

Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra anglistiky a amerikanistiky

Překlad humoru v muzikálu *Shrek*

(Bakalářská práce)

Vypracoval: Martin Malík

Obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

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

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a uvedl všechny použité prameny.
V Olomouci, 21.11. 2022

podpis

Děkuji za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní bakalářské práce poskytla Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D.

Seznam zkratek

VT	Výchozí text
CT	Cílový text
VJ	Výchozí jazyk
CJ	Cílový jazyk
VK	Výchozí kultura
CK	Cílová kultura
ST	Source Text
TT	Target Text
PP	The Pentathlon Principle

Obsah

Úvod	1
1 Překlad humoru	3
1.1 Klasifikace humoru	3
1.2 Metody a strategie překladu humoru.....	6
2 Překlad muzikálových textů	9
2.1 Muzikál jako součást audiovizuálního překladu	9
2.2 Muzikál a divadelní překlad	9
2.3 Překlad písňových textů	10
2.4 O muzikálu <i>Shrek</i>	13
3 Metodologie	15
4 Kvalitativní analýza překladu humoru v muzikálu <i>Shrek</i>	17
4.1 Univerzální humor	17
4.2 Kulturně specifický humor	19
4.3 Komunitně specifický humor	22
4.4 Jazykově specifický humor	22
4.5 Komplexní humor	27
5 Kvantitativní analýza překladu humoru v muzikálu <i>Shrek</i>	30
Závěr	34
Resumé	36
Bibliografie.....	39
Annotation	42
Anotace.....	43
Přílohy	44

Úvod

Navzdory mezikulturním rozdílům humor lidi spojuje. Jeho pomyslná „cesta“ mezi odlišnými kulturami je však mnohdy trnitá, neboť překlad humoru je jednou z nejsložitějších složek překladatelské práce, jak bude v této práci demonstrováno.

Definovat humor může být obtížné. Attardo prezentuje řadu přístupů k definici humoru, ty se však různí. Dle Attarda „[...] stále není jednoznačné, jak určit, které jevy lze definovat jako ‚humorné‘, a které ne.“ (1994, s. 10)^{1 2} Vandaele je naproti tomu toho názoru, že humor lze definovat snadno. Je to jev, který vyvolává pobavení, veselí, spontánní úsměv a smích (2010, s. 147). Cílem mé práce však není hledání ideální definice humoru, ale problematika jeho překladu.

Nejen že je humor obtížné definovat, jeho překlad je taktéž složitý. Problémy mohou nastat nejen při převodu socio-kulturních humorných prvků do CJ, ale i při překladu slovních hříček či rýmů, jejichž význam má být humorný. Dle Baranauskienė a Pociūtė se mezijazykový převod humoru neobejde bez překážek. Způsob vnímání humoru a jeho překlad představuje řadu výzev. Mezi hlavní z nich patří problém adekvátnosti a socio-kulturní rozdíly (2012, s. 51). Obtížnost překladu může být taktéž způsobena systémovými rozdíly mezi jazyky, například mezi analytickou angličtinou a syntetickou češtinou. K překladu humoru je navíc třeba přistupovat odlišně podle média, které humor prezentuje. Jinak se překládá humor pro dabing a titulky, jinak humor v beletrii a ve scénáři divadelních komedií.

Tématem mé práce je překlad humoru v muzikálu. Funkčnímu převodu do CJ brání řada omezení. Humor v muzikálech totiž nebývá obsažen pouze v monologiích a dialogiích, může se navíc vyskytovat i v muzikálových písních. Ty samotné je obtížné adekvátně překládat. Je třeba zachovat rytmus a frázování, písně se navíc musejí rýmovat a být koherentní, neboť často mají narativní funkci a posouvají děj. Jako materiál pro analýzu mi poslouží muzikál *Shrek* (2008), jehož autorem je David Lindsay-Abaire. Text do češtiny přeložil Martin Fahrner (2018).

Cílem mé práce je zjistit, jaké překladatelské metody a obecné strategie byly využity při překladu humoru v muzikálu *Shrek*, a zejména proč. Zaměřuji se jak na překlad monologů a dialogů, tak písňových textů. V teoretické části nejdříve představuji klasifikace využívané k odlišení typu humoru, zásadní je především typologie dle Cintas & Remael, kterou později využívám při samotné analýze překladu humoru v 1. dějství muzikálu. Dále se zaměřuji na

¹ Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady citací jsou moje.

² „[...] it still remains to be seen how one is to decide which phenomena in the world are "humorous" and which are not.“

doporučené překladatelské metody, které jsou dle uvedených autorů ideální pro překlad jednotlivých kategorií humoru. Představuji také specifika překladu muzikálových textů, které spadají pod audiovizuální překlad a úzce souvisí s překladem divadelním. Zvláštní pozornost je věnována přístupu k překladu písňových textů. Nakonec představuji základní informace o muzikálu *Shrek* a stručně shrnuji jeho děj.

V praktické části analyzuji překlad humoru v 1. dějství muzikálu *Shrek*. Ve scénáři díla ve VT i CT, jsou vyznačeny všechny výskyty humoru v 1. dějství. Ty jsou pak barevně rozlišeny na základě kategorií, do kterých dle Cintas & Remael spadají. Obě verze scénáře nebudou z důvodu copyrightu součástí mé práce, byly však k dispozici k prostudování jak vedoucí mé práce, tak mému oponentovi. Stejně bylo naloženo i s tabulkou, do které jsem pro větší přehlednost taktéž označil všechny výskyty humoru v 1. dějství.

Provedl jsem kvalitativní analýzu. Z originálního scénáře jsem vybral příklady humoru, na kterých lze nejlépe demonstrovat specifika překladu jednotlivých typů humoru a které dle mého názoru nejlépe reprezentují kategorie, do kterých patří. Analyzoval jsem užití překladatelské strategie, důvody, proč lze dané příklady vnímat jako humorné a požadavky, jenž musí překlad splňovat, aby byl funkční i v CJ. Provedl jsem také analýzu kvantitativní, jejímž cílem bylo mimo jiné zjistit, jakým způsobem byly přeloženy jednotlivé příklady humoru ve VT. Oblastí mého zájmu však nebyly překladatelské metody, ale podoba, ve které se humor objevuje v CT (např. zda si příklad zachovává humorný efekt i v CT, zda humor funguje na stejném principu jako ve VT a podobně). Dále jsem zkoumal míru zastoupení jednotlivých kategorií humoru dle Cintas & Remael ve VT i v CT.

Součástí mé práce je také komentář překladatele muzikálu *Shrek*, Martina Fahrnera. Komentář byl vytvořen na základě polostrukturovaného rozhovoru, jehož cílem bylo zjistit, proč se překladatel rozhodl pro specifické překladatelské metody a zda se při překladu muzikálu přiklonil k nějaké obecné strategii. Rozhovor byl mimo jiné zaměřen na požadavky a specifika překladu muzikálových textů, z toho důvodu se překladatelův komentář promítl do teoretické části. Rozhovor se taktéž týkal konkrétních problematických případů překladu humoru a stal se tak součástí mé kvalitativní analýzy. Celý rozhovor byl nahráván a následně přepsán, v této formě jej lze nalézt v příloze mé práce.

1 Překlad humoru

Překlad humoru je jednou z nejsložitějších složek překladatelské práce. Důvodů je celá řada. Jedním z nich je odlišné mezikulturní vnímání humoru, neboť co je humorné pro jednu kulturu, již v jiné humorně nevyzní. Toto odlišné vnímání se nevztahuje pouze na tak široký pojem, jakým je kultura, neboť pro každého individuálního člověka bude humorné něco jiného. Příčinou jsou rozdíly geografické, věkové i sociální. Mateo uvádí (2010, s. 173), že humorné prvky musí být v souladu s příjemcovým sociálním a subjektivním vnímáním, aby je považoval za skutečně vtipné.

