

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Převod humoru v divadelní hře *Záskok*

Translation of Humour in *The-Stand In*

Diplomová práce

Autor: Bc. Aneta Mitrengová

Obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D.

Olomouc

2018

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

V Olomouci dne 17. května 2018

.....

Děkuji Mgr. Josefíně Zubákové, Ph.D. za odborné vedení při zpracování této práce a cenné rady, které mi v průběhu práce poskytla. Zároveň bych ráda poděkovala své rodině a přátelům, bez jejichž opory by tato práce nikdy nevznikla.

Obsah

ÚVOD	3
1 HUMOR A JEHO TYPOLOGIE	6
1.1 DEFINICE HUMORU.....	6
1.2 IDENTIFIKACE HUMORU.....	7
1.3 TYPOLOGIE HUMORU.....	8
1.4 ČLENĚNÍ HUMORU PODLE ZABALBEASCOY.....	11
1.5 JEVY V HUMORU.....	15
2 PŘEVOD HUMORU V DRAMATU	20
2.1 POLYSÉMOTICKÝ CHARAKTER DRAMATU.....	21
2.2 TEORIE ZABÝVAJÍCÍ SE PŘEVODEM HUMORU V DRAMATU.....	22
2.3 PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY PŘI PŘEKLADU HUMORU	25
3 DIVADELNÍ HRY JÁRY CIMRMANA	29
3.1 <i>ZÁSKOK</i>	31
3.2 HUMOR VE HŘE <i>ZÁSKOK</i>	32
4 ANALÝZA PŘEVODU HUMORU V DIVADELNÍ HŘE <i>ZÁSKOK</i>	37
4.1 METODOLOGIE.....	37
4.2 MATERIÁLY POUŽITÉ K ANALÝZE.....	40
4.3 ANALÝZA HUMORU A JEHO PŘEKLADU V DIVADELNÍ HŘE <i>ZÁSKOK</i>	41
4.3.1 Intertextuální humor	41
4.3.2 Humor prolínající se vyprávěním	46
4.3.3 Jazykový humor.....	53
4.3.4 Humor mířící na oběti.....	57
4.3.5 Mnohoznačný humor	61
4.3.6 Situační humor.....	66
ZÁVĚR	68
RESUMÉ	71
BIBLIOGRAFIE	73
ABSTRAKT	79
ABSTRACT	80
ANOTACE	81
PŘÍLOHY	82

SEZNAM ZKRATEK

AVT – audiovizuální text

VT – divadelní hra *Záskok*

CT – překlad divadelní hry *Záskok* do angličtiny od B. Stewarta a E. Machalové

NYGT – překlad divadelní hry *Záskok* do angličtiny od Š. Nygrýnové

Úvod

*Pokud Cimrman uváděl hru vlastní,
počítal už při psaní s tím, že je jeho soubor omezený.*

(Smoljak a Svěrák 1994, 5)

Současný svět můžeme chápat jako místo, kde se mísí mnoho odlišných kultur, národností a jazyků. V takovémto světě si můžeme překlady představit jako mosty propojující jednotlivé kultury, umožňující vzájemnou komunikaci, sdílení myšlenek, názorů a emocí, čímž přispívají ke globalizaci světa. Můžeme je chápat nejen jako prostředky napomáhající obohacování literatur, jazyků a kultur, ale také jako nástroje umožňující vzájemné porozumění a sdílení. Jak uvádí Bennett (1998, 3), mezi kulturami existují větší či menší odlišnosti, v rámci jedné kultury lidé sdílejí určité hodnoty a vzory chování, které se u různých kultur často v mnohém liší. Překlady umožňují mezikulturní komunikaci, jejíž nedílnou součástí je také humor.

Humor je velmi subjektivní a stejně tak jeho vnímání a porozumění bývá v jednotlivých kulturách rozdílné. Tuto skutečnost je potřeba při překladu zohledňovat. Aby měl přeložený humorný prvek na cílovou kulturu ekvivalentní efekt, musí být překladatelé dobře obeznámeni s oběma kulturami, mezi kterými převod humoru probíhá, zvláště jejich kulturními specifiky, kterým převáděný text při procesu překladu adekvátně přizpůsobují. Během převodu humoru překladatelé narazí na odlišnosti, které nemají jednotná řešení, z tohoto důvodu přicházejí translatologové se stále novými teoriemi, ve kterých navrhují, jak ideálně při překladu postupovat (Raphaelson-Westová 1989, Zabalbeascoa 1996, 2005, Vandaele 2002, 2011 nebo Chiarová 2010). Zkoumají celé spektrum aspektů humoru, zaměřují se na verbální i neverbální komunikaci, různá média zprostředkovávající humoru, jakými je například mluvená forma, psaná literatura, film či divadlo, zkoumají, v čem konkrétně spočívá adekvátnost přeloženého textu, respektive humoru, zda je vůbec možné blíže specifikovat jednotlivé jevy a pomocí jakých postupů bývá ekvivalence při převodu humoru dosaženo.

V současné době má translatologie navíc tendenci nedívat se na překlady pouze jako na texty, u kterých lze zkoumat, zda bylo přeloženo slovo za slovo či smysl za smysl, ale klade velký důraz i na kontext celého sdělení, a to jak původní, tak také

cílový, ve kterém nový textový útvar vzniká. Znamená to, že současná translatologie nepreferuje pouze lingvistický přístup, ten se naopak dostává do pozadí a často je na celý proces pohlíženo mnohem komplexněji, zkoumán je nejen text samotný, ale také výchozí a cílový kontext díla a kultura. Při převodu humoru sehrává kontext ještě zásadnější roli. Nezřídka se stane, že stejné slovní spojení zasazené do dvou různých kontextů vyvolává odlišné emoce v závislosti na daných kontextech. I proto je ve výzkumu překladu humoru zaujímán pragmatický, kulturní a sociolingvistický přístup, které zkoumají kontexty textů (texty jsou myšleny psané texty i mluvené slovo). Kromě převáděných textů jsou zohledňovány také kultury i jejich vzájemné ovlivňování se pomocí překladů.

Na základě předchozích myšlenek vzniká tato práce, která se zaměřuje především na humor, některá jeho specifika a převod mezi dvěma kulturami. Existuje mnoho prací, které se věnují převodu z majoritní do minoritní kultury, například z angličtiny do češtiny, avšak převodu z minoritní češtiny do angličtiny už taková pozornost na poli akademických prací věnována není. Na problematiku větší či menší kulturní a jazykové blízkosti narazí nepochybně každý překladatel, který překládá mezi dvěma kulturami. Čím jsou si kultury bližší a navzájem se více ovlivňují, tím snazší je převod kulturních specifik. Naopak větší kulturní rozdíly představují pro překladatele při převodu obvykle větší výzvy. O humoru to platí dvojnásob, protože jak bylo uvedeno výše, bývá často velmi subjektivní a kulturně specifický. Delabastita (2002) naznačuje, že při překladu kulturních specifik, potažmo humoru, je vhodnější je nahrazovat zcela jinými, která jsou cílové kultuře blízká a vyvolávají u ní ekvivalentní účinek, volbu doslovného překladu stejně jako mnoho jiných autorů upozaduje. Vždy je nutné vzít v potaz blízkost jednotlivých kultur a také zohlednit konkrétní převáděné případy. Lze předpokládat, že překladová literatura často přispívá ke sblížení kultur a určitému stírání rozdílů mezi nimi.

Tato práce se konkrétně zaměřuje na převod humoru v divadelní hře *Záskok* od autorů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka z českého jazykového a kulturního prostředí do anglického. V rámci mystifikace uvádějí Svěrák se Smoljakem jako autora také samotného Járu Cimrmana, ten je však smyšlenou postavou, a proto zde není jako autor uváděn. Práce je rozdělena na dvě části, teoretickou a analytickou. Teoretická část je rozdělena do tří kapitol. První kapitola se zabývá definicí humoru, jeho identifikací v rámci textu (Kerbrat-Orecchiniová 1981, Latta 1998), některými současnými teoriemi či typologiemi humoru (Raphaelson-Westová 1989, Vandaele 2002, Zabalbeascoa

2005) a některými jevy, kterými jsou humorné aspekty často doprovázeny. Druhá kapitola se zabývá dramatem, respektive převodem humoru v dramatu a různými překladatelskými postupy, které bývají při tomto procesu užívány. Třetí kapitola se věnuje humoru ve hrách Divadla Járy Cimrmana a zaměřuje se primárně na humor ve hře *Záskok*. V analytické části jsou poté na konkrétních příkladech ze hry *Záskok*, která byla jako první hra z repertoáru Járy Cimrmana oficiálně přeložena do angličtiny.

Jára Cimrman a jeho hry jsou v povědomí mnoha Čechů považovány za kultovní záležitost. Dokládá to například skutečnost, že v anketě pořádané Českou televizí pod názvem *Největší Čech* obdržel Jára Cimrman v roce 2005 největší počet hlasů. Nebýt dodatečné podmínky, že se musí jednat o skutečnou osobu, byl by jím také zvolen. Je tedy patrné, že postava Járy Cimrmana, respektive jeho hry a humor, pro který jsou tak typické, jsou v české kultuře velmi aktuální a hluboce zakořeněny. Lze v nich spatřovat rysy české kultury a hodnoty, které Češi vyznávají, čímž se tyto hry stávají nesnadným materiálem pro převod do jiného jazyka a kultury a zároveň vhodným materiálem pro zkoumání českého kulturně-specifického humoru a jeho převodu.

Práce staví na původní domněnce autorů, že takto kulturně specifickou hru, kterou *Záskok* bezpochyby je, do jiného jazyka a kultury přeložit nelze. Vznik oficiálního anglického překladu hry *Záskok* a jeho úspěšné reprízy v podání uskupení *Cimrman English Theatre* na jevištích v České republice i v zahraničí¹ jsou důkazem toho, že obavy autorů byly neopodstatněné.

Cílem práce je identifikace humoru ve hrách o Járu Cimrmanovi a analýza jeho převodu z české kultury a jazyka do anglické. Jak dodává Chiarová (1992, 4–5), jazyk a humor jsou lidské univerzálie, které necestují napříč kulturami snadno. Obsah, který lidé obecně shledávají zábavným, je zasazen v určitém lingvistickém, geografickém, sociokulturním a osobním kontextu. V případě, že text překládáme do jiné kultury, překládáme ho také do odlišných výše zmíněných kontextů, čímž vyvstává nutnost text těmto kontextům přizpůsobit. V různých kulturách mohou být humorné odlišné situace, co však civilizace spojuje, je emoce, kterou humor spouští, a tou je smích.

¹ Viz například článek z Českého rozhlasu *Jára Cimrman dobývá Ameriku. Se Záskokem slaví úspěch v New Yorku i Washingtonu* ze dne 28. dubna 2017 od autorky Lenky Kabrhelové. [online] [cit. 11.12.2017]. Dostupný z: http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/zajimavosti/_zprava/jara-cimrman-dobyva-ameriku-se-zaskokem-slavi-uspech-v-new-yorku-i-washingtonu--1721879.

1 Humor a jeho typologie

Humor a kultura jsou spolu v mnoha ohledech úzce spjaty. Humor lze do jisté míry považovat za zrcadlo dané kultury, jelikož jeho nedílnou součástí bývají témata, která jsou v dané kultuře právě aktuální a do jisté míry odrážejí její současný stav. Z odpovědí představitelů různých kultur na otázku, co si představují pod pojmem humor, mnohokrát zaznívá, že se jedná o univerzální prostředek, který sdílí lidé po celém světě. Do jisté míry je to pravda. Humor existuje ve všech kulturách, i když v různých podobách, a jeho společným fyzickým projevem či emocí ho doprovázející bývá vesměs smích, nicméně podněty vyvolávající humor se různí. Jak dodává Ruch (1998, 3-14), závisí i na osobnostních rysech účastníků komunikace, jejich aktuálním rozpoložení mysli a dalších faktorech, které ho spoluutvářejí. I z tohoto důvodu lze humor považovat za velmi subjektivní. Právě subjektivita představuje jedno z úskalí, kterým překladatelé čelí při převodu. Bývá pravidlem, že čím výraznější specifikum v jedné kultuře je, tím obtížnější bývá jeho přenesení do odlišného kulturního kontextu.

1.1 Definice humoru

Aby bylo možné humor identifikovat a poté ho správně analyzovat, je nutné se pokusit vymezit, co to humor ve skutečnosti je a jak ho lze v textu identifikovat. Definovat humor je nelehký úkol, pokouší se o to například slovník *Oxford Dictionaries* (Oxford Dictionaries 2018), podle kterého se jedná o obsah, který v sobě zahrnuje humorné prvky a vyvolává emoce v podobě smíchu. Tato definice je ve své podstatě vágní, vyplývá z ní, že obecná reakce na humorný prvek v textu či promluvě bývá smích. Humor tedy vyvolává určité pocity či emoce, které musí být podle Vandaela (1999, 238) u promluvy označované jako humorné nutně přítomny, jinak se o humor nejedná. Z výše uvedené definice už ale nevyplývá, co je pojmem „obsah“ myšleno nebo spíše co vše pod něj lze řadit.

Je obtížné shrnout, co přesně je spouštěčem humoru, co je tím obsahem, který zapříčiní, že daná promluva vyvolává nebo naopak nevyvolává humorné emoce. Jedná se o komplexní proces a ačkoli mohou existovat slova, která bychom obecně označili za humorná (např. eufemismy či slangová slova), a která bývají častým, nikoli však

jediným, spouštěčem humorných emocí, ani u nich není vždy zaručena humorná odezva na straně příjemců. Vždy se jedná o souhru toho, co je řečeno v určitém kontextu a v rámci specifické sociální skupiny, ve které daná situace vyvolává jisté asociace. I tato skutečnost potvrzuje fakt, že převod humoru má interdisciplinární charakter a zahrnuje nejen lingvistický aspekt, ale také psychologický a sociologický (Zabalbeascoa 2005, 185).

O popis humoru a jeho podstaty se pokoušeli už Aristoteles či Platón. Ani o více než dva tisíce let později stále nemáme jasnou definici, a to i navzdory tomu, že se o vyčerpávající teorie humoru v minulosti pokoušel nemalý počet teoretiků, mezi nimi například Raskin (1979), Attardo (2001), Vandaele (2002) nebo Martin (2007). S konkretizujícím pohledem na celou problematiku definice humoru přichází Vandaele (2002, 155), který tvrdí, že humor není neidentifikovatelná ani mystická kategorie, pouze je nutné ho definovat do menších samostatných podkategorií, u kterých už lze blíže popsat, čím jsou charakteristické a jakým účelům slouží. Podrobnější kategorizaci humoru se práce věnuje ještě v následujících podkapitolách.

1.2 Identifikace humoru

Humor je komplexní problematikou, u které stále nalézáme nové skutečnosti. Abychom docílili úspěšného převodu humoru napříč kulturami a jazyky, je nutné ho v textu nejprve identifikovat a poté zvolit adekvátní překladatelský postup. Podle Latty (1998) lze humor identifikovat zaměřením se na následující:

- a. podněty vyvolávající humor,
- b. zkoumání reakce příjemců,
- c. podněty vyvolávající humor a zároveň zkoumání reakce příjemců.

Kerbrat-Orecchioniová (1981) identifikuje humor jako cokoli, co produkuje humorné emoce v podobě smíchu, úsměvu či humorného pocitu u příjemce. Ve svých úvahách se tedy kloní k přístupu zkoumajícímu přítomnost humoru na základě reakce příjemce. Humor je přítomen v promluvě tehdy, odpovídají-li tomu adekvátní reakce příjemců. Tento přístup je opozičními teoretiky napadán převážně z důvodu, že se zakládá na subjektivním pocitu příjemců, subjektivita je však jednou z podstat humoru a

je proto přirozené, že hraje roli také při jeho identifikaci. Dále je tento přístup některými teoretiky zamítán pro potenciální možnost ztráty záměrného humoru z důvodu jeho nepochopení příjemci.

Pokusy o identifikaci humoru a jeho podnětů jsou doloženy už z dob Antiky, kdy byly poprvé představeny pojmy nadřazenost a nesoulad („superiority“ and „incongruity“), na které navazuje ve svých teoriích kromě jiných také Vandaele (1999, 2010). Tyto dva pojmy jsou kladeny do souvislosti s humorem jakožto jeho podněcující nástroje. Nestojí proti sobě v opozici, jsou spíše chápány jako dva odlišné koncepty, které na sebe do jisté míry také navazují (Vandale 1999, 242). Koncept nesouladu staví na rozdílu mezi očekáváním a realitou, tedy na jakémsi momentu překvapení. Do zažitých představ a konceptů přináší neočekávané zvraty (Vandaele 1999, 247). Koncept nesouladu může být vystavěn na slovních hříčkách (homonymech, paronymech, polysémech), zvratech ve vyprávění, intertextovosti a na ni navazujících parodiích, anebo se může dostávat do přirozeného rozporu s běžně zažitými představami, které máme, a tím nastavovat nesoulad vzbuzující překvapení, následované humornou emocí (Vandaele 1999, 265). Koncept nesouladu a nadřazenosti se nemusí nutně vylučovat. Podle Vandaela však koncept nesouladu obvykle plní funkci primárního zdroje humoru. Koncept nadřazenosti spadá do kategorie sociálních teorií humoru, které do spojitosti s humorem nekladou pouze pozitivní pocity, ale připouští také asociace s určitým stupněm agrese či výsměchem zaměřeným proti své oběti (Vandaele 2010, 148). Autoři tohoto typu humoru, respektive jeho příjemci, se staví do nadřazené role nad aktéry v humorné replice; tento koncept humoru vidíme nejčastěji u satiry, parodie či ironie.

1.3 Typologie humoru

Ačkoli není možné prezentovat všezahrnující definici humoru, je nezpochybnitelné, že humor existuje, dokládají to reakce respondentů, jakými je smích či emoce pobavení. Jak už bylo naznačeno výše, humor bez vyvolání jakýchkoli emocí nemůže být klasifikován jako humor, stejně tak humorné emoce nemohou být klasifikovány jako humorné bez humorného podnětu. První tedy nemůže existovat bez druhého a druhé bez prvního, humor je podmíněn těmito dvěma prvky (Shibles 1998). Humorných podnětů vyvolávajících humorné emoce i jejich typologií existuje vícero. Jednu z typologií

prezentuje Berger (1993, 2011), podle kterého může být mezi zprostředkovatele humoru zařazen jazyk, logika, identita a akce. V případě jazykového humoru se jedná o verbální humor založený např. na slovních hříčkách, ironii, narážkách, parodii, satíře apod. U logického humoru jsou podle něj základem myšlenkové pochody, absurdita, náhoda či omyl. K humoru stavějícímu na imitaci či parodii něčí identity spadá například groteska. Humor, u kterého je podnětem nějaká akce, spadá do kategorie neverbálního humoru, obvykle založeného na situační komice, jevištní akci apod., často doprovází humor verbální, dodává Berger (1993).

S poměrně stručnou kategorizací humoru přichází Raphaelson-Westová (1989, 130), která humor vyděluje do tří základních kategorií, které budou dále podrobněji rozebrány:

- a. jazykově specifický humor,
- b. kulturně specifický humor,
- c. univerzální humor.

Jazykově specifický humor

Jak už název podkapitoly samotné napovídá, u jazykově-specifického humoru je základním stavebním kamenem jazyk. K pochopení tohoto typu humoru je zapotřebí dobrá jazyková vybavenost účastníků komunikace, jelikož je vázán na jazykové struktury v daném jazyce. Jazykově specifický humor, a na něj nutně navazující humorné emoce, jsou aktivovány například pomocí jazykových hříček, které bývají často založeny na ambivalenci. Podle Chiarové (1992, 43) je ambivalence, kterou lze definovat jako dvojznačnost či vnitřní rozpolcenost, dokonce základní podstatou slovních hříček.

Základem jazykově specifického humoru jsou slova, časté je užití slovních hříček založených na polysémech, homografech, homonymech, zeugmatech, paronymech, aliteraci či například rýmu a jejich uspořádání do rozmanitých struktur a kombinací (Zabalbeascoa 2005, 190). Humor ale může být vystavěn i nad rámec slovníkových významů jednotlivých slov, může stavět na přeneseném či druhotném významu, kterého lze docílit nejen výše zmíněnými jevy, ale i použitím idiomů, různých frází či na první pohled nezáměrného humoru (Chiarová 1992, 45), např. intonace nebo šišláni.

Jazykový humor lze utvářet pomocí implementace různých jazykových variant. Catford zmiňuje (1965, 83) například alternaci idiolektu, dialektu a registru. Humorný efekt může být dotvářen použitím slovní zásoby přisuzované určité společenské vrstvě, a to za předpokladu, že je v kontrastu s běžnou mluvou používanou v daném textu či hře. O této problematice více pojednávají například Venour, Ritchie a Mellish (2011).

Díaz Cintas a Remaelová (2007, 223) zdůrazňují, že ačkoli se může zdát, že jazykově specifický humor lze ve velké většině případů klasifikovat jako mezinárodní, z čehož vyplývá, že jeho převod by neměl představovat velké nesnáze, jen velmi zřídka ho lze překládat doslova a úskalím při převodu se překladatelé, alespoň většinou, nemohou vyhnout. Co se týká způsobu převodu jazykově specifického humoru, Catford (1965) doporučuje dané jazykové specifikum nahradit ekvivalentem v cílové kultuře v závislosti na dané situaci. Není to ale jediné možné řešení. Více se této problematice věnujeme v kapitole pojednávající o překladatelských postupech a jevech při převodu humoru.

Kulturně specifický humor

Pokud pohlédneme na humor v rámci nějaké kultury a zamýšlíme se nad jeho převodem do jiné, dojdeme ke zjištění, že vždy dochází k určitému kulturnímu střetu, v případě jeho absence by se nejednalo o dvě odlišné kultury. Ačkoliv je humor přítomen v každé z kultur, vyskytuje se v odlišných podobách ovlivněných celým spektrem vlivů, od jazykových specifíků až po ta kulturní. Ačkoliv může být mentalita výchozí kultury podobná té cílové, o úplném souznění nemůže být řeč, pokud obě kultury nesdílejí stejný jazyk, hodnoty a nejsou vystaveny stejným vlivům. Odlišnosti, i třeba jen drobné nuance, se do kultury nutně promítají, a to ať si to připouštíme či ne. Každá kultura je svým způsobem jedinečná a stejně tak humor, který je jejím odrazem. Dokonce i v rámci jedné kultury může existovat více subkultur, které se od sebe liší.

Převod kulturních specifíků je považován za mnohem obtížnější než převod jazykových specifíků. Čím bližší si kultury jsou, tím snadnější bývá také převod kulturně specifického humoru, a to ať už při hledání vhodného jazykového či kulturního ekvivalentu. Podle Raphaelson-Westové (1989, 133) nastává pro překladatele obzvláště nelehká situace, je-li jejich úkolem převod vtipu, jehož tematika je v cílové kultuře tabu nebo paroduje skutečnosti, které jsou v cílové kultuře určitým způsobem „nedotknutelné“. V takovém případě je jediným východiskem substituce ekvivalentním vyjádřením, které je v dané kultuře přijatelné nebo úplné vynechání. Podle

Zabalbeascoy (2005, 194) se tabu často týká témat jako je náboženství, sexualita či politika.

