

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

Problematika audiovizuálního překladu humoru:

Tvorba titulků k představení *L'Autre C'Est Moi* Gada

Elmaleha

Issues in Audiovisual Translation of Humour:

Subtitling Gad Elmaleh's Show *L'Autre C'Est Moi*

(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Agáta Stoszková

Vedoucí práce: Mgr. Kristýna Křeháčková

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Kristýny Křeháčkové a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 1. 5. 2015

.....

Agáta Stoszková

Motto

*Jakmile začnete humor definovat,
rozpitvávat, teoreticky vysvětlovat, už
je po srandě.*

(Jiří Císlar)

Děkuji Mgr. Kristýně Křeháčkové za vedení mé práce, cenné rady a podněty při jejím vypracování. Děkuji rovněž rodilým mluvčím, přátelům, rodině a všem, se kterými jsem konzultovala praktickou část této práce, za poskytnuté názory, rady a zpětnou vazbu. Zvláštní dík patří Terezii Breindlové a Václavu Poživilovi za jazykovou korekturu.

OBSAH

1	Úvod.....	6
1.1	Vybraný audiovizuální materiál	7
2	Překlad.....	8
2.1	Vztah mezi formou, obsahem a funkcí sdělení.....	8
2.2	Proces překladu	9
2.3	Jakobsonovo dělení překladu.....	12
2.4	Audiovizuální překlad	12
2.4.1.	Polysemiotická podstata audiovizuálních produktů	13
2.4.2.	Titulkování vs. dabing	14
2.4.3.	Omezení a pravidla titulkování.....	15
2.4.3.1.	Prostor	16
2.4.3.2.	Čas.....	16
2.4.3.3.	Členění titulků.....	17
2.4.4.	Strategie v titulkování.....	17
3	Humor.....	21
3.1	Koncept nadřazenosti a nesouladu	22
3.2	Typologie humoru	23
3.2.1.	Jazykově-specifický humor	24
3.2.2.	Kulturně-specifický humor.....	25
3.2.3.	Univerzální humor	26
4	Překlad humoru	27
4.1	Postupy při překladu humoru	27
4.2	Přeložitelnost humoru.....	29
4.3	Audiovizuální překlad humoru.....	31
5	Analýza audiovizuálního překladu humoru v představení <i>L'Autre C'est Moi</i> Gada Elmaleha.....	35

5.1	Jazykově-specifický humor	35
5.1.1.	Slovní hříčky založené na tvarosloví.....	35
5.1.2.	Slovní hříčky založené na specifických vlastnostech lexika.....	38
5.1.3.	Karikatura jazyka.....	42
5.1.4.	Neúmyslné jazykové vtipy	47
5.2	Kulturně-specifický humor.....	49
5.2.1.	Kulturně-specifické lexikum	49
5.2.2.	Kulturní reálie.....	52
6	Závěr.....	58
7	Résumé.....	59
8	Bibliografie.....	60
	Anotace.....	65

1 ÚVOD

Disciplíně audiovizuálního překladu je v současné době věnována stále větší pozornost, což souvisí zejména s rychlým rozvojem filmového průmyslu, dále pak s množícími se požadavky publika na sledování filmů a pořadů v originálním znění. V této bakalářské práci se zaměříme na titulkování.

V teoretické části uvedeme čtenáře do problematiky procesu překládání. Budeme se zabývat strukturou překládaného sdělení, definujeme vztah mezi obsahem, formou a funkcí sdělení a uvedeme priority, kterými by se měl překladatel při své činnosti řídit podle moderního pojetí překladu. Dále se v této kapitole podrobněji zaměříme na audiovizuální překlad, který je velmi odlišný od klasického překladu psaného textu. Nejedná se pouze o překlad verbální stránky, ale je nutné brát ohled i na stránku neverbální. Čtenáře je tedy třeba seznámit s postupy a omezeními, kterými se překladatel audiovizuálního materiálu při své tvorbě musí řídit a které také výrazně ovlivňují výsledný překlad. Problematice titulkovacích postupů a pravidel je proto věnována podstatná část kapitoly.

Nejdříve se budeme zabývat humorem spíše z filozofického hlediska, abychom objasnili jeho podstatu. Uvedeme taktéž typologii humoru dle vybraných citovaných autorů. Znalost typů humoru a povědomí o tom, na čem se vtipy zakládají, jsou pro překlad humoru nezbytné.

V následující kapitole uvedeme doporučené postupy při překladu humoru. V této části se budeme také snažit odpovědět na otázku, zda je humor vůbec přeložitelný.

V rámci praktické části aplikujeme postupy překladu různých druhů humoru navrhané citovanými autory do procesu tvorby titulků ke scénám s humorným efektem, čímž demonstrujeme efektivitu těchto postupů. V těchto vybraných humorných scénách bude nejprve analyzován princip fungování humoru a následně navržen překladatelský postup tak, aby bylo dosaženo co nejpřesnějšího překladu vtipu do cílového jazyka s minimální ztrátou humorného efektu. Součástí každé analýzy bude přepis ve zdrojovém jazyce a autorkou vytvořené titulky. Daný překlad bude odůvodněn a vysvětlen na základě rozboru užitého druhu humoru. Naším cílem bude zjistit, jakými způsoby je možné překládat audiovizuální humor, čím by se měl překladatel při této činnosti řídit a na co se zejména soustředit.

1.1 VYBRANÝ AUDIOVIZUÁLNÍ MATERIÁL

Audiovizuálním materiálem vybraným ke zpracování této bakalářské práce je představení *L'Autre C'est Moi* populárního francouzského komika Gada Elmaleha. Kritériem při výběru zdrojového materiálu byla skutečnost, že francouzské stand-up comedy nejsou v českém prostředí překládány. Překlad představení tohoto francouzského komika umožní přiblížit jej českému divákovi. Z jeho repertoáru jsme zvolili představení *L'Autre C'est Moi*, neboť obsahuje rozmanité spektrum humoru včetně slovních hříček, kulturních referencí a parodií registrů či dialektů. Humor ve zmíněném představení vyzdvihuje banality a upozorňuje na nesmyslnost některých životních situací. Humorný efekt zde posiluje fakt, že každý divák v popisovaných situacích či reakcích najde sám sebe.

2 PŘEKLAD

Překlad je jedním ze základních pilířů komunikace mezi lidmi různých kultur. I když je jako vědní disciplína uznáván teprve od druhé poloviny 20. století, snahy o definování překladu, stanovení překladatelských postupů a zodpovězení základních překladatelských otázek existují už od dob starověkého Říma (Levý, 2012, s. 22).

2.1 VZTAH MEZI FORMOU, OBSAHEM A FUNKCÍ SDĚLENÍ

Už římský řečník Cicero se ve svém spise *Libellus de optimo genere oratorum* pozastavoval nad tím, že nelze překládat stylem *verbum pro verbo* (Raková, 2014, s. 8), ale je spíše nutné přeložit obsah. Předmětem překladu je sdělení, které má určitou formu, obsah a funkci. Ideálně by měl překlad reprodukovat všechny tyto tři části. Ovšem vzhledem k tomu, že překlad probíhá nejen mezi dvěma odlišnými jazykovými systémy s odlišným formálním kódováním informace, ale zároveň mezi dvěma odlišnými chápáními světa (Sapir, 1949), kulturními a někdy i historickými kontexty, není invariantní zachování všech tří složek možné a překladatel se tak při své činnosti musí rozhodovat, kdy je nutné danou složku zachovat a kdy je naopak možné ji nahradit ekvivalentem v cílovém jazyce.

Jan Vilikovský definuje překlad jako „funkčně korespondující reprodukci invariantní informace obsažené v textu jednoho jazyka prostředky jiného jazyka“ (2002, s. 27). Podle něj je tedy podstatné, aby překlad plnil stejnou funkci a vyvolal stejný efekt jak u příjemce informace, který je součástí sociokulturního kontextu původního autora, tak i u příjemce, který se k informaci dostává zprostředkovaně. Tři zmíněné komponenty sdělení tvoří hierarchii, přičemž hierarchicky nejnižší položený element je zároveň nejvariabilnější a s posunem vzhůru po pomyslném hierarchickém žebříčku stoupá i nutnost zachování invariability dané složky sdělení. Hierarchicky nejvýše položená je funkce sdělení. Ta by rozhodně měla zůstat nezměněna. Za účelem zachování funkce může překladatel přistoupit k určitým modifikacím obsahu. Pokud například funkce sdělení spočívá ve vyvolání humorného efektu, avšak podstata vtipu je založena na určité kulturní zvláštnosti národa ovládajícího výchozí jazyk, pouhé přeložení obsahu by nemohlo být považováno za dobrý překlad. U člověka neznalého dané kultury by určitě humorný efekt nevyvolalo. Překladatel musí najít funkční ekvivalent v cílové kultuře, musí najít jinou kulturní zvláštnost specifickou pro daný národ, která, použita ve stejném kontextu, vyvolá taktéž

humorný efekt. V takovém případě může překladatel přistoupit ke změně obsahové složky sdělení.

Potíž nastává ve chvíli, kdy je funkce sdělení zakotvena v jeho formě. Nida (2003, s. 4) tvrdí, že cokoli může být řečeno v jednom jazyce, může být řečeno i ve druhém, pokud základní hodnotou sdělení není jeho forma. Dále tvrdí, že chceme-li zachovat obsah sdělení, musí být změněna jeho forma (ibid, s. 5). V interlingválním překladu má zachování formální stránky za důsledek obsahovou a funkční neprůhlednost a tudíž nesplňuje kritéria funkčně ekvivalentního překladu. Tento problém se týká zejména překladu poezie, ale také humorných prvků, slovních hříček atp. Pokud překladatel definuje formální složku jako zásadní pro sdělení funkce, může ji buďto zachovat a dodatečně příjemci vysvětlit, například v poznámce pod čarou, nebo ji nahradit formou ve zdrojovém jazyce, která by měla stejný efekt (tzn., že u slovních hříček by fungovala na stejném principu), v tom případě by však nutně muselo dojít k modifikaci obsahu, což v některých kontextech, zvláště v básních založených na onomatopoeie není možné, protože překladatel by si neměl dovolit měnit obsah díla.

Překlad, který upřednostňuje zachování formy před obsahem a funkcí, nazýváme překladem *doslovným*. Naopak ten, který obětuje formální i obsahovou stránku ve prospěch zachování funkce sdělení, se nazývá překlad *volný*. Překladatel by se neměl uchylovat ani k jednomu extrému, ale spíše hledat rovnováhu a rozhodnout, kterou složku sdělení je nutno zachovat, aby byl překlad funkčně ekvivalentní.

2.2 PROCES PŘEKLADU

Aby byl překlad úspěšný, doporučují někteří překladatelé určité postupy. Ty se mohou u jednotlivých autorů lišit. Jiří Levý (2012) například rozlišuje tři fáze překladatelovy práce: pochopení předlohy, interpretace předlohy a přestylování předlohy. Jan Vilikovský (2002) rozlišuje taktéž tři fáze, avšak dělí je na fázi interpretace, tvorbu koncepce a reprodukci originálu. Eugene Nida (1969, s. 484) rozděluje práci překladatele na rozbor sdělení na menší a jasnější celky, jejich transfer do cílového jazyka a poté přizpůsobení překladu čtenáři, který dílo bude přijímat.

Ve vztahu k původnímu dílu je překladatel nejdříve v roli řadového příjemce ve zdrojovém jazyce. Avšak setrvání v této pozici pro správnou interpretaci díla nestačí. Musí se jím zabývat do hloubky, zjistit, jaký byl záměr autora, nalézt „základní ideje díla“

(Vilíkovský, 2002, s. 104), odhalit skryté narážky, pochopit kulturní či historická specifika. Jakkoli se však bude snažit hloubkovou strukturu díla odhalit, nikdy se v této fázi nevyhne určitému stupni subjektivity. Například při překladu básní je velmi složité říci objektivně, co bylo záměrem autora, každý si dílo nutně vykládá po svém a to i když je v roli překladatele. Při překladu humoru jsou pak na překladatele kladeny speciální nároky po interpretační stránce; je nutné, aby překladatel rozpoznal, zda se v dané části textu autor snažil o vyvolání humorného efektu či nikoli, aby tento efekt případně zprostředkoval i příjemci v cílovém jazyce. Étienne Dolet v této fázi klade důraz především na překladatelskou dokonalou znalost jazyka i kulturních reálií, aby odchylka od původního záměru autora byla co nejmenší (Raková, 2014, s. 23). Jakmile si překladatel utvoří interpretační stanovisko, tzn., má jasno v tom, co chce čtenáři sdělit (Levý, 2012, s. 59), může začít se samotným transferem do cílového jazyka. Existuje množství metod, díky kterým je možno dosáhnout transferu „povrchové“ obsahové složky díla i hloubkové struktury a záměru autora do cílového jazyka tak, že výsledný překlad zní pro jeho příjemce zcela přirozeně. Jestliže jsou si oba jazyky i kultury velmi blízké, je možno v některých případech využít metodu doslovného překladu (Vinay, 2000, s. 86). Pokud se však jedná o jazyky a kultury vzdálené, je třeba přistoupit k jiným metodám. Jean-Paul Vinay a Jean Darbelnet ve svém článku „A Methodology of Translation“ uvádějí například metodu *transpozice* (záměna jednoho slovního druhu za jiný, aniž by došlo ke změně významu), *modulace* (změna úhlu pohledu), *ekvivalence* (nahrazení výrazu ve zdrojovém jazyce formou v cílovém jazyce, která má stejný význam) a *adaptace* (definovaná také jako situační ekvivalence, kdy je výraz ve zdrojovém jazyce natolik specifický, že překladatel musí při hledání ekvivalentu vytvořit zcela novou situaci) (Vinay, 2000, s. 88-92). Užití těchto metod v praxi zobrazuje Tabulka 1.

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL A DOSLOVNÝ PŘEKLAD	ČESKÝ PŘEKLAD	UŽITÁ METODA PŘEKLADU
Mais ils ont raison. <i>Ale mají pravdu.</i>	Ale mají pravdu.	<i>Doslovný překlad</i>
Il n'y a pas longtemps que j'ai été à la piscine pour faire un peu de la natation aquatique. <i>Není to dlouho, co jsem šel na bazén, abych dělal trochu vodního plavání.</i>	Nedávno jsem si šel zaplavat ve vodě,	<i>Transpozice – nahrazení větné konstrukce příslovcem</i>
Il paraît que c'est normal. <i>Zdá se, že je to normální.</i>	Nic zvláštního.	<i>Modulace</i>
« On va attrraper les perdreaux! » <i>Budeme chytat koroptve!</i>	Zkusíme přilákat koroptve.	<i>Ekvivalence</i>
Tu vas rire à cette blague, toi qui as lu qu'un Oui-Oui? <i>Zasměješ se takovému vtipu, ty, který jsi četl jen Oui-Oui ?</i>	Může se tomu zasmát někdo, kdo četl maximálně Krtečka?	<i>Adaptace</i>

Tabulka 1: Užití metod překladu

Uvedené metody v podstatě tvoří součást i poslední fáze překladu a tou je naturalizace (Vilikovský, 2002) či přestylizování předlohy (Levý, 2012). Jak tvrdí Nida (2003, s. 12): „Nejlepší překlad nezní jako překlad.“ Aby tohoto výsledku bylo dosaženo, musí překladatel nejednou hluboce zasáhnout do obsahové složky díla. Naturalizace je konceptem nového přístupu k překladu (Nida, 2003, s. 1), který je více zaměřen na čtenáře a jeho pochopení díla, než na věrnou reprodukci originálu. Ve fázi naturalizace se musí překladatel rozhodnout, do jaké míry v překladu zanechá prvky cizího prostředí a do jaké míry jej naopak přizpůsobí prostředí čtenáře. Vilikovský (2012) rozlišuje tři jevy, jež je třeba v překladu naturalizovat: výrazy označující realie země, dále jazyková specifika, do kterých spadají nejen specifika lexikální a syntaktická, ale také různé formy jazyka, slang a

dialekty. Třetím jevem jsou „vlastnosti textu podmíněné příslušností k jisté kultuře a literární tradici“ (Vilikovský, 2002, s. 138), tedy specifická výstavba textu. Podle Nidy (2003) by měl překladatel rozhodně eliminovat dva druhy výrazů: ty, které pravděpodobně nebudou pochopeny a ty, které by pro pochopení sdělení vyžadovaly od čtenáře příliš velkou námahu (s. 2). Rozhodnutí, zda daný „cizí“ prvek zachovat či nahradit prvkem z kulturního prostředí příjemce je však velmi obtížné, protože kulturně specifické prvky jsou do určité míry nositeli významu, dávají dílu „hodnotu koloritovou, stávají se nositelem dobové a národní specifičnosti.“ (Vilikovský, 2002, s. 140) Přílišná naturalizace tak vede k podstatné ztrátě významu, naopak zachovávání „cizích“ prvků může vést až k nepochopení díla.

2.3 JAKOBSONOVO DĚLENÍ PŘEKLADU

V rámci translatologie se překlad rozděluje do několika odvětví v závislosti na povaze výchozího textu. Rozlišujeme překlad odborný a literární. U odborného překladu jde především o překlad informace, kdežto u literárního překladu musí překladatel dbát i na zachování estetické složky, která často podtrhuje celkové vyznění díla a napomáhá jeho správnému porozumění. Roman Jakobson (1959, s. 233) definuje tři typy překladu: překlad *intralingvální*, tedy překlad jazykového znaku jiným jazykovým znakem téhož jazyka, dále překlad *interlingvální*, tedy překlad jazykového znaku prostředky jiného jazyka a překlad *intersemiotický*, kdy je jazykový znak interpretovaný prostředky jiného znakového systému. Tyto tři typy překladu se často prolínají. Ke kombinaci Jacobsonem definovaných druhů překladu dochází právě při titulkování, které je příkladem jak interlingválního, tak intersemiotického překladu, neboť se jedná o převod mluvené podoby jazyka do podoby psané (Munday, 2009, s. 6). Audiovizuálnímu překladu a problematice titulkování se budeme věnovat v následujících kapitolách.