Závažným problémem zůstává také otázka, jak humor správně identifikovat a definovat. Chiaro uvádí (2010, s. 13), že vědci se dosud nedokázali shodnout na definici termínu „humor“. Stejného názoru je i Attardo (1994, s. 10), dle kterého stále není jednoznačné, jak určit, které jevy lze definovat jako „humorné“ a které ne. Vezměme v úvahu například definici, kterou nabízí Vandaele. Humorem se dle něj rozumí „jev, který vyvolává pobavení, veselí, spontánní úsměv a smích“ (2010, s. 147).³ Tato reakce však dle Chiaro (2010, s. 17-18) není důkazem přítomnosti humoru. Může totiž dojít k nezamýšlenému vyvolání humorné situace (například přerěknutím), případně se humorně zamýšlený text ze subjektivních důvodů nesetká s pozitivní reakcí. Jak píše Chiaro (2010, s. 14), bez definice základních pojmů je poněkud obtížné klasifikovat textovou humornost.

1.1 Klasifikace humoru

Humor má mnoho podob. Může být realizován například skrz jazykové prostředky, či kulturně specifické prvky. Různí autoři tak uvádějí řadu rozličných typologií. Při analýze překladu humoru v muzikálu *Shrek* jsem využil klasifikace, kterou představuje Cintas & Remael (2007, s. 217-228). Pro zasazení do širšího kontextu však uvedu i několik dalších autorů, kteří se touto problematikou zabývali.

Jednou z typologií je dělení humoru na verbální a referenční. Ritchie (2010, s. 34-35) stručně představuje některé z autorů, kteří ke klasifikaci přistupovali z tohoto hlediska. Od Attarda (1994), který tvrdí, že verbální humor je přímo závislý na užití formě jazyka, po Norricka (2004), který rozlišuje neverbální a verbální humor, přičemž neverbální nemůže být efektivně zachycen psanou formou, neboť je závislý na akustickém přenosu. Verbální humor pak lze efektivně vyjádřit i v psaném textu. Ritchie (2010, s. 34) pak celé téma shrnuje. Dle něj je

³ „Humor is what causes amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter“

cílem referenčního humoru zachytit význam, který je sám o sobě humorný, přičemž na médiu přenosu nezáleží. Verbální humor naproti tomu závisí na jazyku a prostředcích, kterými je vyjadřován. Překlad verbálního humoru je však velmi náročný, důvody vysvětluje Chiaro: „Verbální humor je obtížně přeložitelný. Při cestě mezi odlišnými kulturami naráží na jazykové a kulturní elementy, které jsou často typické pouze pro výchozí kulturu, ve které byl humor vyprodukován. V cílové kultuře tak ztrácí humor na efektivitě.“ (2010, s.1)⁴

S poměrně obecnou klasifikací přichází Raphaelson-West (1989, s. 130), která rozlišuje tři typy humoru. Prvním je univerzální, jehož humorný efekt je zachován jak ve VT, tak v CT. Vzhledem k subjektivnímu vnímání humoru však není jisté, zda něco jako univerzální humor vůbec může existovat. Druhým typem je humor jazykový, kam lze zařadit například slovní hříčky. Překlad tohoto typu humoru je dle autora nejobtížnější. Největší roli zde hraje vztah obou jazyků a jejich systémové rozdíly. Třetím typem je potom humor kulturně specifický. Při překladu hraje důležitou roli pragmatika a bývá ovlivněn kulturami VJ a CJ. Ty jsou často tak odlišné, že se humor stává těžko přeložitelným.

Na základě typologie humoru, kterou představuje Raphaelson-West, vytvořil vlastní klasifikaci Zabalbeascoa (1994, 1996). Ten rozlišuje šest typů humoru, na které nahlíží z translátologického hlediska. To je pro překladatele velmi užitečné, neboť jeho klasifikace zohledňuje překladatelské problémy a navrhuje možné strategie a metody jejich řešení.

Prvním typem humoru je dle Zabalbeascoy (1996, s. 251) humor mezinárodní (International joke) neboli univerzální. Většinou se jedná o verbální vyjádření zábavné historky či vtipnou reakci. Při překladu tohoto typu humoru nehrají kulturní či jazykové rozdíly takovou roli, aby v CJ zredukovaly humorný efekt. Autor však poukazuje na to, že co je vtipné v jedné kultuře, nemusí působit humorně v jiné. Proto místo mezinárodního humoru používá ještě alternativní termín, a to dvounárodní humor (Binational joke). Ten funguje univerzálně, ne mezi všemi, ale jen mezi některými národy a kulturami.

Zabalbeascoa dále rozlišuje kulturně specifický humor (National-culture-and-institutions jokes) (1996, s. 252). Při jeho efektivním překladu je třeba adaptovat národní, kulturní a institucionální reference, aby byl humorný efekt zachován i v CJ. Narážky na sociokulturní prvky jsou totiž aktuální pouze pro příjemce příslušné kultury.

⁴ „Verbal humour travels badly. As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements which are often only typical of the source culture from which it was produced thereby losing its power to amuse in the new location.“

Dalším typem je národně specifický humor (National-sense-of-humour joke). V některých zemích jsou populárnější jiná témata humoru než v jiných, jejich oblíbenost a míra užívání se napříč kulturami různí. Zabalbeascoa uvádí, (1996, s. 252) že některé národy se rády smějí samy sobě, jiné upřednostňují děláni si legrace z národů jiných. Preference mohou být ovlivněny kulturou, náboženstvím nebo historickými a politickými vztahy se sousedními zeměmi.

Jazykově specifický humor (Language-dependent jokes) závisí dle Zabalbeascoy na vlastnostech užívaného jazyka. Tento typ humoru je založený na slovních hříčkách, polysémii a homonymii, různých možnostech výkladu vtipu a dvojsmyslech. Autor uvádí, že v případě blízké podobnosti jazyků je doslovný překlad víceméně možný. Často je však nutné využití substituce a radikálních změn, které lépe odpovídají vlastnostem CJ.

Mezi poslední dva typy patří vizuální humor (Visual jokes) a komplexní humor (Complex jokes). První zmíněný není závislý na jazyku, může být tedy označen za neverbální. Komplexní humor je pak kombinací dvou či více již uvedených typů humoru.

Ze Zabalbeascoy (1994, 1996) vychází dvojice autorů Días Cintas & Aline Remael, kteří představují vlastní typologii humoru. Při analýze překladu humoru v muzikálu *Shrek* jsem uplatnil právě tuto typologii. Stejně jako ta Zabalbeascova totiž nahlíží na humor z translátologického hlediska a poskytuje příklady vhodných překladatelských strategií a metod. Můžeme si všimnout zřetelných podobností se Zabalbeascovou klasifikací, ale ta, kterou poskytuje Cintas & Remael (2007, s. 217-228) je méně obecná a konkrétnější.

Prvním typem je mezinárodní nebo dvounárodní humor (International or bi-national jokes). Paralela se Zabalbeascovou stejnojmennou kategorií je zřejmá. Cintas & Remael (2007, s. 217) ve své klasifikaci dávají přednost přístupu z hlediska dvounárodního humoru, neboť je obtížné určit, které vtipy lze považovat za skutečně mezinárodní a univerzální. Proto je lepší k této kategorii přistupovat z hlediska jazykových párů, přičemž v obou z nich má humor stejný efekt.

Od Zabalbeascova kulturně specifického humoru se kategorie Cintas & Remael (2007, s. 220) příliš neliší. Autoři používají téměř identický název (Jokes referring to a national culture or institution) a v případě tohoto typu humoru zastávají stejné názory, jako jejich předchůdce. Neměnný zůstává pohled i na jazykově specifický humor (Language-dependent jokes). U obou uvedených kategorií jsou však konkrétněji prozkoumány strategie jejich překladu. Ty budu ve své práci později zkoumat podrobněji.

