává rýmové schéma v podobě xAxA, AxxA či xxAA a doporučuje je využít např. v krátkých verších, pro které je obecně velmi těžké najít rýmové páry (2008: 8). Z toho vyplývá, že pokud to je nevyhnutelné, je možné rýmové schéma pozměnit.

Této metody jsme využili v příkladu 3, kde bylo rýmové schéma ABAB nahrazeno schématem xAxA.

## Příklad 3

All I know I learnt from telly,  
this big beautiful box o' **facts**.  
If you know a thing already,  
baby, you can switch the channel  
over just like **that**!

Vše co vím tak mám já z telky,  
bez ní život je tak **nudnej**.  
Když už jsi dnes fotbal viděl,  
rovnou můžeš přepnout tenhle  
kanál na **jinej**.

Ke kompromisům v oblasti rýmu lze přistoupit, pokud by snaha o jeho zachování znamenala výraznou ztrátu bodů v obsahové věrnosti, deklamaci či přízvuku (Low 2008: 12). Rovněž Strangways pokládá za chybu, pokud se překladatel zaměří pouze na rým a ostatní prvky opomene (1921: 220). Tento názor sdílí i Kalábová, která provedla srovnávací analýzu překladů písňových textů z muzikálu *Hair* a *Jesus Christ Superstar* od Jiřího Joska a Michaela Prostějovského. Kalábová ve své práci poukazuje na několik míst, ve kterých překladatelé texty zcela adaptovali, jen aby mohli zachovat rýmovou strukturu. Tyto rýmy jsou podle ní ale příliš triviální a písním by více prospělo spíše nerýmovat vůbec než vytvořit překlad, který slouží pouze rýmu (Kalábová 2006: 63).



Na základě těchto doporučení jsme se tedy rozhodli některé části písně „Miracle“ nerýmovat. Šlo zejména o místa, kde jsou verše velmi krátké a kde bylo rýmu dosaženo opakováním slov. Jedním z důvodů jsou již zmíněné ztížené podmínky hudebních překladů, kvůli kterým je téměř nemožné takovou repetici zachovat, druhým je zvýšená citlivost češtiny vůči repetici, takže opakování slov je často vnímáno negativně (Knittlová 2010: 52). V těchto místech jsme proto upřednostnili požadavek na deklamaci a obsahovou věrnost před rýmováním. V příkladu 4 jsme slovo *life* nahradili slovem *zrození* a snažili se vyjádřit hlavní myšlenku originálu, tedy že život a narození dítěte je něco úžasného. Naopak slovo *miracle*, které je zde zopakováno hned po sobě, bylo vhodné zachovat, protože se jedná o důležitý motiv, který se v písni objevuje mnohokrát, vždy v jiném kontextu. Verše navíc končí dlouhými notovými hodnotami, bylo tedy potřeba najít slova končící na dlouhou slabiku, aby se text dobře zpíval a zněl přirozeně. Slovo *život* by tedy nebylo vhodné, naopak slova *běžné* a *nás*, obsahující dlouhou slabiku, lépe zapadají do zpívané melodie.

#### Příklad 4

The most common thing in life is <b>life.</b>	Že prý zrození je tak <u>běžné</u> .
And yet, ev'ry single <b>life</b> ,	Přesto vím, že každý z <u>nás</u>
ev'ry new <b>life</b>	kdysi býval
is a <b>miracle! Miracle!</b>	malým zázrakem! Zázrakem!

Příklad 5 se vyznačuje nepravidelným rýmovým schématem AA AB AB xB složeným z vnitřních a koncových rýmů. V prvním verši se nachází vnitřní rým, ve třetím a čtvrtém verši se rýmují první poloverše, stejně tak druhé poloverše. V prvních třech verších se rýmy povedlo zachovat jak na konci, tak na hranici poloveršů. Avšak v posledním, čtvrtém verši bylo rým nutné obětovat ve prospěch významové přesnosti. Protože se jedná o část, kdy text písně reflektuje dění na jevišti, je nutné, aby byl překlad po významové stránce co nejpřesnější. Situace je navíc ztížena tím, že se jedná o dialog rodičů a jednotlivé promluvy jsou velmi krátké, proto ani nelze myšlenku roztáhnout přes hranici veršů.

#### Příklad 5

That's right, <b>honey</b> , look at mummy!	Sprav si šálu, kuk na mámu!
Don't put <b>honey</b> on your bro <u>ther</u> .	V tom randálu není slyšet.
Smile for mummy, smile for <b>MOTHER!</b>	Juk na mámu, teď jsi vidět!
I think she blinked. Well, take another!	Zrovna mrkla! Vyfoť ji znova!

Redukci rýmu je také možné kompenzovat na jiném místě. V příkladu 6 nebylo možné zachovat koncový rým *me – three*. Avšak ve verši, který se nachází mezi těmito dvěma rýmy, se vyskytuje vnitřní rým *indulges – bulge*, který se už přeložit podařilo (*nechává – postava*). Ztráta rýmu byla navíc kompenzována asonancí slov *nechává – má – statná – postava – polda*, která přidávají verši na rytmicu.

#### Příklad 6

No one is as handsome, strong as <i>me</i> .	Nikdo není hezčí silnější.
It's true he indulges my tendency to <b>bulge</b> ,	Ač chladným ho nechává má statná postava,
but I'm his little soldier, hup two four <i>three!</i>	jsem jeho chytrý polda, hop dva tři šest!

Ke kompenzaci jsme přistoupili také v příkladu 7, kdy byla konsonance z prvního verše v překladu přesunuta do verše čtvrtého. Nejdříve jsme mírně pozměnili rýmové schéma. V původním znění se na koncích prvního, druhého a třetího a pátého verše objevuje asonance, druhý a pátý verš pak tvořily dokonalou rýmovou dvojici. V českém překladu byl zachován rým mezi druhým a pátým veršem. Asonance v prvním verši byla redukována ve prospěch deklamace, ale vzápětí byla vykompenzována asonancí *narozené – dokonalé – nezkažené* na konci druhého, čtvrtého a šestého verše. Třetí verš navíc tvoří konsonanci

s dokonalým rýmem ve druhém a pátém řádku (*nepopsaná – narozené – nezkažené*).

#### Příklad 7

Ev'ry life I bring into this world <u>d</u> restores my faith in human <b>kind</b> .	Víru mou v lidský rod mi vrací děti právě narozen <u>é</u> .
Each newborn life, a canvas yet unpainted <u>d</u> .	Jejich mysl je jak deska nepopsaná.
This still unbroken skin, this uncorrupted <b>mind</b> .	Jsou tak dokonal <u>é</u> , ničím nezkažen <u>é</u> .

#### 4. 4. 3 Fonetická kvalita rýmu

V oblasti kvality rýmu lze taktéž akceptovat jisté ústupky. Protože písně jsou často „za pomoci dokonalých rýmů nepřeložitelné“ (Low 2008: 11), navrhuje Low nahradit úplný rým rýmem neúplným, asonancí či konsonancí. Low obecně prosazuje poměrně velkou svobodu v překladu, pokud je to v souladu s cílovou funkcí překladu a celkovým vyzněním díla. Odpůrci takovéto volnosti by mohli namítat, že neúplný rým nemá takových zvukových kvalit jako rým úplný, a přeložené dílo by tak mohlo esteticky pokulhávat za původním zněním. Tento argument ale můžeme vyvrátit myšlenkou Hrabáka, který tvrdí, že „nemůžeme [...] pokládat úplné rýmy za ‚dokonalejší‘ než rýmy neúplné“ (Hrabák 1973: 211). Nahrazení rýmu úplných těmi neúplnými tedy není chybné.

Zajímavý zvukový efekt se objevuje v příkladu 8, kdy konce veršů obsahují rým i konsonanci. Úplný rým se objevuje v obou verších na stejném místě – na předsazené čtvrté době, ihned následuje konsonance, která se v obou případech nachází na poslední čtvrt'ové hodnotě taktu. Troufáme si tvrdit, že najít takovouto zvukovou shodu v jiném jazyce, aby odpovídala zároveň délce fráze a obsahu, je nemožné. Rýmovou strukturu jsme proto zjednodušili a nahradili celou jednotku asonancí *znát – reklamách*.

### Příklad 8

All you need to make you **wise**  
is twenty-three minutes plus  
**advertisements.**

Vše co vím a měl bych znát,  
se dozvím během pěti minut  
v reklamách.

Protože asonance a konsonance se hojně objevují i ve VT, především v písni „Telly“, nebyl důvod k tomu, abychom jich nevyužili i v CT.

Při převodu z jednoho jazyka do druhého je nutné také zvážit rozdíly v prozodii a preference CJ. Pokud je nějaký prozodický princip CJ neznámý, je nesmysl snažit se jej za každou cenu zachovat, protože by jej čtenáři stejně nemuseli ocenit. V některých případech ovšem může překladatel narážet i na rozdílné hodnocení prozodických prostředků, jako je tomu např. u bohatých rýmů. Zatímco v češtině je bohatý rým považován za velmi zvukomalebný, anglickému čtenáři může připadat vyloženě odpudivý (Levý 1998: 295).

Podobně je tomu i u aliterace, která je zvláštním druhem rýmu. Podle Levého je tento princip slovanským jazykům velmi vzdálený a čtenáři jsou „na opakování souhlásek méně vnímaví“ (1998: 307). Snaha zachovat aliteraci při překladu z angličtiny do češtiny může být proto zbytečná a vhodnější by bylo nahradit ji principem pro CJ typickým. V příkladu 9 jsme proto aliteraci *the – day – doc – the* nahradili vnitřním rýmem (*šmik – pupečník*) a konsonancí (opakování hlásek *d* a *š/č*).

### Příklad 9

ever since **the day doc** chopped  
**the umbilical cord**

od těch dob, co doktor **šmik**  
maminčin **pupečník**

Je-li překladatel dobře obeznámen s prozodickou tradicí CJ, může mu to pomoci při rozhodování v situacích, v nichž má na výběr z více možností. Čeština nejenže toleruje bohatý rým, ale v některých literárních tradicích a žánrech jej přímo preferuje. V určitých případech tedy platí, že čím větší je rýmová shoda, tím lépe. V muzikálu *Matilda* jsou rýmy velmi nápadné a mají výrazně komický efekt, je tedy vhodné tuto nápadnost převést i do češtiny. K tomuto mohou

posloužit právě bohaté rýmy. V případě, že máme k dispozici dvě možná řešení, je vhodné zvolit právě to nápadnější, tedy s větší shodou slabik.