2.4 AUDIOVIZUÁLNÍ PŘEKLAD

Audiovizuální překlad je specifickým druhem překladu, při kterém je zdrojová informace sdělována jak skrze kanál vizuální, tak auditivní. Pod tento termín řadíme všechny typy multisemiotického překladu určené pro jakékoli médium (Orero, 2014, s. 8). Delia Chiaro (2009) pod pojem „audiovizuální překlad“ řadí typy překladu jako mediální překlad, multimodální překlad a překlad pro obrazovky, pod který spadá dabing a titulkování a metoda voice-over.

2.4.1. Polysemiotická podstata audiovizuálních produktů

Produkty překládané titulkováním či dabingem Chiaro definuje jako polysemiotické, což znamená, že celkový význam je sdělován jak verbálním, tak různými druhy neverbálních znakových systémů a při překladu je nutné všechny tyto významové složky zohledňovat. Polysemiotickou podstatu audiovizuálních produktů přehledně znázorňuje Tabulka 2.

	VIZUÁLNÍ ZNAKY	AKUSTICKÉ ZNAKY
NEVERBÁLNÍ ZNAKY	KULISY, OSVĚTLENÍ, KOSTÝMY, REKVIZITY, atd. Dále: GESTA, MIMIKA, POHYBY TĚLA, atd.	HUDBA, ZVUKY V POZADÍ, ZVUKOVÉ EFEKTY, atd. Dále: SMÍCH, PLÁČ, ŠUM, TĚLESNÉ ZVUKY (dýchání, kašláni, atd.)
VERBÁLNÍ ZNAKY	POULIČNÍ NÁPISY, NÁPISY NA OBCHODECH, PÍSEMNÉ REÁLIE (noviny, dopisy, titulky, poznámky, atd.)	DIALOGY, PÍŠŇOVÉ TEXTY, BÁSNĚ, etc.

Tabulka 2: Polysemiotická podstata audiovizuálních produktů (Chiaro, 2009, s. 143) (vlastní překlad)

Je zřejmé, že právě svou polysemiotickou podstatou se audiovizuální překlad nejvíce odlišuje od překladu literárního. Překladatel audiovizuálního materiálu musí disponovat velkým smyslem pro detail, aby dokázal odhalit a definovat všechny složky významu zakódované různými znakovými systémy. Práce literárního překladatele je v tomto jednodušší, protože veškerý význam je obsažen pouze v napsaném textu. Nutno podotknout, že k nejnáročnějšímu audiovizuálnímu materiálu z hlediska polysemiotiky patří filmy, kde kostým, intonace či hudba v pozadí mohou výrazně ovlivňovat celkové vyznění řečeného a při jejich překladu se tedy nelze spoléhat pouze na porozumění jazyku.

Co se týče one-man show, které jsou audiovizuálním materiálem užitým pro zpracování této bakalářské práce, z polysemiotického hlediska se neřadí k materiálům

příliš náročným. Odehrávají se na pódiu s minimem kulis a kostýmů a jejich aktérem je pouze jeden člověk. Pomineme-li mimiku, gesta či některé pohybové kreace, není vizuální stránka podstatným nositelem významu. To potvrzuje i fakt, že one-man show bývají vysílány v rádiích, kde vizuální stránka vůbec není přítomna, a přesto divákovi nebrání v celkovém správném pochopení díla, přičemž je ochuzen pouze o zanedbatelnou část zamýšleného efektu. Nosným prvkem one-man show je tedy jednoznačně akustická složka – především intonace, tělesné zvuky, změna barvy hlasu atd. (viz Tabulka 2).

2.4.2. *Titulkování vs. dabing*

Dvě nejrozšířenější a neznámější formy audiovizuálního překladu – titulkování a dabing – jsou předmětem dlouholeté mezinárodní diskuze. Střetávají se názory těch, kteří prohlašují dabing za nejideálnější způsob překladu filmů a těch, kteří tvrdí to samé o titulkování. Oba druhy audiovizuálního překladu mají svá pozitiva i negativa. Přestože v České republice, stejně jako v mnoha dalších evropských zemích má stále jasnou preferenci dabing, byla v posledních letech zaznamenána výrazná inklinace k titulkování i v zemích, které tradičně veškerý audiovizuální materiál dabovaly (Riggio, 2010, s. 32). Cintas (2003, s. 199) dokonce označuje titulkování za nejrychleji se rozvíjející a výhledově i nejperspektivnější druh audiovizuálního překladu. Tento rozmach titulkování souvisí s několika faktory. Tím nejzásadnějším je rozhodně faktor ekonomický. V porovnání s dabingem jsou náklady na tvorbu titulků až dvacetkrát nižší (Cintas, 2003, s. 196). Publikum začíná stále více oceňovat i výukový charakter otitulkovaného materiálu. Divák je v přímém kontaktu s cizím jazykem, zlepšují se jeho receptivní schopnosti a osvojuje si určitou část slovní zásoby. Další velkou výhodou oproti dabingu je fakt, že titulky nenahrazují žádnou složku filmu, znění zůstává nezměněno a divák tak není ochuzen o původní hlas a intonaci herců. Naopak mezi nevýhody titulkování patří to, že za účelem synchronizace psaného slova s mluvenou řečí je často nutné některé informace zjednodušit, jiné zcela vypustit, čímž může docházet ke zkreslování významu. Někteří překladatelé dokonce odmítají nazývat titulkování překladem a navrhují jej označovat jako adaptaci (Cintas 2014, s. 9). Ovšem i u dabingu překladatel podléhá mnohým omezením, kromě synchronizace délky promluvy ve zdrojovém a cílovém jazyce musí brát ohled i na shodu artikulačních pohybů, což může výsledný překlad velmi ovlivňovat. Pro dabing hovoří i fakt, že divákova pozornost při sledování filmu není ničím rušena, naproti tomu při sledování titulkovaného filmu musí divák svou pozornost rozdělit mezi vnímání obrazu a čtení titulků, což může zejména pro děti a starší lidi představovat problém. Vzhledem

k tomu, že ve většině evropských zemí je dnes už samozřejmostí, že média nabízí výběr mezi dabovanou a titulkovanou verzí filmu či seriálu (Riggio, 2010, s. 35), záleží jen na osobních preferencích každého diváka, který druh překladu upřednostní.

Domníváme se, že pro překlad one-man show je nejvhodnější technikou titulkování. Jak již bylo zmíněno výše, nosným prvkem u této formy audiovizuálního materiálu je akustická složka. Specifická intonace protagonisty, změna hlasu při parodování určité společenské skupiny, druhu registru či dialektu ve velké míře podtrhují humorný efekt vyřčeného a jsou nesmírně důležité pro celkové vyznění představení a jeho atmosféru. Nahrazení této složky by mělo za důsledek ztrátu autentičnosti představení i ochuzení diváka o tu složku humoru, která je zakódovaná právě ve specifické intonaci protagonisty. Dabing one-man show by byl složitý i z toho důvodu, že kamera se v těchto případech detailně zaměřuje na obličej aktéra, neboť i jeho mimika je nositelem určité složky humorného efektu. Byly by tedy kladeny velké požadavky na soulad artikulačních pohybů, což by překladatele velmi svazovalo při výběru vhodných výrazů. V tomto konkrétním případě navíc překládáme představení z francouzštiny, jazyka s velmi výraznými a specifickými artikulačními pohyby, do češtiny, která je po této stránce téměř jejím protikladem. Vzhledem k tomu, že aktérova tvář je často detailně snímána a že čeština a francouzština jsou po artikulační stránce tak rozdílné jazyky, dabovaná verze tohoto představení by vždy na diváka působila nepřirozeně a rušivě.

2.4.3. Omezení a pravidla titulkování

Zásadní specifikum titulkování spočívá v tom, že jde nejen o překlad z jednoho jazyka do druhého, ale zároveň o překlad mluvené podoby jazyka do podoby psané. Tímto se titulkování odlišuje od překladu literárního textu i od dabingu. Luyken et al. definuje titulkování jako překlad, který, aniž by byl oproštěn od lingvistických problémů, s nimiž se potýká překladatel literární, musí se ještě navíc vypořádat s překážkou [speciálních] formálních omezení (Antonini, 2005, s. 214). Titulky by ideálně měly zaměřovat divákovu pozornost co možná nejokrajověji a sloužit jen jako opora pro porozumění, nikoli jako hlavní předmět pozornosti. Při tvorbě kvalitních titulků, které zprostředkují význam řečeného a zároveň nebudou rušivé, musí titulkář brát v úvahu určitá formální omezení a dodržovat jistá pravidla.

2.4.3.1. *Prostor*

Jedním ze základních omezení je prostor. Titulkář musí překlad přizpůsobit faktu, že titulek se bude zobrazovat na plátně či na obrazovce, která má omezenou velikost. Titulek tedy nesmí být příliš dlouhý. Rozhodně by neměl být roztažený na maximální délku plátna či obrazovky, aby se oko diváka při jeho čtení příliš neunavovalo. Miroslav Pošta uvádí maximum 37 znaků na řádek při titulkování pro televizní účely, při titulkování pro kina a DVD je délka titulku omezena na 40 znaků na řádek. Titulek může být rozdělen nejvýše na dva řádky. Hlavním důvodem tohoto omezení je snaha o to, aby titulek zakrýval co nejmenší část obrazu, nepůsobil rušivě či nezakryl něco důležitého z obrazové složky díla (2011, s. 42). V případě dvouřádkových titulků je třeba dbát na to, aby oba dva řádky byly zhruba stejně dlouhé, či aby byl horní řádek kratší, právě u něj je totiž větší pravděpodobnost, že zakryje něco podstatného z vizuální složky díla (Pošta, 2011, s. 43).

2.4.3.2. *Čas*

Jestliže titulek nepřekračuje maximální stanovený počet znaků, ještě to neznamená, že je po technické stránce kvalitní a že jeho čtení nebude divákovi působit žádné potíže. Maximální délka konkrétního titulku je totiž výrazně ovlivněna čtecí rychlostí diváka a dobou, po kterou se titulek na plátně zobrazí. Titulek tedy musí splňovat i časové parametry.

Co se týče doby zobrazení titulku, měla by se pohybovat v rozmezí 1 sekundy až 6 sekund. Pokud je titulek zobrazen po dobu kratší než 1 sekunda, nemusí divák vůbec zaregistrovat, že se na plátně objevil. Naopak titulky delší než 6 sekund mohou vést k tomu, že si je divák čte znovu, „protože má na to čas“, což odvádí jeho pozornost od obrazu a nepřispívá k celkovému plynulému vnímání filmu. Titulky by také měly být synchronní s rytmem promluvy či dialogů. Průměrná čtecí rychlost u dospělého diváka se pohybuje v rozmezí 12–17 cps¹ (Pošta, 2011, s. 44-49). U dvouřádkových titulků a titulků s větším množstvím interpunkce nebo složitější větnou stavbou by měl titulkář počítat s tím, že divákovi zabere více času titulek přečíst a pochopit a měl by tedy upravit časování tak, aby titulek zůstal zobrazen delší dobu. Pokud titulky překračují maximální čtecí rychlost, divák je nestíhá číst, a buďto se v díle přestane orientovat, nebo veškerou svou pozornost zaměří na čtení titulků a přestane vnímat obraz. Titulky, které tedy nedodržují

¹ Characters per second – znaků za sekundu

omezení maximální čtecí rychlosti, mohou mít velmi negativní dopad na divákův celkový dojem z díla.

2.4.3.3. Členění titulků

Pro jednoduchou orientaci v titulcích je důležité také logické členění titulků. Optimálně by měl jeden titulek být jednou větou. Toto však není vždy možné dodržet, zvláště pokud promluva v původním jazyce obsahuje rozvitá souvětí. Titulkář by se měl snažit složitá souvětí co nejvíce zjednodušit a rozdělit na jednotlivé věty. Souvětí rozvíjené ve více po sobě jdoucích titulcích klade velké nároky na divákovu paměť, může zavinit případné neporozumění textu a také zaměstnává příliš velkou část divákovy pozornosti. I v rámci jednoho titulku, je-li dvouřádkový, je důležité zachovat určitou logiku členění. Řádek titulku by nikdy neměl končit předložkou či spojkou a významové jednotky by neměly být rozdělovány mezi dva řádky či dva titulky.

ŠPATNÉ ČLENĚNÍ	SPRÁVNÉ ČLENĚNÍ
Chci přestat chodit do knihovny každé úterý.	Chci přestat chodit do knihovny každé úterý.
A celníci mi pocit bezpečí taky nedodávají.	A celníci mi pocit bezpečí taky nedodávají.

Tabulka 3: Členění titulků

2.4.4. Strategie v titulkování

Z výše zmíněných omezení je zřejmé, že titulkář musí při své tvorbě přistupovat k určitým kompromisům po obsahové stránce. Vzhledem k tomu, že čtecí rychlost je mnohem nižší než rychlost mluveného slova, je zcela nevyhnutelná redukce sdělení, tzv. krácení (Pošta, 2011, s. 68). Jednou z možností krácení je pak kondenzace, tedy zhušťování či zjednodušování významu. Titulkář si často nemůže dovolit jednoduše nahradit určitou lexikální jednotku jejím ekvivalentem v cílovém jazyce, jakkoli by byl tento překlad výstižný. V zájmu synchronizace musí mezi možnými ekvivalenty hledat co nejkratší formu či zjednodušovat rozvitá souvětí, aniž by ale došlo ke ztrátě významu. Nutnost kondenzace vzrůstá s rostoucí rychlostí promluvy. Rychlost mluveného slova se může snižovat či zvyšovat, avšak čtecí rychlost diváka zůstává stále stejná. Následující tabulka zobrazuje kondenzaci významu u titulků k představení Gada Elmaleha *L'Autre C'est Moi*.

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL A DOSLOVNÝ PŘEKLAD	ČESKÉ TITULKY
<p>Il plonge, je te jure, ça fait pas une goutte, ça fait pas un bruit. Je ne sais pas comment il fait.</p> <p><i>Skočí do vody, necákne ani kapka, neudělá to žádný zvuk. Nevím, jak to dělá.</i></p>	<p>Skočí do vody a necákne ani kapička. Nechápu to.</p>
<p>Pour moi, le blond, c'est pas une couleur des cheveux. C'est un concept.</p> <p><i>Podle mě blond není jen barva vlasů. Je to koncept.</i></p>	<p>Blond není barva vlasů, ale koncept.</p>
<p>On devrait pas tomber sur quelqu'un de totalement différent de la personne à qui tu voulais parler à la base.</p> <p><i>Neměli byste se dovolat někomu úplně jinému, než tomu, komu jste chtěli volat původně.</i></p>	<p>Neměl bych se dovolat někomu úplně jinému.</p>
<p>Moi je leur ai dit : « Messieurs, même les gens que je connais très bien ne me donnent rien de tout. »</p> <p><i>Já jim říkám: „Pánové, i lidi, které znám velmi dobře, mi nedávají vůbec nic!“</i></p>	<p>Já jsem nedostal nic ani od osob, které znám velmi dobře!</p>

Tabulka 4: Příklady kondenzace

Dalším častým postupem je vypouštění, které Henrik Gottlieb charakterizuje jako úmyslné vynechání části sdělení, zvláště jeho méně důležitých složek, například těch, které nemají slovní obsah, přičemž nejpodstatnější část sdělení zůstává zachována. Tento postup je uplatňován zejména v případě výplňkových slov, neúplných vyjádření, repetice a adverbialních výrazů. Jejich přítomnost či absence v překladu nijak neovlivňuje podstatu sdělované informace. Titulkář si může dovolit vypustit překlad některých mezinárodně srozumitelných zdvořilostních frází či výplňkových slov. K pochopení frází jako „thank you“, „yes“, „goodbye“ často přispívá kontext, nehledě na to, že v dnešní společnosti jazykově velmi orientované na angličtinu, jsou tyto fráze běžně srozumitelné. Překladaatel

je tedy nemusí opatřovat titulkem. Při jakémkoli vypuštění však musí překladatel vždy myslet na to, pro koho je překlad určen. Je rozdíl, zda nepřeloží některé obecně známé fráze u filmu určeného pro mladistvé, kteří jsou vesměs s angličtinou v úzkém kontaktu či zda je nepřeloží ve filmu určeném pro starší generaci, která angličtinu tolik neovládá. V případě jiných jazyků by pak měl být ještě opatrnější a vypouštění překladu zdvořilostních frází se pokud možno vyhnout. Princip vypouštění zobrazuje následující tabulka. Vynechané části originálu jsou barevně odlišeny.

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÉ TITULKY	DRUH VYNECHANÉ ČÁSTI
Il y a bien plus de gens qui meurent dans des accidents de...de...de bagnoles que dans des accidents d'avion.	Víc lidí zemře při autonehodách.	<i>Výplňková slova</i>
Juste pour info, juste pour info, juste pour info.	Jen mě to zajímá, nic víc.	<i>Repetice</i>
Pour que ça fasse plus... Tu sais ?	Protože to zní lépe.	<i>Část promluvy s fatickou funkcí</i>

Tabulka 5: Příklady vypouštění

V některých případech je však překladatel nucen vypustit i určitou část sdělované informace. Henrik Gottlieb (1992) tento postup nazývá decimací. Je-li tempo řeči příliš rychlé, překladatel musí rozhodnout, která informace je v daném kontextu důležitá a kterou je možno vypustit (Pošta, 2011, s. 68). U tohoto postupu vždy dochází ke ztrátě významu. V Tabulce 5 uvádíme příklady decimace. Části originálu vynechané v překladu jsou barevně odlišeny.