K odklonu však dochází u národně specifického humoru (2007, s. 221). Dle Cintas & Remael je tento typ humoru často inspirován předsudky vůči etnickým komunitám, nikoliv pouze národům. Proto autoři k této kategorii přistupují, jako ke komunitně specifickému humoru

(Jokes reflecting a community's sense of humour), nikoliv jako k národně specifickému humoru (national-sense-of-humour joke), o kterém píše Zabalbeascoa.

Cintas & Remael rozšiřují Zabalbeascovu klasifikaci o kategorii akustického humoru (Aural jokes), který lze vyjádřit prostřednictvím metalingvistických jazykových prostředků, jako je intonace a přízvuk (2007, s. 227). Tato kategorie je z překladatelského hlediska srovnávána s vizuálním humorem (Visual jokes), což je další typ humoru převzatý od Zabalbeascoy. Ani jedna z uvedených kategorií totiž dle Cintas & Remael nevyžaduje překlad. Vizuální humor je jazykově nezávislý. Zprostředkovává jej obraz, jedná se například o mimiku a gesta herců. Akustický humor pak není závislý na zvucích se sémantických významem. Podle autorů tyto zvuky mluví samy za sebe (2007, s. 228).

Poslední kategorie je opět inspirovaná Zabalbeascou, jedná se o komplexní humor (Complex jokes). Ten kombinuje kulturně specifické prvky, obraz, zvuk či jazykové prostředky, aby dosáhnul humorného efektu. Dle Cintas & Remael je obzvláště obtížný překlad kombinace vizuálně podané informace a metafory, či kulturně specifického prvků a slovní hříčky (2007, s. 228).

1.2 Metody a strategie překladu humoru

Dle Martina Fahrnera, překladatele muzikálu *Shrek*, je v souvislosti s překladem humoru problematické hovořit o obecné strategii, neboť každý člověk má jiný smysl pro humor. Doporučuje však nedržet se předlohy příliš věrně, nebát se od ní oprostít a přestylizovat ji tak, aby byla pro cílového příjemce co nejpříjemnější (Fahrner, 2022). Odkazuje tak k volnému komunikativnímu překladu. Tuto strategii doprovází řada konkrétních postupů. Nastínil jsem již různé způsoby, jak lze humor klasifikovat a nyní je třeba vymezit, jaké překladatelské metody se u jednotlivých typů humoru dle klasifikace Cintas & Remael uplatňují.

Pravděpodobně nejsnazší bude překlad mezinárodního humoru. Humorný efekt je totiž zachován i při doslovném překladu. Příjemci jsou schopni humor pochopit a docenit v kontextu, neboť referent humoru je známý i v jejich kultuře. Při překladu se používá například **výpůjčka**, která je založená na užití fráze VJ v CJ. Častou metodou překladu je také **kalk**, což je speciální forma výpůjčky, kdy jsou všechny jednotlivé elementy VJ přeloženy doslovně (Vinay & Darbelnet, 2000, s. 85-86).

Překlad kulturně specifického humoru je závislý na kontextových znalostech příjemce. Ty se však budou napříč kulturami lišit. Aby nebyla humorná kulturní reference při překladu ztracena, je třeba využít **adaptaci** (Cintas & Remael, 2007, s. 220). Ta je dle Vinaye &

Darbelneta ideální překladatelskou metodou, pokud by měla situace zobrazená ve VT ztratit v CT humorný efekt. V takovém případě musí překladatel v CJ použít jinou situaci, kterou lze v daném kontextu považovat za přijatelnou. Překladatelé se však zdráhají této metody využít, jak uvádí Vinay & Darbelnet (2000, s. 90-92). Často je totiž nutné pozměnit nejen syntaktickou strukturu, ale i prezentaci a vývoj myšlenek v textu. Absence adaptace může zcela pozměnit tón výsledného textu, který tak bude dle Vinaye & Darbelneta znít nepřírozně (2000, s. 91).

Při překladu národně specifického humoru hraje dle Cintas & Remael (2007, s. 221) důležitou roli porozumění a znalost národních a komunitních preferencí humoru VJ a CJ. Překladatel by měl být schopen národně specifický humor ve VT identifikovat a přeložit jej s ohledem na cílového příjemce, ten je totiž rozhodujícím faktorem při určování příslušných překladatelských strategií (Cintas & Remael, 2007, s. 221). Pokud se například v americkém prostředí stane obětí humoru obyvatelstvo Kanady, je třeba využít formy **adaptace**. Ve slovenském prostředí by se tak mohli obětí humoru stát například Maďaři. Zásadní je zachovat humorný efekt v CJ a použít referenci, která bude v daném kontextu přijatelná.

Jazykově specifický humor většinou není možné překládat doslovně, neboť jej ovlivňují systémové rozdíly VJ a CJ. Dle Chiaro (2005, s. 136) jej lze překládat s využitím **substituce** a **kompenzace**. Levý substituci definuje, jako náhradu domácí analogií, která „[...] je na místě tam, kde se zároveň silně uplatňuje obecný význam [...]“ (1983, s. 115-116). Levý dále uvádí, že „Substituce je východisko z nouze, k němuž se překladatel uchyluje, když není možný překlad pro těsnou závislost uměleckého prvku na jazyku nebo na cizích historických zkušenostech.“ (1983, s. 109) Pokud je však tato strategie nadužívaná, dochází dle autora k adaptaci.

Formou substituce je pak již uvedená kompenzace, ke které při překladu dochází v případě ochuzení CT o prvek obsažený ve VT. CT je tak nutné dodatečně obohatit (Levý, 1983, s.120). Zabalbeascoa rozlišuje dva druhy kompenzace. Prvním typem je kompenzace druhu humoru (*compenstation of kind*), která zahrnuje dosažení stejného humorného efektu pomocí jiných prostředků, než ve VT. Kompenzací místa použití humoru (*compensation of place*) se pak rozumí přesunutí humorného prvku obsaženého ve VT na jiné místo v CT, aby se předešlo ztrátě významu nebo účinku na příjemce (2005, s. 193).

Jak jsem uvedl v předchozí podkapitole 1.1 Klasifikace humoru, vizuální a akustický humor překlad nevyžadují. Pokud budeme vycházet z tohoto tvrzení Cintas & Remael, dojdeme k závěru, že žádné překladatelské strategie se na tyto typy humoru neuplatňují. Co se týká komplexního humoru, nelze určit, jaké strategie se při jeho překladu obecně používají. Komplexní humor je totiž kombinací již uvedených kategorií. Z toho vyplývá, že užitě

překladatelské strategie budou záviset na typech humoru, které bude konkrétní příklad komplexního humoru obsahovat.

2 Překlad muzikálových textů

2.1 Muzikál jako součást audiovizuálního překladu

Médium, které zajišťuje mezijazykový přenos, práci překladatele do značné míry ovlivňuje. Proto je třeba nejdříve definovat a podrobněji představit kategorii, pod kterou překlad muzikálových textů spadá – překlad audiovizuálních textů. Ten Chiaro definuje, jako „[...] mezijazykový přenos verbální informace, která je vyjadřována i přijímána vizuálně a akusticky. Obvykle, ne však nutně, je to prostřednictvím nějakého elektronického zařízení“ (2008, s. 141).