Z příkladů 10 a 11 jsme proto upřednostnili příklad 10, tedy rýmovou dvojici *nemluvila – narodila* před *mlčela – narodila*. V prvním případě mají rýmovaná slova stejný počet slabik, což přispívá k rytmičnosti verše, a jedná se o postačující rým s dvojslabičnou rýmovkou *-ila*. V druhém případě je rýmovka pouze jednoslabičná, navíc se liší i počet slabik rýmových slov a tedy i rozložení přízvuků.

#### Příklad 10

My daddy says I should learn to  
shut my pie hole.

Mum says I'm a good case for  
population control.

Jen doufají, abych už víc  
**nemluvila.**

Prý to byla chyba, že jsem se  
**narodila.**

#### Příklad 11

My daddy says I should learn to  
shut my pie hole.

Mum says I'm a good case for  
population control.

Jen doufají, abych proboha **mlčela.**

Prý to byla chyba, že jsem se  
**narodila.**

Závěrem této kapitoly je vhodné připomenout výrok Petera Lowa, že originál je potřeba „respektovat“, ale není možné ani žádoucí jej „přesně opakovat“ (2008: 5). Je tedy možné přistoupit k drobným změnám v úpravě kvality a četnosti rýmů. Současně je potřeba zdůraznit, že překladatel by těchto metod neměl zneužívat, ale i přes obtíže by se měl snažit co nejvíce přiblížit předloze.

## 4. 5 Rytmus

Ačkoliv se pojmu *rytmus* užívá hned v několika oblastech, naší práce se především týká rytmus v hudbě a rytmus v poezii. V hudbě je rytmus definován jako „pravidelné vnitřní členění průběhu skladby střídáním přízvučných a nepřízvučných anebo delších a kratších tónů (dob)“ (Vrkočová 1996: 165), v poezii pak jako „záměrné uspořádání zvukových prvků, pravidelně se opakujících v každém verši a vytvářejících tak rytmický impuls, tj. očekávání, že verš, který následuje, [...] bude po stránce zvukové uspořádán zase stejně“ (Bukner a Filip 1997: 290). Zatímco rytmus v hudbě zapisujeme notami, pro popis rytmu v poezii užíváme stop a meter. I když by se mohlo zdát, že mezi rytmem v hudbě a v poezii není žádná spojitost, není tomu tak. Za prvé jsou obě definice založeny na rozlišování mezi přízvučnou a nepřízvučnou dobou, za druhé jsou to oblasti, které se v písních vzájemně ovlivňují – konkrétně rytmus melodie písně může být přímo ovlivněn rytmem promluvy. Pro naši práci bude vždy vhodné rozlišit, kterou oblast máme na mysli. Pojmu *rytmus* budeme užívat, pokud se bude jednat o rytmus v hudbě. Budeme-li odkazovat na řeč, na tuto skutečnost vždy poukážeme za pomoci upřesňujícího termínu *rytmus řeči/promluvy*.

Jak již bylo naznačeno výše, rytmus melodie zpěvu často závisí na rytmu promluvy. To dokládá i Tim Minchin v jednom z rozhovorů, v němž zmiňuje způsob své kompoziční techniky. Uvádí sice, že ve svých hudebních nápadech měl vždy nějakou základní rytmickou představu, která by vystihovala charakter postavy, konečná podoba rytmu melodie zpívaných partů se ale vždy odvíjela od rytmiky slov (Royal Shakespeare Company 2014e: 10' 40"). Ta je přímo závislá jednak na jejich délce (počtu slabik), jednak na slovním přízvučení.

Z důvodu rozdílnosti jazykových systémů – zejména nesouladu v typicky akcentovaných slabikách ve slovech – však může převod z jazyka do jazyka činit nemalé potíže. Ačkoliv jak čeština, tak angličtina využívají sylabotónický prozodický systém, čeština je spíše sylabickým jazykem, pro nějž je především důležitý samotný počet slabik ve verši, kdežto angličtina je spíše tónickým jazykem, kde důležitým činitelem básnického rytmu je izochronie taktů, tj. doba mezi přízvučky (viz Levý 1962). Počet slabik v každém taktu může kolísat. Dodržíme-li tedy v textu počet slabik, rozložení přízvuček se už shodovat nemusí.

Dalším podstatným rozdílem je délka slov. České fonetické slovo má v próze v průměru 2,4 slabiky, kdežto anglické slovo sestává z 1,5 slabiky (Levý 1998: 232). Při překladu tedy překladatel nemusí mít k dispozici dostatečný slovní repertoár, který by odpovídal délce a přízvukům originálu. Právě tyto rozdíly jsou největší překážkou tomu, aby mohl bez problémů zasadit do již tak limitovaného prostoru vhodný ekvivalent v CJ. Z tohoto důvodu je možné se uchýlit k zásahu do hudebního podkladu, a to ke změně rytmických hodnot zpívané melodie.

#### 4. 5. 1 Změny rytmu

Změna melodie se mnoha autorům (Drinker 1950: 227; Vymětal 1957: 528) jeví jako nepřijatelná, kdežto ke změnám rytmu se staví kladně a dokonce je často označují za nevyhnutelné. Už Wagner nabízel možnost „přepsat hudbu, pokud je to nezbytně nutné, aby lépe vyhovovala požadavkům překladů z němčiny do ostatních jazyků“ (cit. v Low 2008: 4). Na Wagnera navazuje Peter Low tvrzením, že přísné dodržování původního rytmu není žádoucí, má-li být „živé provedení písně úspěšné“ a mají-li textu „posluchači snadno porozumět“ (2008: 14). Taktéž Vymětal je otevřený malým rytmickým změnám, pomůže-li to překladateli použít slovo obsahově „přiléhavější“, „přesnější“ či „působivější“ (1957: 504).

O tom, že mírný zásah do rytmu zpěvu není velkým prohřeškem, svědčí i fakt, že rytmické změny se často objevují i při samotném provedení díla. Toto je dáno individuální interpretací zpěváka, jeho vkusem či momentální náladou. Každý zpěvák tedy může text frázovat trochu jinak a i v případě výkonu stejného interpreta se může každé živé provedení lišit. Při analýze notového zápisu z oficiálního zpěvníku a CD muzikálu *Matilda* jsme narazili na velké množství odchylek, jednu z nich demonstrujeme na příkladech 1a a 1b. Jedná se o výňatek z písně „Telly“: příklad 1a znázorňuje notový zápis, kdežto 1b je skutečné provedení zapsané podle zpěvu z nahrávky. Můžeme vidět, že při živém vystoupení zpěvák nedodržel notovou délku u slova *o* ‘, ale zkrátil osminovou notu na šestnáctinovou a ihned navázal slovem *facts*, čímž vznikl synkopický rytmus. Takovéto odchylky jsou zcela přirozené a v praxi k nim dochází velmi často. V naší práci ale budeme v analýze vycházet z původního notového zápisu z oficiálního zpěvníku muzikálu *Matilda*, protože se jedná o ideální reprezentaci

zpívaného textu, podobně jako je metrum básně ideálním rozměrem a rytmus jeho konkrétní realizací. Veškeré naše změny budeme porovnávat právě s tímto zápisem.

Příklad 1a

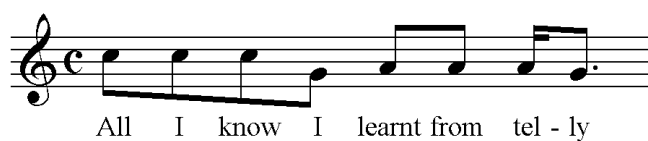


Příklad 1b



Vraťme se ale k přípustnosti rytmických změn v překladu. Podstatnou informací pro nás je to, že některé písně muzikálu *Matilda* jsou přímo založené na rytmických obměnách, které vycházejí z přirozeného rytmu řeči. Tak je tomu například u písně „Telly“, která je složená ze dvou základních témat a jejich rytmických a melodických obměn. Téma 2a, které je zkomponováno ze samých osminových hodnot s výjimkou poslední šestnáctinové a osminové s tečkou, je v písni rytmicky obměněno celkem pětkrát (příklady 2b – 2f).

Příklad 2a



Příklad 2b





Příklad 2c



Příklad 2d



Příklad 2e



Příklad 2f



Příklady 1b-1d mají dokonce počet slabik shodný s výchozím tématem 1a, avšak odlišují se právě rozložením přízvuků, a tím pádem i délkou slabik, která má vliv na délku notových hodnot. V příkladu 1f nejde jen o rytmickou obměnu, ale došlo zde k rozšíření původního tématu o šestnáctinovou notu, která zasahuje do předchozího taktu. Je-li tedy píseň samotná postavená na rytmických obměnách, nabízí se otázka, proč by stejné techniky nemohl využívat i překladatel?

Požadavek na změnu rytmu můžeme připsat dvěma důvodům. Jedním z nich je (a) přidávání/odečtení slabiky, druhým pak (b) odlišné rozložení přízvuků ve slovech.

(a) Změna rytmu kvůli přidávání/odečtení slabiky

Přidáváním a odečítáním slabik si překladatelé písňových textů běžně vypomáhají. Tuto metodu jsme využili i v překladu písně „My House“. V příkladu 3b je oproti původní verzi 3a jedna slabika navíc. Prostor pro jednoslabičné slovo *svou* jsme získali rozvázáním legata pod dvěma osminovými notami, které zabíralo jednoslabičné slovo *my*. Protože touto úpravou nedošlo k žádné změně rytmu, překladatel ji může podle Vymětala zcela bez obav využít (1957, s. 528). Stejně tak je možné svázat dvě noty pod legátem, pokud potřebuje slabiku odebrat.