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL A DOSLOVNÝ PŘEKLAD	ČESKÉ TITULKY
<p>Lui, il regarde jamais, il arrive au bord de la piscine,</p> <p>il fait un cabriole a l'intérieure de l'eau et il repart.</p> <p><i>On se neohlíží nikdy, doplave na konec bazénu, udělá kotoul ve vodě a plave zpátky.</i></p>	<p>Blondák se neohlíží vůbec.</p> <p>Udělá kotoul ve vodě a plave zpátky.</p>
<p>Tu peux être blond dans ta tête et brun sur ta tête et inversement proportionnel ou égal, ouais.</p> <p><i>Můžeš mít blondatý mozek a hnědou hlavu a přímo či nepřímo úměrně i naopak, jo.</i></p>	<p>Můžeš mít hnědé vlasy a blondatý mozek.</p>

Tabulka 6: Příklady decimace

3 HUMOR

Humor je nedílnou součástí našeho života. Používáme jej denně, pro odlehčení situace, upoutání pozornosti, navázání kontaktu a odreagování. Humor může být také použit jako efektivní pomůcka při vysvětlování a objasňování určitých jevů, situací apod. Přestože je humor každodenně používaným „nástrojem“, na otázku, co vlastně humor je a co jej způsobuje, neexistuje jednoznačná odpověď, což dokazuje i množství různých teorií, které na toto téma vznikají už od dob Aristotela.

Humor, jakožto abstraktní pojem, má svůj fyzikální projev – smích. Smích je reakce na přítomnost humoru a zároveň důkaz jeho existence. Vandaele (1999, s. 238) tvrdí, že bez této reakce, nebo alespoň jakéhosi vnitřního pocitu pobavení, humor nemůže existovat. Toto tvrzení by se tedy dalo interpretovat tak, že kde je smích či pocit pobavení, nutně je i humor a kde je humor, nutně je i pobavení. Stejný postoj ke vztahu smíchu a humoru zaujímá ve svém spise *Smích* i francouzský filozof Bergson. Existenci humoru však nelze dokazovat pouze na základě určitých fyzických či psychologických projevů. Jestliže nám něco připadá vtipné a pobaví nás to, nejsou to vyloženě slova a jejich významy, která v nás vzbuzují tyto pocity. Za tím, co je vyřčené, musí existovat nějaký hlubší koncept; něco, co způsobí, že právě tato situace či toto speciální uspořádání slov či zvuků nás rozesměje, avšak jiná situace, i když obsahuje stejné prvky, nikoli. Jestliže se například v grotesce Charlieho Chaplina hlavní protagonista vlastní nešikovností uvězní ve lví kleci (i s jejím obyvatelem) u většiny diváků se dostaví alespoň minimální pocit pobavení. V případě, že by však na místě Charlieho Chaplina bylo tříleté dítě, které se do stejné situace dostalo taktéž vlastní nešikovností či nerozumem, situace by mohla vzbudit pobavení snad u cyničtějších jedinců, u většiny publika by však zřejmě převládal pocit obav. Podstata situace je stejná – lidská bytost, která se vlastní vinou uvedla do velkého nebezpečí. Reakce se však liší. Co je tím faktorem, který tuto rozdílnost způsobuje?

Odpověď na tuto otázku můžeme hledat už ve spisech řeckých filozofů Aristotela a Platóna, kteří, ačkoli to zřejmě nebyl jejich záměr, položili základy mnoha dalším současným teoriím o podstatě humoru. Rozlišují dva základní koncepty, které způsobují, že v nás něco vyvolá pocit pobavení či smích. Jsou jimi *nadřazenost* a *nesoulad* („superiority“ and „incongruity“).

Ještě než se těmito koncepty budeme zabývat blíže, je třeba ujasnit si terminologii použitou v následujících kapitolách. Často je zde používán termín „vtip“. Tímto pojmem se nejčastěji rozumí krátké vyprávění, které je zasazeno do nějakého situačního rámce, má určitý průběh a je zakončeno větou, která nese pointu a vyvolává humorný efekt (viz Attardo 1994, s. 88-89). V této práci je však pojem „vtip“ užíván i pro jakýkoli jiný druh promluvy či situace, která tento efekt vyvolává, aniž by musela mít výše uvedenou strukturu. Jak tvrdí Berger (2013), mnohem častěji se smějeme banálními poznámkám než [úmyslně vyprávěným] vtipům (s. 212). Použití termínu „vtip“ je správné pro oba případy, proto jsme se rozhodli nepoužívat dvě různá pojmenování, pouze vysvětlit, co pod tento termín spadá.

3.1 KONCEPT NADŘAZENOSTI A NESOULADU

Koncept nadřazenosti zahrnuje celou řadu sociálních teorií o humoru, které humor definují jako agresi, výsměch, shazování či projev nepřátelství, přičemž vycházejí z tvrzení, že humor má vždy nějakou oběť (Vandaele, 2010, s. 148). V tom, kdo humor vytváří, stejně jako v jeho příjemci, pak vzniká pocit nadřazenosti nad touto obětí, což vyvolává příjemný pocit vědomí vlastní hodnoty, která je rozhodně vyšší než hodnota zesměšněného objektu. Potvrzení této teorie nacházíme v řeckém divadle, kde postavy v komediích pocházely vždy z nižší společenské vrstvy a nosily masky, které je činily poněkud nevhlednými, čímž se stávaly ideálním objektem, který bylo možné zesměšnit a vůči kterému mohl divák cítit nadřazenost. Pro potvrzení této teorie se však nemusíme vracet až ke starověkému pojetí komedie. Stačí se zamyslet nad podstatou současných vtipů o blondýnkách či policistech. Zdrojem humorného efektu v těchto vtipcích je často hloupost protagonisty. Rámec vtipu vždy tvoří určitá situace, ve které protagonista z tohoto důvodu jedná špatně či nesmyslně. Člověk, který vtip pochopí, si uvědomuje, že v dané situaci by bylo správné reagovat jinak, a že je tedy ve srovnání s protagonistou chytřejší, což u něj navozuje příjemný pocit převahy. Podle konceptu nadřazenosti humor slouží i k vytvoření určité společenské hierarchie, neboť mezi lidmi, kteří stejně reagují na určitý podnět (v tomto případě se jedná o humornou situaci, na kterou reagují smíchem), vzniká jakési pouto, zatímco ti, jejichž reakce je odlišná, zůstávají stranou společnosti (Vandaele 2010, s. 148). Koncept nadřazenosti je viditelný zejména u druhů humoru, jakými jsou satira, parodie, ironie, karikatura, groteska atp.

Druhým konceptem je nesoulad. Je založen na poznatku, že humor vždy obsahuje rozdíl mezi tím, co očekáváme a tím, co se doopravdy stane (Berger 1993, s. 3). Někteří teoretici se domnívají, že koncept nesouladu je primárním zdrojem humoru a spadá pod něj i koncept nadřazenosti (Vandaele, 1999, s. 239). Podívejme se znovu na scénu Charlieho Chaplina ve lví kleci. To, co publikum primárně rozesměje, nemusí být Charlieho hloupost a nešikovnost, když se snaží dostat ze lví klece pryč, ale fakt, že místo toho spustí závoru, která mu jedinou únikovou cestu zahradí. Prvotním zdrojem humoru podle konceptu nesouladu je to, že diváci očekávají, že ve chvíli, kdy se Charlie snaží zevnitř klece otevřít dveře ven, bude úspěšný. Stane se však pravý opak. To, že se divák směje protagonistově hlouposti a cítí převahu, je až druhotnou reakcí. Jestliže je tento koncept hlavním zdrojem humoru, je jasné, že všichni účastníci komunikačního aktu s humorným efektem by měli mít stejnou představu o tom, co v dané situaci očekávají, aby se pak mohli společně zasmát, když se stane pravý opak. Závislosti pochopení humoru na sociokulturním kontextu, ve kterém žijeme a který podmiňuje naše očekávání, se budeme věnovat v sekci 4.2. Koncept nesouladu je zvláště viditelný u slovních hříček, nedorozumění, situační komiky, doslovného pochopení metaforických výrazů, absurdity apod.

Další teorie o zdroji humoru, jako je například teorie překvapení („surprise theory“), teorie ambivalence („ambivalence theory“) či teorie uvolnění („release theory“) (Goldstein, 1972, s. 4-12) se v podstatě zakládají na jednom z těchto dvou konceptů, pouze se v některých rysech odlišují. Speciální kategorii snad ještě tvoří Freudova psychoanalytická teorie, která chápe humor jako maskovanou agresi sloužící k dosažení uspokojení našich instinktů (Berger, 1993, s. 3).

3.2 TYPOLOGIE HUMORU

V předchozí kapitole jsme se zabývali zkoumáním té nejhlubší roviny humoru – proč v nás něco vyvolává smích či pocit pobavení. V této kapitole se budeme zabývat otázkou, jak tohoto efektu může být dosaženo. Berger (1993, s. 18) rozlišuje čtyři základní kameny, na kterých může být vystavěn humor:

- Jazyk – verbální humor: slovní hříčky, narážky, doslovnost, ironie, přehánění, nedorozumění, sarkasmus, satira
- Logika – myšlenkový humor: absurdita, analogie, náhoda, omyl
- Identita – humor založený na něčí identitě: parodie, karikatura, imitace, groteska

- Akce – situační humor, neverbální

Přirovnáme-li typologii humoru k lingvistice, můžeme říci, že se tyto kategorie podobají fonémům či morfémům, tedy abstraktním šablonám, které jsou formálně realizovány různými alofóny a alomorfy. Realizace jednotlivých kategorií humoru může být taktéž dosaženo různými technikami, z nichž některé jsme uvedli v seznamu výše. V rámci akademického studia humoru byly vytvořeny seznamy, které jednotlivě každou techniku (typ humoru) definují. V reálu je ovšem každý vtip kombinací více různých technik, proto se domníváme, že stejně jako například alofonů je i jednotlivých typů humoru nekonečné množství. Určitá technika však vždy převládá nad ostatními a právě proto je možné jednotlivé typy humoru rozlišovat a zařazovat.

Jiný pohled na rozdělení základních kategorií humoru nabízí Raphaelson-West (1989), který dělí humor na jazykově-specifické, kulturně-specifické a univerzální vtipy (s. 130). Rozdělení podle Patricka Zabalbeascoy (2005) je spíše orientováno na kategorie humoru, na které by se měl soustředit překladatel při mapování humoru. Takovýchto kategorií rozlišuje třináct. Jednotlivá dělení podle výše zmíněných autorů si nijak neodporují, spíše se liší v tom, jaký rys vtipu autoři považují za natolik distinktivní, že jej ustanoví jako charakteristický pro celou skupinu vtipů.

Účelům této práce nejvíce odpovídá dělení podle Zabalbeascoy, avšak vzhledem k tomu, že je velmi podrobné, použijeme jako rámec následujících podkapitol klasifikaci podle Raphaelson-West, která je sice stručnější, pro přiblížení základních typů humoru však přesto dostačující.

3.2.1. Jazykově-specifický humor

Humor postavený na zvláštnostech jazyka představuje pro překladatele často největší obtíž. U jazykových vtipů se předpokládá, že účastník komunikačního aktu v roli příjemce má povědomí o vlastnostech daného jazyka. To ovšem u příjemce přeložené verze originálu nemůžeme očekávat. Právě naopak, pokud by příjemce v cílovém jazyce měl takové povědomí o zdrojovém jazyce a jeho vlastnostech, že by rozuměl vtipům na tomto jazyce založeným, nebyl by jakýkoli překlad nutný. Zabalbeascoy (2005) tyto vtipy zařazuje do kategorie vtipů pro omezený profil publika (s. 190). Pochopení takovýchto vtipů závisí na sdíleném jazykovém povědomí autora vtipu a jeho publika.

Mezi nejčastěji užívané jazykově-specifické vtipy patří bezpochyby *slovní hříčky*. Tento termín zahrnuje užití jakékoli vlastnosti jazyka za účelem vyvolání humorného efektu. Podstatou slovních hříček je jazyková ambivalence. „[...] abychom si mohli hrát s jazykem, musí v něm být něco lingvisticky ambivalentního“¹ (vlastní překlad) (Chiaro, 1992, s. 43). Podrobným rozdělením slovních hříček na základě jejich principu se zabývá Chiaro (1992). Z jejího dělení vyplývá, že slovní hříčky se mohou odehrávat na všech úrovních jazyka. Rozlišuje slovní hříčky založené na tom, jak slova znějí, na tvarosloví (vytváření novotvarů), lexikální stránce slov (homofonie, homonymie, polysémie), ale uvádí také, že slovní hříčky často překračují rámeček jednotlivých slov. V tomto případě už mluvíme o slovních hříčkách založených na frazeologii, idiomatických výrazech a syntaktických i pragmatických vlastnostech jazyka.

Druhým typem jazykově-specifických vtipů je užití různých jazykových variant za účelem dosažení humorného efektu. Catford (1965) rozlišuje jazykové varianty na idiolekt, dialekt, registr, styl a způsob (mluvené či psané sdělení) (s. 83). Některé vtipy mohou být založené na nedorozumění způsobeném užitím argotického výrazu, jiné na parodii dialektu. Humor může být také založený na určitém stylistickém rysu projevu autora, či na specifickém výběru lexika charakteristického pro určitou společenskou vrstvu nebo společenskou roli. Humorný efekt vyvolávají také texty, kde je velmi patrný kontrast mezi dvěma registry. V každém textu většinou převládá jeden určitý registr, tón, přičemž přítomnost několika lexikálních jednotek z jiného registru [např. archaismů] vyvolá pobavení (Venour, 2011, s. 126). V každém případě, člověk žijící mimo danou lingvistickou oblast tyto vtipy nemůže pochopit. Při překladu doporučuje Catford nahradit užitou jazykovou variantu ve zdrojovém jazyce jazykovou variantou, která je v cílovém jazyce ekvivalentní vzhledem k situaci, ve které byla použita (Berezowski, 1997, s. 30). Jedná-li se tedy například o parodii dialektu, tzn., užití dialektu za účelem vyvolání humorného efektu, měl by překladatel hledat dialekt užívaný v jeho zemi a taktéž zesměšnit některé jeho rysy. Totéž se týká užití lexika určité společenské vrstvy či role (např.: slovní zásoba politiků, lékařů, zločinců atp.)

3.2.2. *Kulturně-specifický humor*

Porozumění tomuto typu humoru je založeno především na sdíleném kulturním povědomí autora vtipu a jeho příjemce. Mezi nejčastější techniky humoru založeného na

¹„[...] in order to play with language, there must be something linguistically ambiguous about the text.“

kulturních specificích patří parodie, karikatura, imitace, satira. Jedná se většinou o zesměšnění charakteristického rysu určité osobnosti, postoje či společenské role. Jestliže autor paroduje či imituje nějakou osobnost, předpokládá se, že jeho publikum tuto osobnost zná a tudíž je schopno adekvátně reagovat. Čím více jsou si jednotlivé kultury vzdáleny, tím je překlad kulturně-specifických vtipů složitější, ať už po stránce interpretační nebo po stránce hledání vhodného ekvivalentu. Může se stát, že překladatel není obeznámen s danou kulturní realitou, tudíž je možné, že vtip zcela přehlédne, či nepochopí. Překladatel se také dostává do velmi obtížné situace, jedná-li se o překlad vtipu, který je v kultuře cílového jazyka tabu, nebo, v případě satiry, zesměšňuje-li něco, co je v cílové kultuře svaté (Raphaelson-West, 1989, s. 133). Stejně jako u překladu dialektu se i v tomto případě doporučuje nalézt funkční ekvivalent v cílovém jazyce, který by měl stejný vztah k dané situaci jako prvek užitý v jazyce zdrojovém.

3.2.3. *Univerzální humor*

Naštěstí pro překladatele nemusí být humor založený pouze specifikou dané kultury či jazyka. Existují také tzv. univerzální vtipy, které buď fungují stejně ve všech kulturách i jazycích, nebo alespoň v kultuře obou jazyků zapojených do překladu. Takové vtipy Patrick Zabalbeascoa (2005) označuje jako mezinárodní či neomezené (s. 189). Mohou nastat dva případy. Buď přirozeně existuje sdílené povědomí o daném prvku mezi mluvčím zdrojového i cílového jazyka (obě kultury jsou si v tom případě blízké), nebo vtip zkrátka obecně vyvolává humorný efekt, aniž by jakékoli sdílené povědomí muselo existovat. Univerzální humor se do cílového jazyka překládá pouhým transferem.

4 PŘEKLAD HUMORU

„Literatura o překladu humoru téměř neexistuje,“ napsal v roce 1999 Jeroen Vandaele (1999, s. 237). I když se od té doby situace trochu změnila a zájem o tuto disciplínu zvolna roste, překlad humoru stále patří na poli translatologie spíše k „zanedbávaným odvětvím“ (Chiario, 2005, s. 135). Až na několik výjimek, jakými jsou například Chiario, Raphaelson-West, Vandaele a Attardo se většina akademiků specializuje buď na studium humoru, nebo studium překladu. Jen málokterý autor však tyto dvě disciplíny propojí (Vandaele, 2002, s. 40).