Univerzální humor

Zabalbeascoy (2005, 189) definuje kategorii univerzálních či neomezených vtipů, oproštěných od kulturních či jazykových specifíků, které ve většině kultur fungují ekvivalentně. Univerzální vtip může být dvojí formy. Buďto může být univerzální pro dvě dané kultury, mezi kterými převod probíhá, protože jsou si v daném ohledu dostatečně blízké, anebo je daný vtip humorný všude po světě bez nutnosti překládání jeho kontextu. Tento typ humoru není z pohledu této práce až tak zajímavý, jelikož překladatelé nemusí hledat překladatelská řešení a řešit nepřeložitelnost replik, z tohoto důvodu se mu věnujeme jen okrajově. Více se zaměřuje na dvě předchozí zmíněné kategorie, tedy jazykový a kulturně specifický humor. Kategorii „univerzálních vtipů“ zahrnuje ve své kategorizaci humoru i Raphaelson-Westová (1989, 130). Důkazem toho, že tento typ humoru funguje napříč kulturami i bez překladu, může být například Rowan Atkinson a jeho role Mr. Beana, která baví publikum po celém světě téměř beze slov a bez nutnosti překladu. Zdá se však, že univerzálnost humoru napříč kulturami končí v momentě, kdy se do celého procesu přidává jazyk, tedy v případě, kdy se na scénu dostává humor verbální. Univerzálnost humoru bývá ohrožena i v některých případech, kdy v něm jsou zakomponována kulturní specifika.

1.4 Členění humoru podle Zabalbeascoy

Aby bylo možné určit, jakým způsobem je vtip převáděn, je nutné nejprve vtip správně identifikovat, primárně jeho podstatu, na které se zakládá, a dále jakou roli sehrává kontext, ve kterém se daný vtip vyskytuje. Následující výčet typů humoru představuje kategorizaci humoru podle Zabalbeascoy (2005, 189–195):

Mezinárodní humor / humor sdílený dvěma kulturami

Mezinárodní humor lze řadit ke kategoriím, u kterých překladatelé při překladu nemusí řešit téměř žádná úskalí, protože výchozí i cílový jazyk a kultura jsou si natolik podobné a sdílejí stejné hodnoty, že není potřeba žádných kompromisů či adaptací. Může být použita metoda doslovného překladu (Attardo 2002), a to relativně bez ztráty humoru,

obsahu nebo významu, jelikož humorný efekt není u tohoto druhu humoru založen na (meta)lingvistických či kulturních znalostech.

Kulturně specifický humor

Tato kategorie humoru je založena na znalostech jazykových specifik příjemců (intertextualita, homonyma, paronyma, aliterace, rým). Patří zde humor s etnickým podtextem, k jejichž pochopení je nutná znalost kulturního kontextu a určitého rysu dané společnosti. Podle Zabalbeascoy se do této kategorie řadí metalingvistický humor, stejně jako humor založený na společenských a kulturních znalostech. Předpokladem tohoto humoru není podle Zabalbeascoy primárně jazyková vybavenost, nýbrž kognitivní schopnosti příjemců, tedy schopnosti dekodovat a porozumět tomu, co bylo danou promluvou zamýšleno. Jedním z úkolů překladatelů při převodu tohoto humoru je správně odhadnout, jakým způsobem humor cílové kultuře podat, aby měl ekvivalentní účinek na adresáta a byl jím správně pochopen dle původního záměru autora.

Záměrný vs. improvizální humor

Jedním z úkolů překladatele je vysledovat, zda se jedná o humor záměrný či vzniklý nahodile (např. chyby, náhody, improvizace atd.). Oba typy humoru mohou být součástí výchozího nebo cílového textu, nemusí být nutně přítomny u obou zároveň. Je jich často dosaženo pomocí slovních hříček, ať už užitých záměrně nebo ne. Humor může být pečlivě promyšlený nebo výsledkem spontánního toku myšlenek. Na obtížnost překladu obvykle nemá vliv, zda humor vznikl spontánně či ne.

Humor v náznacích

U tohoto typu humoru může dojít k jeho vynechání, jelikož si ho překladatel nemusí být schopen v textu identifikovat nebo ho pochopit. V případě, že překladatel skrytý humor objeví, často volí metodu převodu pomocí zjevného dovysvětlení, čímž může dojít ke ztrátě vtipu. Jedná se o humor, který bývá založen na drobných detailech, ironii, aluzi apod. Jejich náznaky mají své opodstatnění a vysvětlením se humorný efekt obvykle vytrácí.

Humor specifický pro určitou sociální skupinu

Tento typ humoru se rodí v různých velikých skupinách lidí sdílející určité hodnoty nebo zájmy, může se jednat o pár jedinců nebo i celý národ. Často se jedná o skupiny vymezené geografickou polohou, společenským statutem, profesí, zájmy, které sblížuje určité společenské postavení či dialekt. Pro nezasvěceného člověka zvenčí se často jedná o nepochopitelný humor a při jeho převodu je tak na místě volit metodu kulturní adaptace dle cílových příjemců.

Humor vyjádřen pomocí slovních hříček vs. humor prolínající se vyprávěním

Humor lze vyjadřovat pomocí slovních hříček, které se v textu objeví například jen jednorázově, nebo se může humorný prvek prolínat celým vyprávěním či se opakovat. Oba typy humoru se mohou také vzájemně prolínat a lze je obvykle bez problémů převádět do jiných jazyků. Humor prolínající se vyprávěním však překladatelé, kteří se příliš soustředí na převod jednotlivých slov, nikoli textu jako celku, nemusí jednoduše zpozorovat nebo jim mohou některé jeho nuance uniknout. Attardo (2002, 176) dodává, že krátké humorné texty se od dlouhých podstatně liší. U překladu dlouhých humorných textů je nezbytné aplikovat makro přístup, při kterém se překladatel nezaměřuje pouze na jednotlivé vtipy, na které naráží jeden za druhým v rámci textu, ale měl by také zohledňovat, zda se v rámci textu neopakují nebo na sebe nějakým způsobem nenavazují. Více se k této problematice Attardo vyjadřuje v *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis* (2001).

Humor mířící na „oběti“

Častým terčem humoru bývají minoritní sociální skupiny nebo samotní jedinci, terčem posměchu mohou být ale i instituce, myšlenky, názory, víry atd. Každá kultura si volí odlišné „oběti“, což může působit nemalé obtíže a je nutné tuto skutečnost při překladu zohlednit. Humor mířící na oběti je často založen také na mnohovýznamovosti, metaforách, absurditě, symbolice. Nezřídka zmiňuje témata, která jsou v dané kultuře tabu (náboženství, sex, politika). Oblíbené jsou vtipy založené na jazykových hříčkách, ty bývají pro překladatele obzvláště obtížné při hledání odpovídajícího ekvivalentu. Humor ale může být i kombinací verbálního a neverbálního aspektu zároveň. Při hledání vhodného překladatelského řešení potom záleží na konkrétních situacích.

Mnohoznačný humor

Další z kategorií, kterou Zabalbeascoa vyděluje, je mnohoznačný humor, který v mnohých instancích staví na vícevýznamovosti jednotlivých slov (polysémie, homonymie) v kontextu, metaforách a někdy také symbolice či absurditě. Při překladu se jeden z významů často vytrácí nebo je nahrazen jiným. Tuto skutečnost je nutné zohlednit a přizpůsobit jí také zbylý text.

Situační humor

V určitých kulturách je vyžadováno, aby byl humor součástí některých příležitostí a projevů, mohou to vyžadovat různé konvence v dané společnosti. V jiné kultuře však může být situace zcela jiná a stejná příležitost nemusí vyžadovat stejné užití humoru. Je tedy opět na překladateli a jeho kulturních znalostech obou zainteresovaných kultur, aby zvažil jak a případně zda vůbec humor převádět.

Pojmem situační humor může být označován také humor vyplývající z nějaké situace. Určitá replika nemusí obsahovat žádné z jevů nebo znaků charakteristických pro výskyt humoru (slovní hříčky, intertextualita, metafory, kulturní narážky, vulgarismy), ale i přesto se humor může v promluvě vyskytovat. Humor totiž ovlivňují nejen samotná slova nebo činy, ale také kontexty a situace, ve kterých vzniká. Důležité může být to, co replice, která vyvolává humorné emoce, předchází nebo po ní následuje, co bylo zmíněno dříve nebo kdo je příjemcem.

Humor pomocí tabu

Tabu spadá svou podstatou ke kulturně specifickému humoru, liší se kultura od kultury. Podle Zabalbeascoy (2005, 194) se buďto jedná o vnější faktor nebo součást humoru samotného. Vnější faktory považované za tabu bývají univerzální a patří mezi ně obvykle náboženství, sex, politika apod.). Problematika tabu může zvláště překladatelům připravovat mnohá úskalí, jelikož nuance tabu mohou mít velmi tenké hranice mezi tím, co je ještě vtipné a co už neakceptovatelné. Ne vždy je v možnostech překladatelů adekvátně odhadnout danou situaci, což může mít za následek například faux pas.

Metalingvistický humor

Zabalbeascoa (2005, 194) popisuje metalingvistický humor jako humor založený na jazyku a jeho jazykovém uvědomění. Překlad a hledání vhodného ekvivalentu

v cílovém jazyce přirovnává ke hře se slovy, ve které je překlad významu metalingvistického humoru obzvláště náročným úkolem. Slovní hříčky mají podle Zabalbeascoy různorodý charakter a nejdůležitější je jejich zamýšlená funkce, kterou mají plnit. Kromě jazyka hraje u tohoto typu humoru důležitou roli také intonace, hlasitost a rychlost řeči nebo situační či neverbální kontext dané promluvy.

Humor zahrnující verbální a neverbální prostředky

Humor lze vyjadřovat verbálně, neverbálně nebo kombinací obou těchto forem. Zvláště při překladu divadelních textů nelze dvojí formu „textu“ opomíjet, neverbální komunikace často dotahuje verbální význam k úplnosti nebo mu přidává další úroveň chápání, kterou se překladatelé pokouší, v případě, že ji odhalí, zachovat i v překladu.

Zabalbeascoa vymezuje celkem třináct různých kategorií humoru. I přes velký počet kategorií lze najít vtipy, které by si zasloužily svou vlastní kategorizaci, například vtipy založené na mystifikaci. Jiné Zabalbeascovy kategorie se naopak prolínají a některé vtipy lze přiřadit hned k několika z nich, jedná se například o kategorie kulturně specifického humoru a metalingvistického humoru či jazykového a mnohoznačného humoru apod.

1.5 Jevy v humoru

Neodmyslitelnou součástí humoru jsou slovní hříčky. Chiarová (1992, 5) vymezuje základní definici hry se slovy velmi jednoduše, a to jako užití jazyka se záměrem pobavit. Přitom zdůrazňuje, že od jazykové složky nelze oddělit její neverbální část, která často zásadně dotváří jejich význam. Do kategorie slovních hříček zařazuje nejen vtipy, které jsou zjevnými představiteli humoru, ale také například promluvy s dvojitým významem nebo přeházení. Je zřejmé, že definovat hru se slovy je nelehký úkol. Delabastita (1996, 128) říká, že hra se slovy je souhrnný název pro různé textové útvary, ve kterých se využívá strukturních prvků jazyka ke komunikační konfrontaci dvou nebo více lingvistických struktur s různými formami a významy. Vychází z toho, že slovní hříčky jsou založeny na verbálnosti, nonverbální charakter slovních hříček v definici přímo nezohledňuje, čímž se od Chiarové odlišuje. Delabastita (1997, 1–2) tedy vymezuje slovní hříčky jako komunikační strategie, které mají jistý pragmatický

záměr. A ačkoli ve své definici slovních hříček neverbálnost přímo nezmiňuje, současně ve svých studiích zdůrazňuje (1996, 129), že situační kontext má v případě multimodálních textů přímo zásadní funkci a často bývá nositelem druhotného významu, který doprovází mluvené slovo.

Jak vyplývá z výše uvedených pokusů o definování slovních hříček, situace je obdobná jako u snahy o prezentování komplexní definice humoru. Nezbyvá než se spokojit s vágností, kterou jakékoli pokusy o definici zahrnují. Potvrzuje to i Nash, když v knize *The Language of Humour* (1985) rozděluje jen jeden typ slovních hříček hned do dvanácti různých podkategorií. Slovní hříčky zkoumá také například Delabastita (1997, 208), a to z pohledu formální a sémantické struktury, zaměřuje se na lingvistické mechanismy, textové funkce apod. V následující části se budeme slovním hříčkám i dalším jevům přítomným v textech věnovat podrobněji. Budeme zkoumat způsoby, jakými lze slovní hříčky v multimediálních, a tedy i divadelních, textech tvořit. Delabastita (1997, 19) dodává, že produkce, vnímání a překlad slovních hříček není nikdy pouze otázkou jazykové struktury samotné, jedná se o komplexnější procesy.

Se slovními hříčkami se často pojí pojmy polysémie a homonymie. Jde o dva termíny, které se často zaměňují. Zatímco jako polysémní můžeme označit slova, která mají více etymologicky souvisejících významů, vznikající tak, že se k původnímu slovu přidružují významy další, tedy slova mnohoznačná, homonyma jsou slova, která mají naopak význam naprosto odlišný. Jedná se o slova, která pouze stejně zní, neboli souzvučí, ale jejich význam je nestejný, jak uvádí Holub (2010). Podle Diblíka a Kukučové (2012) dochází k homonymii tehdy, pokud daný lexém nebo morfém plní více než jednu jazykovou funkci. Hlavním důvodem, proč homonyma vznikají, jsou jednak požadavek na jazykovou ekonomii a také rychlý vývoj současného světa, kterému tvorba nových slov nestačí.

V češtině se občas vyskytují také tzv. homografy, což jsou slova, která se stejně píšou, ale jejich význam je odlišný. U českých slov je většinou jedno z dvojice homografů cizího původu. Homografem může být v češtině například přídavné jméno *panický*, které vypadá totožně, ačkoliv může být vytvořeno ze dvou významově naprosto odlišných slov, a to *panic* a *panika*. Navíc aby případný dvojsmysl či slovní hra vyzněla tak jak má, je nutné homografy vidět v psané podobě, jelikož výslovnost slova se liší. Homografy se v češtině vyskytují poměrně sporadicky. Opakem homografů jsou homofony. Jedná se o slova, která stejně zní, ale jejich grafická podoba je odlišná. Význam obou slov je stejně jako u homografů odlišný. V češtině se jedná například o

slova *bít* a *být* nebo *led* a *let*. V případě, kdy tato slova slyšíme, je zřejmé pouze na základě kontextu, jaký význam je mluvčím zamýšlen, v některých případech lze právě díky této významové podvojnosti do textu zaimplementovat slovní hříčku. Dalším jevem, na který je možné v rámci textu narazit, jsou paronyma, která jsou po fonické a často i grafické stránce podobná, avšak významově se jedná o odlišná slova. Příkladem mohou být slova *adaptovat* a *adoptovat*, či *potencionální* a *potenciální*, která bývají zaměňována i neúmyslně z důvodu neznalosti jednoho či druhého významu. Stejně jako v případě předchozích typologií lze paronym využívat také záměrně k podnícení humoru.

Běžnou součástí textů je intertextualita. Tento termín použila jako první Kristeva v 60. letech 20. století. Ve svých statích tvrdila, že každý text vychází z jiného textu nebo je jinými texty nějakým způsobem ovlivněn. Tvrdila tedy, že nic nevzniká bez ničeho a nová literatura se vždy rodí v návaznosti na jinou literaturu. O intertextualitě už ale polemizovali akademici dávno před Kristevou, aniž by si to možná uvědomovali nebo ji nazývali právě takto. První zmínky můžeme vystopovat už u Platóna a dalších filozofů období Antiky, kde se podle Assmanna mluvilo o tzv. hypolepsi, kterou Pavel Filipi (2007, 40) popisuje jako „navazování, princip nezačínat od počátku, nýbrž v navazujícím přijetí se připojit k předchozímu textu či ústní tradici a zapojit se do průběžného komunikačního dění.“ Platón dle literárních historiků užíval „mimésis“, což je výraz pro imitaci či napodobování. Jak dodává Schahadat (1999, 360), k pojmu intertextualita se i v současnosti váže několik dalších pojmenování, jsou to například transtextovost (Genette), kryptogram (Barthes), metatextovost, paratextovost, post-text, pretext a další. Podrobněji však zde tyto termíny a kategorie rozebírány nejsou.

Intertextualita zkoumá vztahy mezi texty. K intertextovosti mohou autoři přistupovat různě. V některých případech si ani sami autoři nemusí nutně uvědomovat, že je jejich vlastní text ovlivněn tím, co četli někde jinde, v tomto případě dochází k rozkolu mezi intertextualitou a tzv. aluzí, která je blíže popsána níže, nebo naopak si to uvědomují, ale ve svém textu to přímo nepřiznají. S tím samozřejmě souvisí problematika plagiátu. Při dekódování intertextuality záleží na čtenáři, zda je obeznámen s původním textem a danou intertextualitu odhalí, nebo mu zůstane skryta a bude daný text považovat za původní. Třetí variantou je, když autor textu danou intertextualitu přiznává, např. tím, že se přímo odkazuje na název knihy nebo textu jiného autora.

Podle *Slovníku literární teorie* je aluze „nepřímý odkaz k politickému, historickému, literárnímu aj. kontextu, začleněný do stavby literárního díla.“ (Vlašín 1984, 18). Jedná se o jistý druh intertextuality, který využívá volné parafráze k odkazování na jiná literární díla, jak dodává Zapletal (2004, 51–52). A dodává, že od klasické citace se odlišuje tím, že nenese formální znaky, jaké jsou obvyklé pro citace, tedy uvozovky a odkaz na citační zdroj. Aluze je podle Zapletala možné mířit na politické, společenské a kulturní události nebo osoby, ať už fyzické či literární a další subjekty. Také u aluzí je k jejich pochopení zapotřebí spolupráce čtenáře, přesněji řečeno jeho znalost problematiky, na kterou aluze naráží. Díky své implicitní povaze a nepřítomnosti jakýchkoli odkazů na původní dílo zůstává v případě divákovy neznalosti dílo i nadále srozumitelné, je však ochuzen o jeden z pragmatických rozměrů, dodává Zapletal. Rozdíl mezi aluzí a intertextualitou spočívá v záměru. Aluzi autor používá vždy s plným vědomím toho, že tak činí, naproti tomu intertextualita může být součástí nově vzniklého textu i navzdory autorovu vědomí.

Dalším z běžných textových prvků jsou idiomy, které lze definovat jako shluk slov, jejichž význam obvykle nelze vyvodit na základě významů jednotlivých slov, ale na základě významu konkrétního spojení daných slov v daném kontextu. Podle slovníku *Quora* (2017) mají idiomy schopnost vyvolat reakci v podobě emocí a po nějakém čase používání přilnou k dané kultuře. Podle Bakerové (2011, 67) jsou idiomatická spojení fixní, pokud se jejich autor vyloženě nepokouší v rámci idiomu vystavět vtíp založený na hře se slovy, které tím pádem daný idiom nějakým způsobem pozmění, ovšem pouze do té míry, že je původní idiom stále rozpoznatelný. Dodává, že struktura i pořadí slov v idiomu musí být stejné, nahrazování synonymy nefunguje. Obtíže spojené s idiomy a jejich překladem jsou poměrně běžné, jelikož idiomatická spojení jsou často vázána na danou kulturu či etnikum, proto je jejich převod do jiného jazyka často obtížným úkolem, ke kterému je potřeba zaujmout individuální přístup. Bakerová (2011, 71) uvádí, že prvním problémem, se kterým se překladatel setká, pokud jde o idiomy, je jejich samotné rozpoznání. Hlavně u starších překladů či v překladech od nezkušených překladatelů se setkáváme s jejich doslovným překladem, který v daném kontextu nedává žádný smysl. Je to znamení toho, že překladatel selhal již při samotném rozpoznávání daného idiomu. Pokud se překladateli podaří idiom odhalit, čeká ho druhá výzva v podobě nalezení správného ekvivalentu v cílovém jazyce. Ne vždy je to možné, a proto se musí v některých případech uchýlit například k překladu opisem, kde bude ztracena původní forma, ale význam zůstane zachován. Postupů převodu idiomů je více.

V mnohých kulturách bývají součástí humoru stereotypy, jejichž doslovný převod by posluchačům či čtenářům v cílové kultuře nemusel dávat smysl. Častým předmětem posměchu bývají témata, která čerpají inspiraci v degradaci, fyzických handicapech či narážkách na nedokonalosti, které jeden národ přisuzuje, ať už právem či neprávem, jinému národu či etniku, se kterým byli velmi pravděpodobně v historii nějakým způsobem spjati, nejčastěji na politické úrovni, nebo tvoří v jejich kultuře významnou menšinu, se kterou přicházejí často do styku. Takový druh humoru je nutné v rámci zachování vtipu v překladu cílové kultuře přizpůsobit, nelze jej převádět přímo. Například v USA jsou častým předmětem posměchu obyvatelé Polska nebo Itálie, v překladu daného vtipu do francouzštiny by bylo nutné Poláky či Italy zaměnit za Belgičany, v případě adaptace toho samého vtipu pro britské publikum zase za Iry nebo ponechat Poláky (Chiarová 1992, 7). Konkrétním příkladem může být sousloví, které používají Poláci, když chtějí o něčem říci, že je to nesrozumitelné. Takovou věc přirovnávají k tzv. „českému filmu“. V Česku bychom toto přísloví museli při překladu nahradit přirovnáním se španělskou vesnicí, doslovný překlad by v českém prostředí nevyvolal adekvátní konotace. I tento fakt dokládá, že humor a kultura jdou ruku v ruce, což musí mít překladatelé při převodu zvláště na paměti, a to ať už při převodu verbálního nebo neverbálního humoru.

2 Převod humoru v dramatu

Autoři studií věnujících se překladu dramatu často uvádí, že se jedná o poměrně neprobádané odvětví ve srovnání s výzkumem překladu prózy či poezie. Podle Kurta Taroffa (2011, 241) je tomu zřejmě proto, že divadelní hra je ve své podstatě jako text nekompletní, až prostřednictvím jevištní inscenace dosáhne ucelenosti, která byla zamýšlena při jejím zrodu. Dualitní povaha dramatu celý jeho výzkumný proces značně komplikuje, jelikož k jeho analyzování jako celku je nutné zohlednit nejen jeho textovou část, ale také tu hranou, včetně všech komponentů. S touto teorií se ve svých studiích ztotožňuje mimo jiné také Bassnettová (2002).

Kromě textu samotného neboli lingvistické části je nedílnou součástí dramatu také paralingvistika (tempo, rytmus, mimika, gesta, hlasitost, melodie, proxemika, mluvenost). Existují dramatická díla primárně určena pouze k četbě, nikoli k performanci na jevišti, podle Kufnerové (1994, 140) se však jedná převážně o dramatické texty vznikající do raného 20. století. Současné divadelní texty jsou určeny primárně k realizaci na jevišti. K nedostatečné propracovanosti současných teorií pojednávajících o převodu dramatu se vyjadřuje také Zubáková (2017, 53). Poukazuje na skutečnost, že v poslední době lze naopak zaznamenat nárůst v počtu prací, které se převodu dramatu věnují. Dokládá to také výčtem současných studií, mezi nimiž figurují jako nejsoučasnější autoři Krebsová (2007), Aaltonenová a Ibrahim (2016), Brodieová a Coleová (2017) a z českých zástupců pak Pavel Drábek (2012) či Martina Pálušová (2016). Zároveň dodává, že ačkoli je výzkum překladu dramatu ve srovnání s výzkumem prózy či poezie stále upozaděn, nelze ho označovat jako zásadně opomíjené odvětví translatologie.

Pokud jde konkrétně o překlad humoru v dramatu, nikoli překlad dramatu jako celku, je situace na poli výzkumu o něco méně probádaná (Vandaele 1999, 237). Většina teoretiků se zabývá překladem dramatu jako celku nebo překladem humoru obecně, nikoli pouze v rámci dramatu. Toto odvětví tedy lze označit za mírně opomíjené. V posledních letech však několik prací věnujících se této problematice vzniklo, a v tomto ohledu lze pozorovat rozvíjející se tendence. Problematikou převodu humoru v dramatu se v posledních letech zabývá například Raphaelson-Westová

(1989), Loffler-Laurian a Szende (2001), Attardo (2002), Vandaele (2002), Zabalbeascoa (2005) nebo Chiarová (2006).