Příklad 3a



Příklad 3b



Za jiných okolností však přidávání/odebírání slabik změnu rytmu způsobuje. Tato změna je přípustná, pokud prostor pro přidanou slabiku získáme rozdělením jedné delší hodnoty na několik kratších (Vymětal 1957: 528). V příkladu 4a byla poslední čtvrt'ová doba prvního taktu rozdělena na hodnoty šestnáctinovou a osminovou s tečkou (příklad 4b). Jednoslabičné slovo *seems* bylo tedy nahrazeno dvouslabičným *není*.

Příklad 4a

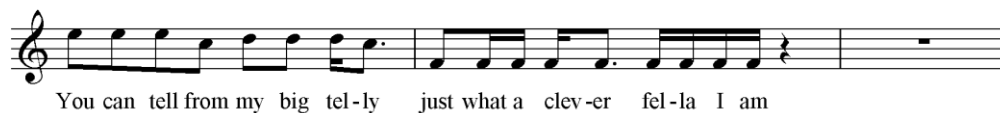


Příklad 4b



Přidáním slabik také můžeme téma rozšířit, když slabiku vložíme do pauzy před či po přízvučné době. Na příkladu 5b vidíme, že na konci prvního taktu byla právě jedna taková slabika vložena v podobě předsazené čtvrt'ové šestnáctinové noty (*Už jen rozměr mojí bedny ti řekne, jak chytřej chlapík to jsem*). Vzhledem k tomu, že stejný model s předsazenou nepřízvučnou dobou můžeme najít i na jiných místech v originálu, konkrétně např. v prvním taktu příkladu 5a (*All I know I learnt from telly. The bigger the telly, the smarter the man*), můžeme jej zopakovat v překladu i na jiném místě.

Příklad 5a



Příklad 5b



Avšak rozšíření tématu může bránit hudební podklad, jako tomu bylo například v duetu Matyldiných rodičů, který se nachází v druhé půlce písně „Miracle“. Při překladu verše *Why do bad things always happen to good people* (příklad 6a) se nabízelo významově přesné řešení *Proč se zlo vždy děje jen hodným lidem?* (příklad 6b), ve kterém by bylo zachováno i umístění významově obsažných slov (slovo *hodný* za slovo *good*). Užití slova *hodný* by se ale neobešlo bez přidání slabiky, která by byla předsazena před těžkou dobu na úkor předchozí

pomlky. Avšak na tomto místě nastává generální pauza, kdy mají pauzu jak zpěváci, tak celý orchestr. Tato přidaná slabika by byla pronesena do ticha, což by narušilo napětí vytvořené právě generální pauzou. Museli jsme proto hledat jiná řešení. Příklad 6c sice zcela významově neodpovídá originálu, ale hlavní myšlenka byla vystižena, dokonale odpovídají přízvuky a délka slabik je konsistentní s rytmickými hodnotami. V úvahu připadá také možnost 6d, kde slova svým významem a umístěním odpovídají originálu, ale celá výpověď byla roztažena přes dvě fráze. Právě kvůli takovýmto místům by se překladatel neměl upínat jen na text a zpívanou melodii. Aby zabránil nesouladu mezi zpívanou melodií a hudebním podkladem, měl by neustále konfrontovat svá řešení s nahrávkou či partiturou.

Příklad 6a

Why do bad things al-ways hap-pen to good peo- ple?

Příklad 6b

Je tak ne-fér když se ne-da-ří hod-ným li-dem

Příklad 6c

Je fér když se vni-čem ne-da-ří zlým li - dem

Příklad 6d

3 Je tak ne - fér když se ne - da - ří nám hod - ným  
bez - ú - hon - ným ob - ča - nům jak jsme my dva

Přidávání slabik často není možné ani v rychlých pasážích, ve kterých nejsou žádné pauzy, ale text neustále plyne dál. Pro přidání slabik nebyl prostor např. v písni „Miracle“ v dialogích rodičů (příklad 7). Zde jsme pak museli přistoupit k redukci některých rýmů, protože v oblasti rytmu nebylo možné dělat žádné ústupky.

### Příklad 7

That's right hon - ey, look at mum - my! Don't put hon - ey on your

broth - er. Smile for mum - my smile for MUM! I think she blinked. Well, take an -

oth - er! Have you seen his school re - port? He got a C on his re - port! What? We'll have to change his

school the teach - er's clear - ly fall - ing short. She's just de - light - ful. So hi -

lar - i - ous nad in - sight - ful. Might she be a lit - tle brigh - ter than the

norm? I know to voice it's fright - ful form.

### (b) Změna rytmu kvůli odlišnému rozložení přízvuků a různé délce slabik

Přízvuky a délka slabik jsou v rytmu řeči velmi úzce propojeny. Například v angličtině existuje tendence redukovat nepřízvučné slabiky, ty většinou zastávají v hudbě kratší notové hodnoty. Jinak je tomu v češtině, kde mají přízvukné a nepřízvučné slabiky téměř stejnou délku (viz Levý 1962).

Protože rytmus melodie je přizpůsoben rytmu promluvy ve VJ, tedy rozložení přízvuků ve slovech a délce jednotlivých slabik, je jasné, že i když v CJ najdeme slova, která počtem slabik odpovídají, přízvuky a slabičná délka se už shodovat nemusí. Úkolem překladatele je najít taková slova, která by do hudebního podkladu zapadala. Pokud se však ocitá v bezvýchodné situaci, může opět přistoupit ke změnám v rytmu.

Jestliže překladatel použije rytmickou variantu, která se už objevuje na jiném místě v písni, obejde se tato úprava bez pomyslné ztráty bodů (Low 2008: 14). V příkladu 8a jsme například použili rytmický model, který se objevuje na stejném místě ve druhé sloce písni (8c). Místo synkopovaného rytmu (příklad 8b) se v příkladu 8a objevují na poslední době prvního taktu dvě šestnáctinové noty.

Příklad 8a

Vtel-ce je vždy sran-dy ko-pec přes te-le-no-ve-ly já jsem bo-rec

Příklad 8b

End-less joy and end-less laugh-ter folks liv-in' hap-pi-ly ev-er af-ter

Příklad 8c

End-less con-tent end-less chan-nels end-less chat on end-less pan-nels

Pokud je mírná úprava rytmu založená pouze na potřebách VJ a nemá žádnou oporu v písni (tzn. nejedná se o rytmický model, který se objevuje na jiném místě), překladatel podle Lowovy stupnice hodnocení přijde o jeden bod. I když se stále jedná o přijatelnou úpravu, Low dodává, že „rozhodnutí ‚ztratit body‘ v této oblasti neznámá, že změna nehraje žádnou roli, ale že drobné detaily v hudbě nejsou nedotknutelné“ (2008: 14).

K takovéto změně jsme museli přistoupit např. v písni „My House“. Synkopický rytmus příkladu 9a byl ve frázi *I would rather be* nahrazen pomlčkou a

dvěma osminovými notami (příklad 9b). Těžká doba tedy připadla na čtvrtou dobu, protože slabika *ne-* ve slově *neumím* by jinak byla nepřírozeně natažená.

#### Příklad 9a



And there is no-where I would ra - ther be

Detailed description: This musical notation is in 4/4 time and B-flat major. It consists of a single staff with a treble clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter rest, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth measure features a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure contains a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The piece ends with a whole rest in the final measure.

#### Příklad 9b



A ji-nak a - ni už žít ne-u - mím

Detailed description: This musical notation is in 4/4 time and B-flat major. It consists of a single staff with a treble clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter rest, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth measure features a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The seventh measure has a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The eighth measure contains a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The piece ends with a whole rest in the final measure.

Zároveň platí, že když už se překladatel ke změnám rytmu uchýlí, nemělo by být jeho počínání nahodilé, ale měl by mít neustále na paměti několik zásad. Domníváme se, že pokud například změni rytmus tématu, které se vzápětí opakuje, bylo by vhodné tuto obměnu zachovat i v jeho repetici. Jinak by totiž narušil základní kompoziční princip skladby, jímž se opakováním témat budují v posluchačích jistá očekávání. Příklady 8a a 8b ukazují takovou záměnu rytmických modelů. Synkopický rytmus předlohy 8a byl v překladu (příklad 8b) zaměněn za dvě šestnáctinové hodnoty, a to v obou polovětách.

Ačkoliv Low tvrdí, že „není třeba otrockého kopírování původních rytmů“ (2008: 15), s Vymětalem sdílí názor, že překladatel by při změnách rytmu měl postupovat obezřetně a rozhodně by tohoto prostředku neměl používat příliš často z důvodu vlastní pohodlnosti. Zejména opatrný by překladatel měl být v místech, „kde se [...] jedná o charakteristický rytmus nebo o jiný podstatný útvar hudební, zejména melodický, tam si překladatel jakékoliv změny dovoliti nesmí“ (Vymětal 1957: 528). Domníváme se ale, že pokud ztracený rytmický model vykompenzuje na jiném místě, nejedná se o tak velký prohřešek.

K takovéto metodě jsme přistoupili v písni „My House“, kde se hned ve druhé frázi písně (*This door helps to keep the door at bay*) objevuje synkopický rytmus, který bylo nutné redukovat. Následně jsme ho pak nahradili v další části písně místo fráze *Even in the winter storms I am warmed*. Rádi bychom





Příklad 10c



Příklad 10d



Příklad 10e



Naopak na místech, „jež jsou hudebně, tj. melodicky nebo rytmicky, méně důležitá, tedy zejména na místech čistě recitativních, deklamačních“ (Vymětal 1967: 528) si překladatel může dovolit větší volnost. Povoleny jsou úplné změny rytmu, pokud je ve VJ pravidelné metrum, můžeme ho do češtiny převést jiným.

Takovýmto způsobem jsme přistoupili k úvodní části písně „Telly“. Jedná se o krátký proslov pana Brambuly (Mr. Wormwood), který ani není zapsán v notách (Příklad 11). Přeložili jsme jej proto zcela volně, pouze jsme brali ohled na přibližnou délku frází a intonačních vrcholů a zaměřili jsme se na převod rýmů, které v této písni hrají významnou roli.

Příklad 11

Somewhere on a show I heard  
that a picture tells a thousand  
words.

So telly, if you bothered to take a  
look,  
is the equivalent of like, lots of  
books!