4.1 POSTUPY PŘI PŘEKLADU HUMORU

Je zřejmé, že překlad humoru je velmi náročný, uvážíme-li, že nejde pouze o nalezení ekvivalentů použitých jazykových znaků. V překladu humoru hraje roli celá řada proměnných, jak je definuje Patrick Zabalbeascoa (2005, s. 186). Překladatel musí brát v úvahu kulturu národa mluvícího výchozím jazykem, stejně jako kulturu národa mluvícího cílovým jazykem. To, co je vtipné v jedné kultuře, může být zcela nepochopeno nebo v horším případě chápáno jak urážka v kultuře druhé. Zvláště náročné je přeložit humor založený na kulturním specifiku. Jedinec žijící mimo tuto kulturu nemůže vtip pochopit, protože dané specifikum nezná. Přesto, pokud je funkcí sdělení vyvolat humorný efekt, měl by se jej překladatel snažit zachovat, což se ovšem v těchto případech neobejde bez značné změny obsahu nebo dodatečných vysvětlivek pod čarou. Na snad ještě větší úskalí překladatel naráží při překladu vtipů založených na specifických vlastnostech jazyka.

Patrick Zabalbeascoa (2005, s. 187) navrhuje dva základní kroky postupu při překladu humoru. Jsou jimi *mapování* a *stanovení priorit*.

- *Mapování* by se mělo opírat o studium typologie humoru. V rámci vědeckého studia humoru již byly vytvořeny určité klasifikace vtipů na základě principu fungování. Překladatel by měl v tomto kroku správně vyhodnotit, zda bylo autorovým záměrem vyvolání humorného efektu. Poté, než začne humorný prvek překládat, by měl odhalit princip, na kterém funguje, tzn. analyzovat a klasifikovat humorný prvek a při překladu postupovat tak, aby princip zůstal zachován.

- Překladatel také musí zvážit, jak moc je zachování humorného efektu a konkrétního principu, na kterém funguje, v daném kontextu důležité, zda je překlad vtipu nezbytný či zda je možné jej vynechat a kompenzovat ztracený humorný efekt na jiném místě v textu. Musí si tedy *stanovit priority* („prioritizing“).

Přeložení některých, zvláště jazykově-specifických vtipů může být velmi obtížné a striktní trvání na zachování vtipu a principu, na kterém funguje, by mohlo vést k rozsáhlým modifikacím obsahu. Jestliže vtip netvoří samotnou podstatu sdělení, mnohdy může být nejlepším řešením nepřekládat jej. V některých kontextech se vtipy objevují jen jako odlehčující prvek, jejich vynechání by tedy mělo určitý stylistický dopad, ale nezměnilo by celkový význam sdělení.

„Překladatel by měl chápat podstatu humoru a jeho důležitost v různých kontextech. Nicméně, naše odhodlanost zachovat humor by nás neměla vést k jeho upřednostňování v situacích, kde může být obětován ve prospěch uspokojivého překladu jiných prvků textu, které jsou [v daném kontextu] důležitější.“ (vlastní překlad) (Zabalbeascoa 2005, s. 188-189)¹

Na druhou stranu by ale překladatel při rozhodnutí vynechat určitý vtip a zahladit humorný efekt měl být velmi opatrný. Nepřeložení vtipu nemusí mít dopad na pochopení sdělované informace, může však mít vliv na celkový dojem, jaký sdělení u příjemce vyvolá. Jestliže je původní sdělení obohaceno o odlehčující humorný efekt, měl by tento efekt zůstat v maximální možné míře zachován i v přeloženém textu. V případě, že se vtipy v původním sdělení objevují často, zřejmě jde o stylistický rys projevu autora, jeho záměr a to, jak chce na svého příjemce působit.

Raphaelson-West (1989, s. 135-140) uvádí další postup překladu humoru, který je založen na hloubkové sémantické analýze textu. Opírá se přitom o překladatelský postup Nidy a Tabera, založený na gramatické analýze. Nida a Taber doporučují nejdříve analyzovat text po stránce gramatických vztahů, významů a kombinací slov a na základě této analýzy vytvořit jakási větná jádra („kernel sentences“), poté převést výsledky analýzy

¹ „What translator needs is an awareness of the nature of humor and its relative importance in different contexts. Nevertheless, our commitment to humor should not lead us to prioritize it in situations where it may have to be sacrificed to some extent to allow for a satisfactory rendering of other textual items that are actually more important.“

do cílového jazyka a následně přestavět analyzovaný materiál tak, aby byl v cílovém jazyce plně přijat (Raphaelson-West 1989, s. 136). Raphaelson-West aplikuje princip gramatické analýzy na analýzu sémantickou. Při překladu humoru doporučuje soustředit se spíše na sémantické než gramatické vztahy. K analýze sémantických vztahů užívá metodu stromových diagramů, jaké se používají například v lingvistice pro zobrazení hluboké větné struktury.

Ačkoli se jednotlivé postupy překladu humoru mohou v některých aspektech lišit, vždy kladou velký důraz na analýzu textu. Pro překlad humoru je tedy nezbytné porozumět hlubší struktuře vtipu. Co ho dělá vtipným? Co je to za typ humoru? Jakmile si tyto otázky zodpovíme, bude pro nás jednodušší vtip správně přeložit (Raphaelson-West 1989, s. 130). Analýza humorného prvku překladateli umožňuje odhalit princip, na kterém funguje. Tento princip by se měl snažit zachovat na prvním místě před zachováním významu samotných slov.

4.2 PŘELOŽITELNOST HUMORU

Vzhledem k tomu, jak hluboce je humor spjat s kulturou každého národa, si mnoho autorů klade otázku, zda je vůbec možné jej přeložit. Diot (1989, s. 84) například tvrdí, že překlad humoru je stejně zoufalým úkolem jako překlad poezie. Corral (1988) upozorňuje na to, že lidská komunikace je z velké části založena na jakémsi sdíleném povědomí. Pokud je ale toto povědomí jiné u mluvčího a jeho příjemce, komunikace vyústí v nedorozumění (s. 25). U humoru toto pravidlo platí dvojnásob. Kultura a společnost, v níž vyrůstáme, nás už od dětství učí rozlišovat okolní realitu na věci dobré a špatné, hezké a ošklivé (Corral, 1988, s. 25), tyto pojmy se však v jednotlivých kulturách mohou lišit. Stejně se také jednotlivé kultury liší ve společenských konvencích a pojetí toho, co je v určité situaci vhodné a co nikoli. „[...] mnoho komických efektů nelze přeložit z jednoho jazyka do druhého, [proto]že se vztahují pouze k myšlením a mravům té které společnosti“ (Bergson 1994, s. 17). Laurian (1989) definuje humorný text jako soubor konotací a odkazů na historii, politiku, životní styl, literaturu, vědu a další sféry společenského života, které se však liší kulturu od kultury (s. 6). Sejdou-li se dva jedinci z velmi odlišných kultur, snaha o vyvolání humorného efektu založeného na sdíleném povědomí se zpravidla mívá účinkem.

At' už jde o autora literárního díla, režiséra, komika, řečníka či kohokoli jiného, kdo něco veřejně sděluje, je vždy primárně zaměřen na příjemce ze svého společenského kontextu. Má-li být jeho sdělení přeloženo, stojí překladatel před nelehkým úkolem. Sám pochází z jiného společenského kontextu než autor, kterého překládá, musí tedy správně dešifrovat všechny prvky sdělení a jejich funkci, odhalit skryté konotace a rozpoznat stylisticky zabarvená slova. Musí text správně interpretovat, přeložit do svého jazyka a naturalizovat jej, tzn., přizpůsobit svému společenskému kontextu tak, aby byl funkčně ekvivalentní. „Vzhledem k tomu, že původní a přeložené dílo fungují v rozličných kontextech a mají odlišné čtenáře, bude se překlad vždy lišit od originálu a jejich totožnost nelze ani teoreticky vyžadovat“ (Vilikovský, 2002, s. 59). Při překladu humoru je překladatel často nucen za účelem zachování humorného efektu nahradit obsahovou stránku sdělení něčím, co by humorný efekt vyvolalo i v jeho společenském kontextu (například je-li vtip založen na místopise, se kterým příjemce přeložené verze nemusí být obeznámen nebo jedná-li se o vtip, který je dané kultuře společenským tabu). Také Patrick Zabalbeascoa (2005, s. 188) se zamýšlí nad významem zachování obsahové stránky při překladu humoru. Tvrdí, že smysl vtipu často nesouvisí se sémantikou, jaký pak má tedy význam trvat v překladu na použití sémanticky ekvivalentních slov? Je-li vyvolání humorného efektu účelem textu (například v komedii) nebo sociální interakce (humor bývá používán při seznamování k „prolomení ledu“, při obchodních jednáních k navození přátelské atmosféry), jaký by mělo význam ztratit tento humorný efekt v překladu ve prospěch zachování významu slov? Informace v přeloženém humorném díle bude tedy místy velmi silně modifikovaná či zcela změněná.

Nabízí se otázka, kterou si klade i Stackelberg (1988): Do jaké míry se příjemce přeložené verze směje vtipům původního autora a do jaké míry spíše vtipům překladatele (s. 12)? Je jisté, že osoba překladatele hraje velmi významnou roli. Vtip, který překladatel nepovažuje za vtipný, nerozumí mu či humorný prvek nerozpozná, nemůže ani správně přeložit. U překladu některých vtipů musí použít svou kreativitu a hlavně spoléhat na svůj vlastní smysl pro humor. Vtip, který se jednomu překladateli zdá nepřeložitelný, může úspěšně přeložit jiný překladatel s větší kreativitou. „S překladem je to jako se sportem: limity mohou být neustále posouvány“¹ (vlastní překlad) (Laurien 1989, s. 6). Raphaelson-West (1989, s. 140) tvrdí, že humor je přeložitelný, avšak překladatel musí počítat s tím, že výsledek bude horší než originál.

¹„Il en est de la traduction comme des sports: la limite semble pouvoir toujours être reculée.“

Názory akademiků zabývajících se otázkou přeložitelnosti humoru by se tedy daly shrnout tak, že z funkčního hlediska je humor přeložitelný, avšak vzhledem k tomu, že pro zachování funkce je často obětována velká část obsahu, nelze překlad nazývat přímo ekvivalentem. Z velké části je tvůrcem humoru v konečné verzi sám překladatel. Překlad humoru lze tedy přirovnat k překladu poezie, kdy jde také z velké části o básnický um překladatele.

4.3 AUDIOVIZUÁLNÍ PŘEKLAD HUMORU

Začneme tuto podkapitolu definováním ideálního audiovizuálního překladu humoru. Takový překlad především u příjemce vyvolává humorný efekt a to za zachování původního principu, na kterém humor funguje, a zároveň bez jakékoli modifikace obsahové stránky sdělení. Dále splňuje všechny technické parametry týkající se času, prostoru i členění titulku. Dosáhnout takového překladu humoru je však v drtivé většině případů nemožné. Alespoň částečně snad lze o tento ideál usilovat, jedná-li se o přeložení univerzálních vtipů, jež nejsou nijak kulturně ani jazykově specifické. I u těchto vtipů však v audiovizuálním překladu dochází minimálně ke zjednodušení či vypuštění některých částí sdělení. O vtipech postavených na kulturních referencích či zvláštnostech jazyka ani nemluvě. V předchozí kapitole jsme si kladli otázku, zda je humor vůbec přeložitelný, aniž bychom však brali v potaz jakákoli formální omezení. Vezmeme-li v úvahu všechny proměnné, které hrají roli při překladu humoru a propojíme je s formálními požadavky audiovizuálního překladu, jeví se tento úkol jako nadlidský. Přesto se ale s úspěšně audiovizuálně přeloženým humorem běžně setkáváme. Jak jinak kupříkladu vysvětlit úspěch amerických sitcomů v českém prostředí? Přitom tyto pořady obsahují přehřel vtipů či komických situací založených právě na jazykových zvláštnostech a kulturních referencích. Audiovizuální překlad humoru tedy možný je, avšak překladatel musí často upustit od základních principů překladu, mezi něž patří i obsahová ekvivalence a soustředit se spíše na efekt, jaký překlad u publika vyvolá. „Při tvorbě audiovizuálního textu určeného pro pobavení, musí být ‚věrnost originálu‘ odsunuta až na druhé místo za pokus o rozesmání publika.“¹ (vlastní překlad) (Chiaro, 2006, 199). V audiovizuálním překladu překladatel nemá možnost využít k vysvětlení kulturně či jazykově-specifických vtipů poznámky pod čarou. Dokonce najde-li ve své kultuře vhodný ekvivalent pro zprostředkování humorného efektu, musí dbát na to, aby tento ekvivalent nebyl příliš

¹„Gerade bei der Bearbeitung gemacht worden ist, sollte die vielbeschworene'treu zum Original' hinter dem Bemühengenzurück stecken, auch das Zielpublikum lachen zu machen.“

dlouhý, tzn., nezvyšoval čtecí rychlost a nepřekročil omezení 40 znaků na řádek. Tato omezení často titulkaře nutí daný ekvivalent přeformulovat, zjednodušit či hledat úplně jiný, který by lépe splňoval formální požadavky.

Některé aspekty audiovizuálního překladu však mohou překladateli jeho úkol i usnadňovat. Typickým příkladem je fakt, že součástí zvukové stopy audiovizuálního produktu často bývá i smích diváků (zvláště u sitcomů či one-man show, kde představení probíhá před reálným publikem). Překladatel si nemůže vždy dovolit vynechat, nepřeložit či kompenzovat humorný efekt. Pokud po promluvě komika zazní smích, divák sledující přeloženou verzi očekává, že stejný efekt by měla daná promluva vyvolat i u něj. Když se tak nestane, cítí se o něco ochuzen a ztrácí k překladu důvěru. Na druhou stranu v tomto případě nejsou na překladatele kladeny tak velké nároky po interpretační stránce, tedy schopnosti rozlišit, jakou funkci má dané sdělení, kdy se jedná o úmysl vyvolat humorný efekt a kdy nikoli. Jestliže po promluvě zazní smích, je to pro překladatele jasným signálem, že se v promluvě nachází humorný prvek a že je tedy třeba dbát na to, aby tento prvek byl přítomný i v přeložené verzi. „[...]“, každé selhání překladatele bude velmi viditelné; je evidentní, že překladatel selhal, jestliže se přeloženému humoru nikdo nesměje.”¹ (Vandaele 2010, s. 149). Přítomnost smíchu ve zvukové stopě znamená pro překladatele výhodu i po technické stránce, konkrétně časování titulku. Titulek nemusí nutně zmizet ve chvíli, kdy aktér domluví, ale může zůstat zobrazen i po určitou část doby, kdy se reální diváci smějí. To titulkaři umožní více se „rozepsat“ u vtipů, u kterých je obtížné najít ekvivalent a zároveň neklást nepřiměřené nároky na čtecí rychlost diváka.

Další výhodou je i samotná vizuální stránka, kterou má překladatel při své činnosti k dispozici. Jak jsme již uvedli v sekci 2.4.1., význam v audiovizuálních produktech není nesen výhradně jazykem, jak je tomu u psaných textů. Z hlediska významu je velmi podstatná i neverbální stránka, mimika, gesta a postoje postav. Jestliže postava něco říká a svá slova doplňuje pohybem, který ilustruje řečené, můžeme mluvit o významové redundanci neboli opakování stejné informace jinými způsoby. Překladatel se tak nemusí obávat ve svém textu vynechat část tu část významu, která je nesena neverbální složkou sdělení. V Tabulce 7 uvádíme příklad, kdy bez vizuální složky produktu není překlad zcela srozumitelný. Jak vypadají plavky, připomínající padák? Ale vzhledem k tomu, že mluvčí

¹„[...]“, any translation failure will therefore be very visible: it is obvious that the translator has failed when no one laughs at translated humor.“

svá slova doprovází pohybem, který napovídá, v čem se plavky padáku podobají, je překlad pochopitelný.

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Je rentre à la piscine, je vous jure que je vous ments pas sur qui je tombe...	A hádejte, koho jsem potkal na bazéně.
Le blond, mais tu sais quoi ? Avec son maillot de blond là, comme ça là.	Blond'áka. V těch jeho blond'atých plavkách.
Toi, tu arrives avec le maillot parachute.	Tvoje plavky jsou jako padák.

Tabulka 7: Příklad využití vizuální stránky audiovizuálního produktu v překladu

V současné době neexistuje příliš mnoho článků a publikací poskytujících rady ohledně možných strategií a postupů při audiovizuálním překladu humoru. Překladatel v tomto odvětví musí do praxe aplikovat tradiční pravidla překladu, doporučené postupy překladu humoru (hloubkovou analýzu) a vše sladit s formálními omezeními audiovizuálního překladu. Výjimkou je Delia Chiaro, která ve svém článku „Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception“ definuje tři nejčastější strategie, jež aplikuje na překlad jazykově založených vtipů. Domníváme se však, že je lze stejně dobře uplatnit i při překladu vtipů kulturně-specifických.

- (1) Substituce slovně vyjádřeného humoru (SVH) ve zdrojovém jazyce SVH v cílovém jazyce
- (2) Nahrazení SVH ve zdrojovém jazyce idiomatičtým výrazem v cílovém jazyce
- (3) Kompenzace SVH ve zdrojovém jazyce SVH v cílovém jazyce na jiném místě v textu (Chiaro 2006, s. 200)

Aplikace strategie (1) je velmi složitá, jak tvrdí sama Chiaro. Není příliš častým jevem, že by mohl být princip humoru zachován, aniž by musel být změněn význam slov, tedy, že by dva různé jazyky mohly významově stejnými slovy vyvolat principiálně identický humorný efekt. Substituce však nemusí být absolutní, překladatel se může rozhodnout, zda se částečně pokusí zachovat původní formu či obsah humorného prvku. Užití strategie (2) předpokládá celkovou změnu významu slov, ale zachování principu vtipu. Strategie (3) je uplatňována v případech, kdy vtip nelze přeložit do cílového jazyka tak, aby vyvolal humorný efekt, obsahově zapadal do dané situace a zároveň nenarušoval synchron překladu s promluvou v originále. Jde o postup, který jsme již zmínili v sekci 3.1., tedy nepřeložení vtipu. Jestliže se překladatel rozhodne vtip nepřeložit, měl by

ztracený humorný efekt kompenzovat jinde. Počet situací, které u publika vyvolají smích, by se v originální a přeložené verzi neměl výrazně lišit. Distribuce situací vyvolávajících humorný efekt v textu je až druhořadá. Jednoduše řečeno, spíše než kdy se diváci smějí je důležité, kolikrát během představení se smějí. Užití těchto strategií v praxi zobrazuje Tabulka 8.