2.1 Polysémiotický charakter dramatu

Podle Zabalbeascoy (1996, 249) je důležité si při převodu textu i při jeho analýze nejprve definovat, o jaký typ textu se jedná. Překladatel volí jinou strategii při převodu prózy a odlišnou u převodu divadelní hry. Odlišná bude z tohoto důvodu i jejich analýza. Pokud se bavíme o překladu jako procesu, obvykle si představíme převod textu z jazyka X do jazyka Y. Ve většině případů se ale jedná o komplexnější proces, jak bylo zmíněno v úvodní kapitole o překladu a kultuře, zprostředkovatel překladu by měl vzít v úvahu nejen text samotný, ale také kontext, který ho obklopuje. Dramatický celek navíc obsahuje kromě dialogů zasazených v určitém kontextu také vizuální a fonetickou složku, pomocí kterých komunikuje s publikem.

Divadelní hra spadá dle kategorizace Henrika Gottlieba (2004, 80) do kategorie polysémiotických textů (viz Tabulka 1 níže), které se někdy označují také termínem multimodální (Kress a van Leeuwen 2006, 177). Znamená to, že se divadelní text skládá z více různých modalit neboli vzájemně se doplňujících komunikačních kanálů utvářejících daný komunikační celek. Podle Gottlieba (2004, 80) patří mezi polysémiotické kanály dramatu obraz, hudba, zvukové efekty a mluvená forma (dialogy), která by měla být totožná s psaným projevem. U textu určeného primárně ke čtení, např. povídky, však bývá text samotný jediným prostředkem, prostřednictvím kterého autor komunikuje se čtenáři. Obsahuje tudíž nejen dialogy postav, ale také podrobné popisy jejich chování a okolního dění anebo poznámky či vysvětlivky. Divadelní text bývá díky polysémiotickému charakteru z textového pohledu chudší, jelikož velká většina popisů je vyjádřena neverbálně pomocí zbylých kanálů, popisy událostí bývají například ve většině případů nahrazeny rekvizitami či akcí na jevišti, v případě psaného divadelního textu poznámkami. To platí také pro vyjádření humoru, který může být vyjádřen nejen verbálně, ale také neverbálně nebo kombinací obou způsobů, které se vzájemně doplňují.

Jak je patrné z níže uvedené Tabulky 1, existuje velká provázanost mezi divadelními a audiovizuálními texty, díky které lze některé z myšlenek zabývajících se převodem audiovizuálních textů (AVT) aplikovat také na překlad dramatických textů.

Jeden ze zásadních rozdílů mezi AVT a dramatickými texty spočívá v nutnosti uzpůsobit přeložený AVT alespoň přibližně tomu, aby odpovídal pohybu úst herců (toto platí v případě, že se jedná o překlad pro dabing, v případě titulků je situace odlišná). Tomu překladatelé dramatických her věnovat pozornost nemusí, jelikož se u překladu mění nejen zvuk, ale také obraz. Co mají naopak AVT a dramatické texty společné, je forma. U obou se jedná o dialogickou formu, která je mnohem dynamičtější a má větší spád než promluvy v próze, velká část informací je vyjádřena neverbálně pomocí jevištní akce, intonace, řeči těla atp., čemuž se musí přizpůsobovat i překlad.

Písemná forma + obraz	Překlad reklam a komiksů	---	---
Mluvená forma + obraz	---	Simultánní tlumočení	---
Mluvená forma + obraz + hudba a zvukové efekty	Dabing	Voice-over, televizní komentář	Divadelní překlad

2.2 Teorie zabývající se převodem humoru v dramatu

Text divadelních her (či filmů) má multimodální charakter. Neverbální humor bývá většinou univerzální, takže není potřeba jej při převodu až na pár výjimek nijak zásadně měnit či adaptovat cílové kultuře. Z tohoto důvodu se tato práce více zaměřuje na převod verbálního humoru v dramatu, a to jak v teoretické, tak analytické části.

Výzkum a teorie humoru z pohledu filologů a z pohledu translatologů se liší. Zatímco filologové mají tendence zobecňovat a nacházet obecná pravidla aplikovatelná na co největší kvanta textů, translatologové se většinou zabývají odlišnostmi odchylicími se od pevně stanovených norem a hledáním nových alternativ, které by jim pomohly překonat rozdíly mezi jednotlivými jazyky a kulturami (Zabalbeascoa 2005, 186). Proto má většina teorií humoru deskriptivní charakter a je aplikovaná na určitém textu, který zkoumá konkrétní odlišnosti dané ukázky, které by však nebylo možné aplikovat obecně na jiné druhy textu s výskytem humoru do takové míry, jako obecné teorie překladu. Zabalbeascoa (2005, 186) tvrdí, že při překladu humoru hrají významnou roli proměnné, v jejichž středu zájmu jsou kultury, mezi kterými převod probíhá a jejich specifika, např. dialekty, registry atd. Dalšími proměnnými jsou cíloví

čtenáři či publikum, požadavky zadavatele překladu, překladatelé nebo podmínky, za kterých překlad vzniká (dostupnost materiálů, termín odevzdání, motivace atp.).

Podle Zabalbeascoy (2005, 186) neexistuje jedna komplexní teorie, která by uváděla, jak správně překládat humor v dramatu. Navrhuje aplikovat na převod humoru obecné teorie překladu. Při převodu humoru je podle něj důležité vytyčit, jak humor v dramatu cestuje napříč jazyky a kulturami, zásadní je vytyčení bariér, které stojí v jeho bezproblémovém převodu. Důležité jsou podle něj dva základní kroky (Zabalbeascoa 2005, 187): prvním z nich je mapování (mapping) humoru na základě předem dané typologie, podle které překladatel určuje, zda bylo záměrem promluvy vyvolat humorný efekt, popř. identifikuje, na jakém principu je humor vystavěn. Identifikace neboli mapování humoru je základním předpokladem k tomu, aby ho překladatel mohl dále analyzovat a zvolit odpovídající způsob překladu. Druhým krokem při překladu humoru je podle Zabalbeascoy stanovování priorit (prioritizing), tedy určování, co je v daném kontextu důležité a co méně. Na základě toho lze určit, jakým způsobem humor převést, zda uvést v překladu stejný vtip, stejný druh humoru, zvolit metodu kompenzace na jiném místě ve hře či ho nahradit na stejném místě jiným vtipem, který se do daného kontextu hodí lépe. Tento přístup obhajuje také Chiarová (1992, 86). Na výše zmíněnou neverbální a primárně verbální stránku dramatických textů navazuje ve svých teoriích o překladu humoru, kde tvrdí, že porozumění verbálnímu humoru, které předchází jeho úspěšnému převodu, vyžaduje tři následující kompetence:

- a. lingvistickou (schopnost rozumět danému jazyku, slovům a jejich významům),
- b. sociokulturní (povědomí a znalost zainteresovaných kultur),
- c. poetickou (schopnost odhadnout, jak je promluva zamýšlena a jak pracuje s jazykem).²

Pokud překladatel tyto kompetence má, následuje volba správného překladatelského postupu, která je dalším krokem ke vzniku adekvátního překladu. Chiarová dodává (1992, 88), že překladatelský proces (při překladu humoru obzvláště) obvykle zahrnuje mnoho kompromisů, které se někdy neobejdou beze ztrát. K vyřešení zdánlivě neřešitelných problémů při překladu humoru doporučuje adoptovat

² Například také se hrou se slovy, jednou z kategorií humoru, která je rozebírána dále a následně také v analýze.

pragmatický přístup namísto lingvistického, tedy kromě významu humoru samotného zohledňovat i kontext, ve kterém se nachází a do kterého je převáděn. Při překladu verbálního humoru navrhuje následující postupy (Chiarová 2006, 201):

- a. plné zachování významu verbálního humoru výchozího jazyka,
- b. zachování formy výchozího jazyka (VJ), nahrazení humoru VJ ekvivalentem z cílového jazyka (CJ),
- c. částečné zachování významu verbálního humoru výchozího jazyka, nahrazení humoru VJ pomocí kompenzační metody na jiném místě v CJ.

Podle Chiarové (2006, 136) je při převodu verbálního humoru důležité zachování ekvivalentního účinku CT na adresáta, s tímto názorem se ztotožňuje také například Hickey (1998).

V ohnisku zájmu teorie překladu humoru, kterou prezentuje Raphaelson-Westová (1989, 135–136), stojí postup založený na hloubkové sémantické analýze textu, který má základy v Nidově a Taberově gramatické analýze³. Raphaelson-Westová využívá podobného postupu, zaměřuje se na sémantickou spíše než gramatickou stránku textu, k jejíž analýze využívá stromových diagramů. Při převodu humoru zdůrazňuje (1989, 140), že je důležité brát ohledy na specifika cílové kultury. Připouští, že ne vždy je možné humor ekvivalentně převést. V případě, že je replika humorná ve výchozí kultuře, ale v cílové postrádá ekvivalentní reakci, je vhodné podle Raphaelson-Westové nahradit danou repliku zcela novou, která je založena na principech cílové kultury, namísto překladu originálu.

Stejně jako Zabalbeascoa navrhuje i Attardo (2002) inspirovat se při překladu humoru u obecných teorií překladu. Podle něj je díky překladu umožněno přenášení významů mezi kulturami. Zdůrazňuje fakt (Attardo 2002, 174), že úplné zachování významu při překladu je nemožné, odkazuje se přitom na Saussurea, originál a překlad se sobě spíše podobají, než rovnají. Dalším důležitým bodem je podle Attarda (2002, 175) zaměření se na pragmatický význam, neboli význam slov v určitém kontextu, který popírá zaměřování se na jednotlivá slova a staví nad ně celkový význam promluv a jejich působení na adresáty, které by mělo být ekvivalentní u originální předlohy a jejího překladu. V tomto ohledu se shoduje s Chiarovou (1992, 2006). Attardo (1994,

³ Zkoumá texty z pohledu gramatických struktur provázanosti jednotlivých slov, ze kterých poté tvoří větná jádra (kernel sentences).

2001, 2002) převzal od Raskina (1979) tzv. obecnou teorii verbálního humoru (General Theory of Verbal Humour) a dále na ni navazuje. Ačkoli bylo dříve zmíněno, že při převodu humoru není důležitá pouze lingvistická stránka, ale také kulturní, politická a metafyzická, verbální část považuje Attardo (2002, 175) za základ celé humorné promluvy, z tohoto důvodu jí věnuje největší pozornost. Odkazuje se přitom také na dřívější studie Delabastity (1996, 1997).

Výše zmíněné teorie jsou si ve své podstatě v mnohém podobné. Jejich autoři se shodují na tom, že je při překladu humoru nutné brát v potaz lingvistickou část stejně jako kulturu, mezi kterými převod probíhá, jejich specifika a vzájemnou provázanost. Důležitý je podle většiny ekvivalentní účinek na cílového adresáta, ať už ho je dosaženo jakýmkoli překladatelským postupem, které jsou rozebrány v následující podkapitole.

2.3 Překladatelské postupy při překladu humoru

Ve výchozí kultuře může být promluva díky určitému prvku humorná, ale při překladu může dojít k vytracení humoru (Chiarová 2006, 1), pokud byl humor například založen na kulturním specifiku, který cílová kultura nezná a překladateli se ho nepovedlo substituovat. Dobrá znalost obou kultur je proto základním předpokladem každého překladatele při převodu kulturně i jazykově specifických prvků, ke kterým humor bezesporu patří. Často je nutné při převodu aplikovat různorodé překladatelské postupy, například adaptaci, substituci či dovysvětlení. Dovysvětlení však může mít pro humor jako takový fatální následky, jak tvrdí Shteyngart ve článku Hoffmanové (2012) o převodu humoru pro *The New York Times*.

Při překladu humoru je běžné, že překladatelé využívají kombinaci více strategií, jeden proces je však při překladu humoru přítomen vždy, a tím je rozhodování. Jak už samotný název studie Jiřího Levého *Translation as a Decision Process* (1967, 2000; *Překlad jako rozhodovací proces*) napovídá, překládání je komplexní proces, během kterého překladatel musí činit mnoho rozhodnutí; u humoru je tomu také tak, často obsahuje pasáže, které jsou nějakým způsobem specifické, jsou jazykově nebo kulturně vázány na výchozí kulturu a jejich přímý převod není možný, jelikož v cílové kultuře nemají žádný odpovídající ekvivalent. Směr, jakým se bude text ubírat, závisí na překladatelích, jejich rozhodnutí a volbě překladatelského postupu. Svou roli sehrává také překladatelské zadání, cíloví příjemci a účel, jaký má text plnit, který není vždy

nutně shodný s účelem výchozího textu. Mezi kulturami a jazyky samotnými existuje celá řada rozdílů a odlišností a k jejich adekvátnímu překladu je tak nutné využít překladatelských postupů a metod, které dokáží tyto rozdíly překonat. Kategorizaci překladatelských postupů je mnoho, Knittlová, Grygová a Zehnalová (2010, 18) poznamenává, že se mnozí autoři na postupech při překladu často shodují, liší se však terminologie, pomocí které tyto postupy označují. V následující části jsou představeni někteří teoretikové a překladatelské postupy, kterými se zabývají.

Podle Venutiho (2008), který ve svých studiích navazuje na Schleiermachera a jeho studii *O různých metodách překladu (Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, 1992)*, existují dvě základní překladatelské strategie, tou první je zdomácnění (domestikace), která spočívá v připodobňování výchozího textu cílové kultuře, takže působí jako dílo původní, nikoli jako překlad, a druhou strategií je zcizování (exotizace), u které jsou zachovány kulturní odlišnosti výchozí kultury. Metoda domestikace obvykle usnadňuje porozumění textu a pomáhá předcházet nedorozuměním, např. díky přechylování jmen apod. Na druhou stranu použití metody exotizace může mít pro danou kulturu a její příjemce obohacující a vzdělávací funkci. Při překladu většinou dochází ke kombinaci obou metod, z nichž jedna však bývá uplatňována dominantněji, což Schleiermacher (1992, 42) zásadně odmítá, protože podle něj se tak z překladu stává naprosto nedůvěryhodný zdroj. V dnešní době je tato extrémní loajalita k jedné či ke druhé metodě překladu překonaná, tedy alespoň v případech, kdy daná metoda nemá plnit v konkrétním textu také nějaký další umělecký záměr. Většina překladatelů kombinuje obě metody, ovšem konzistentně, tak, aby výsledný text byl srozumitelně a adekvátně přeložen.

Schleiermacher i Venuti upřednostňují shodně užití exotizační metody nad domestikační, časté užívání domestikace kritizují z důvodu stírání kulturních specifik, která jsou pro dané texty příznačná a díky nim se díla odlišují od těch, které čtenáři znají z domácí produkce. Yang (2010) přitakává, ale upozorňuje, že také metoda domestikace má svá pozitiva, jelikož usnadňuje cílovému čtenáři porozumění textu, i když mnohdy na úkor kulturního obohacení.

Problematiku postavení překladové literatury a obohacování kultur pomocí překladu řeší také Levý (1983, 216): „Z hlediska jednotlivých národních literatur tvoří překlady faktor, který vede k větší mnohotvárnosti, neboť k domácím, autochtonním stylům a způsobům myšlení přistupují nové impulsy, které např. vycházejí z Hemingwaye, Faulknera nebo Ioneska a přispívají k větší diferenciaci jednotlivých

literatur. Na druhé straně překládání pomáhá rozšiřovat asi tucet vládnoucích básnických, dramatických a prozaických stylů a působí tak ze stanoviska světové literatury jako jednotící element.“ Mukařovský (1936, 253–55) dodává: „[překlad je] nejúčinnější prostředek k vyřešení strukturních problémů, které vývoj domácí literatury ukládá – při hledání a nalézání ekvivalentu pro cizí tekst se jako vedlejší produkt objeví přetvoření domácí struktury, které mohlo být i mimo záměr překladatele a jeho zorné pole.“ S touto problematikou souvisí také Levého pojem překládavost.

Podobný přístup k překladatelským postupům a strategiím jako Venuti zaujímá Pedersen (2008, 103–4), namísto pojmů domestikace a exotizace však navrhuje termíny intervenční strategie (intervention strategies) a minimální změny (minimum change). Při aplikaci metody minimálních změn překladatel volí oficiální ekvivalenty, zachování zdroje či přímý překlad, v opačném případě pak uplatňuje metodu intervenčních strategií, ke kterým patří specifikace, zobecnění nebo substitute (kulturní či situační).

Další teoretici (např. Catford, Fjodorov, Levý, Malone, Newman, Poldauf, Vázquez-Ayora) definují podobné metody a strategie při překladu, jen se v některých kategoriích liší terminologie, nebo jejich kategorizace obsahuje o několik postupů více či méně. V oblasti překladatelských postupů vychází mnoho teoretiků z překladatelských postupů kanad'anů Vinaye a Darbelneta (1995). V jejich klasifikaci patří mezi tradiční překladatelské postupy těchto sedm základních: výpůjčka, kalk, doslovný překlad, transpozice, modulace, ekvivalence a adaptace. S podobným členěním přicházejí Knittlová, Grygová a Zehnalová (2010), které namísto doslovného překladu a výpůjčky zařazuje transkripci a substituci.

Dalšími z překladatelských postupů jsou amplifikace, explicitace, kompenzace, redukce, konvergence, divergence, kondenzace, difúze, restrukturalizace, naturalizace nebo vynechání. Tento přehled překladatelských postupů, metod a strategií není vyčerpávající. Následuje podrobnější popis některých z výše zmíněných překladatelských postupů, kterým je poté věnována pozornost také v analytické části s konkrétními ukázkami použití těchto postupů při překladu humoru mezi dvěma kulturami.

Substitute, neboli nahrazení jednoho jazykového prostředku ekvivalentním, je častou volbou překladatelů humoru a jako vhodný postup při překladu humoru mezi odlišnými kulturami ho uvádí i Chiarová (1992, 86), podle které je v případě neexistujícího ekvivalentu původního významu v cílové kultuře nejvhodnější zvolit právě tuto metodu převodu a původní vtip nahradit zcela jiným funkčním ekvivalentem,

který vyvolává podobné emoce jako původní sdělení. Jedná se tedy o metodu postavenou na principu funkční ekvivalence. Substituce se často kombinuje s jinými překladatelskými postupy, např. transpozicí, explicitací apod.

Podstatou překladatelského postupu kompenzace, někdy zvané adaptace, je nahrazení prostředku z výchozího textu jiným prostředkem se stejnou funkcí obvykle na jiném místě v textu. Využívá se v případě, že není možné daný humorný prvek přímo přeložit nebo nahradit podobným ekvivalentním na stejném místě v textu nebo je kompenzace dle překladatelů vhodnější než například substituce.

V některých případech je při procesu překladač vhodně zvolit metodu explicitace, tedy vyjádření informací, které byly v původním textu pouze implicitní. K tomuto postupu se přistupuje, pokud se překladatel domnívá, že by cílový příjemce nebyl schopen rozluštit, co bylo záměrem sdělení původního textu. V případě humoru však explicitací často dochází k jeho ztrátě. Z tohoto důvodu není tato metoda u převodu humoru velmi vyhledávanou, používá se například k překonání různých kulturních rozdílů, které je k pochopení nutno dovysvětlit. Opakem explicitace je implicitace.

Explicitaci se podobá překladatelský postup amplifikace, při kterém dochází k rozšíření oproti původnímu textu, často z důvodu dovysvětlení kulturních odlišností mezi výchozí a cílovou kulturou či neexistujícími jazykovými ekvivalenty.

Redukce neboli překlad humoru pomocí částečného nebo úplného vynechání se využívá v případě, že není možné najít ekvivalentní slovo či slovní spojení. Volba této metody nemusí nutně vést k ochuzení hry, navíc může být například doplněna kompenzací v jiné části hry. Je to jeden z prostředků, pomocí kterého se lze vyrovnávat s významovými posuny v překladač a odlišnostmi mezi kulturami. Tato metoda by ovšem neměla v žádném překladač převládat. Jednalo by se potom spíše o adaptaci daného díla než jeho překladač.

3 Divadelní hry Járy Cimrmana

Jára Cimrman, známý také jako Jára da Cimrman, je smyšlená postava představující génia z přelomu 19. a 20. století, který se dle záznamů zasloužil o mnohé vynálezy a objevy v různých oblastech lidské činnosti. Původní myšlenka pochází z per tvůrců Jiřího Šebánka, Zdeňka Svěráka a Josefa Škvoreckého. Podle *Cimrmanova zpravodaje* (Cimrmanův zpravodaj 2018) se první zmínka o Cimrmanovi datuje na 16. září 1966, kdy byla uvedena rozhlasová hra o “naivním sochaři-samoukovi a povoláním řidiči parního válce” Járu Cimrmanovi v přenosu z *Nealkoholické hudební vinárny U pavouka*.

Jedním z dominantních prvků her byla, a stále je, mystifikace, užitá za účelem pobavení. Počáteční rozhlasové hry působily tak reálně, že mnoho lidí dlouhou dobu věřilo ve skutečnou existenci postavy Járy Cimrmana. Na konci října roku 1966 vyvstala v hlavě Jiřího Šebánka myšlenka založit na základě úspěšných vysílání divadlo, prostřednictvím něhož by bylo možné postavu i její specifický humor a poetiku nadále a ve větším měřítku rozvíjet. Do tohoto počínu byli kromě výše jmenovaných zapojeni také Miloň Čepelka, Ladislav Smoljak, jazzman Karel Velebný, akademický sochař Jan Trtílek, rozhlasový redaktor Oldřich Unger a režisérka Helena Phillipová. V říjnu roku 1967 se tato idea stala skutečností, proběhlo totiž první oficiální představení Járy Cimrmana pod názvem *Akt*, premiéra se konala v Malostranské besedě.⁴ Od myšlenky k realizaci to tedy trvalo přibližně rok. A přibližně o měsíc později následovala premiéra hry *Vyšetřování ztráty třídní knihy*. S novými inscenacemi se postupně rozšiřoval herecký ansámbl. V současnosti má sbor Divadla Járy Cimrmana šestnáct stálých (ne)hereckých členů a v repertoáru celkem 15 autorských her.

Jedná se o současně stále vznikající hry, u kterých se v roce 2011 započala také jejich překladatelská tradice do angličtiny. Sami autoři her Zdeněk Svěrák a Jaroslav Smoljak pochybovali o možnosti převodu her do jiných jazyků kvůli úskalím, která přináší specifika humorných prvků vystavěných na základech české kultury, tuto myšlenku však už v základu vyvrací nespočítatelné množství komedií (nejen divadelních, ale i filmových či literárních), které jsou hluboko zasazeny v původních kulturách a lze u nich spatřovat znaky kulturní specifičnosti a nadřazenosti, a i přesto

⁴ Ve hře hráli mužské i ženské role výhradně muži, což je praktikováno dodnes.

byly zdařile přeloženy do jiných jazyků a kultur, kde jsou oceňovány pro svůj humor s minimálně stejným ohlasem jako jejich původní předlohy. Mnohé formy humoru jsou ve své podstatě neomezené, i když se zakládají na kulturních specifikách. Gaiba (1994, 105) dodává, že při převodu zvolený ekvivalent humorného kulturního specifika by měl být zejména funkční, měl by odpovídat kulturním odkazům cílové skupiny, nemusí být nutně zachována původní forma, což problematiku převodu do jisté míry usnadňuje.