5

Audiovizuální překlad má svá specifika a liší se od textů, které jsou k četbě přímo určené. Tyto texty sice mohou obsahovat ilustrace, ty však pouze doplňují verbální obsah. Naproti tomu filmy, seriály či dokumenty přenášené na obrazovkách a divadelní inscenace, muzikály a opery zhlížené diváky v sále jsou čistě audiovizuálního charakteru. Přenos informace zajišťuje simultánně zvuk a obraz, jež se navzájem při procesu přenosu doplňují (Chiaro, 2008, s. 142). Právě kombinace vizuálního a akustického média přenosu je příčinou obtížnosti audiovizuálního překladu. Naproti tomu texty určené pro četbu existují pouze v psané formě, překladatel tak musí brát ohled pouze na jedno médium. Pokud je audiovizuální překlad obtížný, ještě obtížnější bude překlad audiovizuálního textu obsahujícího humor. Chiaro uvádí, že společně s písňovými texty, metaforami, rýmy a aluzemi je jednou z nejsložitějších složek překladu verbální humor. Jeho překlad v psané formě je problematický, pokud je však zpracován audiovizuálně, obtížnost se ještě zvyšuje, neboť při překladu je třeba brát ohled i na obraz a zvuk (2008, s. 163).

2.2 Muzikál a divadelní překlad

Do kategorie audiovizuálního překladu můžeme zařadit i překlad divadelní, který má s překladem muzikálových textů hodně společného. Dle Fahrnera je však třeba dbát na rozdíl mezi divadelní hrou s písněmi a muzikálem. První zmíněný pojem označuje divadelní hru, do které byly uměle vloženy písně. Postavy jsou již vydefinované a děj se během písně neposunuje. Písně v muzikálu však mají narativní funkci a nemohou být z díla vyjmuty. Fahrner uvádí, že narativní funkce písní v muzikálu je jediným rozdílem mezi překladem divadelní hry a muzikálu (Fahrner, 2022). K muzikálu tak budu přistupovat jako k divadelní hře charakteristické

⁵ „the interlingual transfer of verbal language when it is transmitted and accessed both visually and acoustically, usually, but not necessarily, through some kind of electronic device“

přítomností písní s narativní funkcí. Nyní se budu věnovat divadelním aspektům překladu muzikálů, tedy překladu monologů a dialogů.

Tento typ překladu provází řada omezení. Bassnet například uvádí, že v případě převodu divadelní hry z VJ do CJ má před sebou překladatel téměř nadlidský úkol. VT, ze kterého překládá, totiž není kompletní. Text nezachycuje veškeré dění na scéně, překladatel si musí například domýšlet různá gesta a mimiku herců, tyto aspekty totiž ovlivňují překládaný text (1991, s. 100). Překladatel navíc musí zohledňovat řadu faktorů, které jeho práci ovlivňují. Této problematice se věnoval Levý, který vyzdvihuje zejména požadavek mluvnosti a srozumitelnosti. „Divadelní dialog je text mluvený; určený k přednesu a poslechu. Na nejelementárnější, zvukové rovině z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných“ (1983, s. 161). Levý dále píše o nevhodnosti dlouhých slovních spojení. Větná stavba by měla být co nejjednodušší, aby jí divák lépe porozuměl. Autor doporučuje přetvořit dlouhá souvětí na více vět jednoduchých. Pokud překladatel nevyhoví požadavkům mluvnosti a srozumitelnosti, překlad se stane neefektivním, neboť herci nebudou schopni efektivně přednášet své repliky a divák bude mít problémy s jejich porozuměním. Mluvnost má dle Levého také význam historický. Jazyk se totiž vyvíjí a z důvodu aktualizace tak v průběhu let vznikají různé verze překladů (např. překlad Shakespearova díla). Levý dále uvádí, že je nutné, aby repliky byly na jevišti přednášeny specifickým způsobem. Text bohužel nemůže zachytit fonetické kvality textu, tzv. suprasegmentální prozodické kvality, jakými je například intonace a tempo. Ty mohou být naznačeny stavbou věty (1983, s. 180).

Klíčovými faktory ovlivňujícími překlad divadelních her se věnovala i Mary-Snell Hornby, která vyzdvihuje mluvnost, hratelnost („actability“ či „performability“), dýchatelnost („breathability“) a v souvislosti s muzikálem či operou také zpívatelnost („singability“). Autorka tato kritéria shrnuje následovně. Divadelní dialog je specifický druh jazyka určený k přednesu. Vyznačuje se souhrou více replik, které závisí na různých faktorech a jejich vlivu na publikum (např. ironie, metafora, slovní hříčka, narážka). Herci využívají repliky jako prostředek k vyjádření emocí hlasem, gesty a pohybem. Divák vnímá jazyk a děj na jevišti smyslově, jedná se o osobní prožitek, na který může reagovat (2007, s. 86-87).

2.3 Překlad písňových textů

Je zřejmé, že divadelní překlad je sám o sobě vzhledem k řadě uvedených omezení obtížný. V případě překladu muzikálu s písněmi s narativní funkcí se však k požadavkům na efektivní překlad přidávají ještě další. Patří mezi ně mimo jiné zpívatelnost, která společně s dalšími

faktory zásadně ovlivňuje jev pro muzikály charakteristický – písňové texty. Ty jsou nedílnou součástí všech muzikálů. Proto je třeba překlad písňových textů blíže představit a charakterizovat. Franzon překlad muzikálových písní definuje jako „[...] produkci cílového textu, který odráží výchozí text ve všech ohledech relevantních pro prezentaci cílového textu jakožto inscenovaného narativu k hudbě.“ (2005, s. 267)⁶ Písně mají v muzikálech zásadní roli. Jak je uvedeno výše, jejich funkce nebývá pouze estetická, ale i narativní. Slova písní totiž často přispívají k utváření příběhu (Chiaro, 2008, s. 162). Low tvrdí, že hudbu lze vnímat jako způsob komunikace. Konkrétní hudební jednotky podle něj fungují jako sdělení (2005, s. 187).

Překlad těchto sdělení však není jednoduchý. Omezení skladatelova rytmu totiž dle Lova zkresluje přeložený text a někdy překladatelé dokonce přizpůsobují rytmus hudby novému textu (2013, s. 73). Pokud mají písně narativní funkci, je zřejmé, že při překladu bude žádoucí zachovat obsah sdělení a komunikační záměr autora. V opačném případě by totiž mohlo dojít k významovému posunu. Proces překladu s ohledem na zachování komunikačního záměru však provází řada omezení, která jsou pro překlad písňových textů charakteristická. Těmi jsou dle Lova například rytmus, délka not, frázování nebo přízvuk, přičemž ani jeden z těchto aspektů nelze při překladu ignorovat (2005, s. 185). Řešení problémů, jež představují tato omezení, se různí. Dle Franzona nelze na překlad písní nahlížet dle tradičních lingvistických přístupů, jež překlad definují jako „náhražku textového materiálu ve VJ jejím ekvivalentem v CJ“ (Catford, 1965, s. 20).⁷ Franzon preferuje metodu adaptace, neboť překládaný písňový text musí být přizpůsobený hudbě (2005, s. 264).

Hudba hraje při překladu písňových textů tu nejzásadnější roli. Emmons a Sonntag (2001, s. 292) pojednávají o čtyřech požadavcích na překlad písňových textů. Nejdůležitějším z nich je požadavek zpívatelnosti. Pokud text nebude možné přirozeně zpívat, samotná existence písně bude postrádat smysl. O požadavku zpívatelnosti píše i Pošta v souvislosti s titulkováním písňových textů (2011, s. 36), dle něj je třeba titulkovat takovým způsobem, aby si divák mohl text v duchu zpívat. Vidíme tedy, že požadavek zpívatelnosti je u překladu písní zásadní napříč různými médii přenosu. Veškeré ostatní aspekty obsažené v textu, jako je humor či informace podstatné pro příběh, mohou být proto ve srovnání s požadavkem zpívatelnosti podřadné. Dalším požadavkem je dle Emmons a Sonntaga nutnost přirozenosti CT v hudbě tak, aby se zdálo, že pro ni byl stvořen. Dále by mělo být v CT zachováno rýmové schéma VT. Poslední pravidlo

⁶ „[...] the production of a target text that resembles its source text in respects relevant to its presentation as a staged narrative to music.“

⁷ „the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent material in another language (SL)“

doporučuje zvážit změnu významu textu, pokud by nebylo možné dostat předchozím třem požadavkům. Je tedy zřejmé, že hudba zásadně ovlivňuje překlad písňových textů. Ty se musejí hudbě přizpůsobovat, což je zdrojem těch největších překladatelských omezení.