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÉ TITULKY	UŽITÁ STRATEGIE
Elle me faira du poulet farci, du poulet far-là.	Dělala by mi kuře s kuskusem, kuře s kuskutam.	<i>Zachování formy</i>
Tu vas rire à cette blague, toi qui as lu qu'un Oui-Oui?	Může se tomu zasmát někdo, kdo četl maximálně Krtečka?	<i>Nahrazení kulturně-specifického výrazu jiným kulturně-specifickým výrazem v cílovém jazyce</i>
C'est comme des gens qui disent aussi : « J'ai 32, mais je vais sur mes 33. » Ça veut dire quoi, ça ? « Éh, tu vas où, là-haut ? » « Je vais sur mes 33. » « OK, tu reviens ? » « Bah non, tu ne peux pas revenir. »	Lidi taky říkají: -Mám 32 let, ale táhne mi na 33. Proč to říkají? -Hej, proč zavíráš okno? -Táhne mi na 33... -A když ho zavřeš? -Už mi táhnout nebude.	<i>Nahrazení SVH idiomatickým výrazem v cílovém jazyce</i>

Tabulka 8: Příklady strategií v audiovizuálním překladu podle Delii Chiaro

5 ANALÝZA AUDIOVIZUÁLNÍHO PŘEKladu HUMORU V PŘEDSTAVENÍ *L'Autre C'est Moi* GADA ELMALEHA

V této kapitole uvedeme překlad vybraných scén z představení *L'Autre C'est Moi*. Pasáže zde uvedené vždy obsahují určitý druh humoru, který je překladově náročný. Každý analyzovaný úryvek bude obsahovat jednak doslovný přepis toho, co mluvčí v danou chvíli říká, jednak český titulek vytvořený autorkou práce, který se v tu chvíli objeví na obrazovce. Následně bude překlad opatřen komentářem, ve kterém bude vysvětleno, na jaké bázi humor ve vybrané pasáži funguje a na co si titulkář při jeho překladu musí dát pozor. Dále bude zdůvodněno, proč byl v konečné verzi použit právě ten konkrétní překlad. Kapitola bude rozdělena do podkapitol podle typu užitého humoru. K rozdělení využijeme klasifikaci ze sekce 3.2.

5.1 JAZYKOVĚ-SPECIFICKÝ HUMOR

5.1.1. Slovní hříčky založené na tvaroslovi

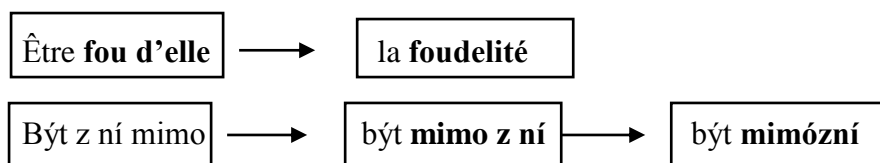
Do této kategorie řadíme slovní hříčky, které využívají specifické morfologické vlastnosti jazyka. Řadí se zde i tvorba zcela nových slov na základě produktivních tvaroslovných procesů.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Ce jour où j'aurais fait tous ces changements, je serais prêt à aimer une femme,	Až tohle všechno jednoho dne změním, budu připraven milovat ženu,
que j'aimerais à la folie.	kterou bych miloval k zbláznění.
Attention, je serais fou d'elle, hein, et quand je dis fou d'elle, je parle de la vraie foudelité.	Byl bych z ní tak vedle, že bych se potkal.

Humor je v tomto úryvku založen na poměrně komplexní slovní hříčce. Jde o vytvoření nového, neexistujícího slova *foudelité*, jehož základem je vazba *être fou de quelqu'un* („být do někoho blázen“). V tomto případě jde o to, že mluvčí je blázen do

ženy, tedy *fou d'elle*. Z této vazby je vytvořeno podstatné jméno běžným francouzským tvaroslovným procesem – odvozením příponou *-ité*. Zároveň je však slovo *foudelité* po akustické stránce podobné existujícímu slovu *fidélité* („věrnost“). Gad Elmaleh popisuje vztah ke své vyvolené a slovo „věrnost“ do lexikálního pole partnerského vztahu rozhodně spadá. Může tedy jít i o slovní hříčku mezi těmito dvěma slovy. V češtině je třeba najít ekvivalent, který by jednak vyjadřoval stav zamilování, jednak by bylo možné z něj běžným způsobem vytvořit podstatné jméno, které by zároveň bylo podobné existujícímu slovu spadajícímu do lexikálního pole partnerského vztahu. Tím, že kořen slova *fidélité* je změněn na *fou* („blázen“), se mluvčí pravděpodobně snaží naznačit, že člověk, který je věrný, musí být buď úplný blázen, nebo alespoň blázen do svého partnera. V tom případě by bylo nutné v překladu zachovat i význam „věrnost“. V původní verzi titulku autorka práce využila české fráze používané v tomto kontextu, „být z někoho mimo“. Znění titulku bylo následující: „Byl bych z ní vedle, byl bych z ní mimo. Úplně mimózní.“ Překlad zde kopíruje princip spojení několika členů fráze do jednoho slova. Rozdíl je v tom, že slovo „mimózní“ není nově vytvořené, ale již tvoří součást české slovní zásoby, i když není příliš hojně užívané. Slovní hříčka s významem „věrnost“ zde zaniká.



Princip vytvoření slovní hříčky je sice částečně zachován, avšak vzhledem k tomu, že výraz „mimózní“ tvoří okrajovou součást slovní zásoby, jeho užití působí na diváka nepřírozně. První reakcí je tedy spíše údiv, zaražení. Slovní hříčka s frází „být z ní mimo“ není na první pohled a při rychlosti titulku zcela patrná, takže k vyvolání humorného efektu u diváka nedojde. Proto se autorka práce rozhodla pro úplné nahrazení tohoto vtípu vtípem jiným, který má s originálem společný pouze základní význam. Nese informaci o míře Gadovy zamilovanosti. Není-li možné zachovat princip slovní hříčky, je nutné zachovat alespoň klíčovou informaci, čehož je v tomto překladu dosaženo.

Příklad 2

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Je l'amenerais au bout de monde	Vzal bych ji na kraj světa.
et elle me fera à manger.	A ona by mi vařila.
Elle me fera du poulet farci,	Dělala by mi kuře s kuskusem,
du poulet far-là.	kuře s kuskutam.

Tento úryvek přímo navazuje na předchozí. Gad pokračuje v popisování svého ideálního vztahu. Humor je zde opět založen na složité slovní hříčce, jejíž princip fungování využívá specifickou vlastnost francouzského jazyka. Ukazovací zájmena odkazující na předmět nacházející se v těsné blízkosti mluvčího se tvoří přidáním přípony *-ci*. Pro vzdálené předměty se přidává přípona *-là*. Tyto přípony mohou být přidány nejen k ukazovacím zájmenům *celle, celui* -> *celle-ci, celui-là*, ale i k lexikálním jednotkám, například *cette maison-ci, ce livre-là*. Do češtiny se tato forma ukazovacích zájmen překládá nespisovně jako „tenhleťen“, „tahleta“. Použití přípon ukazovacích zájmen v tomto kontextu by se do češtiny dalo přeložit jako: „Dělala by mi kuře sem, kuře tam.“ Použití slov „sem – tam“ v češtině znamená hojnost, něčeho je tolik, že je to všude kolem nás, „tady i tam“. To je také základní informací obsaženou v tomto sdělení. Gadova vysněná partnerka by mu neustále dobře vařila. Ve výrazu *poulet farci* dochází ke slovní hříčce s koncovkou přídavného jména *farc* („plněný“) a tvarem ukazovacího zájmena *-ci*. Divák nejdříve pochopí, že Gadova partnerka by mu dělala plněné kuře. Až po dokončení věty mu ale dojde, že to, co považoval za přídavné jméno je ve skutečnosti myšleno jako ukazovací zájmeno napojené na neexistující slovo *far*. V češtině je třeba najít slovo, které bude možno v první části věty pochopit jako plnovýznamový název jídla, zároveň však bude možné jeho koncovou část použít jako ukazovací zájmeno či jiný slovní druh, kterým by bylo možno vyjádřit hojnost jídla, které Gad u své partnerky bude mít. Autorka práce se rozhodla tuto hojnost vyjádřit již zmíněným českým výrazem „sem – tam“. Bylo tedy nutné najít české slovo, které by končilo na *-sem*. V češtině není příliš podstatných jmen v základním tvaru zakončených tímto způsobem. Proto bylo nejlepším řešením využít českého skloňování. Mužská podstatná jména v 7.pádě jsou zpravidla zakončena na *-em*. Připojíme-li tuto koncovku ke slovu končícímu písmenem *s*, získáme požadované zakončení *-sem*. Hledat název pokrmu končící na „s“ už byl mnohem jednodušší úkol.

V použitém překladu je zcela zachován princip fungování slovní hříčky, zůstává zachována i podstata sdělení, jediná změna se odehrála na úrovni významu jednotlivých slov.

5.1.2. Slovní hříčky založené na specifických vlastnostech lexika

Do této kategorie jsme zařadili slovní hříčky, ve kterých je využita jakákoli specifická vlastnost lexika. Spadají zde i slovní hříčky založené na frazeologii a idiomatických výrazech.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
En plus, les exercices, regarde avec quoi tu commences la vie, quand t'es même,	Nebo takové slovní úlohy, to je něco.
ta vie, elle commence avec des exercices qui s'appellent des problèmes.	Ještě když jsi mrně, musíš řešit cizí problémy!
Des problèmes, c'est comme ça que tu apprends à l'éducation de base.	Problémy v ovocnářském průmyslu s jablkama a hruškama.
Le prof, il rentre dans la classe : « Allez, sortez des cahiers, on va commencer des problèmes. »	Vytáhněte si sešity, musíme vyřešit tento problém!
Le même il rentre chez lui à la maison et son père lui dit : « T'as fait quoi aujourd'hui à l'école ? »	Tatínek se doma preka zeptá: -Tak co ve škole?
Il dit : « Des problèmes ! »	-Problémy!
« Et toi, papa, au travail ? »	-A co ty v práci, tati?
« Des problèmes ! »	-Problémy!

V této scéně se jedná o humor založený na slovní hříčce se dvěma významy polysémického francouzského slova *problème*. Kromě významu „problém, nepříjemnost“ je toto slovo ve francouzštině používáno i jako označení slovní úlohy. Slovní hříčka je založena na ambivalenci tohoto výrazu. V češtině musíme hledat výraz, který by měl stejné vlastnosti. V českém jazyce bohužel neexistuje příliš široké spektrum výrazů označujících slovní úlohu a snad žádný z nich není možno použít i ve významu „nepříjemnost“. Nemůžeme si zde ani dovolit zcela změnit obsahovou stránku sdělení, nahradit originální

vtip jiným vtipem fungujícím v českém prostředí, jak je to možné u jiných částí představení. Slovní hříčka má zde poměrně velký rozsah, objevuje se v několika po sobě jdoucích větách, její kompletní nahrazení by znamenalo příliš velký zásah do obsahové stránky sdělení. Navíc ve zvukové stopě zaznívá slovo *problème* velmi zřetelně, rozpozná jej i divák, který jinak francouzsky nerozumí, proto by se pro větší důvěryhodnost překladu mělo toto slovo objevit i v českých titulcích. Z tohoto důvodu se autorka práce rozhodla první zmínku slova *problème* přeložit jako „slovní úloha“. Dále už zůstal ponechán překlad „problém“. Divákovi však i přesto nemusí být jasné, co se přesně oním problémem myslí, protože věta „vytáhněte si sešity, musíme vyřešit tento problém“ úplně jasně nevyjadřuje, že se jedná o slovní úlohu. Proto se autorka rozhodla divákovi porozumění usnadnit větou „problémy v ovocnářském průmyslu a jablkama a hruškama“. V českých slovních úlohách pro žáky prvního stupně se většinou počítají jablka, hrušky nebo jiné ovoce. Tato věta tedy specifikuje druh problému, o kterém je řeč, a v divákovi vyvolává asociace se slovními úlohami, které jako žák musel řešit. Překlad sice v tomto případě absolutně neodpovídá obsahu originálního sdělení, avšak ztráta významu je zde přesto minimální.

Příklad 2

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
C'est comme des gens qui disent aussi : « J'ai 32, mais je vais sur mes 33. »	Lidi taky říkají: -Mám 32 let, ale táhne mi na 33.
Ça veut dire quoi, ça ? « Eh, tu vas où, là-haut ? »	Proč to říkají? -Hej, proč zavíráš okno?
« Je vais sur mes 33. »	-Táhne mi na 33...
« OK, tu reviens ? » « Bah non, tu ne peux pas revenir. »	-A když ho zavřeš? -Už mi táhnout nebude.

Princip humoru v této části je založen na doslovném pojetí přeneseně myšleného významu. Vtip je postaven na mnohovýznamnosti slovesa *aller* („jít“), které, použito ve vazbě *aller sur*, znamená, že se člověk přibližuje nějakému věku, tedy v překladu, že mu na určitý věk „táhne“. Vtip spočívá v tom, že jednou je sloveso *aller* použito ve výše zmíněném přeneseném významu a podruhé ve významu „jít“. V překladu do češtiny však sloveso „jít“ použít nemůžeme, vazba „jde mi na určitý věk“ v češtině nedává smysl. Je

třeba najít ekvivalentní situaci se slovesem „táhnout“, které má v češtině taktéž více významů. Proto se zde překlad do češtiny výrazně odlišuje od skutečného významu ve francouzštině, vtip však zůstává zachován.

Příklad 3

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Mais heureusement, je me suis fait soigner, j'ai pas peur de le dire.	Léčil jsem se z toho, nebojím se to říct.
J'ai été voir quelqu'un pour ça. « Voir quelqu'un » ça veut dire « voir un psy », je vous le dis tout de suite.	Chodil jsem na terapii. To je krycí jméno pro cvokaře.
Les gens quand ils voient des psys, ils disent jamais : « Je vois un psy. » Ils disent : « Je vois quelqu'un, ouais. »	Lidi nikdy neřeknou, že chodí k cvokaři. Chodí prostě na terapii.
Tu vois quelqu'un ? Non ? Moi je vois quelqu'un.	Máš terapeuta? Ne? Já chodím na terapii.
Ou bien ils disent : « Je me fait suivre. »	Nebo taky chodí na pozorování.
« Tu ne te fais pas suivre ? »	Chodíš na pozorování?
Je peux te dire que moi le jour où j'ai l'impression de me faire suivre, je vais voir quelqu'un.	Já kdybych se začal moc pozorovat, musel bych jít na terapii.

Humorný efekt v této scéně vyvolává jednak upozornění na jev, kdy lidé používají krycí výrazy, aby zastřeli určitou nelichotivou skutečnost (v tomto případě návštěvu psychiatra), jednak slovní hříčka založená na použití doslovného významu fráze *se faire suivre*. Tato fráze může být pochopena dvojím způsobem. Přeneseně znamená „být na pozorování“ neboli „mít nad sebou lékařský dohled“, doslovně pak „nechat se sledovat“. V této scéně se objevuje nejdříve fráze *voir quelqu'un* (přeneseně „navštěvovat lékaře“, doslovně „vidět někoho“), poté fráze *se faire suivre* v přeneseném významu. Do poslední věty jsou zakomponovány obě dvě, přičemž fráze *se faire suivre* je použita ve svém doslovném významu, zatímco u fráze *voir quelqu'un* zůstává ponechán význam přenesený. Poslední větou tedy mluvčí sděluje, že kdyby měl pocit, že se nechává sledovat, musel by jít k psychiatrovi. Přeložení tohoto úseku je velmi obtížné. Významnou roli hraje

ambivalence použitých frází. V češtině je nutné najít dva výrazy či fráze, které se používají, chceme-li se vyhnout přímému sdělení o návštěvě psychiatra. Alespoň jedna z těchto frází by měla být ambivalentní, tedy pochopitelná dvěma různými způsoby a měla by být smysluplná v přeneseném i doslovném pojetí. V překladu bylo využito frází „chodit na terapii“ a „chodit na pozorování“. Druhou frází by možná český mluvčí v daném kontextu nepoužil, ale slovo „pozorování“ vyvolává asociace s lékařským prostředím, tudíž je jeho použití srozumitelné. V poslední větě, kde se objevují obě fráze, dochází k lehkému posunu významu. V českém překladu lze chápat sdělení „já kdybych se začal moc pozorovat, musel bych jít na terapii“ i jako implicitní kritiku vlastního vzhledu mluvčího. Tato složka významu ve francouzském originále přítomna není. Celkově se však v překladu podařilo zachovat humor založený na dvojí možnosti pochopení jedné fráze, na jejím významu doslovném a přeneseném.

Příklad 4

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Il est sorti de la piscine, il a commencé à marcher.	Vylezl z bazénu a prošel se po břehu.
Le mec, taillé en V.	Má postavu do písmene V.
Comme moi, mais dans l'autre sens.	Jako já, jen u mě je to spíš A.