V telce měl někdo proslov,  
že obraz řekne ti víc než tisíc  
slov.

Takže telka, když ráčíte zvednout  
zrak,  
je lepší než kdejaký knižní brak.

Překladatel by si také měl dát pozor na to, aby při práci s rytmem – jedná se především o náhradu jednoho rytmického modelu za jiný – nedošlo k rytmickému zploštění skladby a celkovému zjednodušení.

#### **4. 6 Provázanost hudby a textu**

Jak již bylo zmíněno v kapitole 4. 3 o rytmu, hudba a text jsou v písních rytmicky propojeny a vzájemně se ovlivňují. Krom rytmické souvislosti mezi hudbou a textem však existuje ještě souvislost motivická. Jinými slovy, myšlenku formulovanou verbálně můžeme vyjádřit hudbou, např. pro téma smutku skladatelé často využívají mollových tónin, naopak pro veselou náladu užívají tóniny durové. (Takto tomu je například v případě písně „Telly“, která je napsána v tónině C-dur. Tato durová tónina vyjadřuje bodrý charakter promluvy pana Brambuly.) Překladatel by proto vždy měl brát ohled na náladu písně a na harmonické změny, které se v ní odehrávají.

O tom hovoří i Honolka, podle něhož by překladatel měl vkládat „na místa, která skladatel harmonií nebo dynamikou či instrumentací své hudby podtrhl nebo podle dramatického smyslu zvýraznil, výrazy či věty stejného významu, stejného smyslu“ (1967: 212). Pokud by např. na místo, kde byl původně výraz vážný, umístil slovo žertovné a tato žertovnost by neměla oporu v hudbě, byla by narušena symbióza, kterou hudební a textová složka tvoří. Toto spojení textu s hudbou by potom mohlo působit nepatřičně. V písni „My House“ se často setkáváme se střídáním durového a mollového charakteru. Fráze *It isn't much but it is enough for me* začíná mollovým akordem c-moll a myšlenka nacházející se na tomto místě vyjadřuje negativní emoce (*It isn't much*). Avšak vzápětí dochází ke změně z mollového na durový charakter a s ním i myšlenka formulovaná v textu ústí do pozitivní, naději vyjadřující fráze *but it is enough for me*. V překladu jsme proto pořadí těchto emocí dodrželi a celou frázi přeložili jako *Není to moc, však mně to málo stačí*.

Cm      B $\flat$ /D      E $\flat$       F $^{11}$       B $\flat$

It is n't much but it is e-nough for me.

V obdobném duchu připomíná i Drinker, že „důležitá slova by nikdy neměla být umístěna na neakcentovaných dobách“ (1952: 230). Naopak předložky, spojky, pomocná slovesa a nezdůrazněná zájmena by se na hudebních akcentech objevovat neměla (Vymětal 1957: 508). V opačném případě totiž „pozbývá hudební akcent svého významu a odůvodnění“ (Vymětal 1957: 508). Protože každý hudební akcent nevědomě upoutává posluchačovu pozornost, byla by vyzvednuta slova, která žádnou podstatnou sémantickou informaci nenesou, a naopak slova významná by v hudbě zanikala.

Také by nemělo docházet k roztahování vět/myšlenek přes dvě hudební fráze (Vymětal 1957: 509). S koncem hudební fráze totiž posluchač očekává i konec myšlenky a při porušení tohoto pravidla by se text mohl stát nesrozumitelným.

Nedoporučuje se ani libovolně přesouvat slova, která jsou „hudebním výrazem přikována na určité místo“ (Vymětal 1957: 495). To se týká především motivů, které se v písni opakují několikrát, či jiných slov, která jsou spojena „s vygradováním hudební myšlenky“ (495). Takovým slovem pevně přimknutým k určitému místu je například slovo *miracle* v písni „Miracle“. Toto slovo je zdůrazněno svou polohou na konci hudební fráze (*my mummy says I'm a miracle*), a protože se s ním setkáváme i na dalších místech v písni, bylo by nevhodné umísťovat jej kamkoliv jinač, než kde se původně nacházelo.

## 5. DALŠÍ OBLASTI PŘEKLADU MUZIKÁLU *MATILDA*

V následujících kapitolách se budeme zabývat tématem, které se netýká překladu písňových textů jako takových, ale v muzikálu *Matilda* se objevilo. Jedná se o promluvu postav, pro jejíž převedení bylo potřeba zvolit vhodnou strategii.

### 5.1 Promluva postav

Jak již bylo naznačeno v kapitole 1. 6, postavy objevující se v muzikálu *Matilda* se od sebe liší nejen úrovní vzdělání, ale i společenským postavením, intelektem a způsobem života, což se odráží ve stylu jejich vyjadřování. Překladatel by při výběru slov, která vkládá postavám do úst, měl být opatrný zejména proto, že písně vlastně suplují dialogy či poskytují vhled do myslí postav. Záměrem Tima Minchina bylo prostřednictvím textů co nejlépe vystihnout charaktery postav (Royal Shakespeare Company 2014c: 3' 56"), nesmíme tedy dopustit, aby byl divácký dojem z postavy jiný, než jak jej autor zamýšlel. Specifické rysy v promluvě jsme se proto snažili zachovat i v překladu, k čemuž jsme využili různých vrstev národního jazyka (tedy jak fonetických a morfologických úprav, tak slovní zásobu typickou pro danou vrstvu). Každou postavu nejprve charakterizujeme a poté zvolíme vhodnou strategii pro překlad jejího projevu.

Pan Brambula (v orig. Mr. Wormwood) je nadutý prodavač ojetých aut, pochází ze střední vrstvy a postrádá vyšší vzdělání. Celkově je jeho vztah ke vzdělání negativní a před knihami dává přednost televizi. Jeho projev je uvolněný a sebevědomý. Zpěv se projevuje šišláním, které je patrné z nahrávek, a fonetickými deformacemi slov (*fink* místo *think*, *nuffin* místo *nothing*). Objevují se hovorová slova (*fella*, *telly*), komolení (*noice* místo *nice*). Dále nedbá na pečlivé vyslovování slov (*box o' facts* místo *box of facts*, *comft'bly* místo *comfortably*).

Při převodu jeho promluvy jsme proto v písni „Telly“ užili hovorové výrazy jako *telka*, *bedna*, *chlapík*, *borec*. Dále to byla nespisovná koncovka –*ej*, např. *Bez ní život je tak nudnej*, *Rovnou můžeš přepnout tenhle kanál na jinej* či *Každěj hrozně chytřej chlapík ji má*. Naopak jsme se vyhýbali „vysokým“

výrazům. Jedno z uvažovaných řešení pro převod verše *if you know a thing already* bylo *když už jsi ten pořad viděl*, které by do hudební fráze zapadalo jak počtem a délkou slabik, tak rozložením přízvuků. Slovo *pořad* je ale na vyjadřování pana Brambuly stylisticky příliš vysoké. Místo toho jsme tedy zvolili neutrální *když už jsi dnes fotbal viděl*, protože se domníváme, že zrovna fotbal je zábava natolik lidová, že zapadá do profilu pana Brambuly. Ze stejného důvodu také nepřicházela v úvahu varianta a) v příkladu 1, protože obsahuje „vysoké“ výrazy *vnuknout* a *vize*. Zvolili jsme proto variantu 1 c).

#### Příklad 1

- a) Somewhere on a show I heard  
that a picture tells a thousand words.  
So telly, if you bothered to take a look,  
is the equivalent of like, lots of books!
- b) Jednou v talkshow v televizi,  
Vnukli mi fakt dobrou vizi.  
Telka prý každému vytře zrak,  
Je lepší než kdejaký knižní brak.
- c) V telce měl někdo proslov,  
že obraz řekne ti víc než tisíc slov.  
Takže telka, když ráčíte zvednout zrak,  
je lepší než kdejaký knižní brak.

Podobně jako pan Brambula se vyjadřuje i jeho manželka, která představuje hloupou ženu v domácnosti. Její zpěv se také vyznačuje šiřláním a komolením a můžeme od ní očekávat zcela obyčejnou slovní zásobu plnou hovorových slov.

Naopak výjimečně inteligentní holčička Matylda mluví spisovně, je sečtělá a má velkou slovní zásobu (užívá slov jako *germ*, *law*, *population control*). Kvůli této charakteristice jsme se proto vyvarovali užití hovorových výrazů či nespisovných koncovek. Stejná pravidla jako u Matyldy platila i v případě slečny

Krásné (v orig. Miss Honey) v písni „My House“ či učitele a doktora v písni „Miracle“.

## ZÁVĚR

Tato práce si kladla za cíl shrnout metody a strategie vhodné pro překlad muzikálových písní. Jako materiál pro analýzu byly vybrány tři písně z muzikálu *Matilda* od Tima Minchina, které byly následně přeloženy do češtiny.

Pro překlad muzikálových písní platí obecná pravidla, která jsou společná překladům všech žánrů (nejen těch esteticky sdělných), tedy nejprve je nutné určit překladatelskou strategii s ohledem na funkci textu a cílového příjemce. Jelikož se v našem případě jedná o muzikál pro děti, je vhodné přeložit jak mluvené části, tak písňové texty, jejichž překladem se tato práce zabývá především. Dále jsme se v souvislosti s překladem dětské literatury zabývali převodem vlastních jmen. Vycházeli jsme z českých překladů knižní předlohy Roalda Dahla a její filmové adaptace od Roberta de Nira. Pro náš muzikál jsme zvolili kombinaci obou překladů, protože ani jeden z uvedených nesplňoval dokonale požadavky dané žánrem.

Ve druhé kapitole jsme uvedli prvky, které muzikál sdílí s dramatem. Oba žánry jsou určeny pro živé předvedení, z čehož plynou také požadavky na překlad. Jedná se zejména o okamžitou srozumitelnost, důraz na správnou deklamaci či zpěvnost. Poté jsme zmínili typologii muzikálů a provedli jsme dělení písní dle dramatické funkce, protože také tyto faktory se mohou promítnout ve volbě překladové strategie.