Vzhledem k těmto omezením by se měl překladatel zaměřit především na funkci a účel sdělení neboli skopos. To mu pomůže lépe rozhodnout, které textové aspekty mají vyšší prioritu a měly by být zachovány, a které lze případně vypustit (Low, 2005, s. 186). S ohledem na funkci sdělení vytvořil Low prakticky zaměřený přístup k překladu písňových textů – „The Pentathlon Principle“ (2005, s. 191-210). Ten pomáhá překladateli lépe volit jak obecné strategie, tak konkrétní překladatelské postupy. Dle PP je při překladu nutné brát ohled na pět kritérií. Patří mezi ně **zpívatelnost** (Singability), **přirozenost** (Naturalness), **rytmus** (Rhythm), **rým** (Rhymes) a **smysl** (Sense).

Jak jsem již uvedl, nejdůležitějším kritériem je **zpívatelnost**. S tím souhlasí i Low, který tvrdí, že pokud nebude tento požadavek splněn, stává se pro zpěváka CT zcela nepoužitelným (2005, s. 192). Fahrner je stejného názoru, uznává ale, že v některých případech nelze dosáhnout zpívatelnosti na takové úrovni, jako v originále. Pokud je však zpívatelnost narušena jen do nízké míry (například ve verši přeložené písně je pouze o jednu slabiku navíc), je tento prohřešek stále akceptovatelný, nemělo by k němu však docházet často (Fahrner, 2022). Low uvádí, že u slov s vysokým tónem ve VT musí být vysoký tón zachován i v CT. V opačném případě by důraz mohl padnout na jiné slovo. Autor také připomíná, že některé samohlásky se vysoko zpívají obtížněji než jiné, a proto je třeba v CT tyto samohlásky zachovat (2005, s. 193). Význam zpívatelnosti lze demonstrovat i na překladatelském postupu překladatele muzikálu *Shrek*, Martina Fahrnera, který se vždy nejdříve naučí píseň zpívat v originále a posléze dosazuje vhodné lexikální jednotky. Zvláštní pozornost pak klade přízvučným a nepřízvučným slabikám a rytmu (Fahrner, 2022).

Přirozenost písňového textu v CJ ovlivňuje především slovosled a registr. Low uvádí, že mezi časté problémy patří například umíst'ování přídavných jmen za podstatná jména, či časté užívání archaizmů (2005, s. 195-196). VT má daný **rytmus** a překladatel jej musí respektovat. Dle PP je ideální, aby v CT byl stejný počet slabik jako ve VT. V některých případech je však možné po uvážení jednu slabiku ubrat či přidat. Ubrat ji lze, pokud se vyskytuje mezi opakujícími se tóny. Přidat slabiku je možné například při melismatickém zpěvu, kdy je více tónů zpíváno na jedné slabice. Low také uvádí, že po překladu může být v CT oproti VT méně slabik, ať už kvůli stručnosti sdělení, či příliš krátkým slabikám v CT. Překladatel se pak rozhoduje mezi přidáním nového slova či fráze, opakováním slova či fráze, nebo nerozšiřováním CT o nová slova. Low se přiklání k použití první uvedené metody (2005, s. 196-198). Dle PP nemusí být

rýmy perfektní a nemusí se vyskytovat na všech místech, kde byly původně ve VT. Není ani nutné dodržet rýmové schéma, pokud by jeho zachování mělo být na úkor ostatních aspektů překladu písňových textů. Low tvrdí, že při práci s rýmy je sice třeba snažit se o co největší věrnost originálu, neměl by se jim však přikládat příliš velký význam (2005, s. 198-199).

Aby byl zachován **smysl** sdělení obsažený v písni, překlad musí být flexibilní. Doslovný ekvivalent slova může být nahrazen blízkým synonymem. Slova je možné nahradit obecnějšími termíny, tedy generalizovat. Metaforu lze přeložit pomocí jiné metafory, která v daném kontextu splní svoji funkci. Humor se pak bude v písňových textech logicky překládat obdobným způsobem. V písni se mohou vyskytovat všechny typy humoru, od kulturně specifického po jazykově specifický, a k jejich překladu budou sloužit stejné strategie, jako v nepísňových textech. Písňe však primárně podléhají skoposu a nejzásadnější je zachování zpívatelnosti v CJ. Překlad humoru budou omezovat i rýmy, rytmus a nutnost přirozenosti CT. Humor se bude v písňových textech překládat podobně jako v nepísňových, prioritou však nebude zachování humorného efektu, ale vytvoření funkčního překladu písňe. Humor v písňových textech proto bude možné překládat s využitím jiného vtipu v CT, který bude v daném kontextu plnit svoji funkci (2005, s. 194-195).

Jak jsme již zjistili, překlad humoru je sám o sobě obtížný. Pokud je však obsažen v písňovém textu, náročnost překladu se ještě zvyšuje, neboť zachování humorného efektu a smyslu sdělení podléhá požadavkům na funkční překlad písňe.

2.4 O muzikálu *Shrek*

Scénář a libreto pro muzikál *Shrek* napsal David Lindsay-Abaire. Hudbu složila Jeanine Tesori. Muzikál o dvou dějstvích vychází z animovaného filmu *Shrek* z roku 2001 od studia DreamWorks a věrně adaptuje jeho příběh. Premiéra muzikálu proběhla na Broadwayi v prosinci 2008, k derniéře došlo v lednu 2010. Kromě České republiky se *Shrek* hrál například v Brazílii, Mexiku, Francii, Itálii, Německu, Polsku či Španělsku.

V České republice se *Shrek* poprvé objevil v roce 2018, premiéru měl v Praze. Scénář a všech 20 autorských muzikálových písní přeložil do češtiny Martin Fahrner, režisérem byl Roman Štolpa s hudebním nastudováním Františka Šterbáka. Kromě Prahy se muzikál hrál i v Brně, Pardubicích a Liberci, Zlíně, Ostravě a Hradci Králové.

Děj a zápletka je téměř identická s filmovou předlohou. V muzikálu však dochází i k několika příběhovým inovacím, a to například hned v prvním dějství. To je zahájeno

představením Shreka, který vypráví, jak byl v dětství opuštěn rodiči.⁸ Poznáváme i princeznu Fionu a zjišťujeme, že byla v útlém věku uvržena do věže. Děj se přesouvá do současnosti, kde se dozvídáme, že zlý lord Farquaad vyhnal z království Duloc všechny pohádkové bytosti, které jsou nyní nuceny usadit se v bažině. Ta je však domovem zlobra Shreka, který se vydává za Farquaadem, aby pro pohádkové postavy vyjednal lepší podmínky a získal tak zpět svůj klid. Po cestě potkává upovídaného Oslíka, který se ke Shrekovi po dlouhém přesvědčování přidá. Po konfrontaci Farquaada však Shreka čeká další úkol. Aby mohly pohádkové bytosti z bažiny odejít, musí zlobr pro krátkonohého lorda vysvobodit princeznu Fionu. Tu však hlídá drak. Společnými silami se to Shrekovi s Oslíkem podaří. Při záchraně princezny se Oslík sblíží nejen se Shrekem, ale i se strašlivou, avšak osamělou dračicí. Fiona je však ze svých zachránců zklamaná. Vysnila si rytíře v zářivé zbroji, a ne zlobra s oslem.