Taillé en V je běžná francouzská fráze, která se používá, chceme-li říct, že má někdo svalnatou postavu, široká ramena a štíhlý pas. Původ této fráze je jasný, taková postava svým tvarem opravdu připomíná písmeno „V“. Humor je zde založen na tom, že mluvčí tvrdí, že tato fráze platí i pro něj, pouze s tím rozdílem, že písmeno „v“ je otočeno naopak. Smích vyvolává použití stejné fráze s minimálním formálním rozdílem (pouhé otočení písmena V) pro dvě zcela odlišné skutečnosti. V češtině takovouto frází nepoužíváme. I když samozřejmě i v českém prostředí postava se širokými rameny a štíhlým pasem připomíná písmeno „v“, tato asociace není pro české mluvčí automatická. Spíše řekneme, že daný člověk je „namakaný“ nebo že má „vánočku“, chceme-li poukázat na vypracované břišní svaly. Překladatel musí pro tuto frází najít český ekvivalent, který by taktéž odkazoval na vypracovanou postavu a zároveň by po drobném zásahu do formální stránky znamenal pravý opak. V češtině se takový ekvivalent nepodařilo najít, proto bylo v překladu použito přirovnání postavy ke tvaru písmene V, které po otočení

vypadá jako písmeno A. Tento překlad sice od českého diváka vyžaduje větší anticipaci, přesto je srozumitelný a zachovává původní princip vtipu.

5.1.3. Karikatura jazyka

Do této kategorie řadíme vtipy založené na zesměšnění určitého rysu jazyka používaného ve specifickém prostředí.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Alors, le mec de télé-siège comme ça, il me dit:	Chlápek od lanovky většinou říká:
<i>(les sons pas articulés)</i>	
C'était un monsieur de la montagne.	To byl pán z hor.
« Ça y est, ça y est, assidez-vous ! »	-Dobze, dobze, pasate se!
Assidez-vous, je sais pas ce que ça veut dire, je veux faire un truc...	Co to znamená <i>pasate se</i> , netuším.

Gad Elmaleh v této části napodobuje styl mluvy zaměstnanců horských lanovek, kteří, vzhledem k tomu, že většinou opakují stále dokola stejnou větu, si nedávají příliš záležet na artikulaci. Humor je zde postaven na předpokladu, že všichni diváci už někdy jeli lanovkou a setkali s podobným problémem, který ve scéně Gad Elmaleh naznačuje, tedy, že dostali od obsluhy lanovky pokyn, kterému ale z důvodu špatné artikulace nebyli schopni porozumět.

Překladatel musí do psané podoby jazyka srozumitelně převést mluvené sdělení s artikulačními nedostatky. Psaný text však přesto musí být čitelný a srozumitelný alespoň do té míry, jako je srozumitelné mluvené slovo. Gad Elmaleh opakuje pokyn *assidez-vous* s tím, že si není zcela jist, co má dělat. *Assidez-vous* zní jako *asseyez-vous* („posad'te se“), ale z důvodu špatné artikulace mluvího vzniká obava, že tím třeba myslí něco jiného. Překladatel musí převést neartikulovaný projev jednak z podoby mluvené do podoby psané, jednak jej musí přizpůsobit českému jazyku a prostředí. Musí si dát pozor na to, že v češtině nelze přepis artikulačních nepřesností soustředit na stejné hlásky jako ve francouzštině. Projev by měl naturalizovat, přizpůsobit jej tomu, jak by pravděpodobně stejný pokyn vyslovila česká obsluha lanovky. Proto autorka práce v překladu zvolila verzi

„Dobze, dobze, pasate se!“ Sdělení je srozumitelné a dojem artikulační nepřesnosti zůstal zachován.

Příklad 2

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Elle voulait prendre l'avion, laisse tomber, on arrive à l'aéroport, en plus, on tombe sur le blond à l'aéroport, j'en pouvais plus.	Fajn, tak jsme jeli na letiště. Tam jsme ke všemu potkali blond'áka.
Il était là avec ses enfants en train de leur parler en blond.	Byl tam s dětmi. A mluvil na ně blond'atě.
Je te jure, ça existe.	Fakt, taková řeč existuje.
Eh dis donc, pitchounou, louloute, hop.	Takže, zlatíčko, broučku, šupky hupky...
Et dis donc, il est où ton sac ?	Kdepak máš batůžek?
Il est où ton sac Bob l'Éponge ?	Ten s medvídkem Pú?
J'entends pas, il est où ton sac ?	Neslyším, kdepak máš batůžek?

V této scéně je humor založen na zesměšnění stylu mluvy, který někteří lidé používají, mluví-li s dětmi. Pro překladatele je velmi důležité, aby se při překladu soustředil spíše na výběr specifickým způsobem zabarveného lexika, než na přesné přeložení významu. Musí zjistit, jakým stylem mluví lidé v jeho zemi s dětmi, chtějí-li jim za každou cenu a v každé situaci dát najevo svou náklonnost. Proto bylo v překladu použito slov „zlatíčko“, „broučku“, která jsou českými ekvivalenty francouzských výrazů *pitchounou*, *louloute*. V českém prostředí je výrazným rysem mluvy dospělých s dětmi nadměrné používání zdvořilých, proto byly použity v překladu, i když se v originále neobjevují („batůžek“, „kdepak“).

Příklad 3

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
C'est comme les journalistes qui me disent :	Novináři se mě ptají:
« Vous avez pas l'impression dans votre nouveau spectacle de renier un peu vos origines ? »	-Nemyslíte, že v novém představení zapíráte svůj původ?
Je dis : « Non, pourquoi ? » Et ils me disent : « Parce que vous parlez normalement. »	Ptám se proč. Odpoví: -Protože mluvíte normálně.
Tu crois toute ma vie, j'ai parlé comme ça ?	To mosím celé život mluvit takhle?
C'est peut-être taillé à un fil madame, hein ?	
Tu crois, j'ai venu en France et j'ai fait une cours de désintoxication de moi même ou quoi ?	Meslíš, že sem podstúpil detoxikaci z mého póvodu nebo co?
[...]	[...]
« J'aimerais à la fois subsister deux écoles de cet entreprise, à la fois.. »	-Jednak bych chtěl zachovat současné směřování podniku, jednak
« La stratégie documentalisée sur la plupart... » (avec un accent marocain)	mosíme vyméslet nové plán a dosáhnót ešče vječího rósto...
« Des comprimés ! »	Moje léky!
« Également, l'infrastructure... »	Zamysleme se i nad infrastrukturou,
« ...reconnue salutare... »	jež považují za esenciální.

Humorný efekt v této scéně vyvolává především parodie přízvuku frankofonních obyvatel Magrebu. Tento přízvuk nelze převést do grafické formy, neboť se zakládá na odlišnostech v kvalitě výslovnosti určitých hlásek a v kladení důrazu na odlišné slabiky, než jak je to běžné ve francouzštině mluvčích žijících na evropském území Francie. Rodilý Francouz projevu rozumí, ale odlišná výslovnost na něj působí nepatřičně až do té míry, že v něm může vyvolat pocit pobavení. Český divák samozřejmě tyto rozdíly nevnímá.

Nezabývá-li se studiem francouzštiny, nepostřehne rozdíl v kvalitě výslovnosti jednotlivých hlásek, a tudíž jej takto pozměněná výslovnost nemůže ani pobavit. Proto považuji za nejvhodnější překlad této pasáže užití specifického českého dialektu, který je taktéž pro všechny obyvatele České republiky srozumitelný, ale dochází v něm k záměně určitých hlásek za hlásky jiné, užívání jiných koncovek atp. Užití tohoto dialektu při oficiálních setkáních, jakým je například schůze vedení firmy, která tvoří pragmatický kontext druhé části této scény, je nevhodné a do popsaného prostředí se nehodí. Jakákoli forma dialektu se při oficiálních příležitostech nepoužívá. Proto představa, že by někdo vysoce postavený dialekt v této situaci použil, vyvolává pocit pobavení. Překlad se zde velmi odklání od obsahové stránky sdělení. Není totiž důležité, co daný člověk říká, ale jak to říká. Prioritu má tedy užití slov, na kterých jsou nejviditelnější charakteristické znaky dialektu. Zvoleným dialektem v tomto překladu je hanáčtina. Vyznačuje se především záměnou výslovnosti některých hlásek, dvojhlásku *ou* vyslovuje jako *ó*, hlásku *y* vyslovuje jako *e*. Proto bylo nutné do překladu zapojit co nejvíce slov, které tyto hlásky obsahují, aby bylo použití dialektu evidentní. Jestliže bychom se snažili zachovat obsahovou stránku sdělení, je možné, že by v českém překladu známky dialektu nebyly tolik patrné.

Příklad 4

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Ça c'est pas grave, parce que dans le r'n'b, il y a des mecs qui font mieux, ils inventent des mots.	Ale takové r'n'b je horší, tam si vymýšlejí slova.
Des mots qu'on connaissait pas en France.	Úplně nová, která neexistují.
Pour que ça fasse plus...Tu sais ?	Protože to zní lépe.
Quand ils sont là, ils commencent la chanson, ils font :	Písnička začne třeba takto:
« Moi, je stop sur mon flex. »	Hustlím to na svém flexu.
« Ton flex? » « Ouais. Quand je stix my vax le dancefloor se brax et se flux dans la bikes. »	Flex? Jo. Když stixuju svůj vax, znám jen dance, trans, flux a bajks.
De quoi ça s'agit?	Co to má znamenat?

V tomto úryvku je humor postavený na zesměšnění hudebního žánru r'n'b, převážně textů písniček, které nedávají smysl. Proces překladu zde nebyl příliš složitý. Jestliže v originále mluvčí používá slova postrádající smysl, stačí tato slova použít i v cílovém jazyce, kde taktéž nebudou smysluplná a na diváka tedy budou mít stejný efekt. Přesto se v překladu objevují některá slova, která v originále nefigurují. Konkrétně jde o výraz *hustlím*. Aby překlad na českého diváka působil přirozeněji a humorný efekt založený na nesmyslnosti byl ještě silnější, bylo třeba použít lexikum, které se reálně objevuje v textech písní českého r'n'b. Diváka rozhodně více pobaví zesměšnění nesmyslného slova, které v nějaké písničce sám slyšel, než snůška nesmyslných výrazů, jejichž funkce a efekt jsou sice stejné, ale reálně se v žádné české písni tohoto druhu nevyskytují. V textech písní tohoto hudebního žánru se poměrně často vyskytuje výraz *hustlím*, proto je použit i v překladu. Naturalizace tohoto druhu není v případě této scény nutná. Pro diváka, který r'n'b neposlouchá, zní cize jakýkoli použitý výraz. Shlédne-li však tuto scénu divák, který r'n'b poslouchá, humorný efekt může být v jeho případě ještě

zesílen, neboť k humoru založenému na zesměšnění se přidá dojem sdíleného povědomí či zážitku autora a diváka.

5.1.4. Neúmyslné jazykové vtipy

Ne všechny vtipy musí být nutně záměrem autora, některé mohou vznikat nahodile. Jejich zdrojem může být například nechtěná artikulační nedokonalost či přerěknutí, ke kterému dochází v níže popsané části představení.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Et la même nana après, elle te fait des démonstrations de sécurité	A ta stejná slečna tě pak školí o bezpečnosti v letadle,
avec les gestes approximatiques...fff.	a používá náhodná gesta. Fff.
Non, je ne sais pas, la fin du mot, elle voulait pas venir, mon cerveau, il dissipe.	Chtěl jsem říct návodná, ale nějak to nešlo. Mozek mi vypovídá službu.
Mais quand on fait une erreur, il faut toujours se reprendre quand on fait un spectacle,	Ale na chybu je vždycky třeba upozornit.
parce que si tu le dis pas, tout le publique, c'est :	Jinak bude celé publikum dělat:
« T'as vu, il a dit approximatiques...fff. »	-Slyšel jsi to? Řekl „náhodná“.
« T'as entendu ? Il a dit approximatiques et ffff, à la fin, il a fait fff. Bizarre. »	Fakt řekl „náhodná“. A na konci udělal fff.
Tu peux faire la meilleure vanne du monde, mais il y a deux milles personnes qui sont encore sur « approximatiques...fff ».	Můžeš být zábavný, jak chceš, ale většina lidí bude pořád u „náhodná“.
« Moi, j'ai bien aimé le spectacle, mais à moment donné d'approximatiques..fff...non... »	Představení bylo super, ale jak došlo na „náhodná“...

V této scéně se setkáváme s improvizací. V originále se mluvčí přeřekne a místo správného tvaru *approximatifs* řekne *approximatiue*. V okamžité snaze se opravit, udělá na konci slova „fff“, čímž však přeřeknutí učiní ještě výraznějším. V divácích nevyvolá smích ani tolik nesprávně užitý tvar slova, jako spíše Gadova marná snaha tuto chybu okamžitě opravit, aby ji pokud možno nikdo nepostřehl. Jestliže by Gad toto přeřeknutí už dále nekomentoval, mohl by si překladatel dovolit neabsolvovat níže popsany složitý postup, ale například v danou chvíli použít „zkomolené“ české slovo, aby i v překladu zůstal zachován fakt, že se mluvčí přeřekl. Gad Elmaleh však na této chybě postaví celou krátkou improvizovanou skeč, kde imituje obvyklou reakci publika v případě, že by na svou chybu neupozornil. V rámci této imitace své přeřeknutí několikrát zopakuje. To už si překladatel nemůže dovolit ignorovat a musí najít vhodné české slovo, které by významem zapadalo do popisované situace, tedy slovo, které by mělo význam „neurčitý, přibližný“, a zároveň by bylo možné se u jeho výslovnosti splést podobným způsobem jako v originále. Ideální by bylo, kdyby u českého slova mohl mluvčí zaměnit výslovnost labiodentální hlásky (v,f) za jakoukoli jinou, přičemž by slovo nadále zůstalo smysluplné, pouze v daném kontextu špatně použité. Přítomnost labiodentální hlásky je důležitá zejména z toho důvodu, že Gad několikrát opakuje zvuk „fff“, který je výrazně odlišitelný od zbytku promluvy. Jestliže by v překladu tento zvuk nebyl přítomný, český divák se může pozastavit nad tím, co ono „fff“, které mluvčí tolikrát opakuje, znamená, protože je evidentní, že se nejedná o plnovýznamové slovo. Vzhledem k těmto kritériím se autorka práce rozhodla překlad postavit na dvojici slov *náhodná* - *návodná*. Slovní spojení *návodná gesta* by možná český mluvčí v této situaci nepoužil, významově však slovo *návodná* charakteru těchto gest odpovídá. Zároveň obsahuje labiodentální hlásku „v“, kterou od hlásky „f“ odděluje pouze znělost. V překladu je tedy zachován princip přeřeknutí a zároveň zůstává smysluplný i po obsahové stránce.

5.2 KULTURNĚ-SPECIFICKÝ HUMOR

5.2.1. Kulturně-specifické lexikum

Do této kategorie spadají vtipy založené na použití výrazu, který v češtině neexistuje, neboť v českém prostředí neexistuje ani jím označovaná skutečnost.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Bref, non, dans le train, il y a eu des problèmes aussi, alors ils ont pris des mesures de sécurité.	Ve vlacích přikročili ke zvláštním bezpečnostním opatřením.
Vigipirates, tout ça.	Instalovali vigipiráty.
Ce mot « vigipirate », je l'aime bien, hein.	Slovo „vigipirát“ nemá chybu.
Vigipirate ! Tu imagines les mecs et tout.	Představíš si týpka s páskou přes oko.
Attention, vigipirate ! Oh là là !	Pozor, vigipirát na obzoru! Olala!
Vigipirate... Et le mot, il est rentré dans la langue commune.	Vigipirát už tvoří běžnou součást slovní zásoby.
Ouais, tu me prends avec vigipirate et tout.	Sledují tě vigipirátem.

Humor v této scéně je založen specifickým označení bezpečnostních opatření proti teroristickým útokům na území Francie. Plán *Vigipirate* má zajišťovat bezpečí občanů zejména na veřejných prostranstvích a bránit případným teroristickým útokům. Součástí péče o každodenní bezpečí občanů a prevenci teroristických útoků je taktéž instalace skrytých kamer na nádražích, letištích i jiných prostorách, kde se denně shromažďuje velký počet lidí. Právě na tyto skryté kamery plánu *Vigipirate* upozorňuje Gad Elmaleh. Slovo *vigipirate* je kompozitum, jehož základ tvoří slovo *vigilance* („bdělost“) a *pirate* („pirát“). Humor je postaven na upozornění na původní význam slova „pirát“, které, použito v civilizovaném, moderním velkoměstě, působí nepatříčně. Pokud bychom chápali slovo *vigipirate* doslovně, museli bychom věřit tomu, že na všech veřejných prostranstvích jsme

sledování skutečným pirátem, nikoli skrytou kamerou. Užití slova „pirát“ v tomto kompozitu je metaforické, odkazuje na vlastnosti piráta, jakými jsou bojeschopnost, připravenost. Častým užíváním byl původní význam slova odsunut do pozadí, takže se většině lidí nevybaví postava piráta s páskou přes oko, ale právě bezpečnostní systém. Gad Elmaleh vyvolává humorný efekt tím, že na tento původní význam upozorňuje.