Do angličtiny byly do této chvíle přeloženy a uvedeny na jevišti tři hry, a to *Záskok (The Stand In)*, *Dobytí severního pólu (The Conquest of the North Pole)* a nejnověji *Hospoda na mýtince (The Pub in the Glade)*. Překlady vznikly pod taktovkou Briana Stewarta a Emilie Machalové, za současného dohledu editorky Hany Svěrákové-Jelínkové, dcery Zdeňka Svěráka. Na rozdíl od české verze je anglické představení zprostředkováváno v herectví vystudovaným studovaným ansámblem hrajícím pod názvem *The Cimrman English Theatre*, jehož členové Ben Bradshaw, Brian Caspe, Peter Hosking, Curt Matthew, Adam Stewart, Brian Stewart a Michael Pitthan pocházejí z Ameriky, Británie i Austrálie, avšak již nějakou dobu pobývají v Česku. Domácí scéna anglického uskupení je rovněž v Žižkovském Divadle Jára Cimrmana. Hry už však byly s úspěchem uváděny i v USA, kde sklidily nemalý úspěch. (viz např. Caspe 2017). Tato práce se bude dále zabývat konkrétně hrou *Záskok*, která je předmětem analýzy.

Hry Jára Cimrmana jsou (kromě *Němého Bobeše*) rozděleny na dvě části, a to na seminář a divadelní hru samotnou. Obě části bývají v určitých ohledech provázány, seminář pomáhá divákům odhalit mystifikující charakter her, a tím usnadňuje pochopení humorných částí vystavěných na mystice ve druhé části hry. Seminář probíhá formou přednášky a je veden zkušenými „cimrmanology“. Lze v něm spatřovat jistou podobnost se školním prostředím, jelikož zde bývají formou vyprávění prezentovány příběhy osvětového charakteru, ve kterých figuruje život a dílo Jára Cimrmana, často doprovázené prvky intertextuality a historickými, literárními i kulturními odkazy. Vyprávění je vystavěno tak, že je divák uveden do podrobných detailů a až do poslední chvíle mu není jasné, jaká je pointa. Ta bývá vesměs nečekaná a humorná zároveň. Má tedy anekdotickou formu. Pedagogické rysy dány i skutečností, že Svěrák a Smoljak jsou vystudovanými pedagogy, se promítají i do charakteru jednotlivých postav potažmo celé hry. Přednášející se staví do role pedagoga a z ostatních cimrmanologů nebo publika se stává pomyslná přihlížející školní třída, chápající některé instance skrytého humoru pouze v případě, že dávala v předchozích částech pozor. I tento aspekt

přispívá k označení cimrmanovského humoru jako inteligentního, jelikož je k jeho pochopení vyžadována aktivní účast diváka, který si musí uvědomit, že určitá skutečnost již byla nějakým způsobem zmíněna a nečekaně se vynořuje znovu, čímž promluvě dodává zcela novou dimenzi, z původně nevinné zmínky se stává propracovaná série na sebe navazujících odkazů, vyvolávajících humorné emoce. Tento typ humoru uvádí ve své kategorizaci také Zabalbeascoa (2005, 189–195), který mluví o kategorii humoru prolínající se vyprávěním.

3.1 *Záskok*

Premiéra hry *Záskok* proběhla v březnu roku 1994. V témže roce získala Cenu Alfréda Radoka za nejlepší divadelní hru. Byla to první cimrmanovská hra napsaná po skončení totality. Skladba hry je oproti ostatním mírně modifikována, jelikož se jedná o hru ve hře, je kromě počátečního semináře a samotné hry s názvem *Vlasta* součástí ještě „předehra“ v podobě příjezdu Prácheňského a generální zkoušky chystané hry, celé představení se tak skládá celkem ze tří částí. Během semináře se postupně střídá několik cimrmanologů, kteří prezentují některé události ze života Járy Cimrmana, například o herecké společnosti Lipany a hrách adaptovaných pro její herce od známých či méně známých autorů. Dále popisují scénku s Františkem Křížíkem a jeho milostnými zálety či dávají rady začínajícím hercům v podobě hereckého desatera, kterými je hodno se řídit.

Po semináři následuje generální zkouška, na kterou přijíždí divadelní ikona Prácheňský jako náhrada za herce Bittnera a Bittnerovou. Během zkoušky se Prácheňský snaží přesvědčit zbylé herecké osazenstvo, aby namísto plánované hry *Vlasta* sehráli nějaký jiný a známější divadelní kus (například *Maryšu*), jelikož své repliky z nové hry *Vlasta* nezná a tato varianta by pro něj byla schůdnější. Tato myšlenka je však ostatními zavrhnuta.

V poslední části přichází na řadu samotná hra, která se odehrává na vesnickém statku, kde bydlí Machová, vdova po Machovi, její druhý manžel Vavroch, dcera Vlasta a podruh Bárta. Machová je na smrtelné posteli a Vavroch, aby urychlil čekání na dědictví po choti, se jí pokouší otrávit, avšak marně, jelikož Vlasta jeho záměr odhalí a přemluví matku, aby s pomocí doktora Vypicha přepsala závěť na ni. Matka trvá na tom, že dědit bude kromě Vlasty i její otec, což nedává smysl, protože Mach je už

dávno mrtvý, ale do závěti je to zaneseno, jak si matka přeje. Na scénu mezitím přichází důstojník Vogeltanz, který verbuje mladé muže na vojnu. První mu do rány přijde podruh Bárta, ten však před všemi přiznává, že má skleněné oko, aby na vojnu nemusel. Poté důstojník spatří Vlastu, o které tvrdí, že se do ní bezhlavě zamiloval, a to na první pohled. Postupně však vyjde najevo, že Vlasta není dívka, ale ve skutečnosti chlapec,⁵ což však Vogeltanzovi nevadí, i tak trvá na tom, že si ji (respektive ho) vezme za muže a odstěhují se spolu do Českých Budějovic. Vavrocha pozměnění závěti rozčílí a snaží se novou závěť zpochybnit. Matka navíc tvrdí, že skutečný otec Vlasty žije, je jím doktor Vypich. To Vavroch odmítá a sám se prohlašuje za jejího otce. Dědičné znaky (Vlasta i Vypich ráčkují) však nakonec dokazují, že Vypich je skutečný otec Vlasty, čímž je záležitost s dědictvím i příbuzenskými vztahy vyřešena. Celá hra končí smutným konstatováním Vavrocha, že do čtvrté třídy také obstojně ráčkoval.

3.2 Humor ve hře *Záskok*

Hry o Járu Cimrmanovi jsou mezi českým publikem hojně vyhledávány díky svému specifickému a inteligentnímu humoru. Cimrmanovský humor je dnes již pojmem, který málokomu v českém prostředí nic neřekne. Často paroduje různé historické a populárně vědecké události, oblíbené jsou narážky a odkazy na témata z fyziky, filozofie, umění, české i cizí literatury nebo historie. „V případě Divadla Jára Cimrmana je leitmotivem Mistrovo postupně objevované prvenství téměř ve všech oborech lidské činnosti.“ jak uvádí Kebr (1994) v časopise *Svět a divadlo*. Prvky české kultury a její humor se do her neodmyslitelně promítají, jsou jejich nedílnou součástí a pomáhají utvářet jejich typický charakter.

Ve hrách se objevuje humor vystavený na určitém společenském povědomí, o tomto typu humoru se zmiňuje ve své kategorizaci i Zabalbeascoa (2005, 189–195), pro nezasvěcené může tento typ humoru působit nesrozumitelně. Velmi častý je humor založený na textové provázanosti v rámci her. Příkladem může být část ze semináře hry *Záskok*, ve které jeden z cimrmanologů vyjmenovává základní herecké desatero, kterým by se měli všichni začínající (ale také zkušení) herci řídit. Mezi zmíněnými body je například: „Pamatuj, že některé dveře jsou jen namalované.“ (Svěrák a Smoljak 1994,

⁵ Motivem rodičů vydávajících své dítě za dívku namísto chlapce, aby nemuselo na vojnu, se Svěrák se Smoljakem inspirovali u Boženy Němcové.

27) nebo „Citová hnutí vyjadřuj raději zády k publiku. Jak smích, tak pláč uděláš nejlépe škrábáním ramen.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 27) Tato sdělení jsou humorná sama o sobě. Ještě humorněji však působí v případě, že si diváci během následného představení hry *Vlasta* v rámci hry *Záskoku* uvědomí, že na ně autoři navazují. První zmíněnou citaci zapomene následovat podruh Bárta, když se snaží otevřít namalované dveře při odchodu ze scény. Druhou zmíněnou citaci převádí do jevištní akce opět Bárta, otáčí se k publiku zády a pohybuje rameny nahoru a dolů a současně u toho vydává lkavé zvuky, doktor Vypich to komentuje slovy „Bárto, podruhu, ty se směješ?... Ne, ty pláčeš!“ (Svěrák a Smoljak 1994, 27), čímž celou komičnost, v případě, že si ji divák dá do spojitosti s dříve zmíněným desaterem, ještě umocňuje.

Další případ textové provázanosti, ke které se pojí i intertextualita, je uveden v semináři replikou: „Jeho výkon v Maryše v titulní roli byl tak strhující, že plakalo nejen obecnstvo, ale i herci. (...) Ovšem opravdovost, s jakou Plk nešťastnou děvčicu podal, měla za následek, že s ním po představení nikdo nechtěl jít na kávu.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 26) Divákovi znalému ději literárního díla Maryša bratrů Mrštíkoviých v tuto chvíli dojde, že se jedná o narážku na kávu s jedem, i když to zmíněno v tomto případě doslova není. Opět tedy humor staví na všeobecných znalostech diváků. Na tuto repliku navazují později u generální zkoušky v replice Vavrocha: „Ano? Tak to je myslím velká, velká chyba. Proč psát nový hry, když lidi chtějí starý a osvědčený? Co byste říkali Maryše? Jed v kafi. To je dráma.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 31) a poté ještě několikrát i v samotné hře „On si myslí: já pán, ty pán. Ale kdo má peňauze, je ešče větší pán. Co ty na to, Maryšo?“ (Svěrák a Smoljak 1994, 50) nebo „Jedu říkáš? Do kávy! A mně se zdála jakási ztuhlá. Proč seš na mě taková zlá, Maryšo? Co nemůže být u nás jináč? Tak jsem si sliboval, že až budeš mó ženó, všeckno pro tebe udělám. A zatím, podívá se na mě, podívá se na sebe. Na hromech líháme, na hromech vstáváme. Musí to být, Maryšo?“ (Svěrák a Smoljak 1994, 55). Tentýž motiv prostupuje celou hrou a s každou další zmínkou graduje také pobavená reakce publika, zvláště u případů, kde se slova opakují a publikum poznává již po pár slovech, že dochází k repetici. Maryša je jen jedním příkladem textové provázanosti z mnoha.

U Cimrmana se lze nejčastěji setkat s humorem založeným na jazyku, pohrávajícím si se syntaxí, běžně se vyskytuje anakolut neboli „odchylka od pravidelné větné vazby“ (Vlašín 1984, 19). U tohoto literárního jevu jsou charakteristická rozsáhlá souvětí s velkým počtem vsuvek, které jsou náročné k následování nejen pro publikum, ale i pro samotného herce. Součástí anakolutu je spojování odlišných frazeologismů

nebo nedořečené věty. Tento typ větného ozvláštnění má za cíl pobavit. Jedním příkladem za všechny může být „Vždyť my oba ráčkujeme jako vejce vejci!“ (Svěrák a Smoljak 1994, 74) Přirovnání „jako vejce vejci“ se obvykle užívá ve spojitosti s vzezřením (podobají se sobě jako vejce vejci), nikoli se způsobem mluvy. Došlo tedy k pozměnění známého frazeologismu, čímž byl do hry vložen neočekávaný prvek, původní je však stále patrný a celá promluva tak díky tomuto ozvláštnění působí humorně. Svou roli sehrála také intonace, jakou byla věta pronesena. Pomocí intonace lze i zdánlivě nehumornou promluvu proměnit ve vtip sklizející nemalý úspěch: „Jeho kočující společnost neměla peníze na hudebníky, a tak meziaktní hudbu obstarávali sami herci. No, hudbu. Herci se postavili za oponu a zpívali různé informace: o autorovi, o jakou hru se jedná, kdy se příště hraje, kdy bude konec a tak dále.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 25). Promluva sama o sobě nepůsobí až tak komicky, když ji člověk v duchu čte. Slovní spojení „kdy bude konec“ však pronáší Zdeněk Svěrák s takovou těžkostí, navíc následované dlouhou odmlkou, jako by soucítil s diváky, kteří ho právě poslouchají a myslí jen na to, až bude konec, že to vyvolává u publika salvu smíchu. Čtenář dané hry v knižní podobě by díky chybějící intonaci o vtip pravděpodobně přišel.

Důležitou součástí přednesu jsou odmlky a pauzy vyvolávající dojem, že se jedná o improvizaci a herec hledá vhodná slova. Improvizační humor zahrnuje ve své typologii i Zabalbeascoa (2005, 189–195). Tvrdí, že může být výsledkem spontánního toku myšlenek, nicméně u Cimrmana se v drtivé většině případů jedná o dobře promyšlené promluvy, které improvizace pouze působí, svůj záměr však plní dobře. Pauzy a odmlčení se vyskytují i na místech, kde bychom je běžně nečekali, stávají se tak dalšími prostředky k ozvláštnění textu, jelikož s sebou přináší neočekávaný vývoj repliky s často humorným vyústěním.

Prostředky k vyjádření humoru bývají i vulgarismy. V televizním dokumentu *Cimrmani* Svěrák říká o vulgarismech, že jsou „*koření, kterého se nesmí zneužívat, ale byla by škoda ho tam nedat.*“ (Vanýsek, 1997, čas: 0:40:10). V některých případech se zdá, že se schyluje k použití vulgarismu, místo kterého je však užito například eufemismu, divák však jako by slyšel, co ve skutečnosti nebylo řečeno a daný vulgarismus, i když ve skutečnosti pronesen nebyl, vyvolává humorné emoce. Dalším podnětem humoru bývá tedy moment překvapení, protiřečení, pronesení opaku očekávaného.

Jak vyplývá z již řečeného, jazyk v cimrmanovských hrách je charakteristický pečlivě vybranými a poskládanými slovy, názvy i jmény (např. otrlý nápověda Standa Křeček), které mívají dvojí smysl nebo jejich samotná skladba zní humorně. Dále jsou přítomny již zmiňované vulgarismy, které jsou v kontrastu se spisovnou mluvou, na které si autoři Svěrák a Smoljak zakládají, o to markantnější. Běžně se ve hrách za účelem pobavení vyskytují verše, metafory, slovní hříčky, mystifikace, parodie, intertextualita, stylizace řeči, nářečí, dvojsmysly nebo frazeologismy, obvykle je v rámci promluvy i více prvků najednou. Příkladem může být již dříve zmiňovaná scéna ze *Záskoku*, ve které Bárta brečí a Vypich to komentuje slovy „Ne, ty pláčeš! Jedno oko nezůstalo suché.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 27). Dané slovní spojení propojuje frazeologismus, metaforu a ironii v jednom, jelikož Bárta má jen jedno opravdové oko, které může slzet. Výjimkou nejsou ani podněty humoru jako je rým či mnohoznačnost. A tím výčet prostředků k vyjádření humoru jistě nelze označit jako kompletní.

Ve hře *Záskok* využívají autoři dialektu či nářečí převážně na místech s intertextuálními odkazy a přímými citacemi z jiných divadelních her známých autorů v podání postavy Prácheňského, alias Vavrocha, kterému přicházejí na mysl po zaslechnutí určitého slova, které mu danou repliku připomene: „A zatím, podívá se na mě, podívá se na sebe. Na hromech líháme, na hromech vstáváme. Musí to být, Maryšo?“ (Svěrák a Smoljak 1994, 55) Divák každá změna dialektu upozorní na fakt, že je něco jinak, naznačí, že se jedná o zvláštní případ ve hře, navíc díky opakující se tendenci tohoto jevu v rámci *Záskoku* se humorný efekt ještě umocňuje, jelikož divák v případě jejich opakování již po několika slovech poznává, že se jedná o intertextuální odkaz z jiné hry.

Jazykovou ukotvenost her dokládá také fakt, že jsou velmi oblíbená nejen samotná divadelní představení, ale i jejich audionahrávky, u kterých je divák o vizuální stránku ochuzen, nicméně humorný efekt je i přesto v mnoha případech zachován. Běžný je i humor zahrnující kulturní specifika, narážející například na etnika: „A do práce se díky mému divadlu přihlásilo dokonce pět Němců, dva Cikáni a zkusmo i jeden Žid.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 25) nebo „V době, kdy jízdni kolo bylo v západní Evropě přepychem horních deseti tisíc, u nás aparátem podivínů a v carském Rusku pouze předmětem vášnivých debat v anarchistických kroužcích, používal Cimrmanův umělecký soubor bicyklu zcela běžně.“ (Svěrák a Smoljak 1994, 25). Tuto kategorii humoru zmiňuje ve své typologii humoru také Zabalbeascoa (2005).

Humor spojený s logickými pochody není u Cimrmana také žádnou výjimkou, často bývá v doprovodu mystifikace a staví na všeobecném rozhledu a znalostech diváků. Při jeho rozuzlení mívají příjemci často pocit již zmiňované nadřazenosti. Příkladů mystifikace je ve hrách nespočet. V *Záskoku* je to například tvrzení, že Vlasta je žena, na konci celé hry však dojde k rozuzlení této mystifikace díky ráčkování, tedy další formou vyjádření humoru. Podnětem často nebývá pouze jedna z uvedených kategorií, ale kombinace více podnětů najednou, díky kterým vzniká nepřeborné množství typů humoru. Jeden z podnětů je obvykle dominantní a lze se na něj při analýze zaměřit. Nežádka je humor vyjadřován také písněmi či tancem.

4 Analýza převodu humoru v divadelní hře *Záskok*

Analýze divadelní hry *Záskok* předcházelo vytyčení teoretických základů této práce. Na nastíněné teorii jsou nyní prezentovány konkrétní příklady z divadelní hry *Záskok* od autorů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka.

Oproti klasické próze nebyvají součástí dramatických monologů a dialogů popisy, které by uváděly diváka do situace, nastiňovaly, jak vypadá okolní prostředí nebo co mají herci na sobě, to všechno vidí divák na vlastní oči. Autoři k popisu prostředí mohou využít scénických poznámek, ty však nejsou přímo součástí pronášeného textu. Podle Newmarka (1988, 112) mají překladatelé divadelních her obecně ztíženou práci, protože ke sdělení myšlenky nebo uvedení diváka do kontextu prakticky nemohou využívat glos, poznámek či odkazů pod čarou, stejně jako to dělají například překladatelé literatury určené ke čtení. I proto mají divadelní texty tendenci být mnohem kondenzovanější a dynamičtější než texty literární. Přitakává také Levý (1983, 181), když tvrdí, že dialog je určitý druh vyjednávání pomocí slov a úkolem překladatele je, aby zachoval jeho původní energii, o což se pokouší také překladatelé do angličtiny u hry *Záskok*.

4.1 Metodologie

Divadelní hra *Záskok* je primárně určena k přednesu na jevišti, kde je text samotný doprovázen a podstatně dotvářen neverbálními prvky. Analýza této hry se však převážně věnuje textovým a jazykovým aspektům, jelikož neverbální prvky doprovázející hru jsou proměnné a mohou se lišit představení od představení, v textové podobě hry se nevyskytují, a navíc není možné zkoumat převod neverbálních prvků do anglického překladu a představení, jelikož jeho nahrávka není k dispozici. Z tohoto důvodu je analyzován psaný text hry.

Zkoumaný humor je důležité nejprve v textu identifikovat. Jak již bylo zmíněno dříve, humor a jeho chápání jsou velmi subjektivní. Subjektivita humoru je jednou z jeho charakteristických vlastností, je na humor úzce vázána a tvoří jednu z jeho podstat. Humor tedy bude vždy nutně subjektivní, i z tohoto důvodu kultury a jejich členy navzájem spojuje nebo naopak rozděluje, chápání humoru představuje jednu z věcí

přispívajících ke kulturní identitě. Aby byla subjektivita vnímání humoru v rámci jeho identifikace při analýze co možná nejmenší, je humor v této práci identifikován na základě identifikace humoru podle Latty (1998), ve které navrhuje zkoumání reakce příjemců a na základě této reakce také podnětů vyvolávajících humor. S tímto přístupem se ztotožňuje také Kerbrat-Orecchioniová (1981), jak již bylo dříve uvedeno v teoretické části práce.

Zkoumány jsou tedy humorné reakce publika, které jsou odpovědí na podněty v analyzované videonahrávce představení *Záskok* (2016). Důvody pro zkoumání humoru na základě reakce příjemců z videonahrávky jsou následující. Zkoumáním reakce celého divadelního sálu se možnost subjektivity značně snižuje. Eliminuje se nepochopení zamýšleného humoru jednotlivcem a tím je jeden z protiargumentů výzkumu humoru významně potlačen. Pozornost je věnována částem korespondujícím s tištěným textem, jelikož není možné srovnání s neverbálním projevem v anglické videonahrávce. Navzdory možným očekáváním se v analyzované nahrávce nevyskytují téměř žádné instance improvizálního humoru, herci se drží předem daných replik, které korespondují s analyzovaným textem, nebo se pouze mírně odchyľují, což je ovšem dáno skutečností, že jako každý divadelní text procházejí také hry Jára Cimrmana, stejně jako jejich překlady, jak dodává jeden z jejich překladatelů Brian Stewart, neustálým vývojem.

Jak už bylo nastíněno v předešlých odstavcích, analýza se věnuje všem reakcím publika u české videonahrávky, které končí smíchem. Z důvodu ochrany autorských práv není tato analýza součástí příloh této práce. Bude poskytnuta pouze hodnotitelům této práce a je k nahlédnutí u autorky práce.

Cimrmanovský humor je ve hře *Záskok* (i v dalších hrách Jára Cimrmana) natolik specifický, že nebylo možné nalézt jednu typologii humoru, které by tento humor a jeho nejčastější výskyty plně odpovídaly. Dříve zmíněná typologie humoru podle Raphaelson-Westové (1989), která humor rozděľuje na univerzální, jazykově specifický a kulturně specifický, je velmi stručná a rozmanitosti humoru her Jára Cimrmana se v ní tak ztrácejí nebo jsou příliš generalizovány. Ačkoli typologie podle Zabalbeascoy (2005) je naopak velmi podrobná, jelikož obsahuje třináct různých kategorií, ve hrách se i přesto vyskytuje humor, který nelze přiřadit k žádné z kategorií této typologie. Naopak některé z kategorií humoru dle Zabalbeascoy nelze ve hře nalézt. Jedná se například o kategorii improvizálního humoru, jelikož je zkoumán psaný, předem promyšlený text, prostoru pro improvizaci není mnoho. Ani Zabalbeascova

typologie humoru není tedy navzdory své podrobné kategorizaci pro potřeby analýzy divadelní hry *Záskok* zcela adekvátní. Z tohoto důvodu bylo nutné vycházet z vlastní kategorizace humoru autorky této práce, která navazuje na předchozí zmíněné, adoptuje některé z jejich kategorií a zároveň přidává nové kategorie, které v předchozích typologiích k adekvátní analýze této hry chybějí.

Na základě vlastní typologie uvádí tato práce nejčastěji se vyskytující druhy humoru a zkoumá užité překladatelské postupy jednotlivých humorných částí do angličtiny. V době vzniku analýzy nebylo možné získat video či audionahrávku anglického představení hry *Záskok*. Z tohoto důvodu nemohla být analyzována reakce publika anglického představení, případně nemohlo být provedeno srovnání reakcí anglických a českých diváků. V případě získání divadelní nahrávky anglického představení by se jednalo o zajímavý podnět k další analýze, jelikož obě publika budou s největší pravděpodobností hodnotit jako humorné odlišné skutečnosti, podíl na tom bude jistě mít také neverbální komunikace a přednes anglických herců, který se bude od českého ansámblu nepochybně lišit.