Stěžejní část práce je věnovaná problematice překladu písňových textů. Nejprve jsme se zabývali otázkou ekvivalentnosti překladu a zmínili přístupy věnující se tomuto tématu. Pro překlad písní je pravděpodobně nejvhodnější funkční přístup Hanse Veermera, jenž zdůrazňuje, že jeden text může plnit v cílovém jazyce různé funkce v závislosti na zadání. Pro překlad určený ke zpěvu není překvapivě nejdůležitější obsahová věrnost. Jak uvádí Peter Low ve svém „Pentathlon Principle“, překladatel musí věnovat pozornost pěti kritériím, jimiž jsou přirozenost, význam, rým, rytmus a zpěvnost. Tato kritéria musí být vyvážená a nelze upřednostnit jedno kritérium na úkor jiného. Pokud překlad například striktně dodržuje rozložení a kvalitu rýmů, ale naprosto opomíjí deklamaci či rytmus, nelze jej hodnotit jako úspěšný. Obsahová věrnost tedy není jediným kritériem, které se u překladu hodnotí, a jak jsme již nastínili v úvodu,

důraz na ni se může měnit podle funkce písně. Došli jsme k závěru, že písně dialogické či takové, které odrážejí dění na jevišti, vyžadují vyšší věrnost předloze než písně monologické či písně dokreslující atmosféru či charakter postav.

Lowův „Pentathlon Principle“ zároveň odpovídá na otázku, kterou jsme si položili hned v úvodu práce: zdali jsou nějaké kompromisy vůbec možné. Vzhledem ke značným omezením svazujícím písňový překlad nemůžeme očekávat, že překlad bude dosahovat takových kvalit jako originál. Pokud to tedy prospěje celkovému vyznění díla, a bude to v souladu s funkcí písně, můžeme si v jednotlivých oblastech překladu dovolit mírné odchýlení od předlohy.

V oblasti rýmů je například možné pozměnit či zjednodušit rýmové schéma. Co se týče kvality rýmů, překladatel může využít i další zvukové prostředky jako asonance či konsonance, pokud není schopný najít vhodný rýmový protějšek. Není totiž vhodné lpět na rýmování, pokud by to znamenalo výraznou „ztrátu bodů“ například v deklamaci či zpěvnosti. V takových situacích můžeme zvažovat i úplnou redukci rýmu, případně jej nahradit na jiném místě. Také je třeba přihlídnout k prozodickým preferencím daného jazyka. Například snaha zachovat v češtině aliteraci může být kontraproduktivní, protože se nejedná o prostředek v české básnické tradici běžný. Aliteraci proto Jiří Levý doporučuje nahradit rýmem.

V další podkapitole se věnujeme poměrně ožehavému tématu, kterým je zásah překladatele do hudebního podkladu. Změnu melodie hodnotí většina teoretiků jako zcela nepřijatelnou, avšak v oblasti rytmu zastávají smířlivější postoj. Rytmus melodie je totiž přímo ovlivněn rytmem promluvy a v některých písních může být variování rytmu melodie na základě rytmiky slov charakteristickou kompoziční technikou. Z tohoto důvodu se domníváme, že mírné pozměnění rytmu není takovým prohřeškem. I tak by ale měl být překladatel při svém počínání opatrný a neustále by měl své návrhy konfrontovat s partiturou či nahrávkou, aby nedošlo k rytmickým rozporům mezi zpívanou melodií a doprovodem. Právě propojenost hudby a textu je charakteristickým rysem muzikálových písní a tento dokonalý systém si nesmíme dovolit příliš narušit. Další technikou, kterou lze při překladu uplatnit, je užití rytmické varianty, která už je v písni přítomna. Ani redukce charakteristického rytmu není úplným tabu, pokud ji kompenzujeme na jiném místě v písni.



Poslední, pátá kapitola této práce se zabývá dalším problémem, se kterým jsme se při překladu muzikálu *Matilda* setkali. Jedná se o promluvu postav a nutnost zachovat v překladu jejich charakteristický idiolekt.

## PŘÍLOHY

### 1. Píseň „Miracle“

#### “Miracle”

**Lavender and Eric:** My mummy  
says I'm a miracle!

**Reginald:** My daddy says I'm his  
special little guy!

**Alice:** I am a princess.

**Bruce:** And I am a prince.

**All girls:** Mum says I'm an angel  
sent down from the sky.

**Bruce, Eric, Reginald:** My daddy  
says I'm his special little  
soldier.

No one is as handsome, strong as  
me.

**Bruce:** It's true he indulges my  
tendency to bulge,  
but I'm his little soldier, hup two  
four three!

**Amanda, Hortensia:** My mummy  
says I'm a miracle,  
one look at my face and it's plain  
to see.

Ever since the day doc chopped the  
umbilical cord,  
It's been clear there's no peer for a  
miracle like me.

#### “Zázrak”

**Levandule a Erik:** Pro mámu jsem  
malým zázrakem!

**Reginald:** Můj táta ví, že jsem  
prima bezva kluk!

**Alice:** Jsem jako víla.

**Bruce:** A já jako princ.

**Všechny dívky:** Říkají, že anděl  
závistí by puk.

**Bruce, Erik, Reginald:** Ať všichni  
ví, že jsem tátův chytrý polda.

Nikdo není hezčí, silnější.

**Bruce:** Ač chladným ho nechává  
má statná postava,  
jsem jeho chytrý polda, hop dva tři  
šest!

**Amanda, Hortenzie:** Pro mámu  
jsem malým zázrakem,  
když mě uvidíš, hned tě to  
napadne.

Od těch dob co doktor šmik  
maminčin pupečník,  
bylo jasné, že svět žasne nad tím,  
jak jsme úžasné.

**Nigel:** My daddy says I'm his  
special little soldier,  
no one is as bold or tough as me.  
Has my daddy told ya,  
one day when I'm older,  
I can be a soldier  
and shoot you in the face!

**Teacher:** One can hardly move for  
beauty and brilliance these days.  
It seems that there are millions of  
these one in a millions these  
days.  
"Specialness" seems de rigueur,  
above average is average, go  
figureur.  
Is it some modern miracle of  
calculus,  
that such frequent miracles  
don't render each one  
unmiraculous?

**All kids:** My mummy says I'm a  
miracle,  
one look at my face and it's plain  
to see.  
Ever since the day doc chopped the  
umbilical cord,  
it's been clear there's no peer for a  
miracle like me!

**Lavender:** My mummy says I'm a  
precious barrelina.

**Nigel:** Můj táta ví, že jsem jeho  
chytrý polda,  
nikdo není smělý jako já.  
Nejsem žádný trouba,  
jsem tátova chlouba!  
Bude ze mě polda,  
a dám ti do zubů!

**Učitel:** Hned tě ochromí ta krása a  
vysoké IQ.  
Dnes zdá se, že se nerodí děti, co  
jsou duté jak tykve.

Normálnost není normální, ve všem  
musíš být geniální bravurní.

Dobře vím, že každý průměrný žák  
je něčí malý zázrak,  
co musí celé škole vytrít zrak.

**Všechny děti:** Pro mámu jsem  
malým zázrakem,  
když mě uvidíš, hned tě to  
napadne.  
Od těch dob co doktor šmik  
maminčin pupečník  
bylo jasné, že svět žasne nad tím,  
jak jsme úžasné.

**Levandule:** Pro mámu jsem malá  
primabarelína.

She has never seen a prettier  
barrelina.  
She says if I'm keen,  
I have to cut down on the cream.  
But I'm a barrelina,  
so GIVE ME MORE CAKE!

**Mum 2 and Dad 2:** Take another  
picture of our angel in that  
costume that I made.

**Mum 2:** The role of "tree" has  
never been portrayed with such  
convincing sway.

**Mum 1:** That's right, honey, look  
at mummy!

**Dad 1:** Don't put honey on your  
brother.

**Mum 1:** Smile for mummy, smile  
for MOTHER!

**Dad 1:** I think she blinked.

**Mum 1:** Well, take another!

**Dad2:** Have you seen his school  
report?

He got a C on his report!

**Mum 2:** What?

**Dad 2:** We'll have to change his  
school.

The teacher's clearly falling short.

**Mum 1:** She's just delightful.  
So hilarious and insightful.  
Might she be a little brighter than  
the norm?

prý nikdy nebyla hezčí barelína.

Když se jí chci stát,  
tak se prý nesmím takhle cpát.  
Já jsem barelína,  
A TEĎ BUDU JÍST!

**Máma 2 a táta 2:** Vyfoť znovu to  
naše zlatíčko a ten kostým  
slušivý.

**Máma 2:** Vždyť v roli křoví nebyl  
nikdo nikdy tak přesvědčivý.

**Máma 1:** Sprav si šálu, kuk na  
mámu.

**Táta 1:** V tom randálu není slyšet.

**Máma 1:** Juk na mámu, teď jsi  
vidět!

**Táta 1:** Zrovna mrkla.

**Máma 1:** Vyfoť ji znova!

**Táta 2:** Dnes bylo vysvědčení.

Dostal dvojku z počítání.

**Máma 2:** Co?

**Táta 2:** Ihned školu změni.

Učitel není normální.

**Máma 1:** Je velmi bystrá.  
Strašně rozkošná a tak chytrá.  
Co když je ze všech žáků nejlepší?

I know to voice it's frightful form.

(Take another...)

**Children:** My mummy says I'm a  
miracle,  
one look at my face and it's plain  
to see.  
Ever since the day doc chopped the  
umbilical cord,  
it's been clear there's no peer for a  
miracle like me!

My mummy says I'm a miracle,  
that I'm as tiny and as shiny as a  
mirror ball.  
You can be all cynical, but it's a  
truth empirical.  
There's never been a miracle, a  
miracle as miracle as me!

**Doctor:** Ev'ry life I bring into this  
world  
restores my faith in human kind.  
Each newborn life, a canvas yet  
unpainted.  
This still unbroken skin,  
this uncorrupted mind.

**Doctor and Company:** Every life  
is unbelievably unlikely.

To škola vůbec neřeší.

(Vyfoť znovu...)

**Děti:** Pro mámu jsem malým  
zázrakem,  
když mě uvidíš, hned tě to  
napadne.  
Od těch dob co doktor šmik  
maminčin pupečník,  
bylo jasné, že svět žasne nad  
tím, jak jsme úžasné!