Ve druhém dějství však začne princezna se Shrekem zjišťovat, že spolu mají společného víc, než se na první pohled zdá a najdou v sobě zalíbení. Fiona má ale tajemství. Po západu slunce se proměňuje v ohavné monstrum – zlobryni. Jediné, co kletbu může zlomit, je polibek z pravé lásky. Princezna věří, že řešením je sňatek s lordem Farquaadem, k jehož uzavření má brzy dojít. Shrek je na pochybách, zda Fioně vyznat lásku, nemyslí si, že se k ní jakožto zlobr hodí. Díky podpoře Oslíka se však rozhodne vzít věci do vlastních rukou a svatbu přerušit. To se mu s podporou pohádkových postav a do Oslíka zamilované dračice povede. Fionino tajemství nakonec vyjde najevo. Na Shrekově lásce to nic však nic nezmění a přijme ji takovou, jaká je. Oba tak mohou spolu žít šťastně až do smrti.

⁸ Tuto informaci film *Shrek* (2001), který je předlohou pro muzikál, neposkytuje.

3 Metodologie

V praktické části jsem analyzoval překlad humoru v 1. dějství muzikálu *Shrek*. V originálním i přeloženém scénáři jsem označil všechny výskyty humoru. Nalezené příklady humoru jsem následně barevně odlišil dle kategorie, do které dle Cintas & Remael spadají. Jak již bylo však v mé práci zmíněno, je obtížné humor jednoznačně definovat, a tak je označení všech výskytů humoru poněkud problematické. Je proto možné, že mému subjektivnímu pojetí humoru některé jeho výskyty ve scénáři unikly. Obě verze scénáře nebudou z důvodu copyrightu součástí mé práce, byly však k dispozici k prostudování jak vedoucí mé práce, tak mému oponentovi. Stejně bylo naloženo i s tabulkou, do které jsem pro větší přehlednost taktéž označil všechny výskyty humoru v 1. dějství. Analyzoval jsem však pouze verbální humor, který je závislý na jazyku. Neverbální humor totiž dle Cintas & Remael mezijazykový překlad nevyžaduje, proto by jeho analýza nebyla pro moji práci relevantní (2007, s. 227-228). Neanalyzoval jsem proto vizuální ani akustický humor. Jak již však bylo uvedeno, překlad muzikálu spadá pod překlad audiovizuální, proto nelze vizuální ani akustickou složku při analýze zcela opomenout, neboť obě mohou verbální humor doplňovat.

Provedl jsem kvalitativní analýzu. Zde jsem vybral příklady humoru, na kterých bylo možné nejlépe demonstrovat specifika překladu jednotlivých typů humoru dle Cintas & Remael, a které dle mého názoru nejlépe reprezentují příslušné kategorie (Univerzální humor, Kulturně specifický humor, Komunitně specifický humor, Jazykově specifický humor, Komplexní humor). Z originálního scénáře v angličtině jsem vybral konkrétní příklady humoru z každé relevantní kategorie, které jsem porovnal s jejich protějšky v přeložené verzi v češtině. Analyzoval jsem užití překladatelské metody, důvody, proč lze dané příklady vnímat jako humorné, do jaké míry byl překlad ovlivněn kulturními a jazykovými rozdíly a požadavky, jenž musí překlad splňovat, aby byl funkční i v CJ. K těmto příkladům poskytuji stručný situační kontext pro lepší porozumění v širším měřítku a subjektivní zhodnocení míry jejich efektivity. K některým vybraným příkladům je navíc připojen komentář překladatele muzikálového scénáře, Martina Fahrnera.

Komentář překladatele byl vytvořen na základě polostrukturovaného rozhovoru, který proběhnul dne 10. 10. 2022 v Osikově. Jeho cílem bylo mimo jiné zjistit, proč se překladatel rozhodl pro konkrétní překladatelské metody, zda se rozhodoval i mezi alternativními řešeními a jaký byl jeho myšlenkový proces při překladu VT. Předem byly připraveny otázky týkající se jak obecných strategií a překladatelských doporučení, tak specifických postupů a myšlenkových procesů při překladu konkrétních příkladů humoru v muzikálu *Shrek*, přičemž komentovány

byly pouze příklady překladatelsky nejproblematictější. Schématu otázek jsem se nedržel pevně, dle odpovědí jsem pokládal i otázky doplňující. Na základě audionahrávky jsem rozhovor přepsal a v této formě je připojen k mé práci (viz. **Přílohy**). Rozhovor mi posloužil jako primární zdroj a na informace z něj získané odkazují jak v teoretické, tak v praktické části.

Následně jsem provedl analýzu kvantitativní. Jednak jsem zkoumal, jakým způsobem byly přeloženy jednotlivé příklady humoru ve VT. Oblastí mého zájmu však nebyly překladatelské metody, ale podoba, ve které se humor objevuje v CT (např. zda si příklad zachovává humorný efekt i v CT, zda humor funguje na stejném principu jako ve VT a podobně). Dále jsem v rámci kvantitativní analýzy určil u všech relevantních kategorií humoru dle Cintas & Remael počet výskytů v 1. dějství – jak ve VT, tak v CT. Vycházel jsem z již zmíněné tabulky, kde jsou zaznačeny všechny výskyty humoru v 1. dějství muzikálu *Shrek*.

4 Kvalitativní analýza překladu humoru v muzikálu *Shrek*

4.1 Univerzální humor

(1)

Kontext: Pohádkové bytosti se snaží vyvrátit to, co se o nich v příbězích tvrdí. Ke slovu se dostane i Pinocchio.	
Pinocchio: Or the ones that say I'm a „wooden“ boy! What? I'm not a wooden boy. (nose grows) I have a glanduar condition.	Pinocchio: Nebo ty, co tvrdí, že jsem jen dřevěná loutka? Co čumíte? Jasně, že nejsem dřevěná loutka. (Nos mu začíná růst.) To dělá rýma. Musím si nechat prohlídnout dutiny.

Tato situace je univerzálně humorná. Je všeobecně známé, že Pinocchiův nos vyrostे pokaždé, když zalže. Příjemce je pobaven jeho zoufalou snahou přesvědčit ostatní pohádkové postavy o tom, že není jen dřevěná loutka, přestože jeho rostoucí nos dokazuje pravý opak. Ačkoliv bych tento příklad nezařadil do kategorie vizuálního humoru, vizuální složka zde hraje důležitou roli. Překlad muzikálu totiž spadá pod překlad audiovizuální, vizuální složka je proto neoddelitelnou součástí muzikálového překladu. Příjemce musí vidět, jak Pinocchiův nos roste. To je ve scénáři naznačeno scénickou poznámkou. Humor v této ukázce je efektivní nezávisle na jazyku či kultuře cílového příjemce (vtip by nebyl funkční pouze v případě neznalosti postavy Pinocchia, ten je ale poměrně populární), proto je doslovný překlad vhodným řešením, neboť se věrně drží originálu. Humor je v rámci jazykového páru (angličtina a čeština) funkční jak ve VT, tak v CT, což je předpoklad efektivního překladu univerzálního humoru dle Cintas & Remael (2007, s. 217). Překladatel navíc CT umocňuje použitím hovorové češtiny („Co čumíte?“). CT je tak citově zabarvenější a humorný efekt se zvyšuje.

(2)

Kontext: Po vysvobození princezny Fiony se Oslík ptá Shreka, zda by se chtěl stát někým jiným, kdyby měl na výběr. Shrek odpovídá, že by nechtěl být nikým jiným než zlobrem, ale Oslík stále dotírá.	
Donkey: Like if a guy had a sword at your throat and was like, „look here, you can't be an ogre anymore, pick something else,“ then who would you pick? Shrek: I would pick that guy up and hurl him into a tree!	Osel: Kdyby ti někdo dal nůž na krk a řekl: „Podívej, příšera už bejt dál nemůžeš, koukej si rychle vybrat něco jinýho“. Co bys udělal? Shrek: Popadnul bych ho a mlátil s ním chvíli o strom.