Z původní kategorizace Raphaelson-Westové (1989) není brána v úvahu kategorie univerzálního humoru, která mimo jiné koresponduje se Zabalbeascovou kategorií mezinárodního humoru, a to z důvodu, že v analyzované hře se tento humor prakticky nevyskytuje. V *Záskoku* se divák mnohem častěji setká s humorem založeným na jazykových a kulturních specifikách, kterému odpovídají zbylé dvě kategorie Raphaelson-Westové (1989), a které jsou v rámci typologie této práce dále rozděleny do podrobnějších podkategorií, ve kterých jsou převzaty také některé z kategorií vymezené Zabalbeascoem (2005). Nejčastěji se vyskytující humor lze zařadit do kategorií, které jsou vyjmenovány v Tabulce 2.

Tabulka 2: Typologie jazykově a kulturně specifického humoru v divadelní hře <i>Záskok</i>
1. Intertextuální humor
2. Humor prolínající se vyprávěním
3. Jazykový humor
4. Humor mířící na oběti
5. Mnohoznačný humor
6. Situační humor

Po identifikaci humoru a zařazení jeho nejčastějších výskytů do jedné z kategorií dle výše uvedené vlastní typologie následuje popis zvolených překladatelských postupů při převodu humoru v překladu do angličtiny, o který se zasadili překladatelé Brian Stewart a Emilie Machalová spolu s editorkou Hanou Svěrákovou-Jelínkovou.

Předmětem zkoumání analytické části práce je převážně textová část hry. Promítání aspektů mluvenosti a hratelnosti či vizuální vjemy, které divák při představení vnímá, nejsou v analýze zohledněny v takové míře, aby ji bylo možné považovat za kompletní. Cílem práce není vyčerpávající rozbor celé hry, ale pouze nejčastěji se vyskytujícími typy humoru, které lze na základě textu analyzovat, v tomto případě jazykových a kulturně-specifických, a způsobů jejich převodu.

4.2 Materiály použité k analýze

Analýza a zmíněné ukázky vychází z knihy *Záskok: Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasy* od autorů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka vydané roku 1994 v nakladatelství Paseka v Praze. Z tohoto vydání vycházeli také překladatelé při vzniku oficiálního překladu do angličtiny. Z důvodu ochrany autorských práv není anglický překlad divadelní hry *Záskok* součástí příloh této diplomové práce. Bude poskytnut oponentovi práce a je na vyžádání k nahlédnutí u autorky práce. Český a anglický text hry byl sepsán do jednoho excelového souboru, aby byla snazší orientace c textech a jejich vzájemná komparace. Humor byl identifikován na základě reakce diváků ve videozáznamu hry *Záskok* (Smoljak a Svěrák 2016). V excelovém souboru jsou zaznamenána všechna místa, na kterých se publikum směje, čímž je zamezeno subjektivnímu vnímání humoru jednotlivci. V následující analýze jsou ovšem prezentovány pouze některé z druhů humoru na několika příkladech. Z kapacitních důvodů nebylo možné uvést všechny druhy humoru ani zahrnout vyčerpávající výčet všech jeho výskytů.

4.3 Analýza humoru a jeho překladu v divadelní hře *Záskok*

4.3.1 Intertextuální humor

Jeden z nejčastěji se vyskytujících druhů humoru ve hře *Záskok* je založen na intertextualitě. V teoretické části jsou rozděleny pojmy intertextualita a aluze v závislosti na skutečnosti, zda byl tento vtip použit se záměrem či nikoli. Lze se domnívat, že všechny intertextuální odkazy ve hře jsou použity záměrně, tuto typologii by tak bylo možné nazývat jako humor založený na aluzi. Většina teoretiků humoru však aluzi a intertextualitu nerozlišuje a všechny humorné příklady řadí ke kategorii intertextuální. Z tohoto důvodu zde kategorie humoru založeného na aluzi není uvedena a je adoptováno označení intertextuálního humoru také na humor užitý záměrně.

Vtipy založené na intertextualitě bývají obvykle jazykově a kulturně specifické, odkazují se k autorům, kteří jsou v povědomí mezi členy dané kultury. Ačkoli může překlad probíhat mezi kulturami, které jsou si podobné, i v takových případech mohou nastat jisté rozdíly. Například česká kultura je anglickou ovlivněna podstatně více než anglická českou. Je to dáno mimo jiné i překladovou literaturou, která kultury vzájemně ovlivňuje. Při překladu z češtiny do angličtiny tak překladatelé mohou narazit na případy, které anglickému divákovi nebudou srozumitelné a jejich doslovný převod tak nebude možný. Jedním z možných a zároveň častých řešení je použití metody substituce, které využili překladatelé také v následujících ukázkách, často i v kombinaci s jinými postupy a jevy. Nejčastěji se jedná o ukázky z replik Prácheňského, který své repliky ze hry *Vlasta* nahrazuje jinými z důvodu neznalosti svých vlastních replik.

Následující příklad 1 je ukázkou převodu humoru s intertextuálními prvky pomocí substituce v kombinaci s domestikací. Prácheňský alias Vavroch pronáší repliku z české operety *Polská krev* na náměty Puškinovy povídky *Slečna selka*. Překladatelé hry do angličtiny se rozhodli v tomto případě níže tučně vyznačenou citaci z *Polské krve* substituovat citací z Shakespearova *Večera tříkrálového aneb Cokoli chcete*, jelikož Shakespeare bude pro anglicky mluvícího diváka mnohem lépe rozpoznatelný, než česká opereta na motivy ruské povídky.

Příklad 1	
VT (s. 50)	CT (s. 27–28)
Vavroch: Ano? Tak vy jste doktor Vypich a ty jsi ten můj podruh. Pravda, popil jsem. Víno, ženy, zpěv... Ať koluje nám	Vavroch: Yes? So you're doctor Vypich and you're my farmhand. Yes, I'm drunk. Wine, women and song ... If music be

v žilách polská krev! Ech, dolej mi čiši, Bolo!	the food of love, play on; Give me excess of it, that, surfeiting, the appetite may sicken, and so die...
---	---

Díky volbě překladatelského postupu domestikace se navíc vyhnuli obširným explicitacím aspektů výchozí kultury, které by divákům odhalily, že se nejedná o původní repliku ze hry *Záskok*. Navíc se i v překladu touto volbou podařilo zachovat rým. Vtip v dané replice spočívá právě v užití intertextuality. Ačkoli se překladatelé rozhodli nahradit repliku z *Polské krve* replikou z *Večera tříkrálového*, vtip založený na intertextualitě se jim podařilo zachovat, je tedy zachována ekvivalence sdělení v překladu.

Další z příkladů intertextuality (č. 2) je vyjádřen pomocí citace ze hry *Pozdní láska* od ruského dramatika Alexandera Nikolajeviče Ostrovského. Vavroch nápovědu „Helga. Helga! Helga!!“ přeslechne a zamění Helgu za ruskou řeku Volgu, načež volně pokračuje citací z *Pozdní lásky* začínající slovy „Volga! Ano, Volga, Volga“. Překladatelé se rozhodli tentokrát nedomestikovat a v překladu vycházeli z původního textu, při jehož převodu zvolili metodu dosloveného překladu. Explicitace nebyla potřeba, divák pozná po několika větách, že daná replika do hry původně nepatřila. Navíc také slyší hlasitou nápovědu a poté Prácheňského, který namísto „Helga“ opakuje „Volga“.

Příklad 2	
VT (s. 54)	CT (s. 29)
<p><i>Nastane ticho a je zjevné, že se čeká na Vavrochovu repliku.</i> Principál: <i>napovídá ze zákulisí: Helga. Helga! Helga!!!</i> Vavroch: Volga! Ano, Volga, Volga... Širá řeka, rovný kraj. Eh, drahý Potapyči, padesát let se dívám na Volgu a nemohu se vynadívát. Někdo řekne: Ech, co! Třeba Kudrjaš. Oči má, ale k přírodě je slepý. Zato Lomonosov, moudrý vědec. Přírodu zkoumal, zápisky dělal... A taky jeden z nás, holoubku. Prostý člověk...jako ty Potapyči...</p>	<p><i>There is a silence and it is obvious that he is waiting for a reply from Vavroch.</i> Principal: <i>(Off) Helga!! Helga!!</i> Vavroch: Volga! Yes, Volga, Volga River – Broad River, flat region. Eh, dear Potapychi, fifty years of watching the Volga and I never tire looking at it. Someone will say: Oh, what! Maybe Kudryas? He has eyes but is blind to nature. On the other hand Lomonosov, the wise scientist. Nature researched, notes made ...And he was one of us. A common man ... like you Potapychi.</p>

Díla Antona Pavloviče Čechova, konkrétně *Tři sestry* a *Alibaba a čtyřicet loupežníků*, jsou ve světě poměrně známé a bývají hojně uváděny v divadlech v Česku i zahraničí. Čeští tvůrci *Záskoku* se však rozhodli divákům porozumění usnadnit tím, že

zdůraznili snížení počtu sester ze tří na jednu a hru o Alibabovi nejprve uvedli pod celým původním názvem a až poté zmínili Cimrmanovu zredukovanou verzi. Anglická verze původní názvy her ani nenaznačuje a zřejmě počítá s tím, že je publiku jasné, o jaké hry původně šlo. Ačkoli se jedná o poměrně známé hry, je možné, že bez kontextu dojde díky užití metody redukce k vytracení humoru, protože si anglický divák nemusí uvědomovat dané souvislosti.

Příklad 3	
VT (s. 5–6)	CT (s. 4)
Odvážně například snížil počet sester v Čechovově hře na jednu , Alibabu a čtyřicet loupežníků úspěšně uváděl pod názvem Samotář Alibaba .	But it led to bold productions of Chekhov's – The Sister and Alibaba the Loner .

V následujících intertextuálních příkladech 4 a 5 lze pozorovat překladatelské postupy redukce a následné kompenzace, z tohoto důvodu jsou uvedeny repliky ze dvou různých částí hry.

Příklad 4	
VT (s. 6)	CT (s. 4)
Přímo husarským kouskem, o němž se v divadelních kruzích dlouho mluvilo, bylo jeho uvedení Shakespearova Hamleta bez Hamleta .	In one prime example, he created a theatrical tour de force that would be the talking point of theatre and literary circles for decades – the famous Hamlet without Hamlet .

U výše zmíněného příkladu 4 došlo při překladu k vynechání jména Shakespeare. Při prvním seznámení se s textem by zřejmě každý vyvodil, že tak došlo v důsledku notorické známosti tohoto autora mezi diváky po celém světě a není ho tudíž nutné ani zmiňovat. Překladatele k tomu pravděpodobně ale vedlo přinejmenším ještě něco jiného:

Příklad 5	
VT (s. 8)	CT (s. 6)
Král: To je sloh! My jsme ho neměli dávat studovat. Úrodně rozvodněné oči! Kdo to přeložil, prosím tě? Královna: Nějakej Lukeš . Poslouchej dál:	King Claudius: It's so pretentious. We're not sending him back to that school. Fruitful River in the eye? Who wrote that nonsense. Queen Gertrude: Shakespeare . Hang on – there's more.

Jelikož je Hamlet dílo anglického autora, nemohli v překladové verzi použít otázku, kdo dané dílo přeložil, jelikož se o překlad nejedná, a proto byla otázka v této replice zaměněna z překladatele na spisovatele, a tedy namísto odpovědi Lukeš bylo použito autorovo jméno Shakespeare. Z tohoto důvodu však museli překladatelé vynechat zmínku o Shakespearovi už v prvně zmíněném příkladu, jinak by otázka na autora ztrácela význam. V prvním příkladu došlo ke zdánlivé redukci, která však byla kompenzována a přizpůsobena cílové skupině jen o několik promluv níže. Navíc vtíp vyznívá minimálně stejně humorně jako původní znění. Je totiž možné, že spousta posluchačů Lukeše znát nebude, ale pokud se někdo zeptá, kdo napsal „nesmysl“ s názvem Hamlet, jen těžko bychom hledali člověka, který odpověď nezná, což komičnost dané situace ještě více zdůrazňuje. Navíc díky odkazu na dílo jiného autora je přítomna také intertextualita, jako i v mnoha jiných případech ve hře *Záskok*.

Jak již bylo řečeno v předchozích částech práce, Cimrmanovy hry jsou po jazykové i obsahové stránce natolik kulturně specifické, že se sami autoři domnívali, že není reálné je ekvivalentně přeložit do jiného jazyka. Kulturní specifika museli překladatelé nutně zohlednit a při překladu se s nimi adekvátně vypořádat. V některých případech došlo k nahrazení českých kulturních specifík anglickými, v jiných k amplifikaci neboli rozšíření textu, uvedení diváka českých kulturních specifík neznalého do daného kontextu, a to nad rámec původního textu. V jiných případech se naopak setkáváme s překladem pomocí redukce. Tučně vyznačená pasáž v následujícím příkladu 6 je ukázkou, jak se amplifikace v tomto konkrétním případě Stewart a Machalová zhostili, aby uvedli anglicky mluvící diváky do kulturního kontextu.

Příklad 6	
VT (s. 5)	CT (s. 4)
Po prohraném soudním sporu s Ladislavem Stroupežnickým, jehož Furianty sehrál ve třech lidech, zvolal Cimrman na odchodu ze soudní síně: <u>„Vaši Naši furianti mi můžou být ukradení!“</u>	One of the Cimrman’s most notorious productions was of the great Czech writer Ladislav Stroupežnický’s <i>Our Loudmouth</i>. Ladislav Stroupežnický, who went on to become the first artistic director of the Czech National Theatre. His play <i>Our Loudmouth</i> – a play based on the peasant folk from his own village – calls for a cast of over twenty yet, with his mastery of the stage, Cimrman was able to distil the cast size down to three. After losing the court injunction brought by Stroupežnický, Cimrman was heard to call out as he left

	the courtroom: 'I don't give a toss about your <u>Our Loudmouth.</u> '
--	---

Celá tučně vyznačená část je v anglické verzi nad rámec původního českého textu. Díky užití metody amplifikace se překladatelé jednak vyhnuli hledání vhodného intertextuálního ekvivalentu z anglofonního prostředí nahrazujícího autora a zmíněnou divadelní hru, a český kulturní kontext tak nemusel zaniknout v překladu. Rozhodli se tedy pro metodu exotizace. Navíc mohl být díky metodě doslovného překladu zachován i vtip skrývající se v názvu hry Stroupežnického „*Naši furianti*“, který díky souhře dvou přivlastňovacích zájmen neobvykle postavených vedle sebe „naši Vaši Furianti“ působí komicky jak v české, tak v anglické verzi „your Our Loudmouth“.

Příklad 7 je opět ukázkou propojení amplifikace, i když v mnohem menší míře než u předchozího příkladu, a intertextuality.

Příklad 7	
VT (s. 6)	CT (s. 4)
V době, kdy neměl žádného představitele dámských rolí, neváhal Cimrman hrát slavné Ibsenovo drama pod názvem Nor .	At that time, Cimrman did not have any women actors in his ensemble but it did not stop him tackling Ibsen's famous Nordic drama A Doll's House – renamed cleverly A Guy's House .

Svěrák a Smoljak pravděpodobně předpokládali, že české publikum Ibsenovo drama *Nora* bezpodmínečně zná, jelikož jeho původní název nezmnili a rovnou uvedli jeho Cimrmanovskou adaptaci pod názvem *Nor*, překladatelé anglického textu se rozhodli českou verzi doplnit o původní název Ibsenova dramatu *A Doll's House*, který podle nich Cimrman chytře adaptoval jako *A Guy's House*. Dochází zde tedy k amplifikaci oproti původní předloze, která je navíc díky probíranému tématu doplněna o intertextualitu.

Z důvodu častého výskytu humoru založeného na intertextualitě a kulturních specifikách je v analýze zastoupen také velký počet těchto příkladů. Jedná se o jedny z nejtipnějších a kulturně nejspecifičtějších pasáží celé hry. U jednotlivých ukázek jsou uváděny větší kontextové celky, aby byl vtip mezi původním textem a intertextuální narážkou zřejmý. Často však humornost situace vyplývá také z repetice nebo hereckého přednesu, který pouze na základě psaného textu zkoumat nelze. U zkoumaných příkladů se nejčastěji vyskytuje metoda překladu domestikace pomocí

substituce, v některých případech je užito metody doslovného překladu a s ním spojené exotizace.

4.3.2 Humor prolínající se vyprávěním

Protože byl Cimrman alespoň podle některých dochovaných spisů v podstatě všemělec, ve svých dílech si často přivlastňuje vynálezy jiných nebo i jejich vylepšení. Také díky tomu bývají hry hojně prostoupeny intertextuálními odkazy, ať už se jedná o konkrétní vynálezy, zmínky názvů děl jiných autorů, promluv z nich nebo pouhé narážky, u kterých můžeme více méně spekulovat, zda se o záměrnou intertextualitu (či aluzi) opravdu jedná, či zda jde o intertextualitu spíše náhodnou. Vše nasvědčuje tomu, že u her Járy Cimrmana se jedná převážně o intertextualitu záměrnou, i když může místy působit opačným dojmem. Ve hře *Záskok* tomu není jinak. Intertextuálních odkazů bývá užito na obecné rovině, tedy odkazujících k různým myšlenkám, dílům a autorům náhodně bez další provázanosti v rámci textu, nebo jsou jednotlivé intertextuální odkazy a aluze propojeny mezi sebou, ať už pomocí repetice daných replik či užitím jiných replik ze stejných děl, které na sebe navazují a opakuje se v nich stejný motiv (např. jed v kávě z představení *Maryša*). Některé z nich jsou zmíněny v následujících příkladech.

Většina z intertextuálních odkazů je v *Záskoku* v podání Vavrocha alias Prácheňského, kterého v analyzovaném videozáznamu českého představení ztvárňuje Zdeněk Svěrák. Jak už bylo zdůrazněno ve třetí kapitole věnující se hře *Záskok* a jejímu ději, postava Prácheňského, která přijela zaskakovat do divadla za Bittnera (ve hře s názvem *Vlasta* hraje Vypicha), „nezná“ přesně své dané repliky, které má v daném představení hry *Vlasta* ve scénáři. Když uslyší něco, co mu připomíná jinou hru, automaticky odpovídá replikami z ní. Kromě toho, že to svým hereckým kolegům tímto velmi znesnadňuje a přivádí je do úzkých, jelikož nemohou navazovat svými danými replikami a příběh se tak nevyvíjí směrem, kterým by se podle původních představ vyvíjet měl, přináší tyto situace navíc mnoho výzev pro diváky samotné, protože vyžadují jejich aktivní účast na dekodování významu hry, tedy jejich znalost původního výskytu daných promluv nebo schopnost propojit si nové informace s již řečenými. S tímto úskalím se musí potýkat i překladatelé při převodu. S odkazem ke hře *Maryša* (1894) od bratrů Viléma a Aloise Mrštíkových se poprvé divák setkává v úvodním semináři, jak je patrné z příkladu 8:

Příklad 8	
VT (s. 26)	CT (s. 13)
Ota Plk byl s úspěchem nasazován i do dámských rolí. Jeho výkon v Maryše v titulní roli byl tak strhující, že plakalo nejen obecenstvo, ale i herci. Představení se jednou muselo dokonce na několik minut přerušit, protože plakal i otrlý nápověda Standa Křeček. Ovšem opravdovost, s jakou Plk nešťastnou děvčicu podal, měla za následek, že s ním po představení nikdo nechtěl jít na kávu.	Ota Piffle was also very accomplished in taking on women's roles. In the play Maryša, a well-known Czech drama about an unfortunate young woman who – unhappy in her marriage – murders her husband by putting poison in his coffee, Ota was so convincing in the role that the whole audience, as well as the actors, were moved to tears. However, because Ota played the role so convincingly, the rest of the cast were reluctant to go for coffee with him after the performance.

Při překladu nebyla použita domestikační metoda, ale naopak exotizace. Jelikož je k *Maryše* odkazováno v průběhu celé hry, metoda substituce díla *Maryša* by při překladu značně ztížila návaznost dalších replik vyskytujících se ve hře. Stewart s Machalovou se ovšem nespolehají na to, že zápletku této hry bude anglický divák znát, rozhodli se tedy pro její explicitaci amplifikací, což může diváky mírně ochuzovat o moment překvapení. Explicitací divák přichází i o možnost vyvodit na základě svých znalostí pointu dané ukázky, nicméně v tomto případě je nepravděpodobné, že se divák z anglického prostředí se hrou *Maryša* již někdy setkal a vysvětlení je tedy na místě. V české ukázce je vtip založen i na ironii a gradaci: „plakalo nejen obecenstvo, ale i herci“, což v angličtině chybí. O něco dále ve hře se opět vyskytuje odkaz na hru *Maryša* v podání Prácheňského a prakticky celá jeho replika uvedená v příkladu 9 je z této hry:

Příklad 9	
VT (s. 50)	CT (s. 27)
Vavroch: Pomocné síly v zemědělství jsou den ode dne drzejší, pane doktore. On si myslí: já pán, ty pán. Ale kdo má peňauze, je ešče větší pán. Co ty na to, Maryšo?	Vavroch: Seasonal farm-workers seem to get cheekier every year, Doctor. He thinks: I am the Lord; you are the lord; but actually whoever has the most money is the real lord. What do you think, Maryša?

V příkladu 10 Vlasta Vavrochovi sděluje, že odhalila jeho pokus o otrávení mléka pro maminku. Jakmile Vavroch uslyší slovo jed, opět mu na mysl vyvstane hra *Maryša*. S každou další zmínkou ze hry *Maryša* roste také humorná reakce publika. Překladatelé se rozhodli nedomestikovat a text překládají doslova, čímž zajišťují

konzistentnost a textovou provázanost. Ve všech překladech z *Maryšy* ale vynechávají původní expresivitu textu vyjádřenou pomocí nářečí, která celý humorný dojem v původní předloze umocňuje.

Příklad 10	
VT (s. 55)	CT (s. 30)
Vlasta: Ať to tedy víte, pantáto! Marně jste mamince míchal do mléka jedu. Dost měla ještě síly, aby vaše plány překazila! Vavroch: Jedu říkáš? Do kávy! A mně se zdála jakási ztuhlá. Proč seš na mě taková zlá, Maryšo? Co nemůže být u nás jináč? Tak jsem si sliboval, že až budeš mó ženó , všechno pro tebe udělám. A zatím, podívej se na mě, podívej se na sebe. Na hromech líháme, na hromech vstáváme. Musí to být, Maryšo?	Vlasta: Stepfather! I think it should be known that your efforts to poison my mother by mixing the poison in with the milk were in vain. Luckily, she still had wit enough to see through your plan. Vavroch: Poison, you say? In the coffee! Really? I just thought it was stale. Why are you so unkind to me, Maryša? I promised to myself that when you become my wife I will do anything for you. And yet, look at me; look at yourself. We sleep by thunder; we wake by thunder. Does it have to be this way, Maryša?

Ne ve všech případech intertextuality či textové provázanosti volí překladatelé postup exotizace. V následujícím příkladu 11 se Stewart s Machalovou uchýlili k převodu intertextuality pomocí metody domestikace.

Příklad 11	
VT (s. 30)	CT (s. 16)
Ale té lípy se nevzdám! Je našeho rodu od nepaměti!	To be or not to be that is the question! Now tis the winter of our discontent!

Citaci z Jiráskovy hry *Lucerna* substituovali v překladu Hamletovým slavným monologem. Mezi důvody může být záměr vyhnout se amplifikaci pomocí explicitace a nutnosti přibližovat text cílovým čtenářům, když význam dané repliky ve skutečnosti nehraje až takovou zásadní roli. Jedná se o repliku, kterou Vavroch ve hře používá k otestování divadelní akustiky, sama o sobě je replika z *Lucerny* ve srovnání s Hamletem pro anglické publikum mnohem hůře zapamatovatelná, což je v případě textové provázanosti, která je nastíněna v dalším příkladu, nežádoucí. Hláška z *Lucerny* se ve hře objevuje později totiž znovu, a to opět v podání Vavrocha:

Příklad 12	
VT (s. 66)	CT (s. 35)
Ale té lípy se nevzdám! Je našeho rodu od nepaměti. Rostla staletí, a jak bych mohl dopustit, aby padla její koruna, kde ptactvo nocuje a zpívá.	But surrender not the linden tree. It has been in our family for time immemorial. Growing constantly, a treetop where the birds sing and shelter for the night. How can I allow it to fall?