V českém prostředí žádné ekvivalentní označení skrytých kamer či jiných bezpečnostních opatření nemáme. *Vigipirate* je lexikální jenotkou specifickou pro omezené geografické území. Situaci překladatele zde komplikuje fakt, že Gad Elmaleh v této scéně znázorňuje piráta i pantomimicky, naznačuje pásku přes oko, šerm apod. Jestliže bychom se při překladu soustředili na to, že Gad Elmaleh slovem *vigipirate* v daném kontextu myslí skryté kamery a v překladu bychom tedy použili toto slovní spojení, divák by nerozuměl tomu, proč v souvislosti se skrytými kamerami Gad předvádí piráta. Nutně by začal o správnosti překladu pochybovat a cítil by se o něco ochuzen. Další variantou by bylo hledat v českém prostředí použití slova „pirát“ v přeneseném významu. Toto užití nalezneme například v názvu Pirátské strany či pirátství na internetu obecně. Byla-li by tato scéna vytržena z kontextu, určitě bychom při překladu mohli použít tento funkční ekvivalent. Avšak scéna se nalézá uprostřed skeče o bezpečnostních opatřeních ve vlacích TGV, kam bychom po významové stránce jen těžko zakomponovali Pirátskou stranu či nelegální publikování a stahování filmů na internetu. Vzhledem k tomu, že je výraz *vigipirate* tak kulturně-specifický, rozhodla se jej autorka práce nepřekládat a ponechat v původním tvaru. Humorný efekt je v tomto případě silně redukován.

Příklad 2

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Pendant l'instant, il y avait des filles qui nageaient, elles nageaient des nages de filles.	Na bazéně byly i slečny. Plavaly holčičí styl.
Il y a des nages de filles.	Holčičí styl existuje.
La nage indienne.	Plavou jako Indiáni.
Parce que ça moule que un côté des cheveux.	Namočí si při tom jen půlku hlavy.

V tomto úryvku způsoboval při překladu největší potíže termín *la nage indienne*. Gad Elmaleh jej nejdřív zmíní a poté vysvětluje, jaké má tento plavecký styl výhody pro slečny. Plavecký styl označovaný termínem *la nage indienne* skutečně existuje. Nejde tedy o neologismus stvořený mluvčím za účelem vyvolání humorného efektu. Ten vyvolává spíše propojení charakteristických znaků tohoto stylu se snahou slečen namočit si pouze polovinu hlavy. Gad Elmaleh sice později v této scéně pantomimicky plavecký styl předvádí, nicméně ve chvíli, kdy termín vyřkne, je divák odkázán pouze na své vlastní povědomí o tom, jak tento styl vypadá. Český ekvivalent v tomto případě neexistuje. V českém prostředí neoznačujeme žádný plavecký styl jako „indiánský“ ani nemáme žádný jiný styl, který by využíval stejnou či podobnou techniku plavání. Po konzultaci s rodilým mluvčím však autorka práce usoudila, že toto označení plaveckého stylu není zcela srozumitelné ani pro Francouze, nejedná se tedy o pojem obecně známý ve francouzském prostředí, je tudíž velmi pravděpodobné, že ani reální diváci zprvu nevěděli, co přesně je tímto pojmem myšleno. Proto je možné zde ponechat doslovný překlad, i když pro českého diváka není zcela srozumitelný.

Příklad 3

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Elle croit qu'on se connait super bien, que après on va bouffer ensemble, tous ensemble, le public, on va faire la fête.	Myslí si, že se všichni známe a pak půjdeme společně pařit.
Arrêtez, c'est impossible, même si je voulais, même si vous, vous vouliez.	Nechte toho. Nejde to, ani kdybych chtěl.
Imagine, on est deux milles, quand on sort d'ici, on dis quoi ? « On se suis ? »	Jsou nás 2000, vylezeme ven a co? -Jdeme společně?
Imagine, on arrive en boite sur Lyon : « Bonsoir, on est deux milles, deux tables deux milles. »	Přijdeme do restaurace: -Stůl pro 2000, prosím.
Tu vois, le mec, le portier : « Allez... »	Vrátný by se zbláznil.
Une bourse de travail et moi.	-Přišla k nám valná hromada.

V této části je zdrojem humoru absurdní představa situace, kdy by si po představení celé publikum šlo společně posedět do restaurace na večeři. V reálu je samozřejmě

v případě publika čítajícího 2000 lidí něco takového zcela nemožné. Celkově tato část nebyla z hlediska překladu příliš náročná, užitý princip humoru funguje stejně i v českém prostředí. Jediným problémem bylo přeložení poslední věty, kde Gad Elmaleh slovy *une bourse de travail et moi* naráží na specifickou francouzskou organizaci. V českém prostředí bychom ji asi nejlépe nazvali „pracovní odbor“. Ve francouzském prostředí zřejmě tato organizace vyvolává asociace s velkou skupinou lidí či velkým množstvím lidí na jednom místě. Nejspíš z tohoto důvodu ji Gad Elmaleh zmiňuje při popisu situace, kdy se s celým publikem vypraví do restaurace. K absurdní představě tedy přidává i kulturně-specifickou narážku. Opět není možný doslovný překlad. Proto se autorka práce rozhodla použít termín „valná hromada“, který jednak odkazuje na prostředí velkých společností, sdílí tedy určitou složku významu i s „pracovním odborem“, jednak navozuje dojem velkého shromáždění lidí.

5.2.2. Kulturní realie

Do této kategorie jsme zařadili vtipy, u kterých jsou kladeny velké nároky na znalost kulturních realit. Pro překlady těchto vtipů je charakteristická velká míra naturalizace.

Příklad 1

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Un restaurant d'altitude, c'est quoi? C'est un restaurant comme tous les restaurants,	Vysokohorská restaurace je normální restaurace,
sauf qu'un Coca-Cola ça coûte 19 euros.	akorát Cola tam stojí sto korun.
[...]	[...]
Je te jure, 19 euro le Coca, tu l'attaques pas direct.	Colu za stovku nevypiješ naráz.
Tu te balades un peu dans le resto, comme ça.	Projdeš se s ní po restauraci.
Ai, un euro!	10 korun!
« Chéri, t'as cinq centimes qui te coulent comme ça! »	Zlato, tečou ti po bradě dvě koruny!

V této scéně je humor založen na přehánění. Gad Elmaleh staví humor na faktu, že ve vysokohorských restauracích vždy bývají o něco vyšší ceny. Popsaná situace využívá i techniku karikatury. Jde o zveličení některých detailů, které se takto dostanou do středu pozornosti, čímž vyvolají pocit pobavení. Zveličená je jak vysoká cena Coca-Coly, tak reakce zákazníka, který si musí koupit tak drahé Coca-Coly dobře rozmyslet a pak si nápoj také patřičně vychutná. Opět se zde předpokládá sdílený zážitek autora a publika. Vzhledem k tomu, že výchozím bodem vtipu je zde vysoká cena zboží ve vysokohorských restauracích, je třeba, aby měl divák představu o tom, kolik normálně stojí Coca-Cola a o kolik je její cena v tomto zařízení vyšší. Pouhé povědomí o ceně však divákovi k plnému pochopení vtipu nestačí. Každá země užívá jinou měnu, takže po divákovi přeložené verze představení se vyžaduje, aby měl představu o tom, jaký je kurz jeho měny k měně cizí a jak moc je zmíněná cena přemrštěná vzhledem k běžným cenám v této zemi. I když většina obyvatel České republiky má přibližnou představu, jaký je kurz eura ke koruně, nelze předpokládat, že také většina z nich ví, kolik stojí běžně ve francouzských obchodech Coca-Cola. Proto se autorka práce rozhodla při překladu nahradit euro korunami a výšku ceny přizpůsobit českým poměrům. Obsahová stránka je tedy pozměněna, ale divákovi tento naturalizovaný překlad usnadňuje pochopení vtipu a neklade takové nároky na jeho znalost kulturních reálií.

Příklad 2

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
« Je t'aime ! »	-Miluju tě!
Tu m'aimes ?	-A jak moc?
Comme un fou, comme un soldat ou comme une star de cinéma?	To se nikdo nedoví, ty můj kvítku medový?

Humor v tomto úryvku je založen použitím slov z písně jako věty v běžné konverzaci. Předpokládá se zde sdílené kulturní povědomí diváků. První část věty *comme un fou, comme un soldat* je ve skutečnosti textem známé písně *Je t'aime* francouzské zpěvačky Lary Fabian. Druhá část, *comme une star de cinéma*, je již dílem Gada Elmaleha. Tuto větu nelze do češtiny překládat doslovně. Jen málokdo by za překladem „jako blázen, jako voják, jako filmová hvězda“ odhalil narážku na zmíněnou píseň, i když je poměrně známá i v českém prostředí. Humorný efekt by tedy obsahově věrným překladem zanikl. Je

třeba najít českou písničku, jejíž text je obecně známý a citaci z této písničky je možno použít v daném kontextu tak, aby zůstal zachován smysl. Tato kritéria ideálně splňuje písnička Waldemara Matušky „To se nikdo nedoví“, jejíž text už takřka zlidověl a fráze „to se nikdo nedoví, ty můj kvítku medový“ se nezdá používat i v běžné mluvě. Aby byla v tomto kontextu použitelná, bylo nutné přizpůsobit i překlad předcházející otázky *Tu m'aimes?*. I přes obsahové změny ale zůstal princip fungování humoru zachován a celkový význam konverzace nezměněn.

Příklad 3

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Moi, je zappe, j'arrête pas de zapper, je fais sur France 2.	Přepnu to na France2.
Là, ils font des rediffusions d'un jeu, auquel j'avais rien compris avant.	Tam opakují soutěž, kterou jsem nikdy nechápal.
Pyramides.	Pyramidy.
Pyramides, sérieux, c'est pas un jeu de fou ça ?	Není to soutěž na hlavu, tyhle Pyramidy?
Le mec il est là, il dit : « Le Papillon. »	Jeden chlápek řekne: -Papoušek.
L'autre, il réfléchit, il dit : « Barbecue. » « Ouais, barbecue.. »	Druhý přemýšlí a pak odpoví: -Gril.

Humor v této scéně spočívá v zesměšnění francouzské televizní soutěže *Pyramides*. Ta je založena na tom, že dvojice soutěžících se snaží uhodnout slovo, které si jeden z nich myslí, na základě asociací. Zkušení soutěžící dokáží uhodnout dané slovo i na první pokus. Vznikají tak situace, které nezasvěcený divák nepochopí. Jednu z nich zde popisuje právě Gad Elmaleh. Jestliže by tato soutěž byla vysílána v České republice, překlad by byl velmi jednoduchý. Žádná podobná soutěž se však v českém prostředí nevysílá. Překladatel proto buď může jako použít jinou českou televizní soutěž a zesměšnit ji podobným způsobem, tedy upozornit na to, že pro nezasvěcené diváky je její průběh zcela nesmyslný, nebo do obsahové stránky nijak nezasahovat. V tomto překladu bylo využito druhé možnosti, protože se nepodařilo nalézt vhodný český ekvivalent. Jestliže je však zesměšnění soutěže

založeno na její nesmyslnosti a nesmyslný bude pro českého diváka i doslovný překlad, základní princip vtipu - vyvolání dojmu nesmyslnosti - tím zůstane zachován.

Příklad 4

FRANCOUZSKÝ ORIGINÁL	ČESKÝ TITULEK
Elle voulait prendre l'avion, laisse tomber, on arrive à l'aéroport, en plus, on tombe sur le blond à l'aéroport, j'en pouvais plus.	Fajn, tak jsme jeli na letiště. Tam jsme ke všemu potkali blondáka.
Il était là avec ses enfants en train de leur parler en blond.	Byl tam s dětmi. A mluvil na ně blondatě.
Je te jure, ça existe.	Fakt, taková řeč existuje.
Eh dis donc, pitchounou, louloute, hop.	Takže, zlatíčko, broučku, šupky hupky...
Et dis donc, il est où ton sac ?	Kdepak máš batůžek?
Il est où ton sac Bob l'Éponge ?	Ten s medvídkem Pú?
J'entends pas, il est où ton sac ?	Neslyším, kdepak máš batůžek?

V této scéně se setkáváme s použitím výrazu, jehož účelem je zvýšit věrohodnost popisované situace. Tuto funkci však naplňuje pouze u diváka pocházejícího ze stejného kulturního prostředí jako autor. V originále mluvčí popisuje chybějící batoh jako *le sac Bob l'Eponge*, tedy batoh s obrázkem či přímo ve tvaru postavičky z kresleného seriálu *Spongebob*. Tento seriál stejně jako předměty s vyobrazením jeho postav však není v České republice natolik rozšířený jako ve Francii. Gad Elmaleh zmiňuje tuto specifikaci proto, aby diváky ještě více vtáhl do popisované situace. Je to detail, který přispívá k charakteristice vztahu blondáka a jeho dětí. Blondák své děti vychovává, pečuje o ně, udělal by pro ně první poslední. Je to ten typ otce, který miluje své děti a dá jim, co jim na očích uvidí, tedy i batoh s vyobrazením jejich oblíbené seriálové postavičky. Zmiňuje-li Gad postavu *Spongeboba*, není to pro postavu samotnou, sleduje tím výše popsany cíl. Pokud bychom v překladu zachovali seriálovou postavu zmíněnou v originále, je velmi pravděpodobné, že ne všichni diváci by věděli, co to *Spongebob* je, tudíž by jim unikla sice detailní, ale přesto důležitá informace. V českém prostředí je rozhodně známější, a co se týče dekorace předmětů pro děti i rozšířenější postava medvídky Pú. Postava *Spongeboba* by možná fungovala pro určitou část publika, u *Medvídky Pú* je však funkční ekvivalence

zajištěna pro mnohem širší spektrum diváků. Srovnáme-li překlad „batůžek Spongebob“ a „batůžek s medvídkem Pú“, je pro českého diváka rozhodně přirozenější a srozumitelnější druhá varianta.

Příklad 5

FRANCOUZSKÝ ORIGINAL	ČESKÝ TITULEK
Madame Olson ?	Paní Quinnová?
Monsieur Ingalls, c'est si triste.	Je to tak smutné, pane Sully.
Ça fait longtemps qu'il n'a pas coupé du bois.	Indiánům v rezervaci došly buvolí kůže.
Il joue tout seul du violon avec un pied posé sur la cheminée.	Pijí ohnivou vodu a tancují okolo ohně.
Et Almonzo ?	A Tančící oblak?
Il est de plus en plus lunatique.	Ten už se úplně zbláznil.
Vous n'avez pas vu Brian par hasard ?	Neviděl jste náhodou Briana?
Si ?	Ano?
Derrière moi ?	Za mnou?
Il est allongé, oh non,	Je na zemi.

U této scény je na první pohled evidentní, že v překladu došlo k významnému zásahu do obsahové složky sdělení. Pro celkové pochopení humoru v tomto úryvku je nutné uvést jeho kontext. Odehrává se v rámci skeče, ve které si Gad Elmaleh dělá legraci z amerických filmů, všudypřítomného patosu a banálních scén, které za doprovodu tklivé hudby v divákovi vyvolávají nejrůznější druhy pocitů. Dále zde odkazuje i na svou skeč v úvodu představení, která se týká výuky angličtiny. Tuto skeč postavil na faktu, že v prvních lekcích angličtiny je student nucen tvořit věty, které jsou zcela vytrženy z kontextu, a používá v nich jména lidí, které ve skutečnosti vůbec nezná. Jméno, které v tomto případě Gad Elmaleh používá je Brian. Zmínění jména Brian a odkázání na předchozí skeč zesiluje humorný efekt této scény.

Nosným prvkem tohoto úryvku je nicméně americký seriál *The Little House on the Prairie*. Gad Elmaleh jej zde uvádí jako typickou ukázkou amerického patosu ve filmové produkci. Rozhovor, který zde Gad Elmaleh imituje, má být typickým dialogem vedeným

mezi postavami seriálu, zároveň jsou však některé charakteristické rysy jejich konverzace zveličeny, aby došlo k vyvolání humorného efektu. Cílem je zesměšnit banálnost některých dialogů, které za doprovodu hudby znějí velmi vážně. *The Little House on the Prairie* byl pro tuto scénu velmi dobrou volbou. Jde o americký seriál ze 70. let, který se mezi francouzskými diváky dočkal velkého úspěchu. Francouzští diváci tedy podle jmen postav okamžitě pochopí, o jaký seriál se jedná. Tím se navodí příjemný pocit sdíleného zážitku s ostatními diváky. Na základě sdíleného povědomí pak diváci pochopí i smyšlenou konverzaci, kterou Gad Elmaleh předvádí. Díky tomu, že seriál sami sledovali, poznají, že předváděný dialog se opravdu zčásti zakládá na reálných dialozích. Pocit pobavení v nich vyvolá jednak zjištění, že i na ně americký trik s hudbou zabírá, jednak to, že si uvědomí, jak plytké jsou ve skutečnosti dialogy v tomto seriálu.

V českém prostředí seriál *Dům na prérii* sice existuje, rozhodně však není tak všeobecně známý jako ve Francii. Na základě zmínění postav ze seriálu by pravděpodobně jen velmi malá část českého publika odhadla, o jaký seriál se jedná. Imitovaný rozhovor by zřejmě většina českých diváků nepochopila, neboť neznají problematiku seriálu. Bylo nutné najít seriál, který by fungoval ekvivalentně i v českém prostředí. Kritériím ideálně odpovídá seriál *Doktorka Quiniová*. Jedná se o americký seriál z 90. let, ve kterém není nouze o banální dialogy podkreslené hudbou. V překladu bylo nutné změnit jména postav tak, aby odpovídala postavám ze seriálu *Doktorka Quiniová*. Shodou okolností se jedna z důležitých postav jmenuje Brian, což v této scéně zesiluje humorný efekt. Jméno Brian nepropojuje tuto skeč se skečí o výuce angličtiny pouze na základě jazyka. Neexistující Brian z anglických učebnic zde navíc nabývá podoby konkrétního chlapce. V překladu musel být přizpůsoben i celkový obsah imitovaného rozhovoru. Bylo nutné vytvořit věty, které odpovídají tématice seriálu. Pro překlad jsme vybrali téma života indiánů v rezervaci, které je v seriálu velmi výrazné. Věta „Indiánům v rezervaci došly buvolí kůže.“ tuto tématiku ilustruje. Je-li pronesena vážně a podkreslena hudbou, vyvolá v divákovi dojetí, i když je mu popsána situace zcela cizí. Banalita dialogů a jejich zesměšnění je zde zachováno. Překlad je tedy funkčně ekvivalentní za cenu podstatné změny obsahu.