Situace se stává humornou ve chvíli, kdy Shrek nenaplní divákovo očekávání. Dalo by se předpokládat, že Shrek již v tuto chvíli Oslíkovi prozradí, kým by se chtěl tajně stát. Shrek si však stojí za svým a v souvislosti s jeho charakterem dává jeho odpověď perfektní smysl, neboť v situaci, kterou mu Oslík popsal, by se Shrek nepochybně zachoval tak, jak říká. Humor je zde opět univerzální, pochopitelný nezávisle na jazyku či kultuře. Překladatel proto využil doslovného překladu, který zachovává zamýšlený efekt. Jedná se o vtipnou a nečekanou reakci, ta je dle Zabalbeascoy pro univerzální humor typická (1996, s. 251). Humor je opět funkční v rámci jazykového páru (angličtina a čeština) jak ve VT, tak v CT.

(3)

Kontext: Oslík chce putovat se Shrekem, ten však preferuje samotu. Shrek se Oslíka snaží přesvědčit, že by s ním neměl chtít trávit čas, protože je děsivý zlobr.	
Shrek: Listen, little Donkey, take a look at me. What am I? Donkey: Ahhh... really green?	Shrek: Hele, Oslíku, podívej se na mě. Jakej jsem? Osel: Noooo... celej zelenej?

Oslík si nesprávně vyloží Shrekovu otázku, a tak reaguje nečekaným způsobem. Opět vidíme příklad nečekané reakce, typické pro univerzální humor (Zabalbeascoa, 1996, s. 251). V souvislosti se Shrekem přemýšlí Oslík nad tím, co vidí před sebou, ne nad tím, kým nebo čím Shrek je – to je však podstata Shrekovy otázky. Dalo by se polemizovat, že Oslík ve skutečnosti otázku pochopil správně, přesto má ale na Shreka vlastní názor. Pro Oslíka je totiž Shrek lidská bytost se zelenou kůží, žádné monstrum. Oslík to dává svojí odpovědí najevo. Není však podstatné, jestli u Oslíka došlo k nepochopení otázky, či k vyjádření názoru. Zdrojem humoru je

zde totiž nečekaná odpověď, její odůvodnění není podstatné. V rámci jazykového páru je humor funkční jak ve VT, tak v CT.

(4)

Kontext: V dračí sluji narazí Oslík na několik spoutaných rytířů, kteří se v minulosti pokusili dračici zahubit. Ta je ale nechala naživu z níže uvedeného důvodu.	
Knights 1: She keeps us around because we sing backup.	Rytíř 1: Nás nechala naživu, abychom jí zpívali druhý hlasy.

Zde dochází k boření tzv. „čtvrté zdi“, kterou lze definovat dle následující definice z *merriam-webster*⁹: „Pomyslná zeď[...], která brání účinkujícím rozpoznat nebo přímo oslovit své publikum.“¹⁰ Jedná se o určité oddělení fikčního světa v narativu a reálného světa, ve kterém žijí diváci. Rytíři si však bezesporu uvědomují, že jsou součástí muzikálu, tedy součástí reálného světa. Tato sebereflexe je zdrojem humoru v uvedené ukázce. Roli zde hraje absurdita situace, dračice měla totiž všechny důvody rytíře usmrtit, neboť se ji pokusili zabít. Nechala je ale naživu, jen aby mohli zpívat druhé hlasy v muzikálu. Vzhledem k tomu, že je v této ukázce nutné převést pouze denotační význam, bylo užito doslovného překladu, který zachovává humorný efekt v CT.

4.2 Kulturně specifický humor

(5)

Kontext: Shrek hledá cestu do Dulocu.	
Shrek: Now this can't be right, I'm all turned around. I took a right at the candy house, passed that weird old woman in the shoe, and then took a left at Oprah's castle...	Shrek: Ach jo. Jak je možný, že se motám pořád dokola? Zahnul jsem doprava u Perníkový chaloupky? Zahnul. Minul divnou kočku s botama? Minul...

Humor ve VT zajišťuje odkaz na Oprah Winfrey, populární americkou moderátorku a herečku. Dochází zde ke spojení reálného světa s pohádkovým a fakt, že právě popularita Oprah, která zde očividně vlastní hrad, je humorný. Vtip však funguje pouze tehdy, když příjemce

⁹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fourth%20wall>

¹⁰ an imaginary wall (as at the opening of a modern stage proscenium) that keeps performers from recognizing or directly addressing their audience

kulturní narážku pochopí a osobu Oprah zná. To by pro příjemce CJ neplatilo, proto se překladatel rozhodl vtip s Oprah nahradit vtipem jiným. Příjemce se dočká narážky na kocoura v botách, což je populární fiktivní postava, která se poprvé objevila ve filmu *Shrek 2* (2004). Překladatel se rozhodl pro toto řešení ze dvou důvodů. Jednak se postava kocoura chvíli před pronesením této repliky na jevišti mihne, a takto se na ni odkazuje. Dle překladatelových slov však bylo hlavním důvodem zohlednění dětského publika, které s největší pravděpodobností nezná ani Oprah, ani jiné, v Česku známější celebrity (Fahrner, 2022).

(6)

Kontext: Oslík chce něco zjistit o Fioně, a tak se Shreka ptá, co se o ní píše v listině, kterou dostali od lorda Farquaada.	
Donkey: What's it say about the princess anyway? Shrek: She apparently likes pina coladas and getting caught in the rain.	Osel: Píšu tam něco o tý princezně? Shrek: (Prohlíží listiny) Že není nafrněná ani problematická a dobře vaří.

VT je aluzí na píseň *Escape (The Piña Colada Song)* od Ruperta Holmese. Český příjemce však tuto narážku neocení do té míry, jako příjemce anglofonní a pravděpodobně ji ani nepochopí, neboť píseň není v českém prostředí známá. Při doslovném překladu by se vytratil zamýšlený humorný efekt, proto je třeba využít metody adaptace. Překladatel zde, dle mého názoru, zvolil ideální řešení. V CT totiž také odkazuje na píseň, tato je však pro českého příjemce dobře známá – *Nafrněná* od Barbory Polákové. Ta byla dle Fahrnera v době tvorby překladu velmi populární a odkazování na popkulturní píseň se nabízelo jako ideální řešení, neboť tak byla dodržena i určitá věrnost originálu (Fahrner, 2022). Orientace na cílové příjemce, kterou doporučuje jak Zabalbeascoa (1996, s. 252), tak Cintas & Remael (2007, s. 220), je zde zřejmá, Překlad nám navíc prostřednictvím úryvku z textu písně nastiňuje charakter Fiony, a především zachovává humorný efekt.

(7)

Kontext: Oslík se ptá Shreka, zda má nějaké zkušenosti s vysvobozováním princezen. Ten mu odpoví.	
Shrek: I´ve read the stories Donkey: And I´ve read the sports page – that don´t make me a hockey player!	Shrek: Něco jsem zaslechl. Osel: A já zaslechl zpívat Madonnu v rádiu. Ale vůbec si nemyslím, že je ze mě díky tomu zpěvák!

V této ukázce se kulturně specifický humor ve VT nevyskytuje. Při překladu se však dostal do CT. Vtip je zde závislý na příjemcově znalosti socio-kulturního kontextu. Pochopí jej pravděpodobně i příjemce, který zpěvačku Madonnu nezná, nicméně jej do jisté míry nedocení. Překladatel mohl zvolit i doslovný překlad, rozhodl se však pro substituci.