Tentokrát ji ovšem překladatelé nenahradili konzistentně Hamletovým monologem, nýbrž se rozhodli ji doslovně přeložit, ačkoli ani v tomto případě její význam nehraje roli, čímž lineárnost humoru dané promluvy v anglické verzi přerušili. Je možné, že při překladu překladatelé u tohoto příkladu neimplementovali provázanost (zmiňovanou také Zabalbeascoem [2005, 193] či Attardem [2002, 176], a zaměřovali se spíše na jednotlivé vtipy než jejich případné repetice v rámci textu. Ať už to bylo ze záměrných důvodů nebo z nepozornosti, vtip založený na textové provázanosti je zvolením této metody ztracen v překladu. V české verzi pronáší Vavroch danou repliku již při první zmínce takovým způsobem, že si ji většina diváků dobře zapamatuje. Dokládá to také skutečnost, že se jedná o repliku, která je jednou z oblíbených citovaných hlášek z této hry. Když stejnou repliku slyší publikum o něco později ve hře znovu, už po prvních slovech u něj promluva vyvolává velký pozitivní ohlas a humorné emoce, jelikož angličtina tuto repetici postrádá, nutně tím musí dojít také ke změně reakce publika a ztrátě humoru z důvodu nezachování textové provázanosti.

Díky provázanosti a užití repetice působí cimrmanovské hry logickým dojmem. Často je zmíněna jistá narážka, ke které se později autoři vrací a s aktivní účastí publika, které si uvědomí, že už se o dané věci mluvilo, dotváří celý zbytek promluvy a pomocí repetice iniciuje u diváků humorné emoce. V příkladu 13 je samotná promluva velmi úsměvná. Humor je vystavěn na momentu překvapení, protože diváci nečekají, že je bude herec na pódiu označovat vulgarismy v podobě „blbců“. Humornému efektu přidává také fakt, že obecenstvo tímto přímo zapojuje do děje. V angličtině byl zvolen ekvivalentní vulgarismus, který bude mít s největší pravděpodobností také ekvivalentní účinek na adresáta v cílovém jazyce a vyvolá smích.

Příklad 13	
VT (s. 30)	CT (s. 17)
Heleďte, všimli jste si, jak si který lidi kam sedají? Tak tady vprostředku v první řadě místní honrace, to je jasný. Ale tady	Have you ever noticed where different types of people sit in an auditorium? The middle is reserved solely for local

vlevo... to je zajímavý, tady vždycky sedí blbci .	dignitaries whereas the left... is, interestingly, only for morons .
---	---

Jak je zřejmé z příkladu 14 níže, o několik replik později se k tomuto motivu opět vrací slovy „Tam né, nejsem sebevrah“ a rukou naznačuje, že mluví o publiku vlevo. Anglická verze je ekvivalentním, téměř až doslovným, překladem zmíněného:

Příklad 14	
VT (s. 36)	CT (s. 20)
Jakýpak aranžmá, prosím vás? Já budu stát tady. ukáže do prostoru, který si pro sebe vymezil. Když dělám takovou kládu ze štégrafu, nemůžete po mně chtít nějaký riskantní toulky po jevišti... Jo, když jsem si jistej, to já si klidně vyšlápnu... Tam né, nejsem sebevrah . Až sem.	What moves? I'll stay here. (He defines the boundry of 'His space' with an index finger) Firstly, you ask me to create a new role out of thin air and now you want me to risk wandering around the stage? Ok, in time. When I feel sure I can stroll up here a bit (he moves downstage) but I'm not suicidal .

Tento vtíp bohužel v psané verzi bez vysvětlení, že mluví k divákům vlevo, zaniká. Při překladu byla zvolena metoda doslovného převodu, i když mírně zkrácená oproti češtině. K hanlivému označení diváků sedících vlevo se ve hře znovu vrací ještě na konci hry, viz příklad 15, čímž se hra opět vtípně propojuje. Humorná reakce diváků je při každé další narážce na „blbce vlevo“ bouřlivější. Humor na základě textové provázanosti tak s postupujícím dějem graduje.

Příklad 15	
VT (s. 36)	CT (s. 20)
Prácheňský: Jo, jo. (Zamyšleně hledí z rampy do „prázdného“ sálu.) Hlavně aby večer seděli blbci jenom tady vlevo...	Prácheňský: Yeah, yeah. (Gazing thoughtfully from the ramp to the "empty" room.) Let's hope, tonight, the morons sit just here on the left.

U posledního zmíněného příkladu 16 níže narážejícího na „blbce vlevo“ publikum propuká v bouřlivou humornou reakci. Diváky toto oslovení tolik nezaskočí, protože se opakuje již poněkolkáté. Převod do angličtiny je doslovný, jelikož replika je vystavena na opakujícím se vulgarismu, nikoli slovní hříčce či kulturním specifiku. Humorně působí také vsuvka „aspoň doufám“, jelikož Vavroch neznalý svých replik a děje neví, kdy má hra končit a už dvakrát se dříve snažil hru ukončit, jelikož svou poslední repliku si pamatoval dobře. Tato vsuvka je tak narážkou na dva předchozí

nepovedené pokusy o ukončení hry. Jedná se tedy také o jistou provázanost vtipu v textu.

Příklad 16	
VT (s. 74)	CT (s. 38)
Tak končí – aspoň doufám – naše komedie. (...) svět bude lepší, dáme-li si práci. Je marné žehrat, modlití se zdrávas. Vše záleží jen na vás, na nás... Pohlédne do řad vlevo... a hlavně teda na vás.	And so finally our comedy is at an end – at least I hope so (...) The world will be better if we care. This task is yours and ours too. But most, in fact (looks into the rows on the left), depends on you.

V následující části je uvedeno několik dalších humorných a na sebe navazujících příkladů v rámci hry. První zmínka uvedená v příkladu 17 začíná výčtem hereckého desatera pro začínající herce v seminární části hry. Mezi zmíněnými pravidly je:

Příklad 17	
VT (s. 27)	CT (s. 14)
3. Citová hnutí vyjadřuj raději zády k publiku. Jak smích, tak pláč uděláš nejlépe škubáním ramen.	3. When expressing an emotional state such as laughing or crying, this is best done with the back to the audience since the twitching of the shoulders can convey both.
5. Po nápovědě neopakuj všechno. Některé věty patří kolegům.	5. Don't repeat everything a prompter calls out. They may not necessarily be your lines.
8. Při potlesku na otevřené scéně se neukláněj. Patří patrně někomu jinému.	7. If the audience applauds don't bow because it may not be your tribute.
9. Pamatuj, že některé dveře jsou jen namalované.	8. Familiarize yourself with the set – some doors are only painted on.
10. Při hostině na jevišti nejez. Vše je gumové.	10. At the curtain call, remember to bow low enough so that nobody can see that it is you calling out "Bravo!"

Při překladu zmíněných pravidel překladatelé pravděpodobně nenarazili na žádné problémy, vše lze přeložit doslovně a význam zůstává zachován, nejsou například přítomna žádná kulturní specifika, která by bylo potřeba substituovat.

První zmíněné pravidlo (bod 3) převádí do praxe Bárta po zjištění, že Vlasta je ve skutečnosti muž. Textové provázanosti je docíleno pomocí jevištní akce, Bárta se otočí k publiku zády a nápadně pohybuje rameny nahoru a dolů. Opět je vyžadována

spolupráce publika, které si k pochopení vtipu musí spojit tuto akci s desaterem, které bylo řečeno už na začátku hry v rámci semináře.

Příklad 18	
VT (s. 65)	CT (s. 34)
To je konec. Odejdu na jiný statek, někam hodně daleko, abych zapomněl. <i>Otočí se zády k publiku a rozpláče se, škubaje rameny.</i>	This is the end. I'm going to another farm far away. I want to forget. <i>(He turns his back to the audience and quickly shrugs his shoulders up and down.)</i>

Bárta o něco později porušuje také pravidlo číslo 8, když se uklání, ačkoli potlesk nepatří jemu. Tento fakt si ovšem neuvědomí čtenář dramatického textu, jelikož je patrný až z videozáznamu.

Druhé zmíněné pravidlo (bod 5) vztahující se k opakování replik po nápovědě, které člověku nepatří, porušuje Prácheňský alias Vavroch. V angličtině vynechali (zřejmě pro větší přehlednost) repliku Vypicha, podstata humoru však zůstává a přímému převodu do angličtiny nestojí v cestě žádná specifika českého jazyka či kultury.

Příklad 19	
VT (s. 64)	CT (s. 33)
Vavroch: <i>loví uchem nápovědu:</i> Jděte k němu a přečtete to znovu. Vy jděte k němu! Vypich: <i>rozpačitě uposlechne:</i> Své jediné dceři... Vavroch: <i>Svitne mu:</i> Jo, já k němu! <i>Přejde konečně k Vypichovi a přečte:</i> Své jediné dceři jménem Vlasta.	Vavroch <i>(He cocks his ear to the wings again):</i> Go to him and read it to him over his shoulder. You go to him ... <i>(He finally understands)</i> Right, I go to him! <i>(Finally, he moves to Vypich and reads over his shoulder.)</i> 'To my only daughter named Vlasta'

Poslední zmíněný bod v příkladu 17 „9. Pamatuj, že některé dveře jsou jen namalované“ s úspěchem porušuje Bárta, když se po zjištění, že Vlasta je muž, snaží urychleně opustit scénu. Je zajímavé, že bod 10 z české verze v příkladu 17 se rozhodli v překladu substituovat vlastním pravidlem, které se v žádném z českých bodů nevyskytuje. V textu nicméně funguje i anglická substituce velmi dobře a působí humorně.

Výše uvedené příklady jsou pouze výběrem z mnoha dalších v této kategorii humoru, které se ve hře vyskytují. V rámci této práce nelze pojmut všechny druhy

humoru. Humor prolínající se vyprávěním sklízí u diváků jeden z nejbouřlivějších a nejhlasitějších humorných ohlasů. Je to zřejmě dáno tím, že divák získává pocit nadřazenosti, čerpá ze svých vzpomínek, z toho, co už bylo řečeno během představení. Podvědomě ho zřejmě těší skutečnost, že si dokáže propojovat jednotlivé události, i když jsou v některých případech vyobrazeny jinou formou (např. nejdříve v mluvené a poté hrané formě). Rozluštění takového humoru, který je často jen v náznacích, dává divákům pocit výjimečnosti, jelikož není snadné ho odhalit. Navíc tento humor nebývá obvykle založen na kulturních specifikách ani jazyku, ale spíše na významu promluv a divákově spolupráci, takže zůstává srozumitelný také po překladu a při jeho převodu se překladatelé obvykle nemusí vyrovnávat s žádnými většími úskalími. Ve většině případů je při převodu volena metoda doslovného překladu, pokud je humor navíc vystavěn například na intertextualitě, vyskytuje se také převod pomocí exotizace či v menší míře domestikace, která bývá doprovázena amplifikací ve formě explicitace.

4.3.3 Jazykový humor

Neoddělitelnou součástí humoru, a zvláště humoru ve hrách Jára Cimrmana, je jazyk. Tato kategorie je velmi široká, spadají do ní různé slovní hříčky, rýmy, metafory, idiomy, frazeologismy, nářečí, vady řeči, mohou do ní být zahrnuty i způsoby přednesu, intonace, pauzy a další. Není možné zde uvést vyčerpávající přehled vtípů založených na jazyce, jsou vybrány jen některé z nich, které představují reprezentativní vzorek tohoto typu humoru ve hře *Záskok*.

Jedním z možných způsobů vyjádření humoru pomocí jazyka jsou idiomy a frazeologismy, které jsou v každé kultuře poměrně specifické. Pokud jde o překlad, idiomatická spojení jsou častým kamenem úrazu. Pokud se překladatelům podaří daný idiom v textu vůbec identifikovat, čeká je další nelehký úkol v podobě nalezení správného ekvivalentu v cílovém jazyce. Existují idiomy, které ekvivalenty mají, a pak také ty, které bychom v cizím jazyce hledali jen marně. Doslovný překlad obvykle není možný, naopak překlad pomocí substituce ekvivalentním idiomem je jedním z nejčastějších řešení. Nejinak je tomu v následujícím příkladu 20. Scéna je z Cimrmanovy upravené verze hry *Hamlet*, kterou nazval *Hamlet bez Hamleta*. Nachází se v první seminární části hry. Při její premiéře publikum rozzuří, že Hamlet stále nepřichází na scénu, a tak v čele s lékárníkem Hoffmannem zorganizují skupinu k jeho vypátrání. Když zjistí, že příchod Hamleta nebyl ani původně v plánu a herecká skupina

se vytratila neznámo kam, rozzuří je to ještě více. Následující ukázka je reakcí lékárníka, který za nimi volá:

Příklad 20	
VT (s. 14)	CT (s. 8)
"Ještě jednou sem páchněte a uvidíte, jaký vám dám kapky! "	'Come back here again and I'll give you a taste of my medicine '.

Komičnost dané ukázky spočívá nejen v dané situaci, ale i ve skutečnosti, že větu o kapkách pronáší lékárník. Ačkoli nebylo možné přeložit idiomatické spojení doslova, překladatelům se podařilo najít vhodný ekvivalent, který vyjadřuje lékárníkovo naštvání a zároveň je zachována medicínská terminologie, díky které je komika promluvy zachována jako v původní verzi.

S jazykem se pojí také vulgarismy, kterých je užito v příkladu 21. Kromě vulgarismů je vtip založen na specifikách českého jazyka a jeho gramatiky. Čeština si pohrává se skutečností, že Vlasta je ve skutečnosti muž, na což se před malou chvílí ve hře přišlo, sám není zvyklý mluvit o sobě jako o muži, a proto sebe opravuje: „tolik jsem chtěla. Teda chtěl.“ Angličtina v nominativu nerozlišuje mužský a ženský rod, a proto by doslovný překlad nedával smysl, vtip by se vytratil. Překladatelé se rozhodli poukázat na danou záměnu rodu vypustit a pokračovat obecným konstatováním pomocí vulgarismu „life's a bitch. Sorry, I'm going to have to get used to talking like a man.“, které v dané promluvě navazuje na problematiku proměny z ženy na muže, zároveň se tak vypořádali s odlišnostmi jazykových systémů.

Příklad 21	
VT (s. 65)	CT (s. 34)
Vlasta: Ba právě. Proto jsem tvou věrnou lásku nemohla opětovat, podruhu Bárto. Proto jsem se na to krmení stále vyptávala, ačkoli mi to bylo u prdele , co bych to neřekla, když jsem chlap. A přitom jsem tě tolik, tolik chtěla. Teda chtěl. Br, to je ošklivé, budu si muset zvykat.	Vlasta: Yes, it's true, farmhand, Bárta. That is why I could not return your love. That is why when the subject of us arose, I always wanted to change the subject. I asked you constantly whether you had fed this animal or that, even though I wasn't interested or, as a man would say: ' I couldn't give a shit. ' All I can say is I wanted to love you so, so much but, ' life's a bitch '. Sorry, I'm going to have to get used to talking like a man.

V příkladu 22 je k dosažení humorného efektu použito metafory. Doslovný překlad by byl možný, nicméně v angličtině by nezněl přirozeně. Namísto „orloje“ použili častěji používaný frazeologismus „to have more characters than the Chinese alphabet“. Pomocí substituce tak zůstal význam pro cílovou skupinu ekvivalentní. Zároveň zní přirozeněji než doslovný překlad, stejně tak zůstal zachován humorný podtón situace.

Příklad 22	
VT (s. 35)	CT (s. 20)
Člověče, vy tam máte figur jak na orloji.	God, you have more characters in this play than the Chinese alphabet.

Příklad 23 je ukázkou humoru založeného na rýmu: „Kdo to tu s tebou je, že mě pořád olizuje?“. V překladu se rým vytrácí.

Příklad 23	
VT (s. 15)	CT s. 9
Děda: Jo. Hledám svíčku. Kdo to tu s tebou je, že mě pořád olizuje?	Grandpa: Yes. I'm looking for a candle. Who's licking my face?

Neoddělitelnou součástí textu u dramatu je výslovnost, kterou kvůli absenci anglické nahrávky není možné podrobně zkoumat a srovnávat s českou nahrávkou. Postava Vlasty a Vypicha v češtině ráčkuje, ale v angličtině se rozhodli pro substituci ráčkování šišláním, jak je patrné v příkladu 24, ačkoli ráčkování se v angličtině díky přítomnosti písmene „r“ také vyskytuje. Ať už byl důvod záměny ráčkování za šišláni jakýkoli, v překladu šišláni funguje významově i pocitově dobře, jak je zřejmé na zvoleném jazykolamu „She sells sea shells on the sea shore“ a jeho dovětku. Metafora „ráčkujeme jako vejce vejci“ vyznívá také vtipně, jelikož této metafory se užívá většinou ve spojení se vzezřením, nikoli způsobem mluvy. Daná metafora byla zdařile přeložena i do angličtiny, jelikož byla adekvátně substituována pomocí „like peas in a pod“.

Příklad 24	
VT (s. 74)	CT (s. 38)
<p>Vlasta: Pane doktore, tatínku, maminka má pravdu, teprve teď mě to trklo. Vždyť my oba ráčkujeme jako vejce vejci!</p> <p>Vypich: Opravdu? Počkej, prubneme to.</p> <p>Řekni Rumburk.</p> <p>Vlasta: Rumburk.</p> <p>Vypich: Hurrrá! Je to můj syn! Ostrouhal jsi, Vavrochu. Řekni Rumburk, srabe!</p> <p>Vavroch: Zabiju učitele Janderu! Až do čtvrtý třídy jsem obstojně ráčkoval. Ale to bylo pořád: tdám, tdenky, tdumpeta... a dědictví je v pdachu.</p>	<p>Vlasta: No, Father/doctor my mother is right; it's only just occurred to me but, we both speak similarly. Like peas in a pod.</p> <p>Vypich: Really? Let's see. Say: Sea shells on the sea shore.</p> <p>Vlasta: Sea shells on the sea shore.</p> <p>Vypich: Super! He's my son! Looks like you lost out there, Vavroch. Go on: Say: she sells seas shells on the seashore.</p> <p>Vavroch: I could murder that speech therapist. Until grade 7 I had quite a nice speech impediment but because of her teaching, I can now say: She sells sea shells on the sea shore... And as I stand on the seas shore I watch as my inheritance is washed out to sea.</p>

U příkladu 25 je použit idiom „zapalujou se mu lejtka“, v angličtině tento idiom ani podobný ekvivalent není. Překladatelé zvolili překlad pomocí postupu substituce a namísto českého idiomatického „zapalování lýtek“ uvedli, že má Vogeltanz novou zálibu v opalování, jelikož má opálení způsobené láskou. Přestože idiom tedy zachován nebyl a došlo v tomto ohledu k určité redukci, překladatelům se podařilo zachovat humornost celé situace substituováním idiomatického spojení za významově podobný ekvivalent.

Příklad 25	
VT (s. 47)	CT (s. 26)
<p>Vogeltanz: Já jsem dodneška neměl o ženy zájem. A přijdu sem a lejtka, kdybych si vám vyhrnul nohavice, úplně spálený.</p>	<p>Vogeltanz: Until today I had no interest in women or the sunbathing yet if you look at me now, I have a healthy tan of love.</p>

Jazykového humoru je využito i v rámci citově zabarvených oslovení, jako je tomu například v následujícím příkladu:

Příklad 26	
VT (s. 24)	CT (s. 12)
Milý Láďo , proč my si vlastně netykáme, ty stará vojno ? Dočetl jsem se v Lumíru, žeš chodil dva roky na reálku v Písku. I já jsem tam chvíli studoval, jsme tedy spolužáci.	Dear Laddy Don't you think we should be on first name terms by now? I read that you went to the grammar school in Pisek for two years. I've studied there for a while too so, in fact, we are schoolmates.

Humorně působí zejména z důvodu, že se jedná o konverzaci mezi dvěma spisovateli, kteří se vzájemně neznají. Jára Cimrman začne Ladislavu Stroupežnickému tykat na základě zjištění, že oba chodili na reálku v Písku. Snaží se tedy z jinak velmi formálního dopisování přejít ke kamarádské konverzaci, což v případě celkově odmítavého postoje Stroupežnického vůči Cimrmanovi působí komicky. V angličtině nebylo převedeno oslovení „ty stará vojno“, které v české hře sklízí humorné ovace, v tomto ohledu je anglický překlad ochuzen. Jinak je zvolený převod téměř doslovný. Oslovení „Dear Laddy“ vystihuje české „Milý Láďo“. V divadelní inscenaci je humor v české replice dotvářen také pomocí intonace, je možné, že u anglického představení je tomu také tak a intonace například kompenzuje také chybějící oslovení „stará vojno“. Z důvodu nemožnosti analýzy nahrávky anglického představení však zůstává tato myšlenka pouze domněnkou.

Jak je patrné z analyzovaných příkladů, nejčastějším způsobem převodu idiomů je jejich substituce, jen zřídka je využito doslovného překladu. Ačkoli jsou idiomatická spojení velmi specifická, překladatelům se většinou daří je s úspěchem převádět. Jazykový humor i navzdory odlišnostem mezi angličtinou a češtinou nepředstavuje takový problém při převodu, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jedná se o kultury, které jsou si v mnohém podobné, a v případě neexistujícího jevu se dá obvykle nahradit ekvivalentním.

4.3.4 Humor mířící na oběti

Ve hrách o Jára Cimrmanovi jsou mnohé humorné repliky vystavěny na pocitu nadřazenosti nebo kulturní sounáležitosti. Tyto pocity jsou navozeny kulturními a intertextuálními odkazy, které Čechy staví do pozice kulturně „nadřazené“ nad ostatními kulturami, pokud jde o jejich chápání. Díky tomu jsou hry o Jára Cimrmanovi mezi českým publikem vysoce ceněny pro svůj originální a specifický humor, k jehož

dekódování je často nutné více než jen poslouchat. Diváci jsou nuceni k jeho pochopení asociovat, stavět na svých znalostech a všeobecném rozhledu. Ze stejného důvodu jsou zároveň tyto hry často považovány za nepřeložitelné. Při převodu se překladatelé pokouší pocit nadřazenosti aplikovat také do překladu, nějakým způsobem ho adaptovat nebo ho v případě nepřeložitelnosti skrýt a neuvádět příjemce v cílové kultuře do stavu, kdy dané problematice nerozumí, protože není součástí jejich kulturního povědomí. Jelikož se koncept nadřazenosti často zakládá na kulturních stereotypch, musí je překladatelé adaptovat na cílovou kulturu.

Ačkoli se tato práce nesnaží upozorňovat na genderovou problematiku, Zabalbeascova kategorie humoru mířícího na oběti, která byla adaptována také pro potřeby analýzy této práce, vybízí k tomu, aby byl tento fakt alespoň okrajově zmíněn. Skutečnost, že Cimrmanovy hry jsou napsány autory mužského pohlaví a posléze hrány výlučně muži (a to i v případě ženských rolí), předurčuje k tomu, že bývají častým terčem posměchu ženy. Přesněji řečeno bývají podstatou tohoto humoru vlastnosti, které muži přisuzují výhradně ženám a které bývají terčem posměchu ve společnosti obecně. Podobně je tomu u následujícího příkladu 27. Humor se zakládá na premenstruačním syndromu žen, který je ve hře popsán jako opakující se „měsíční dny nervozity a hysterie“, kterými trpí Ota Plk po vžití se do role postavy Maryša ve stejnojmenné hře. Jelikož se nejedná o stereotyp specifický pouze pro českou kulturu, jeho převod do angličtiny byl přímý a nevyžadoval žádné zvláštní modifikace textu či explicitace, mohla být použita metoda doslovného převodu.