Pro mámu jsem malým  
zázrakem,  
jsem malým pilným roztomilým  
rošťákem.  
Můžeš mít pochyby, že nejsem  
celý bez chyby.  
Já navždy budu zázrakem. Ač  
pochybuješ, není tu o čem.

**Doktor:** Víru mou v lidský rod  
mi vrací  
děti právě narozené.  
Jejich mysl je jak deska  
nepopsaná.  
Jsou tak dokonalé,  
ničím nezkažené.

**Doktor a ansámbl:** Každý  
život je tak výjimečný,  
průkazně vzácný.

The chances of existence almost  
infinitely small.

The most common thing in life is  
life.

And yet, ev'ry single life,  
ev'ry new life  
is a miracle! Miracle!

**Mrs Wormwood:** Oh, my  
undercarriage doesn't feel quite  
normal.

My skin looks just revolting in this  
foul fluorescent light.

And this gown is nothing like the  
semiformal, semi-Spanish gown

I should be wearing in the semi-  
finals tonight.

I should be dancing the Tarantella.

Qui mon fella Italiano.

Not dressed in hospital cotton,  
with a smarting front bottom,  
and this horrible,

(**Doctor:** Miracle!) smelly little,  
(**Doctor:** Miracle!) wrinkly little  
ball of fat!

**Dad:** What the hell was that?

**Mrs Wormwood:** Can someone  
give this thing a bottle?

**Mr Wormwood:** Or swap it for a  
later model?

**Mr and Mrs Wormwood:** Why do  
bad things always happen to

Možnost tvé existence je tak jedna  
k milio-onu.

Že prý zrození je tak běžné.

Přesto vím, že každý z nás  
kdysi býval  
malým zázrakem! Zázrakem!

**Paní Brambulová:** Má-á figura už  
není, co bývala.

Má pleť se mi scvrkává v tomhle  
ohyzdném světle.

A ve srovnání s róbou, co jsem na  
sobě mít měla,

je ten hnusný a nevkusný župan  
úplně vedle.

Tančit se měla Tarantella.

Qui mon fella Italiano.

Ted' mám jen sepraný župan,  
vypadám v něm jak křupan.

A ta odporná,

(**Doktor:** nádherná!) smradlavá,  
(**Doktor:** nádherná!) koule mě tu  
sleduje!

**Táta:** Co to sakra je?

**Paní Brambulová:** Dá té věci  
někdo dudel?

**Pan Brambula:** Vyměním za nový  
model.

**Pan a paní Brambulovi:** Je tak  
nefěr, když se nedaří nám

good people?  
Fine, upstanding citizens like you  
and me.

Why, when we've done nothing  
wrong,  
should this disaster come along?  
This horrible, weird-looking,  
**Mrs Wormwood:** hairy little,  
stinky thing.  
**Mr Wormwood:** With no sign of a  
winky ding at all!

**Doctor:** She's a miracle!  
Ev'ry life's a miracle.  
Most beautiful miracle I have ever  
seen!  
**Mr Wormwood:** I can't find his  
frank and beans!

**Doctor and Parents:** Ev'ry life is  
unbelievably unlikely. The  
chances of existence almost  
infinitely small. The most  
common thing in life is life. And  
yet, ev'ry single life, ev'ry new  
life is a miracle! Miracle!  
Miracle!

**Kids:** My mummy says I'm a  
miracle one look at my face and  
it's plain to see. Ever since the  
day doc chopped the umbilical

hodným  
bezúhonným občanům, jak jsme  
my dva.

Proč jsme to tak schytali,  
když jsme nic neprovedli.  
Máme chlupatou, smradlavou,  
**Paní Brambulová:** malou holku  
škaredou.  
**Pan Brambula:** Co ani pidi  
pindíka nemá!

**Doktor:** Je tak nádherná.  
Vždyť děti jsou zázrakem.  
Tím největší zázrakem, co jen  
můžeš mít!  
**Pan Brambula:** Kde má pind'u a  
pytlík?

**Doktor a rodiče:** Každý život je  
tak výjimečný, průkazně  
vzácný. Možnost tvé existence  
je tak jedna k milio-onu. Že prý  
zrození je tak běžné. Přesto vím,  
že každý z nás kdysi býval  
malým zázrakem! Zázrakem!  
Zázrakem!

**Děti:** Pro mámu jsem malým  
zázrakem, když mě uvidíš, hned  
tě to napadne. Od těch dob co  
doktor šmik maminčin

cord, it's been clear there's no  
peer for a miracle like me!

**Parents and kids:** My mummy  
says I'm a miracle, that I'm as  
tiny and as shiny as a mirror  
ball. You can be all cynical, but  
it's a truth empirical. There's  
never been a miracle, a miracle  
as miracle as me!

**Matilda:** My mummy says I'm a  
lousy little worm.  
My daddy says I'm a bore.  
My mummy says I'm a jumped-up  
little germ,  
that kids like me should be against  
the law.  
My daddy says I should learn to  
shut my pie hole.  
No one likes a smart-mouthed girl  
like me.  
Mum says I'm a good case for  
population control.  
Dad says I should watch more T.V.

pupečník, bylo jasné, že svět  
žasne nad tím, jak jsme úžasné!

**Rodiče a děti:** Pro mámu jsem  
malým zázrakem, jsem malým  
pilným roztomilým rošťákem.  
Můžeš mít pochyby, že nejsem  
celý bez chyby. Já navždy budu  
zázrakem. Ač pochybuješ, není  
tu o čem!

**Matylda:** Pro mámu jsem jenom  
domýšlivý hmyz.  
Tátovi mám jít z očí.  
Máma tvrdí, že jsem odporná jak  
sliz,  
děti jak já všechno pěkný zničí.  
  
Jen doufají, abych už víc  
nemluvila,  
že nesnesou tak chytrou holku.  
  
Prý to byla chyba, že jsem se  
narodila.  
Radši si mám zapnout telku.



## 2. Píseň „Telly“

### „Telly“

MR WORMWOOD:

Somewhere on a show I heard  
that a picture tells a thousand  
words.

So telly, if you bothered to take a  
look,  
is the equivalent of like, lots of  
books!

All I know I learnt from telly,  
this big beautiful box of facts!  
If you know a thing already,  
baby, you can switch the channel  
over just like that!

Endless joy and endless laughter,  
folks living happily ever after,  
all you need to make you wise,  
is twenty-three minutes plus  
advertisements.

Why would we waste our energy  
turning the pages, one, two,  
three?

When we can sit comft'bly, on our  
lovely bumperlies  
watching people singing, and  
talking, and doing stuff?

All I know, I learnt from telly.

### „Telka“

PAN BRAMBULA:

V telce měl někdo proslov,  
že obraz řekne ti víc než tisíc slov.

Takže telka, když ráčíte zvednout  
zrak,  
je lepší než kdejaký knižní brak.

Vše co vím, tak mám já z telky.  
Bez ní život je tak nudnej.  
Když už jsi dnes fotbal viděl,  
rovnou můžeš přepnout tenhle  
kanál na jinej.

V telce je vždy srandy kopec,  
přes telenovely já jsem borec.  
Vše, co vím a měl bych znát,  
se dozvím během pěti minut  
v reklamách.

Proč bych měl čtením ztrácet čas,  
když je večer v bedně Fantomas?

Když můžu si hověti  
ve svém krásném doupěti.  
Pozorovat lidi, jak tančí a zpívají.

Vše co vím, tak mám já z telky.

The bigger the telly, the smarter the  
man.

You can tell from my big telly  
just what a clever fella I am.

Take it away, son.

You can't learn that from a stupid  
book!

All I know, I learnt from telly,  
what to think and what to buy.  
I was pretty smart already,  
but now I'm really, really smart,  
very very smart.

Endless content, endless channels,  
endless chat on endless panels,  
all you need to fill your muffin,  
without having to really fink or  
nuffin.

Why would we waste our energy  
trying to work out Ulysses?  
When we can sit happily on our  
lovely bapperlies,  
watching slightly famous people  
talking to really famous people?

All I know I learnt from telly.  
The bigger the telly, the smarter the  
man.

You can tell from my big telly  
just what a clever of a fellow I am.

Who the Dickens is Charles

Čím větší máš bednu, tím chytřejší  
seš.

Už jen rozměr mojí bedny  
ti řekne, jak chytřej chlapík já jsem.

Hned to dej pryč.

Blbý knížky jsou ti na nic!

Vše co vím, tak mám já z bedny.  
Co si myslet, co mít rád.  
K chytrosti vždy měl jsem sklony,  
ale teď jsem vážně chytřej chlap,  
hrozně chytřej chlap.

Bezva filmy až do noci,  
nechci jít spát před půlnocí.

Že prý mám víc přemýšlet.

Já si ale radši zajdu někam na  
výlet.

Proč bych měl čas můj probendit,  
pokoušet se pochopit Krakatit.  
Když můžu si hověti bez té knižní  
havěti.

Pozorovat celebrity, jak zpívají  
slavné hity.

Vše co vím, tak mám já z telky  
Čím větší máš telku, tím chytřejší  
seš.

Už jen rozměr mojí telky

Ti řekne, jak chytřej chlapík to  
jsem.

Kdo tu proboha čte Viewegha!

Dickens?

Mary Shelley? Cor, she sounds  
smelly.

Harry Potter? What a rotter!

Jane Austin? In the compostin'!

James Joyce doesn't sound noice!

Ian McEwan? Ugh, I feel like  
spewin'.

William Shakespeare? Schwilliam  
Schakespeare.

Moby Dick? Easy, grandma!

All together, now!

All I know I learnt from telly.

The bigger the telly, the smarter the  
man!

You can tell from my big telly  
what a very clever fellow I am!

Thank you very much.

Karel Čapek. Divnej chlápek.

Fráňa Šrámek. Jakej krámek?

Znáš Šabacha? Máš zaracha!

Než Mrštíky číst, radši špenát jíst.

Odkud se vyhrabal Bohumil

Hrabal?

Karel Hynek Mácha – na toho fakt  
bacha!

Kytice? To fakt ne!

A teď všichni!

Vše, co vím, tak mám já z telky.

Když velkou máš telku, jsi  
inteligent.