6 ZÁVĚR

Tato bakalářská práce přiblížila čtenáři problematiku audiovizuálního překladu humoru, a to jak po stránce teoretické, tak praktické. Překlad je sám o sobě činností velmi náročnou. Překladatel se musí neustále rozhodovat, která složka sdělení je v daném kontextu hlavním nositelem významu a je tedy třeba ji prioritně zachovat, neboť nikdy není možné plně zachovat všechny složky sdělení. Podle moderního přístupu by se měl překladatel snažit především o funkční ekvivalenci překladu. Přeložená verze stejně jako originál by měly u svých příjemců vždy vyvolat totožný efekt. V audiovizuálním překladu navíc musí výsledný produkt splňovat určité technické parametry, což činí práci překladatele ještě náročnější. V rámci kapitoly o překladu jsme nastínili jak samotný proces překladu, tak metody, kterých se při překládání využívá.

Zejména u překladu humoru má funkce sdělení prioritní postavení. Překlad humoru vyžaduje od překladatele skvělé interpretační schopnosti i značnou kreativitu. Humor je velmi často spjat s kulturou daného národa či se specifickými vlastnostmi výchozího jazyka. Překladatel musí v mnoha případech zcela změnit nejen formu, ale i obsah sdělení, aby byla zachována alespoň jeho funkce. Pro úspěšný překlad humoru je zejména nutné zjistit, na jakém principu humor funguje a tento princip se pak snažit aplikovat do cílového jazyka.

V praktické části této práce byly vytvořeny titulky k představení *L'Autre C'Est Moi* francouzského komika Gada Elmaleha. V rámci analýzy překladu vybraných scén byly do praxe aplikovány překladatelské postupy a metody uvedené v teoretické části. Analýza překladu vybraných scén dokazuje, že pro úspěšný překlad humoru je zásadní pochopit princip jeho fungování. Z analýzy dále vyplývá, že zachování obsahu sdělení by u překladu humoru nikdy nemělo mít prioritu před zachováním jeho funkce. Obsah některých částí promluvy musel být často zcela změněn, aby nedošlo ke ztrátě humorného efektu. Princip fungování humoru se však ve většině případů podařilo zachovat.

7 RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif de présenter la problématique de la traduction audiovisuelle de l'humour en théorie ainsi qu'en pratique. La traduction en tant que telle est une opération très exigeante. Comme on ne peut jamais conserver tous les composants du message, le traducteur doit toujours décider, quel élément du message porte la partie majeure du sens et alors il faut le conserver de préférence. D'après l'approche moderne envers la traduction, le traducteur devrait surtout chercher à atteindre l'équivalence fonctionnelle de la traduction. L'effet que l'oeuvre traduite produit chez son destinataire devrait être le même que celui de l'original. Dans la traduction audiovisuelle, le produit final doit être conforme aux certains paramètres techniques, ce qui rend le travail du traducteur encore plus difficile. Les méthodes et les procédés de la traduction ont été esquissés dans le chapitre sur la traduction.

Dans la traduction de l'humour, la fonction du message est essentielle. Pour traduire l'humour, le traducteur doit disposer des aptitudes parfaites d'interprétation et d'une créativité considérable. L'humour est souvent étroitement lié à la culture de la nation ou à la qualité caractéristique de la langue source. Dans la majorité des cas, le traducteur ne doit pas modifier seulement la forme du message, mais aussi le contenu, pour qu'il conserve au moins sa fonction. Pour que la traduction de l'humour soit réussie, il faut d'abord découvrir le principe de l'humour. Ce principe doit être appliqué sur la langue du traducteur.

Dans le cadre de la partie pratique de ce travail, on a créé des sous-titres pour le spectacle *L'Autre C'Est Moi* de Gad Elmaleh, un comique français populaire. Dans l'analyse de la traduction des scènes choisies on a mis en application des procédés et des méthodes présentées dans la partie théorique. L'analyse des scènes choisies démontre que la compréhension du principe de l'humour est essentielle pour sa traduction réussie. En plus, il s'ensuit de l'analyse que dans la traduction de l'humour la conservation du contenu ne devrait jamais être préférée à la conservation de la fonction du message. Le contenu de certaines parties du discours a dû être complètement modifié pour garder l'effet comique. Dans la plupart des cas on a quand même réussi à transmettre le principe de l'humour.

8 BIBLIOGRAFIE

Knižní tituly

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, vol. 1, 426 s. ISBN 3110219026.

BEREZOWSKI, Leszek. *Dialect in Translation*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 1997. 152 s. Acta Universitatis Wratislaviensis; No. 1996. ISBN 83-229-1685-X.

BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Přeložil MAJOR, Ladislav a Eva MAJEROVÁ. Praha: Naše vojsko, 1993, ©1994. 91 s. ISBN 80-206-0404-9.

CHIARO, Delia. *The Language of Jokes: Analysing verbal play*. 1. publ. London: Routledge, 1992. 10, 129 s. The Interface Ser. ISBN 0-415-03090-0.

CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965. 103 s. ISBN 0 19 437018 6.

GOLDSTEIN, Jeffrey H. *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York: Academic Press, 1972. 294 s. ISBN 1483288544.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitling - A new university discipline. In: DOLLERUP, Cay a Anne LODDEGAARD, eds. *Teaching translation and interpreting*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1992, vol. 1, s. 161-170. ISBN 90 272 2097 2.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012. 367 s. ISBN 8087561155.

NIDA, Eugene Albert a Charles Russell TABER. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Koninklijke Brill NV (The Netherlands), 1969, reprint 1974, 1982, ©2013. ISBN 90 04 13281 3.

RAKOVÁ, Zuzana. *Les théories de la traduction*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 170 s. ISBN 978-80-210-6890-2.

VANDAELE, Jeroen. Humor in translation. **In:** GAMBIER, Yves a Luc van DOORSLAER. *Handbook of Translation Studies*. 1. vyd. Philadelphia: John Benjamins B.V., 2010, reprint 2013, s. 147-152. ISBN 978 90 272 0331 1.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2002. 246 s. ISBN 80-237-3670-1.

Internetové zdroje

ANTONINI, Rachele. The perception of subtitled humor in Italy. *Humor* [online]. July 2005, vol. 18, iss. 2, s. 209-225 [cit. 02-25-2015 18:11 EST]. ISSN 1613-3722.

Dostupné z:

http://www.researchgate.net/profile/Rachele_Antonini/publication/228359709_The_perception_of_subtitled_humor_in_Italy/links/0c96052565c47dfd90000000.pdf

BERGER, Arthur Asa. Why We Laugh and What Makes Us Laugh: The Enigma of Humor. *Europe's Journal of Psychology* [online]. 2013, vol. 9, iss. 2, s. 210-213 [cit. 03-12-2015 15:41 EST]. DOI 10.5964/ejop.v9i2.599. Dostupné z:

ejop.psychopen.eu/article/download/599/pdf

BERGER, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor* [online]. New Brunswick: Transaction Publishers, 1993, 192 s. [cit. 04-18-2015 17:16 EST]. ISBN 1412817153. Dostupné z:

z:

https://books.google.cz/books?id=aZkRJJnc6BUC&printsec=frontcover&dq=berger+the+anatomy+of+humor&hl=cs&sa=X&ei=mnEyVd-EO8_laNOVgNAL&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=berger%20the%20anatomy%20of%20humor&f=false

CHIARO, Delia. Foreword. Verbally expressed humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor* [online]. July 2005, vol. 18, iss. 2, s. 135-145 [cit. 04-15-2015 18:26 EST]. DOI 10.1515/humr.2005.18.2.135. Dostupné z:

<http://www.degruyter.com/view/j/humr.2005.18.issue-2/humr.2005.18.2.135/humr.2005.18.2.135.xml>

CHIARO, Delia. Issues in Audiovisual Translation. **In:** MUNDAY, Jeremy. *The Routledge Companion to Translation Studies* [online]. Revised edition.. Oxon: Routledge, ©2009, s. 141-165 [cit. 2014-12-16, 14:30 EST]. ISBN 0-203-87945-7. Dostupné z: <http://translationindustry.ir/Uploads/Pdf/translation%20studies-2009.pdf#page=156>

- CHIARO, Delia. Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception. *JoSTrans*. The Journal of Specialized Translation [online]. July 2006, iss. 6, s. 198-208 [cit. 04-17-2015 22:28 EST]. ISSN 1740-357X. Dostupné z: http://www.jostrans.org/issue06/art_chiario.php
- CINTAS, Jorge Díaz. Audiovisual Translation in the Third Millenium. **In:** ANDERMAN, Gunilla a Margaret ROGERS. *Translation Today: Trends and Perspectives* [online]. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2003, s. 192-204 [cit. 04-13-2015 18:55 EST]. ISBN 1-85359-618-3. Dostupné z: <http://mrezar.persiangu.com/document/Translation%20Today%20-%20Trends%20and%20Perspectives.pdf#page=203>
- CINTAS, Jorge Díaz a Aline REMAEL. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Translation Practices Explained [online]. Oxon: Routledge, 2014, ©2007 [cit. 04-13-2015 19:14 EST]. ISBN 13: 978-1-900650-95-3. Dostupné z: https://www.google.cz/books?id=MIW4AwAAQBAJ&dq=cintas+2014&lr=&hl=cs&source=gbs_navlinks_s
- CORRAL, Irene del. Humor: When Do We Lose It? *Transaltion Review* [online]. 1988, vol. 27, iss. 1, s. 25-27 [cit. 04-17-2015 22:18 EST]. DOI 10.1080/07374836.1988.10523423. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.1988.10523423?journalCode=utrv20#.VTFpP6YmOd8>
- DIOT, Roland. Humor for Intellectuals: Can it Be Exported and Translated? The Case of Gary Trudeau's *In Search of Reagan's Brain*. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal* [online]. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, March 1989, vol. 34., n°1, s. 84-87 [cit 2015-03-05 16:42 EST]. DOI 10.7202/002570ar. Dostupné z: <http://id.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n1/002570ar.pdf>
- ELMALEH, Gad. *L'Autre C'Est Moi* [představení]. Francie, 2005. Dostupné z: <http://www.streamingcoin.com/26-gad-elmaleh-lautre-cest-moi.html>
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. **In:** VENUTI Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader* [online]. London and New York: Routledge, ©2000, s. 113-118 [cit. 01-21-2015 17:41 EST]. ISBN 0-203-75486-7. Dostupné z:

<http://xa.yimg.com/kq/groups/19493185/382697959/name/venuti-translation%2Bstudies,%2Breader.pdf>

LAURIAN, Anne-Marie. Humour au contact des cultures. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal* [online]. Montréal: Les Presses de l'Université Montréal, 1989, vol. 34., n°1, s. 5-14 [cit 2015-03-09 13 :44 EST]. DOI 10.7202/003418ar. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/003418ar>

MUNDAY, Jeremy. Issues in Translation Studies. In: MUNDAY, Jeremy. *The Routledge Companion to Translation Studies* [online]. Revised edition. Oxon and New York: Routledge, ©2009, s. 1-19 [cit. 12-16-2014 14:30 EST]. ISBN 0-203-87945-7. Dostupné z: <http://translationindustry.ir/Uploads/Pdf/translation%20studies-2009.pdf#page=156>

NIDA, Eugene Albert. Science of Translation. *Language*. [online]. Linguistic Society of America, September 1969, vol. 45, No. 3, s. 483-498. [cit. 2015-04-11 21:06 EST]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/411434?uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21105965416161>

ORERO, Pilar. Audiovisual Translation: A new Dynamic umbrella. In: ORERO, Pilar, ed. *Topics in Audiovisual Translation* [online]. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins B.V., ©2004, s. VII-XII [cit. 04-12-2015 18:15 EST]. ISBN 90 272 1662 2. Dostupné z: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30232838/iif_kgpm_orero_p.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1428858279&Signature=KieXRQvA%2FPE1%2Fz8DnRu535gExVk%3D&response-content-disposition=inline#page=8

RAPHAELSON-WEST, Debra S. On Feasibility and Strategies of Translating Humour. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal* [online]. Montréal: Les Presses de l'Université Montréal, 1989, vol. 34, iss. 1, s. 128-141 [cit. 03-09-2015 14:17 EST]. DOI 10.7202/003913ar. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/003913ar>

RIGGIO, Francesca. Dubbing vs. Subtitling. *MultiLingual* [online]. Sandpoint: MultiLingual Computing, Inc., October/November 2010, s. 31-35 [cit. 04-12-2015

18:32 EST]. Dostupné z:

http://www.1stoptr.com/admin/UpImage/Dubbing_vs_Subtitling.pdf

STACKELBERG, Jürgen de. Translating Comical Writing. *Translation Review* [online].

1998, vol. 28, iss. 1, s. 10-14 [cit. 04-17-2015 22:07 EST]. DOI

10.1080/07374836.1988.10523431. Dostupné z:

http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.1988.10523431?journalCode=utrv20#.VTFITaYmOd_

VANDAELE, Jeroen. Each time we laugh. Translated humour in screen comedy.

In: *Translation and the (Re) location of Meaning, Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies*. 1994, s. 237-272. Dostupné z:

<http://www.arts.kuleuven.be/info/bestanden-div/Vandaele%201999.pdf>

VENOUR, Chris, Graeme RITCHIE, Chris MELLISH. Dimensions of incongruity in

register humour. In: DYNEL, Marta, ed. *The Pragmatics of Humour Across Discourse Domains* [online]. Amsterdam: John Benjamins B.V., 2011, s. 125-147

[cit. 04-18-2015 17:49 EST]. ISBN 978 90 272 8522 5. Dostupné z:

https://www.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=xbVxAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA125&dq=venour+dimensions+of+incongruity+in+register+humor&ots=_Qp35yiW1d&sig=IqtobGOKHD-QZ-

[D7HLhaREtnIqg&redir_esc=y#v=onepage&q=venour%20dimensions%20of%20incongruity%20in%20register%20humor&f=false](https://www.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=xbVxAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA125&dq=venour+dimensions+of+incongruity+in+register+humor&ots=_Qp35yiW1d&sig=IqtobGOKHD-QZ-D7HLhaREtnIqg&redir_esc=y#v=onepage&q=venour%20dimensions%20of%20incongruity%20in%20register%20humor&f=false)

VINAY, Jean-Paul a Jean DARBELNET. A Methodology for Translation. Translated by

SAGER, Juan C. and M.-J. HAMEL. In: VENUTI, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader* [online]. London and New York: Routledge, ©2000, s. 84-93 [cit.

01-21-2015 17:41 EST]. ISBN 0-203-75486-7. Dostupné z:

<http://xa.yimg.com/kq/groups/19493185/382697959/name/venuti-translation%2Bstudies,%2Breader.pdf>

ZABALBEASCOA, Patrick. Humor and Translation—an Interdiscipline. *Humor:*

International Journal of Humor Research [online]. 2005, vol. 18, iss. 2, s. 185-207

[cit. 2014-12-16, 15:26 EST]. DOI 10.1515/humr.2005.18.2.185. Dostupné z:

https://www.academia.edu/3239448/Humor_and_Translation_an_Interdiscipline

ANOTACE

Příjmení a jméno autora: Stoszková Agáta

Název fakulty a katedry: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky

Studijní obor: Anglická filologie – Francouzská filologie

Název diplomové práce (česky): Problematika audiovizuálního překladu humoru: Tvorba titulků k představení *L'Autre C'Est Moi* Gada Elmaleha

Název diplomové práce (anglicky): Issues in audiovisual translation of humor: Subtitling Gad Elmaleh's show *L'Autre C'Est Moi*

Vedoucí práce: Mgr. Kristýna Křeháčková

Počet znaků: 112 228

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 34

Klíčová slova: audiovizuální překlad, titulkování, humor, překladatelské postupy, překlad humoru

Key words: audiovisual translation, subtitling, humour, translation methods, translation of humour

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou audiovizuálního překladu humoru. V rámci bakalářské práce jsou nastíněny základní postupy a problematika překladu jak obecného, tak audiovizuálního. Práce se dále zabývá charakteristikou humoru a definováním základních principů, na kterých humor funguje. Na základě definování doporučených postupů při překladu humoru je zpracována praktická část, která obsahuje překlad vybraných scén z představení *L'Autre C'Est Moi* Gada Elmaleha. V této části jsou do praxe aplikovány teoretické poznatky uvedené v této práci. Tato bakalářská práce se snaží odpovědět na otázku, zda a jakými způsoby je audiovizuálně vyjádřený humor přeložitelný.

The bachelor thesis deals with the issues in audiovisual translation of humour. It outlines basic methods and issues of general and audiovisual translation. Furthermore, it focuses on the characteristics of humor and the definition of basic principles of functioning of humor. The practical part includes the translation of the chosen scenes from Gad Elmaleh's show *L'Autre C'Est Moi*. It is worked out on the basis of the suggested methods

of translation of humour. Within this part the theoretical findings mentioned in the thesis are employed into practice. The bachelor thesis is aimed at answering the question of whether and how audiovisually expressed humour can be translated.