Příklad 27	
VT (s. 26)	CT (s. 13)
Všichni si oddechli, když Maryša zmizela z repertoáru. Ota Plk se přestěhoval do Švandy Dudáka, a tím přestal být svému okolí nebezpečný. Kromě toho skončily i jeho periodicky se opakující měsíční dny nervozity a hysterie.	Therefore, it is not surprising that everyone breathed a sigh of relief when Maryša was finally removed from the company repertoire and Ota had moved on to playing a bagpiper in J. K. Tyl's Švanda Dudák. For Ota it also meant an end to his monthly bouts of anxiety, irritability and violent mood swings.

Obětmi výsměchu bývají ve hře *Záskok* také různé národnosti. Většinou se jedná o etnické menšiny žijící na území České republiky nebo s Čechy jinak spjaté národy (historicky, politicky), které bývají aktéry v českých vtipch i mimo hry Járy

Cimrmana. Ani následující příklad 28 není výjimkou, autoři humor zakládají na skutečnosti, že kromě praotce Čecha s ním přišli také praotci Žid, Němec a Cikán, při jejichž zmínce diváci propukají v smích. Zvolená metoda převodu do angličtiny je doslovná, žádná z národnosti není adaptovaná, jak navrhuje při převodu tohoto typu humoru například Chiarová.

Příklad 28	
VT (s. 23)	CT (s. 11)
Tomu, jak na posvátnou horu přichází nejen praotec Čech, ale i praotec Žid a praotec Němec . Když se v závěru Vaší hry Čechové na Řípu dovedí, že od Roudnice míří k hoře také praotec Cikán , byl jsem konsternován. Uvědomujete si mimo jiné, že tenkrát ještě žádná Roudnice nebyla?	The fact, that not only forefather Czech climbs the sacred hill, but also the forefathers of the Jewish and the German people ; and, as you purport by the end of the play, the gypsies , too who, apparently, approached the mountain from the direction of the town of Roundnice. Don't you realise that the town of Roudnice didn't exist at that time.

V následujícím příkladu 29 se navíc objevuje textová provázanost, protože se k tématu etnických menšin ve spojení s humorem autoři opět vrací v odpovědi Jára Cimrmana na předchozí dopis:

Příklad 29	
VT (s. 23)	CT (s. 11)
Že jsem nechal přijít na horu Říp i praotce Němce, praotce Žida a blížit se i osmahlého praotce Cikána v krytém voze plném kradených slepic, má svůj hluboký výchovný smysl. V České kotlině, jestli Vám to neušlo, nežijeme jen my Čechové. V pospolitosti zde musí žít i potomci jiných praotců. Také oni jsou v mém divadle vítáni a přál bych Vám vidět, jak radostně můj výklad dějin přijímají. Jsem vám velice vděčen za postřeh o Roudnici. Ta tenkrát ještě opravdu neexistovala a já uznávám, že to je kravina .	I arrived at the idea that Mount Říp was also the origin of the German, the Jew and the suntanned Gypsy , who arrived in his covered wagon full of stolen chickens, for educational purposes. It may have escaped your attention that not only Czechs live in the Czech Valley; the community is comprised of descendants from all groups who are welcome in my theatre and I wish you could see how joyously they embrace my interpretation of history. I am grateful for your observation on Roudnice. It didn't exist then and I agree: it was/is bullshit .

Překladatelé se rozhodli neadaptovat etnické menšiny těmi, ze kterých si obvykle „utahují“ v anglicky mluvících zemích, jak bylo naznačeno v teoretické části, jelikož je Jára Cimrman i celá hra v překladu stále považována za ryze českou. Českou

kulturu a její specifika se překladatelé nesnaží popřít či přizpůsobit za každou cenu anglické, ale pokud možno ji zprostředkovat anglickému publiku srozumitelnou cestou. Pravděpodobně z tohoto důvodu byl ponechán původní výčet praotců, který byl pouze doslovně přeložen do angličtiny. Dalším humorným prvkem je užití vulgarismu „kravina“. Celá promluva Járy Cimrmana v zastoupení jednoho z cimrmanologů působí velmi formálně a je užitá spisovná mluva, stejně jako ve větší části hry, a tak užití vulgarismu na jejím konci je v daném kontextu nečekané, humor je vystavěn na momentu překvapení. Do angličtiny bylo přeloženo jako „bullshit“, čímž zůstává zachována expresivita sdělení a je zajištěn ekvivalentní účinek na adresáta.

Z předchozích příkladů je zjevné, že humor je ve hrách Járy Cimrmana často různorodý a kombinuje více kategorií humoru dohromady. V právě zmíněných příkladech byl zřejmý humor mířící na oběti, který by se dal klasifikovat také jako humor typický pro určitou sociální skupinu, dále humor prolínající se textem a také humor jazykový. Humor „na účet jiných národností“ je patrný také v příkladu 30, kde je nastíněno, jak Češi smýšlejí o západních národech, které jsou obecně považovány za vyspělé, a jak například o Rusku. Na humornosti repliky má velký podíl také přednes Zdeňka Svěráka, a to verbální i neverbální, s důmyslnými odmlkami a pokyny rukou. Kombinace výše zmíněného kulminuje u diváků v podobě výbuchu smíchu. U anglické verze je zvolena metoda doslovného překladu, nezaměňuje národnosti, na které je „naráženo“ za jiné, typické například pro anglickou společnost. Pohled na západní a východní rozdělení evropských národů je zřejmě vnímán také Angličany velmi podobně.

Příklad 30	
VT (s. 25)	CT (s. 13)
V době, kdy jízdní kolo bylo v západní Evropě přepychem horních deseti tisíc, u nás aparátem podivínů a v carském Rusku pouze předmětem vášnivých debat v anarchistických kroužcích, používal Cimrmanův umělecký soubor bicyklu zcela běžně. V rychlosti, s jakou herci opouštěli jednotlivé štace, byli nedostižní.	At that time, in western Europe, the bicycle was seen a luxury affordable only for the upper ten thousand people, in Bohemia as a device for eccentrics and in Tsarist Russia, the subject of excited discussions in anarchist groups. However, the bicycle was employed regularly by the actors of Cimrman's troupe and the speed at which they were able to leave a particular venue remains unequalled to this day.

4.3.5 Mnohoznačný humor

Hry o Járu Cimrmanovi jsou typické svým humorem založeným na mnohoznačnosti. Jak bylo zmíněno v teoretické části, mnohoznačnosti se dá docílit mnoha způsoby, například pomocí polysémních slov, homonym, slovních hříček, gramatiky, frazeologismů atd.

V následující ukázce byl při překladu zvolen postup redukce. Česká verze si pohrává se slovy Říp a řípa. Slovo Říp v lokálu je totiž homonymem slova řípa v akuzativu, čímž vzniká vtipná hříčka pozměňující repliku Čechů pobývajících na hoře Říp, na refrén písně o Češích, kteří se hromadně vydávají na sklizeň řípy neboli řepy. Z důvodů jazykové specifičnosti tohoto příkladu, který staví na české deklinaci, nebylo možné převést humor takovým způsobem, aby byl ekvivalentně v převodu zachován, a proto se překladatelé rozhodli pro postup vynecháním.

Příklad 31		
VT (s. 24)	CT	NYGT (s. 23)
Rád bych se Ti s něčím pochlubil. Hrajeme teď s mou společností na Poděbradsku. Byl zde velký nedostatek pracovních sil pro sklizeň cukrovky a pro celou řepnou kampaň. Na radu ředitele cukrovaru v Dymokurech pana Hlušiny jsem svou hru Čechové na Řípu mírně přepracoval. Na cedulích to teď píšeme s malým ř. Závěrečná píseň, v níž se titul Čechové na řípu! Čechové na řípu! opakuje ve sboru, strhuje diváky tak mocně, že cukrovar jede naplno jako nikdy. A do práce se díky mému divadlu přihlásilo dokonce pět Němců, dva Cikáni a zkusmo i jeden Žid.	<i>chybí</i>	I'd like to blow my own trumpet a little here. We are currently playing near the town of Poděbrady. They were facing some difficulties with local women's clothing. To put a long story short, many of their skirts revealed more than is decent for a lady. The mayor Mullock of the town of Dymokury persuaded me to rewrite my stage play Czechs on Rip so that I could help him spread the etiquette. So now the play reads Check on rip with lower case r . The final song where the chorus Check on rip! Check on rip! is several times repeated captivates the audience so much that the ladies are even shamefully returning to wearing crinolines! Moreover, thanks to the play, there has been a new dressmaker's shop opened recently. It employs five Germans, two Gypsies and even a Jew has a one-month trial.

Šárka Nygrýnová, autorka neoficiálního překladu vzniklého pro potřeby své diplomové práce se rozhodla danou repliku upravit, aby fungovala také v angličtině. Změnila celou zápletku příběhu, problémy s nedostatkem pracovních sil pro sklizeň řepy substituovala problematikou nevhodné délky dámských sukní žen na Poděbradsku.

Ačkoli se jedná o úsměvné téma, vzhledem k problémům, které se řeší ve hrách Járy Cimrmana, se nejedná o volbu, která by do kontextu nezapadala. Klíčovou repliku celého příběhu „Čechové na řípu“ neboli „Czechs on Rip“ nahradila „Check on rip“. Uvádí, že stejně jako v předloze, bylo velké písmeno u slova „Rip“ změněno na malé a tím se pozměnil také význam. Jelikož vysvětluje, jak daná změna písmene proběhla, možná by nebylo špatné překlady ještě rozšířit také o vysvětlení změny slov „Czechs“ na „Check“. V původní hře toto vysvětlení nebylo potřeba, jelikož k této změně nedošlo. K logice celé věci by to ovšem mohlo přispět. Na druhou stranu se Nygrýnové podařilo zachovat stereotypní vtip o Němcích, Cikánech a Židech, který bychom mohli podle Zabalbeascovy kategorizace zařadit k humoru mířícímu na oběti. Z důvodu vynechání repliky v originálním překladu Stewarta a Machalové tento vtip bohužel zanikl úplně. Zda replika vyvolává u anglického publika stejně úsměvné reakce, jako u českého publika zůstává otázkou, ke zjištění by bylo potřeba porovnat také anglickou nahrávku.

V následujícím příkladu 32 můžeme pozorovat překladatelský postup, při kterém byla zvolena metoda redukce. Navíc se v české verzi objevuje také polysémnní slovo, která bývají obecně obtížná k převodu do jiného jazyka, jelikož českým polysémnním výrazům anglické ekvivalenty neodpovídají v obou významech, ve kterých jsou zamýšleny ve výchozím jazyce. Cimrmanův humor je těmito dvojsmysly protkán velmi bohatě, což bylo také jedním z důvodů, proč se sami autoři hry domnívali, že ekvivalentní překlad hry je víceméně nemožný.

Příklad 32		
VT (s. 15)	CT (s. 9)	NYGT (s. 16)
KŘÍŽÍK: Drahá! Konečně tě držím v náručí. Och, jaké máš pevné boky. ŽENA: Ale to je krejčovská panna , Františku. KŘÍŽÍK: Promiň. A teď? Jsi to ty? Nejsi panna? ŽENA: Ale Františku! KŘÍŽÍK: Už tě poznávám. Kdybys byla panna, měla bys odsud k podlaze dřevěnou štangli. ŽENA: Kde jsi, Františku?	KŘÍŽÍK: Dear! Finally, I hold you in my arms. My, what solid hips you have? And what's this? A single wooden leg? WIFE: That's tailor's dummy , Francis. Where are you?	KŘÍŽÍK: My sweetheart! In my arms at last! Oh, how firm your hips are. WIFE: But that's a tailor's dummy , Francis. KŘÍŽÍK: Sorry. And now? Is it you? Aren't you a dummy? WIFE: Francis! KŘÍŽÍK: I recognize you now. If you were a dummy, there would be a long wooden pole from this place here to the floor. WIFE: Where are you, Francis?

V ukázce pojednávající o milostné aféře Františka Křížíka se vyskytuje humorná pasáž založená na dvojím významu českého slova „panna“, které v případě, že je premodifikováno adjektivem „krejčovská“, označuje nástroj používaný krejčími k výrobě oděvů. Bez této premodifikace popisuje v češtině slovo „panna“ ženu, která neměla pohlavní styk. V angličtině neexistuje ekvivalentní slovo, které by dokázalo vystihnout oba původní významy této slovní hříčky. Z tohoto důvodu se překladatelé rozhodli pro překladatelský postup pomocí elipsy, tedy redukce, resp. vynechání, protože anglické „dummy“ neodpovídá českému slovu „panna“ ve druhém zmíněném slova smyslu. Anglický oficiální překlad byl tak značně redukován.

Nicméně anglické slovo „dummy“ má také dva významy. Pro srovnání uvádíme i neoficiální překlad Nygrýnové, označený pod zkratkou NYGT, který vznikl pro potřeby vlastní diplomové práce autorky. Nygrýnová (2015) se rozhodla pro zachování dvojího významu promluvy. Využila toho, že také anglické slovo „dummy“ má dva významy, i když jiné, než české slovo „panna“, a vystavěla tak hru na jiné polysémii. Slovo „panna“ nahradila stejně jako v oficiálním překladu slovem „dummy“, a to nejen ve smyslu „tailor’s dummy“, tedy krejčovská panna, nýbrž také jako „dummy“, což znamená „hloupý člověk“. Tím docílila toho, že daná promluva má i v překladu dva významy, ačkoli odlišné od těch původních, zachovala tak i humornou notu.

Stewart k této konkrétní promluvě poznamenává, že v angličtině neexistuje žádný ekvivalent, který by odpovídal češtině. Ani použití slova „dummy“ není podle něj dostatečné a ekvivalentní českému „panna“. Proto se rozhodli zvolit metodu redukce a oba významy sloučili do jednoho. Na druhou stranu dodává, že scénář hry je otevřená kniha a měl by se vyvíjet spolu s jazykem. Přiznává proto, že při dalším představení *Záskoku* zváží zakomponování oslovení „dummy“ v replice „That’s the tailor’s dummy, dummy!“, namísto „Francis“.

V příkladu 33, který je také ze scénky o Františku Křížíkovi, nacházíme další příklad mnohovýznamovosti. Jedná se tedy o humor založený na jazyku.

Příklad 33	
VT (s. 16)	CT (s. 9)
MIREK: Dobrý večer, jsem sousedovic malý Mirek. Mamince zase došel ocet. DĚDA: To jsem blázen... Říkalas, že tady ten, co ho držím za vlasy, je sousedovic malý Mirek. ŽENA: Sousedi mají dva malé chlapce,	MIREK: It’s Mirek. Your little neighbour. Mother has run out of vinegar again. GRANDPA: Am I going mad? You told me that the one I am holding here by his hair is Mirek. WIFE: The neighbours have two little

dědo. DĚDA: A oba jsou Mirkové? ŽENA: Ano, mají dva malé Mirky. Vy už taky nic neudržíte, dědo. DĚDA: Jednoho Mirka jsem udržel. (Ozve se zaklepání)	boys, Grandpa. GRANDPA: And both are called Mirek? WIFE: They have two small Mireks, remember? You're finding it difficult to hold on to things , aren't you? GRANDPA: No, I'm holding on to this Mirek. (There is a knock.)
--	--

Replika „Vy už taky nic neudržíte, dědo.“ je polysémního charakteru. Může znamenat, že děda je příliš starý na to, aby udržel jazyk za zuby, nic si už nepamatuje, či už nemá pod kontrolou obsah svého močového měchýře. Záleží čistě na interpretaci diváka a asociacích, které v něm promluva vyvolává. I z důvodu, že českou verzi lze interpretovat tolika způsoby, je opět nereálné najít odpovídající ekvivalent v angličtině. Nicméně překladatelům se podařilo najít velmi zdařilou alternativu, která v tomto konkrétním kontextu velmi dobře funguje. Zvolili „You're finding it difficult to hold on to things, aren't you?“, což v tomto kontextu znamená, že děda má problém něco udržet ve svých rukách a zároveň hlavě, což je význam, který byl zřejmě primární i v českém textu. A dědova odpověď „I'm holding on to this Mirek.“ nebo „Jednoho Mirka jsem udržel.“ dává celé promluvě pomyslnou třešničku na dortu.

Scénka s Křížíkem a jeho milostnou aférou s manželkou krejčího, ve které si sousedovic malý Mirek přichází půjčit ocet, skrývá ještě několik humorných ukázek, se kterými se překladatelé museli vypořádat:

Příklad 34	
VT (s. 16)	CT (s. 10)
ŽENA: Probůh, manželí, tys byl celou dobu zde? KREJČÍ: Ano. Konečně jsem se dozvěděl, proč nám tak často vypínají proud. Pojd' sem, Křížíku! Kde jsi? Á, tady klečíš. MIREK: Já jsem Mirek. KREJČÍ: Promiň, Mirku. Tak tohle je Křížík? KŘÍŽÍK: Já jsem taky Mirek. KREJČÍ: Nekecej. Je jenom jeden Mirek. Druhej je tu na ocet. Křížíku, pamatuj si, ještě jednou vypneš elektriku...	WIFE: My God, my husband, you were here all the time? TAILOR: Yes. And finally I learned why we have so many power cuts. Come here, Křížík! Where are you? Ah, there you are already on your knees. MIREK: I'm Mirek. TAILOR: Sorry, Mirek. So this is Křížík! KŘÍŽÍK: I'm also Mirek. TAILOR: Oh yes? There is only one Mirek. The second is here for the vinegar. Křížík, don't you dare turn off the electricity again.

V českém textu je v příkladu 34 použit frazeologismus „druhej je tu na ocet“, což může v dané promluvě asociovat dvojí význam. První význam je doslovný, tedy že Mírek přišel pro ocet. Tento význam převedli i do angličtiny, když použili „the second is here for the vinegar“. V češtině má slovní spojení „být na ocet“ také přenesený význam. Znamená to, že je někde někdo navíc či sám. Ve scéně jeden z Mirků opravdu přišel pro ocet, ten druhý je tam však navíc, je jím ve skutečnosti záletník František Křížík. V anglickém překladu tohoto idiomu ale přenesený význam chybí, takže je anglický divák o druhotný význam ochuzen. Nicméně takové řešení je v této situaci zřejmě nevyhnutelné.

Jak už bylo zmíněno výše, slova polysémní a homonyma lze snadno zaměnit. Polysémní slova a humor patří neoddělitelně k sobě. Právě díky nim můžeme tvořit promluvy, které mají dvojí význam. Tento typ humoru nepůsobí prvoplánově a jeho dekódování se odvíjí od schopnosti diváka či čtenáře identifikovat danou mnohoznačnost z textu či slovního projevu, většinou na základě divákovy jazykové vybavenosti a důvtipu v kombinaci s kulturním povědomím a všeobecným rozhledem. Následující příklad 35 je toho příkladem.

Příklad 35	
VT (s. 5)	CT (s. 4)
Pokud Cimrman uváděl hru vlastní, počítal už při psaní s tím, že je jeho soubor omezený . Horší bylo, když chtěl uvést náročnější kus z cizího pera.	Secondly, if Cimrman wanted to stage his own work he could account for the size of his company , however it proved to be more difficult when he wanted to stage the more demanding works of international authors.

Vtip ve výše zmíněném českém příkladu staví na polysémii. Slovo „omezený“ má v češtině význam „omezený početně“, ale zároveň se v něm skrývá také druhý význam, který označuje „neinteligentního“ člověka. Navíc způsob přednesu v podání Svěráka humorný efekt umocňuje, po slově „omezený“ udělá odmlku a dává tak divákům šanci daný dvojsmysl slova postřehnout. Protože dochází k propojení jazykové vrstvy s neverbální, vtip lze zařadit i do metalingvistické kategorie humoru, která zde ovšem z kapacitních důvodů není zmíněna. V anglickém překladu se použitím slova „size of his company“ vymezuje význam „omezenosti“ pouze na původní početní význam, smysl „neinteligentnosti“ tak zaniká v překladu, čímž nastává jistá redukce humorného efektu promluvy v anglickém překladu oproti původnímu českému textu.

Nutno podotknout, že tento způsob překladu pravděpodobně nezpůsobí divákům anglické hry žádnou zásadní újmu z celkového dojmu velmi zdařile přeložené hry. Velmi pravděpodobně nebylo možné najít ekvivalentní anglické slovo, které by zastupovalo oba dva významy obsažené v českém slově „omezený“, bylo tudíž nutné jeden z významů vynechat.

Stewart s Machalovou u mnohoznačných příkladů často použili překlad vynecháním, a to jednoho z významů nebo i celého vtipu. Mnohoznačný humor je jedním z druhů humoru, který se mezi kulturami a jazyky obtížněji převádí ve své úplnosti. Tento typ humoru zřejmě měli na mysli autoři hry, když zpochybňovali možnost jeho převodu do jiného jazyka.

4.3.6 Situační humor

Ve hrách Jára Cimrmana je velmi častý humor vzniklý na základě situace. Je nemožné vyjmenovat všechny spouštěče tohoto humoru, jelikož jsou proměnné a může jimi být téměř cokoli. Například momenty překvapení, nečekané reakce, již výše zmíněné omyly, vulgarismy, narážky apod. Je možné, že i v rámci různých repríz téže hry bude tento humor závislý na daném rozpoložení publika i aktuálním hereckém přednesu, stejná replika tak někdy vyvolá humornou reakci a jindy nikoli. Tento typ humoru je prezentován ve své zamýšlené podobě až během jevištní realizace, bývá doplňován neverbálními prvky, intonací, výslovností, odmlkami atd.

Pokud jde o situační humor, v dramatu se jedná o jeden z nejčastěji se vyskytujících druhů humoru, jelikož slovo je u dramatických her konstantně doplňováno neverbálními prvky, které mají funkci významných zprostředkovatelů významu a potažmo humoru. Jelikož je však v analýze vycházeno z psané podoby textu, nikoli hrané, nelze detailně tyto součásti hraného představení zhodnotit. Z důvodu absence anglické nahrávky není možné porovnat, zda je situační humor v anglické verzi hry přítomen na stejných místech či se liší. Pro názornost jsou zde však dva případy situačního humoru uvedeny. Při sledování nahrávky je zřejmé, že čím lépe diváci poznávají charaktery jednotlivých postav i způsoby jejich vyjadřování, tím lépe jsou schopni tento do jisté míry skrytý druh humoru odhalovat. S blížícím se koncem hry tak stoupá také četnost situačního humoru identifikovaného diváky.

U příkladu 36 jistě sehrálo svou roli hovorové slovo „praskne“, užití ve smyslu vydaných peněz, v angličtině použili k převodu frázového slovesa „swallow up“.

Příklad 36	
VT (s. 29)	CT (s. 16)
Principál: Taky ta dálka. Harcuje se z Plzně až sem a zase zpátky, to taky něco stojí. Vlasta: To je pravda. Principál: A na to právě praskne druhá půlka těch vašich honorářů.	Principal: Absolutely. But also there are the travelling expenses to consider. A return journey from Pilsen is not cheap. Vlasta: That is true. Principál: So... that will swallow up the second half of your fee.

V příkladu 37 srovnává principál přednes Prácheňského s původním přednesem herce Bittnera. Prácheňský v domnění, že se jedná o jednu z jeho replik, hodnocení opakuje. Vtip je tak založen na omylu Prácheňského. Při překladu byla zvolena doslovná metoda, nevyskytují se zde žádná specifika znesnadňující převod. I touto metodou zůstává situační humor zachován.

Příklad 37	
VT (s. 29)	CT (s. 16)
Principál: Krásně, mistře, krásně! Kam se hrabe Bittner, to se nedá srovnat. Prácheňský: <i>opakuje v domnění, že mu principál napovídá:</i> Kam se hrabe Bittner, to se nedá srovnat.	Principál: Lovely, master, beautiful! Better than Bittner- there's no comparison Prácheňský: <i>(Declaims as though the principal is prompting him)</i> Better than Bittner, there's no comparison.

Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat převod humoru z české divadelní hry *Záskok* od autorů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka do angličtiny. Vše probíhalo na pozadí nastíněných teoretických základů zabývajících se humorem, jeho definováním, identifikací v textu a možnými postupy při jeho překladu. Zmíněné pokusy o prezentování univerzální teorie humoru ukazují, že se jedná spíše o utopické snahy, jelikož specifika humoru jsou rozmanitá a nelze stanovovat obecné zákonitosti uplatnitelné na všechny druhy humoru. Dokonce v rámci jednoho textu lidé považují za humorné odlišné věci v závislosti na kontextu, jejich rozpoložení mysli či aktuálním dění, kterým jsou obklopeni. Stejně jako se proměňuje jazyk, vyvíjí se i jednotlivé významy slov a také humor, jeho vnímání a chápání. Například určité slovo, které je dnes považováno za tabu už v budoucnosti nemusí mít tuto povahu a jeho místo zaujme jiné slovo, v původně humorném textu založeném na tabu tak může dojít ke ztrátě humoru.

Jelikož je humor už ze své podstaty subjektivní, subjektivita se nutně odráží také v jeho analýze. Aby byla subjektivita co možná nejvíce eliminována, byly jako humorné považovány ty části hry, na které publikum reaguje v české analyzované videonahrávce hry *Záskok* humornou emocí v podobě smíchu. Jelikož se jedná o reakci většího počtu lidí, subjektivita jedince je tímto potlačena. Humorné části jsou rozděleny dle vytyčených kategorií a porovnány s anglickými překlady, u kterých jsou zkoumány převážně metody převodu humoru.

Ideální situace by nastala v případě, že by mohla být analyzována také reakce anglického publika na dané představení z anglické videonahrávky. Oficiální nahrávku anglického představení však nebylo možné získat, z tohoto důvodu nemohlo být provedeno srovnání reakcí anglického a českého publika. V případě možnosti získání divadelní nahrávky anglického představení by se jednalo o zajímavý podnět k další analýze.

Po identifikaci humoru v české verzi hry *Záskok*, která probíhala na základě reakcí diváku ve videozáznamu této divadelní hry, byla sestavena kategorizace humoru zahrnující nejčastější výskyty humoru v této hře. Kategorizace vycházela ze zmíněných typologií Raphaelson-Westové i Zabalbeascoy, avšak byla rozšířena a

adaptována pro potřeby hry *Záskok*. Každá z těchto kategorií je v analytické části doplněna o konkrétní příklady ze hry, na kterých je pozorováno, pomocí jakých překladatelských postupů jsou dané humorné pasáže převedeny do angličtiny. Vlastní kategorizace pro potřeby analýzy divadelní hry *Záskok* byla zvolena z toho důvodu, že bylo možné narazit na příklady humoru, které byly buďto těžko přiřaditelné do jedné ze Zabalbeascovy typologií humoru, nebo naopak obsahovaly hned několik rysů, které bylo možné přiřadit do více kategorií zároveň. V případě Raphaelson-Westové se jednalo o příliš obecnou typologii, která cimrmanovský humor příliš generalizovala. Z tohoto důvodu byla sestavena vlastní typologie humoru, která se odráží v obou zmíněných kategoriích a lépe odpovídá potřebám této práce.

Pozornost byla upřena na šest následujících kategorií: intertextuální humor, humor prolínající se vyprávěním, jazykový humor, humor mířící na oběti, mnohoznačný humor a situační humor. Kromě situačního humoru jsou všechny uvedené kategorie nějakým způsobem spjaty s jazykem či kulturou. Situační humor vyplývá ze situace, jazyk a kultura nemusí nutně sehrávat zásadní funkci. Velkou roli má na projevu humoru u situačního humoru také přednes herců na jevišti, který však z důvodu absence anglické nahrávky nemohl být porovnán s českým hereckým přednesem. Z tohoto důvodu je kategorie situačního humoru zmíněna jako poslední. Jeho detailní analýza nebyla možná, nicméně se jedná o důležitou kategorii humoru v dramatu, která by mohla sloužit jako podnět k dalšímu zkoumání, a to v případě, že se podaří získat nahrávku anglického představení, kterou by bylo možné srovnat s českou. Hra *Záskok* obsahuje mnohem více typů humoru, než je v analýze uvedeno. V rámci této práce však nebylo možné poskytnout vyčerpávající přehled všech typů humoru i s příklady, zmíněny byly pouze nejzásadnější a nejčastěji se vyskytující kategorie.

Z analyzovaného překladu vyplývá, že snahou překladatelů nebylo převést text do anglického kulturního prostředí a tomuto prostředí ho přizpůsobit neboli text domestikovat. Anglický překlad prezentuje text i Járu Cimrmana jako české dílo i autora, se všemi jeho náležitostmi a českými kulturními odkazy. Pouze v případech, kdy by kulturní rozdíly mohly vyústit v nepochopení, přichází na řadu explicitace, domestikace, redukce jedné části významu (např. polysémních slov a jejich chybějících druhých významů v angličtině). Zvolený překladatelský postup se odvíjí také od typu humoru. Například idiomatická spojení jsou převážně substituována. Česká kulturní specifika a intertextualita bývají v této hře převedena pomocí exotizace, v některých případech se překlad ovšem neobejde bez vynechání. Překlad humoru je velmi

specifický, často při něm nelze uplatňovat jen jednu strategii převodu, ale je nutné kombinovat více metod najednou. V některých případech bylo možné použít doslovný překlad. I přesto zůstal humor zachován. V jiných případech bylo potřeba text domestikovat nebo byl naopak doplněn o exotizační prvky, které mohou do jisté míry přispívat k obohacení cílové kultury novými skutečnostmi. Překladaelé hry *Záskok* častěji preferovali metodu exotizace než domestikace. V překladu často chybí expresivita sdělení obsažená v původním textu, obvykle nezohledňuje v češtině užitá nářečí či vynechává některá citově zabarvená sdělení či rým.

Ačkoliv je cimrmanovský humor hluboce zakořeněn v české kultuře, ke které se ve velké části promluvy odkazuje, překladaelé se neuchylují příliš často ke kulturním adaptacím, jak by se dalo nejspíše očekávat. Spíše volí metodu dovysvětlení. Kulturní substituci volí na místech, kde daná ukázka nemá po obsahové stránce až takový význam, spíše je kladen důraz na přednes samotný. Metoda explicitace není pro překlad humoru ideální, jelikož se tak humorný efekt většinou vytrácí. I z tohoto důvodu překladaelé volí v těchto případech častěji metodu substituce, vynechání nebo kompenzace na jiném místě. Humorné části ve hře jsou dotvářeny také způsobem jejich prezentace přímo na jevišti. Herci do přednesu implementují specifickou intonaci, odmlčení, gradaci, a další prvky, které jsou nedílnou součástí hry. Z kapacitních důvodů a z důvodu nemožnosti analýzy anglické nahrávky a jejího porovnání s českou se jim však zde není možné věnovat. Jejich analýza může sloužit jako námět pro další výzkum.

Ačkoli se autoři před vznikem překladů do angličtiny domnívali, že převod her do jiného jazyka a kultury je nemožný, úspěch hry na české divadelní scéně i v zahraničí se zdá být dostatečným důkazem, že se v tomto ohledu mylili. Některé vtipné momenty v překladu nutně zanikají, ale na celkový dojem hry to nemá až takový vliv, navíc se překladaelům v některých případech daří ztrátu humoru kompenzovat na jiných místech či je s úspěchem substituují. K dnešnímu dni existují již celkem tři oficiálně přeložené hry do angličtiny a je velmi pravděpodobné, že se toto číslo bude dále narůstat.

Resumé

The aim of the present Diploma thesis is to analyse humor in Czech play *Záskok* by Ladislav Smoljak and Zdeněk Svěrák and its translation into English. The thesis is comprised of a theoretical and analytical part. In the first part, the definition of humour, its identification in the text and possible procedures for its translation are outlined. The attempts to present a universal theory of humor show that it is rather a utopian effort, since the specifics of humor are diverse. It seems impossible to find general laws applicable to all kinds of humor. Even within one text, people consider as humorous different things depending on the context, their mindset or current events surrounding them. Moreover, with the constant development of languages and meanings of individual words within them also humor and its perceptions change. For instance, a word that is considered a taboo today may not have this trait anymore in the future. This can result in a loss of humor, at least in some cases.

The theoretical part is followed by the analysis of humorous examples in which some of the translation procedures are presented on specific examples from *Záskok* and its English translation. Because humor is by its nature very subjective, this aspect is also reflected in the analysis. In order to eliminate subjectivity as much as possible, those parts of the Czech audio-record of the play to which the audience responds with laughter are considered as humorous. The most frequent humorous occurrences are then categorized. Since none of the present humour typologies was adequate for the purposes of *the Stand-In* analysis, a new typology of humour was created based on those mentioned above by Zabalbeascoa (2005) and Raphaleson-West (1989).

Their English translations are compared with its Czech counterparts and the methods of transfer are presented. As there is no official recording of the English performance of *The Stand-In* for the time being, it is not possible to compare whether the English audience responds to the equivalent analyzed instances of humour with laughter as well. Due to the limits of this thesis and complexity of humour in *the Stand-In* play, it was not possible to provide an exhaustive overview of all types of humor and its examples within the play. In most cases, the translation preserves the Czech humorous and

cultural aspects, not adapting them to the English culture but rather using the method of exoticization. The English translation presents the text of Jaroslav Cimrman as a Czech work by Czech authors with all its specifics. Only in cases where cultural differences could cause miscomprehension, explication, domestication or reduction of one meaning is adopted.

Translation of humor is very specific, quite often not only one conversion strategy can be applied, but multiple methods need to be combined at a time. In some cases, it is possible to use literal translation to preserve humour. The English translation often lacks the expressivity present in the original Czech text, it usually does not take into account dialects used in Czech. Although humour in Jára Cimrman's plays is deeply rooted in Czech culture and the references to it are present in much of the speeches, the translators did not need to resort to cultural adaptations too often as expected. They rather opted for the method of explanation. Cultural substitution was predominantly used in places where the meaning of lines did not have much significance in terms of its content, but the emphasis was put on the narrative itself. The explication method is not ideal for humorous translation, since the humorous effect usually disappears by means of it. For this reason, translators more often opt for substitution or compensation when it comes to these cases. Humorous parts in the play are also completed by means of oral presentation. Actors perform a range of different intonations, pauses, gradations as well as other elements that constitute an integral part of the play. For capacitive reasons, however, it is not possible to provide an exhaustive analysis of them within the thesis. Their analysis can serve as the subject of further academic research.

Although the authors themselves thought there was no possibility for their plays to be transferred into a different language and culture as there were so many cultural and language specifics to be considered, the three existing translations (one of them being analyzed here) seem to prove them wrong. In some cases, explications or adaptations had to be used, in a few cases the humorous effect got lost, however, the translations seem to work well with the English audience even though they might not be familiar with the Czech context.

Bibliografie

PRIMÁRNÍ ZDROJE

- Smoljak, Ladislav a Zdeněk Svěrák. 1994. *Záskok: Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta*. Praha: Paseka.
- Smoljak, Ladislav a Zdeněk Svěrák. 2014. *The Stand-In*. Přeložili Emília Machalová a Brian Stewart, editovala Hana Jelínková. Praha: Divadlo Jára Cimrmana.
- Smoljak, Ladislav a Zdeněk Svěrák (kanál Jára Cimrman). 2016. *Divadlo Jára Cimrmana – Záskok*. YouTube, 9. 9. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=XFn1-AjJICU&t=528s>.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

- Aaltonen, Sirkku a Areeg Ibrahim. 2016. *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre: Translation, Performance, Politics*. New York: Routledge.
- Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore. 2001. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore. 2002. *Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour*. New York: Mouton de Gruyter.
- Baker, Mona, ed. 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge.
- Baker, Mona. 2011. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londýn: Routledge.
- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. 3. vyd. New York: Routledge.
- Bennett, Milton J. 1998. „Intercultural Communication: A Current Perspective“. In *Basic Concepts of Intercultural Communication: Selected Readings*, editoval Milton J. Bennett, 1–34. Yarmouth: Intercultural Press.
- Berger, Arthur Asa. 1993. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick: Transaction.
- Berger, Arthur Asa. 2011. *The Art of Comedy Writing*. New Brunswick: Transaction.
- Brodie, Geraldine a Emma Cole. 2017. *Adapting Translation for the Stage*. Londýn: Routledge.

- Caspe, Dagmar. 2017. „Jára Cimrman dobývá Ameriku! (No. 1)“. 2017. *Divadelní noviny*, 26. 4., <http://www.divadelni-noviny.cz/jara-cimrman-dobyva-ameriku-no-1>.
- Catford, John Cunnison. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Chiaro, Delia. 1992. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. New York: Routledge.
- Chiaro, Delia. 2006. „Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception“. *Journal of Specialised Translation*, č. 6: 198–208.
- Chiaro, Delia. 2010. *Translation, Humour and Literature*. New York: Continuum.
- Cimrmanův zpravodaj. Nedatováno. „O divadle DJC“. *Cimrmanův zpravodaj*. Citováno 5. 5. 2018. <http://www.cimrman.at/list.php?l=4>.
- Delabastita, Dirk. 1996. *The Translator: Wordplay and Translation*. Manchester: St. Jerome.
- Delabastita, Dirk, ed. 1997. *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome.
- Delabastita, Dirk. 2002. „A Great Feast of Languages“. *Translator* 8, č. 2: 303–40. <https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799136>.
- Diblík, Ondřej a Simona Kukučová. 2012. „Homonymie vs. polysémie“. *Encyklopedie lingvistiky*. http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Homonymie_vs._polys%C3%A9mie.
- Díaz Cintas, Jorge a Aline Remael. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Drábek, Pavel. 2012. *České pokusy o Shakespeara: Dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*. Brno: Větrné mlýny.
- Filipi, Pavel. 2007. Putování textů. *Text mezi texty*. České Budějovice: Tomáš Halama.
- Gaiba, Francesca. 1994. „La traduzione di alcuni aspetti umoristici nel doppiaggio cinematografico“. In *Il doppiaggio: Trasposizioni linguistiche e culturali*, editovali Rayaella Baccolini, Rosa Maria Bollettieri a Laura Gavioli, 105–12. Bologna: CLUEB.
- Gottlieb, Henrik. 2004. *Screen Translation: Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Kodaň: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.

- Hickey, Leo. 1998. *The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Hoffman, Jascha. 2012. „Me Translate Funny One Day“. *New York Times*, 19. 10., <https://www.nytimes.com/2012/10/21/books/review/the-challenges-of-translating-humor.html>.
- Holub, Zbyněk. 2010. „Homonymie, polysémie... a co s nimi?“. *Český rozhlas Plzeň*. <https://plzen.rozhlas.cz/homonymie-polysemie-a-co-s-nimi-6803852>.
- Kabrhelová, Lenka. 2017. „Se *Záskokem* slaví úspěch v New Yorku i Washingtonu“. *Český rozhlas Radiožurnál*. <https://radiozurnal.rozhlas.cz/jara-cimrman-dobyva-ameriku-se-zaskokem-slavi-uspech-v-new-yorku-i-washingtonu-6207534>.
- Kebr, Jan. 1994. *Svět a divadlo*. Praha: Divadelní obec.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1981. „Des usages comiques de l’analogie: Comparaison et métaphore; Fonctionnement sémantique et pragmatique“. *Folia Linguistica* 15, č. 1–2: 163–83.
- Knittlová, Dagmar, Bronislava Grygová a Jitka Zehnalová. 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.
- Krebs, Katja. 2007. *Cultural Dissemination and Translational Communities: German Drama in English Translation, 1900–1914*. Manchester: St. Jerome.
- Kress, Gunther a Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 2. vyd. Londýn: Routledge.
- Kufnerová, Zlata. 1994. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H.
- Latta, Robert L. 1998. *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Levý, Jiří. 1983. *Umění překladu*. Přeložil Karel Hausenblas. 2. dopl. vyd. Praha: Panorama.
- Loffler-Laurian, Anne-Marie a Tamás Szende. 2001. *Les mots du rire: Comment les traduire?* New York: Lang.
- Martin, Rod A. 2007. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Boston: Elsevier Academic Press.
- Mukařovský, Jan. 1936. „K novému vydání francouzské poezie Karla Čapka“. *Slovo a slovesnost* 2, č. 4: 253–55. <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=170>.
- Nash, Walter. 1985. *The Language of Humour*. New York: Longman.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Londýn: Prentice-Hall.
- Nygrýnová, Šárka. 2015. „Jára Cimrman’s *Záskok*: Translation and Translatability“. Diplomová práce, Masarykova univerzita.

- Oxford Oxford Dictionaries. s.v. „Humour“. Citováno 15. 5. 2018.
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/humour>.
- Pálušová, Martina. 2016. *A nesoudit znamená nedívat se...: Současné ruské drama v českých překladech a divadelních inscenacích*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Pedersen, Jan. 2008. „High Felicity: A Speech Act Approach to Quality Assessment in Subtitling“. In *Updating Research in Screen Translation*, editovaly Delia Chiaro, Christina Heiss a Chiara Bucaria, 101–16. Amsterdam: Benjamins.
- Ptaszyński, Marcin. 2004. „On the (Un)translatability of Jokes“. *Perspectives* 12, č. 3: 176–93. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0907676X.2004.9961500>.
- Quora. Nedatováno. „How Do Idioms Develop?“. *Quora*. Citováno 18. 10. 2017.
<https://www.quora.com/How-do-idioms-develop/>.
- Raphaelson-West, Debra S. 1989. „On the Feasibility and Strategies of Translating Humour“. *Meta* 34, č. 1: 128. <http://id.erudit.org/iderudit/003913ar>.
- Raskin, Victor. 1979. „Semantic Mechanisms of Humor“. In *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, editovala Christine Chiarello a kol., 325–35. <http://journals.linguisticsociety.org/proceedings/index.php/BLS/article/view/2164>.
- Ruch, Willibald. 1998. „Sense of Humor: A New Look at an Old Concept“. In *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic*, editoval Willibald Ruch, 3–14. New York: Mouton de Gruyter.
- Shibles, Warren, L. 1998. *Humor Reference Guide: A Comprehensive Classification and Analysis*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Schahadat, Shamma. 1999. *Intertextovost: Čtení – text – intertext*. In *Úvod do literární vědy*, editovali Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck a Michael Wetz, přeložil Miroslav Petříček, 357–67. Praha: Hermann a synové.
- Schleiermacher, Friedrich. 1992. „On the Different Methods of Translating“. In *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, přeložil Waltraud Bartscht, editovali Rainer Schulte a John Biguenet, 36–54. Chicago: University of Chicago Press.
- Taroff, Kurt. 2011. „Whose Play Is It Anyway? Theatre Studies, Translation Studies and Translation for the Stage“. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 4, č. 3: 241–54. <http://openurl.ingenta.com/content/xref?genre=article&issn=1753-6421&volume=4&issue=3&spage=241>.

- Vandaele, Jeroen. 1999. „Each Time We Laugh: Translated Humour in Screen Comedy“. *Centre for Translation Studies*.
<https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/vandaele-1999.pdf>.
- Vandaele, Jeroen. 2002. „Introduction“. *Translator* 8, č. 2: 149–72.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2002.10799130>.
- Vandaele, Jeroen. 2010. „Humor in Translation“. In *Handbook of Translation Studies*, 1. sv., editovali Yves Gambier a Luc van Doorslaer, 147–52. Amsterdam: Benjamins. <https://benjamins.com/online/hts/articles/hum1>.
- Vandaele, Jeroen. 2011. „Wordplay in Translation“. In *Handbook of Translation Studies*, 2. sv., editovali Yves Gambier a Luc van Doorslaer, 180–83. Amsterdam: Benjamins.
- Vanýsek, Jiří, režisér. 1997. *Cimrmani*. Televizní pořad. Praha: Česká televize.
- Venour, Chris, Graeme Ritchie a Chris Mellish. 2011. „Dimensions of Incongruity in Register Humour“. In *The Pragmatics of Humour Across Discourse Domains*, editovala Marta Dynel, 125–47. Amsterdam: Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2. vyd. New York: Routledge.
- Vinay, Jean-Paul a Jean Darbelnet. 1995. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Filadelfie: Benjamins.
- Vlašín, Štěpán, ed. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- Yang, Wenfen. 2010. „Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation“. *Journal of Language Teaching and Research* 1, č. 1: 77–80.
<http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol01/01/11.pdf>.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1996. „Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies“. *Translator* 2, č. 2: 235–57.
https://www.academia.edu/3331256/Translating_Jokes_for_Dubbed_Television_Comedy.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2005. „Humor and Translation – An Interdiscipline“. *Humor – International Journal of Humor Research* 18, č. 2: 185–207.
https://www.researchgate.net/publication/249929408_Humor_and_translation_-_An_interdiscipline.
- Zapletal, Petr. 2004. „Co je aluze“. In *Bohemica litteraria: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity V; Řada literárněvědná bohemistická*, editor neveden, 51–63. Brno: Masarykova univerzita.

[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104916/V_Bohemica
Litteraria_07-2004-1_4.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104916/V_Bohemica_Litteraria_07-2004-1_4.pdf?sequence=1).

Zubáková, Josefína. 2017. „Between Centre and Periphery: Plays Translated from English in the Czech Theatrical System, (1989–2009)“. Dizertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci.

Abstrakt

Předmětem této práce je analýza převodu humour v divadelní hře *Záskok* od autorů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka do angličtiny. První část práce se věnuje definování humour, jeho teoriím i identifikace v rámci textu. Rozebírány jsou také překladatelské postupy a jevy při překladu humoru. Součástí je také představení Divadla Járy Cimrmana a jeho her se zaměřením na *Záskok*.

Praktická část této diplomové práce se věnuje identifikaci a analýze humoru a jeho převodu do angličtiny. Zkoumány jsou konkrétní postupy a z nich jsou vyvozovány nejčastěji použité metody volené při překladu jazykových a kulturních specifík z češtiny do angličtiny.

Závěr práce je věnován shrnutí poznatků vyplývajících z analýzy. Vyjmenovává některé aspekty, které jsou pro překlad oproti původnímu textu charakteristické a představuje také návrhy k dalšímu výzkumu této problematiky.

Klíčová slova: Jára Cimrman, překlad, kultura, humor.

Abstract

The subject of the thesis is an analysis of humour in the Czech play *The Stand-In* by Ladislav Smoljak and Zdeněk Svěrák and its translation into English. The first part is theoretical, it deals with the definition of humour, its identification and possible methods of its transfer into another language. A short description of the Divadlo Jára Cimrmana and its plays is present. The focus is on *The Stand-In* play and its humour.

The practical part focuses on the analysis of humour in *The Stand-In* itself. It is primarily interested in humour based on language and culture specific humour. The focus is on methods of transfer, for example whether humour was preserved, adapted or omitted in the English translation. The most common types of humour are presented with examples from the play with brief descriptions.

The conclusion presents a summary of translational tendencies and methods used for humour transfer from Czech to English and presents suggestions for further research.

Key words: Jára Cimrman, translation, culture, humour.

Anotace

Autor:	Bc. Aneta Mitrengová
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého v Olomouci
Název česky:	Převodu humoru v divadelní hře Záskok
Název anglicky:	Translation of Humor in <i>The Stand-In</i>
Vedoucí práce:	Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.
Počet stran:	82
Klíčová slova v ČJ:	Jára Cimrman, překlad, kultura, humor
Klíčová slova v AJ:	Jára Cimrman, translation, culture, humour

Přílohy

Tabulka 1: Polysémiotické složky

Tabulka 2: Typologie jazykově a kulturně specifického humoru v divadelní hře *Záskok*