Jen si změř mou velkou telku.

Každej hrozně chytrej chlapík ji má

Děkuju pěkně.

### 3. Píseň „My House“

#### „My House“

##### Miss Honey:

This roof keeps me dry when the  
rain falls.

This door helps to keep the cold at  
bay.

On this floor I can stand on my  
own two feet.

On this chair I can write my  
lessons.

On this pillow I can dream my  
nights away.

And this table, as you can see,  
well, it's perfect for tea.

It isn't much, but it is enough for  
me.

It isn't much, but it is enough –

On these walls, I hang wonderful  
pictures.

Through this window, I can watch  
the seasons change.

By this lamp, I can read! And I . . .  
I am set free.

And when it's cold outside, I feel  
no fear.

Even in the winter storms, I am  
warmed

by a small but stubborn fire.

#### „Můj dům“

##### Slečna Krásná:

Můj dům ochrání mě před bouří.

Rána mrazivá nepocítím.

Tady mám sílu stát na vlastních  
nohou.

Tady mám klidu dost na svou práci.

V noci tady snívám nejkrásnější  
sny.

A u stolu, jak hned zjistíš,  
se tak dobře sedí.

Není to moc, však mně to málo  
stačí.

Není to moc, ale ani málo –

Po stěnách věším nádherné fotky.

A přes okno vidím venku stromy  
kvést.

Pod lampou můžu číst... být svá,  
volná jak pták.

I když je venku tma, nemusím se  
bát.

I za zimních bouří mě hřejí

má malá nezdolná kamna.

And there is nowhere I would  
rather be.  
It isn't much, but it is enough for  
me.  
It isn't much, but it is enough for  
me.

For this is my house.  
This is my house.  
It isn't much, but it is enough for  
me.  
This is my house.  
This is my house.  
It isn't much, but it is enough –

**Escapologist and Matilda:** Don't  
cry –

**Miss Honey:** And when it's cold  
and bleak, I feel no fear.

**Escapologist:** Please don't cry. I  
am here.

**Miss Honey:** Even in the fiercest  
storms, I am warmed –

**Miss Honey:** Please don't cry.

**Miss Honey:** By a small but  
stubborn fire.

**Escapologist and Matilda:** Let me  
wipe away your tears.

**Escapologist:** Forgive me.

**Miss Honey:** Even when outside  
it's freezing,

**Escapologist:** I didn't mean to  
desert you.

A jinak ani už žít neumím.

Není to moc, však mně to málo  
stačí.

Není to moc, však mně to málo  
stačí.

Je to můj dům.

Jenom můj dům.

Není to to moc, však mně to málo  
stačí.

Víš je to můj dům.

Jenom můj dům.

Není to moc, však ani málo.

**Mistr úniků a Matylda:** Nač pláč–

**Slečna Krásná:** Už ani tma a mráz  
mě netrápí.

**Mistr úniků:** Nač ten pláč. Jsem tu  
já.

**Slečna Krásná:** I za silných bouří  
mě hřejí.

**Mistr úniků:** Nač ten pláč.

**Slečna Krásná:** Má malá nezdolná  
kamna.

**Mistr úniků a Matylda:** Už víc  
bát se nemusíš.

**Mistr úniků:** Promiň mi.

**Slečna Krásná:** I když venku zuří  
zima,

**Mistr úniků:** Už vím, jak moc tě  
to trápí.

**Miss Honey:** I don't pay much heed.

**Escapologist:** I know that I hurt you.

**Miss Honey:** I know that everything I need is in here. It isn't much, but it is enough for me. It isn't much, but it is enough for me.

**Slečna Krásná:** mně mráz nevadí.

**Mistr úniků:** Já vím, že ti scházím.

**Slečna Krásná:** Já vím, že všechno potřebné já tu mám. Není to moc, však mně to málo stačí. Není to moc, však mně to málo stačí.

#### **4. Další přílohy**

Součástí této práce je CD s nahrávkami a notový zápis všech písní, které jsou umístěny ve vnitřních kapsách na zadní straně desek.

## SUMMARY

This Master's Thesis is dedicated to the issues concerning the translation of musicals for children, namely the translation of song lyrics. The aim was to chart the translation methods that can be used for translating song lyrics. As data for the analysis, song lyrics from the musical *Matilda* by Tim Minchin were translated into Czech. Three songs were chosen ("Miracle", "Telly", and "My House" in order to provide a variety of problems a translator may encounter and to offer solutions.

The musical *Matilda* was intended for children, but thanks to Minchin's playful style full of cheeky puns, rhymes, catchy melodies and sophisticated musical arrangement, adults may appreciate it too. However, the original target audience must be primarily taken into consideration and a suitable translation strategy must be adopted. The translation for children should preserve the qualities of the original, which is playfulness and wittiness. On the other hand, it has to be easily understandable and should not comprise any difficult concepts unless they are present in the source text. A primary interest is in the translation of proper names. First of all, previous translations of the musical's literary model (the musical is based on Roald Dahl's book *Matilda*) and film adaptation had to be taken into account. If the translation conforms to the rules of translation of children's literature and also satisfies the requirements given by the musical component, it is appropriate to use it to maintain continuity of translation. However, the final option was for a combination of both translations, this is as neither of them completely fulfilled all the requirements.

Continuing, the second part of this thesis is focused on the translation of musical song lyrics that have a lot in common with the translation of drama. Firstly, both genres are designed for live performance; therefore, the lines have to be performable (i.e., should not give actors any problems to exclaim them) and immediately comprehensible. In the case of song lyrics, theoreticians use the equivalent term "singability" or "declamation". To provide "singability" of the text, translators should avoid using consonant clusters, placing short syllables on long notes or violating musical accents by dislocation of word accents. Secondly,



similarly to drama lines, song lyrics should sometimes reflect action on stage, which brings us to the discussion of the issue of faithfulness to the source text.

While some critics of translation claim that semantic fidelity to the source text is the most requisite virtue, others condemn it in favour of other requirements since there are so many constraints in song lyric translation. However, neither of the sides is completely correct, as it always depends on function of the target text. In song translation we should proceed from the skopos theory of Hans Vermeer. If the text serves as a referential document (e.g., for singers who will sing a song in the original language and need to know what they are singing about), it requires a great semantic fidelity to the source text. However, the level of fidelity might be lower in the case of translation for subtitles, as there is limited space to express the thoughts of the source text. Finally, the text intended for singing will probably be the least faithful due to exact length of a musical phrase. Also, the translator must follow the accentuation and provide the most important requirement that is “singability” of the text.

Additionally, Peter Low (2005) follows this functional approach. He defines the “Pentathlon Principle” according to which, if the text is to be sung, the translator should balance five main features: naturalness, rhythm, rhyme, “singability” and sense. It is to be said that sense is not the most important of the requirements, but just one of many. If the translator strives to fulfil only one of these components and some of them are not paid attention to (especially “singability” and rhythm), the translation for singing cannot be evaluated as successful. This view is shared also by other theoreticians such as Henry Drinker and Johan Franzon.

Moreover, the amount of semantic fidelity may differ, even among the texts designated to be sung. A different strategy should be applied for monologues and dialogues. In general, a translator can afford higher freedom in monologues than in dialogical songs, this being as the voices must interact. We can also distinguish between several types of musical songs. Those that reflect the action on stage that demand greater semantic fidelity and those that help to create atmosphere or depict the personality traits of characters.

In the fourth chapter, we focus on other requirements mentioned above, that is rhyme and rhythm. As for the rhymes, it might be difficult to preserve them in translation. In fact, rhyming is the biggest obstacle for the fulfilling of semantic

fidelity. However, very often it plays an important role, as it attracts attention. When rhyming is supported by the periodicity of the melody it has special prominence too. Although a translator should try to preserve all rhymes, some compromises are possible. Firstly, alteration or simplification of a rhyme scheme can be employed. In inevitable instances, some of the rhymes can be omitted if other requirements from the “Pentathlon Principle” would otherwise be severely violated. Another possibility is to change the quality of rhyme. Peter Low recommends using slant rhymes, or compensating perfect rhymes for assonance or consonance. The translator should also pay attention to prosodic differences between languages. E.g., the Czech language prefers perfect rhymes in some genres, therefore the bigger the correspondence in the size of a rhyming syllable, the better. Conversely, alliteration is a literary device commonly used in English; however, Czech audiences are not so perceptive to it and it is appropriate to substitute it with a rhyme, assonance or consonance.

Another controversial topic in song lyrics translation is the alteration of musical background. While changing the melody is considered to be unacceptable, some minor changes in rhythm are tolerable. Due to the typological differences between languages, it is hard to fit new wording into the musical background. Not only has a translator to find an equivalent that has same number of syllables as the source text phrase, the distribution of accents in words has to match the musical accents as well. Therefore, translators very often add or subtract syllables. Preferably, a syllable should be added on a place of two slurred notes. If not, it is also possible to divide a long note into two shorter ones, e.g. a quarter note into two eighth notes.

Peter Low (2008) also defends using a rhythmic variant already present in the song. Additionally some other minor changes can be done, providing it does not destroy the character of the song. If a characteristic rhythm is lost due to a rhythmic change or substitution with another rhythm, it can be compensated for in another place.

However, it is still necessary to mention why such alterations to rhythm are actually possible. In fact, one song is never performed in completely the same way twice. Interpretation of each singer may vary from the official sheet music. Besides that, the performance of one singer may differ depending on his/her actual mood. Moreover, some songs are based on rhythmic variants (e.g, the song

“Telly” from the musical *Matilda*) where the rhythm of melody comes out from the rhythm of words. Therefore, changing of rhythm is not such a big offence against the source text.

The last section of chapter four deals with the interaction of music and text. Because the mood of music is very often reflected in the lyrics, the translator should pay attention to harmonic changes and place the words in a way so they fit the idea of the musical background.

The final chapter discusses another problem encountered in the translation of the songs from the musical *Matilda*, that is idiolect of characters.

To the conclusion, in comparison with literary translation, translating song lyrics requires a special approach in terms of its translation strategies and fidelity to individual components of the source text. The success of translation cannot be judged according to just one feature but all requirements have to be taken into account, i.e. all the features must be balanced, and some compromises are not out of question either.

## POUŽITÉ ZDROJE

DAHL, Roald, 2013. *Matilda*. 3. vyd. London: Puffin Books. 256 s.

DAHL, Roald, 2007. *Matylda*. 1. vyd. Přeložila Jitka HERYNKOVÁ. Praha: Knižní klub. 239 s.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, 2012. *Roald Dahl's Matilda the Musical*. Jenny NOREY ed. London: Wise Publications. 142 s.

MINCHIN, Tim. *Matilda the Musical (Original London Cast Recording)* [zvukový záznam na CD]. Stratford upon Avon: Royal Shakespeare Company, 2011.

## BIBLIOGRAFIE

- AALTONEN, Sirkku, 2000. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. 3. vyd. Clevedon, England; Buffalo, NY: Multilingual Matters. 121 s.
- AGUILERA, Elvira Cámara, 2008. The Translation of Proper Names in Children's Literature [online]. Granada: University of Granada, 2.7.2008. [cit. 20.10.2014]. Dostupné z: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4666.pdf>
- ÅKERSTRÖM, 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. 20.7.2014]. Dostupné z: <http://www.essays.se/essay/4fb87da235/>
- BRUKNER, Josef a FILIP Jiří, 1997. *Poetický slovník*. 2. upr. vyd. Praha: Mladá fronta. 365 s.
- CINTRÃO, Heloísa P., 2009. Translating „Under the Sign of Invention“: Gilberto Gil's Song Lyric Translation. In: *Meta: Translators' Journal* [online]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 54(4), s. 813-832. [cit. 1.8.2014]. Dostupné z: <http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038905ar.pdf>
- DRINKER, Henry S., 1952. On Translating Vocal Texts. In: *The Musical Quarterly* [online]. 36(2), s. 225-240. [cit. 13.7.2014]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/739817?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21105416219483>
- FRANZON, Johan, 2005. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In: GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, s. 263-296.
- HOGGARDOVÁ, Pavlína, 2000. *Muzikál na prahu tisíciletí*. 1. vyd. Brno: Retypo. 168 s.
- HONOLKA, Kurt, 1967. *Na počátku bylo libreto*. 1. vyd. Přeložila H. FISCHEROVÁ. Praha: Supraphon. 225 s.

- HRABÁK, Josef, 1973. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1973. 332 s.
- KALÁBOVÁ, Helena, 2006. *Film vs. Stage Versions of Translations of Song Lyrics in Hair and Jesus Christ Superstar*. Brno. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce Simona MAZÁČOVÁ.
- KNITTLOVÁ, Dagmar, 2000. *K teorii i praxi překladu*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého. 215 s.
- KRÁL, Josef, 1909. *Česká prosodie*. V Praze: Nákladem J. Otty. 245 s.
- LABORECKÝ, Jozef, 1998. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 263 s.
- LANDERS, Clifford, 2001. *Literary Translation: A practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters. 219 s.
- LEVÝ, Jiří, 1998. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný. 386 s.
- LEVÝ, Jiří, 1962. Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu. In: *Slovo a slovesnost*. 23(1), 1-8, a 23(2), s. 83-92.
- LEWICKI, Artur, 2009. Song lyrics in translation. The intricacies and controversies of the task. In: *Práce Komisji Nauk Filologicznych Oddziału Polskiej Akademii Nauk we Wrocławiu*. Piotr P. CHRUSZCEWSKI, Stanisław PREDOTA ed. Wrocław: Oddział Polskiej Akademii Nauk, s. 221-232. [cit. 16.7.2014]. Dostupné z: <http://serwacy.ifa.uni.wroc.pl/documents/publications/Prace%20komisji%20nauk.pdf#page=221>
- LOVE, Catherine, 2014. Musicals We Love: Matilda. In: *The Guardian* [online]. 7.4.2014 [cit. 10.7.2014]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/stage/2014/apr/07/musicals-we-love-matilda>
- LOW, Peter, 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, s. 186-211.
- LOW, Peter, 2008. Translating Songs that Rhyme. 2008. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. University of Canterbury, New Zealand: 16(1-2), s. 1-20.
- MÁLEK, Václav, 2012. *Problematika operního překladu*. Olomouc. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce Josefína ZUBÁKOVÁ.

- MATZNER, Antonín et.al., 1983. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Díl 1. Část věcná. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon. 415 s.
- NEWMARK, Peter, 1988. *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead: Prentice-Hall International. 292 s.
- NIDA, Eugene A, 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill. 331 s.
- NORD, Christiane, 1991. *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Přeložila Christiane NORD a Penelope SPARROW. Amsterdam: Rodopi. 274 s.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 1967. *Muzikál je, když...* 1. vyd. Praha: Supraphon. 198 s.
- POTTER, John, 2003. Declamation. In SHEPHERD, John et.al. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Part 1 Volume 2. London: Continuum, s. 126-127.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael, 2008. *Muzikál expres*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny. 488 s.
- RICKERT, Williame, 1984. Semantic Consequences of Rhyme. *Literature and Performance*. 4(2), s. 1-9.
- ROMAINE, Suzanne, 2000. *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics*. 2. vyd. Oxford: Oxford University Press. 288 s.
- STRANGWAYS, A. H. Fox, 1921. Song-Translation. *Music & Letters* [online]. 2(3), s. 211-224. [cit. 13.7.2014]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/726056?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21105416616103>
- ŠKLÍBOVÁ, Petra, 2011. *Translation of Songs and Other Special Items in Dubbed Films*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Katedra anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce Jiří RAMBOUSEK.
- THOMSON-WOHLGEMUTH, Gabriele, 1998. *Children's Literature and its Translation. An Overview* [online]. Surrey. Diplomová práce. University of Surrey. School of Language and International Studies. Vedoucí práce Gunilla ANDERMAN. [cit. 5.10.2014]. Dostupné z: [http://homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gabythomson/ChL\\_Translation.pdf](http://homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gabythomson/ChL_Translation.pdf)

- VAN COILLIE, Jan, 2006. *Names in Translation: A Functional Approach*. In VAN COILLIE, Jan. *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. VERSCHUEREN, Walter P. Manchester: St. Jerome Publishing, s. 123-140.
- VERMEER, Hans. J., 2004. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge, s. 221-232.
- VRKOČOVÁ, Ludmila, 1996. *Slovníček základních hudebních pojmů*. 3. vyd. [Praha]: Ludmila Vrkočová. 221 s.
- VYMĚTAL, Josef, 1957. Hudební překlady. In: LEVÝ, Jiří. *České theorie překlady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 494-534.
- VYSLOUŽIL, Jiří, 1995. *Hudební slovník pro každého*. Díl 1. Část věcná. 1. vyd. Vizovice: Lípa. 350 s.

#### **Internetové zdroje:**

- Tim Minchin, 2014a. *About* [online]. [cit. 3.7.2014]. Dostupné z: <http://www.timminchin.com/about/>
- Tim Minchin, 2014b. *Matilda* [online]. [cit. 3.7.2014]. Dostupné z: <http://www.timminchin.com/matilda/>

#### **Video zdroje:**

- Royal Shakespeare Company, 2014a. [online]. [cit. 5.7.2014]. Dostupné z: <http://www.matildawritenow.org.uk/>
- Royal Shakespeare Company, 2014b. *The Writers' Challenge* [online]. [cit. 5.7.2014]. <http://www.matildawritenow.org.uk/#/writers-challenge>
- Royal Shakespeare Company, 2014c. *Characters* [online]. [cit. 5.7.2014]. <http://www.matildawritenow.org.uk/#/characters>
- Royal Shakespeare Company, 2014d. *Dennis Kelly – Plot* [online]. [cit. 5.7.2014]. <http://www.matildawritenow.org.uk/#/weaving-and-plotting>
- Royal Shakespeare Company, 2014e. *Tim Minchin – Music and Lyrics*. [online]. [cit. 5.7.2014]. <http://www.matildawritenow.org.uk/#/music-and-lyrics>



## ANOTACE

**Autor:** Bc. Veronika Austová

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

**Název diplomové práce:** *Matilda* od Tima Minchina: Problematika překladu muzikálů pro děti

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Filip Krajník, PhD.

**Počet znaků:** 112 828

**Počet příloh:** 5

**Počet titulů použité literatury:** 50

**Klíčová slova:** Tim Minchin, Roald Dahl, *Matilda*, překlad písňových textů, muzikál, drama, funkční přístup, teorie skoposu, adaptace, strategie a metody překladu, rým, změny rytmu, dětská literatura

Tato práce se zabývá problematikou překladu muzikálů pro děti, konkrétně překladem písňových textů. Cílem bylo představit strategie a metody, které může překladatel ve své práci využít. Jako materiál pro analýzu posloužil vlastní překlad tří písní z muzikálu *Matilda* (2010) od Tima Minchina. Překlad písňových textů je považován za velice náročný, protože překladatel je vázán formou danou hudebním podkladem. Podle některých teoretiků není možné vytvořit takový překlad, který by dosahoval všech kvalit originálu. Pokusíme se tedy zodpovědět otázku, zdali a jaké kompromisy jsou v překladu písňových textů možné.

## ANNOTATION

**Author:** Bc. Veronika Austová

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

**Title of the thesis:** Tim Minchin's *Matilda*: Issues of Translating Musicals for Children

**Advisor:** Mgr. Filip Krajník, PhD.

**Number of signs:** 112 828

**Number of enclosures:** 5

**Number of reference titles:** 50

**Key words:** Tim Minchin, Roald Dahl, *Matilda*, translation of song lyrics, musical, drama, functional approach, skopos theory, adaptation, strategies and methods of translation, rhyme, alterations in rhythm, children's literature

This Master's Thesis is dedicated to the issues concerning the translation of musicals for children, namely the translation of song lyrics. The aim was to chart the translation methods that can be used for translating song lyrics. As data for the analysis, three songs from the musical *Matilda* by Tim Minchin were translated into Czech. Translation of song lyrics is considered to be very demanding task because the translator is limited by the form of musical background. According to some theoreticians, it is impossible to create a translation that would be equivalent in all aspects of the original. Therefore, our main concern is whether any compromises in translation are possible.