(8)

Kontext: Shrek Oslíkovi vysvětluje, že zlobři uvnitř nejsou takoví, jakými se na první pohled zdají. Jsou komplexní a mají mnoho vrstev. Oslík je však nechápatý, a tak Shrek použije metaforu, kdy přirovná zlobry k cibulím, neboť ty také mají vrstvy.	
Donkey: Ohhh, you both have layers. You know... not everybody like onions. Parfaits! Everyone likes parfait, and they have layers!	Osel: Ahá! Máte slupky. Jste jako cibule! Nechcete bejt raději jako Milka? Je taky zabalená, ale na rozdíl od cibule ji má každéj rád.

Při překladu slova „parfait“, které je nositelem humoru v uvedeném příkladu, je třeba využít metody adaptace a v CT použít slovo, které splňuje následující požadavky:

1. Jedná se o slovo, které uživatel českého jazyka dobře zná.
2. Jedná se o slovo, které spadá pod hyperonymum: sladkost.
3. Jedná se o slovo, s jehož významem jsou úzce spjaté „vrstvy“.

Pokud dojde ke splnění všech těchto požadavků, nejen že bude humorný efekt zachován, překlad bude navíc věrnější originálu. „Parfait“, což je sladký mražený krém, tento požadavek nesplňuje, neboť není v českém prostředí známý. Překladatelovo řešení „Milka“ splňuje všechny požadavky, jedná se tak o efektivní převod socio-kulturního prvku, opět s využitím substituce. Dalo by se polemizovat, proč překladatel nepoužil známé přirovnání z filmu *Shrek* (2001), kdy ve stejné situaci využívá Oslík přirovnání s tiramisu. Dle Fahrnera by použití tohoto překladu však mohlo být právně napadnutelné. Dle jeho slov by mohl být nařčen z „vykrádání“ dabingového překladu, a tak se rozhodl přirovnání změnit (Fahrner, 2022).

4.3 Komunitně specifický humor

(9)

Kontext: Shrek odmítá cestovat s Oslíkem a chce se za Farquaadem vydat sám. Oslík se jej snaží přesvědčit, aby jej vzal s sebou.	
Donkey: But nobody's fine on their own! Not when you look like we do! Hey! Didn't you hear what they said? Man this place is goin' Stepford!	Osel: Nikdo si nevystačí sám! Už vůbec, když vypadá jako my dva! Neslyšíš, co říkám?! Tohle je horší, než Třetí říše! Připadáš si jako modrookej blondák?

Humor je ve VT zajištěn Oslíkovým přirovnáním království Duloc ke Stepfordu. Denotační význam tohoto slova je dle *collinsdictionary*¹¹ následující: „nevýrazně konformní a submisivní“.¹² Výraz pochází ze satirické novely *The Stepford Wives* (1972), kterou napsal americký spisovatel Ira Levin. Kniha popisuje čtvrť, ve které muži proměnili své manželky v poslušné roboty. Tato kniha však pravděpodobně není v českém prostředí příliš známá, a tak by doslovný překlad nebyl efektivní. Je třeba využít adaptace, jejíž význam je spjatý s vymáháním poslušnosti. Proto je v CT použit vtip odkazující na Třetí říši a nacisty propagovaný ideální vzhled člověka – modrooký blondák, který představuje stereotyp typického árijce. V českém prostředí jsou totiž vtipy o Němcích, nacistech a židech ve značné oblibě. Dochází tak opět k funkčnímu využití adaptace.

4.4 Jazykově specifický humor

(10)

Kontext: Oslík přesvědčuje Shreka, aby jej vzal na výpravu s sebou. V písni mu prezentuje všechny své přednosti. Úryvek je z písně <i>Nenech mě jít (Don't let me go)</i> .	
Donkey: I'll bring you soup when you feel congested. I'll bail you out when you get arrested. I gotcha back when things get scary. And I'll shave it when it gets hairy.	Osel: Pobavím tě vždy, když budeš smutný. A zařídím všecko, co je nutný Doba je zlá? Kreju ti záda. Anebo funus ti uspořádám!

¹¹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/stepford>

¹² blandly conformist and submissive

Ve VT se setkáváme se slovní hříčkou. „Get hairy“ je idiom, který dle *thefreedictionary*¹³ popisuje situaci, která „způsobuje stres a nervozitu.“¹⁴ Slovo „hairy“ má však i jiný význam – chlupatý. Ve VT tak Oslík sděluje, že se „postará“ o nebezpečnou situaci tím, že ji „oholí“, což je odkaz na primární význam slova „hairy“. Tato slovní hříčka je však velmi obtížně přeložitelná, předpokladem funkčního překladu je existence podobného idiomu v CT. Překladatel se rozhodl si práci usnadnit, slovní hříčku v CT vypustil, zachoval však humorný podtón. Zdrojem humoru v CT je kontrast mezi Oslíkovým slibem, že se o Shreka postará a následným přiznáním, že v případě neúspěchu mu zařídí pohřeb. Cílem by neměl být doslovný překlad Oslíkových argumentů, ale zachycení smyslu sdělení – Oslík se snaží Shreka různými způsoby přesvědčit, aby jej vzal s sebou, jeho promluva má humorný podtón. CT tento požadavek splňuje. Píseň navíc dodržuje rýmové schéma a odpovídá požadovanému rytmu. S výjimkou posledního verše je všech ostatních veršů dodržen stejný počet slabik, jak v rámci PP doporučuje Low (2005). Slova v posledním verši „And I’ll shave it“ však Oslík nezpívá, pronese je normálním hlasem a píseň je tak na okamžik přerušena (Shrek The Musical, 2008). Přidání jedné slabiky proto zpívatelnost ani rytmus neovlivní.

(11)

Kontext: Pozdější fáze výše uvedené písně <i>Nenech mě jít (Don't let me go)</i> .	
Donkey: I'll treatcha right, and never act shoddy. If you kill a man, I'll hide the body. Whadaya say? You're not responding. ...I think we're bonding!	Osel: Uvařím čaj, když ti bude zima. Přepadnou tě? Zatočím s nima. Postřílím je. Přestanou zlobit. Odtáhnu těla. Vykopu hroby.

V této ukázce je pro způsobení humorného efektu důležité zachovat morbidní podtón. To se překladateli podařilo, efekt v CT je navíc ještě intenzivnější, než ve VT. Tato ukázka může být důkazem, že muzikál *Shrek* není určený pouze pro děti. Výskyt černého humoru můžeme pozorovat napříč celým dílem. I v této ukázce je zdrojem humoru kontrast – mezi postavou zdánlivě neškodného Oslíka a jeho slovy o způsobu nakládání s potenciálními nepřáteli. Opět pozorujeme překlad smyslu sdělení, nikoliv jednotlivých slov. Jak doporučuje Franzon, písňový text se přizpůsobuje hudbě (2005, s. 264). Můžeme si všimnout využití kompenzace místa

¹³ <https://idioms.thefreedictionary.com/things+are+getting+hairy>

¹⁴ to become stressful or unnerving.

použití humoru, zmínka o tělech nepřátel se ve VT nachází ve 2. verši, v CT ji však nalezneme až ve 4. verši (Zabalbeascoa, 2005, s. 193). Rýmové schéma je zachováno, stejně jako počet slabik ve verších s výjimkou 4. verše. Ve VT je třemi tečkami naznačena pauza, kdy nastává trapné ticho, Shrek nemá Oslíkovi co říct. V CT je tato pauza nahrazena slovy „odtáhnou těla“. Můžeme tak zaznamenat přizpůsobení rytmu hudby novému textu v CJ, který popisuje Low (2013, s. 73). Píseň si v CT však zachovává zpívatelnost, dochází k pouhému vyplnění pauzy, která se ve VT vyskytla.

(12)

Kontext: Pozdější fáze výše uvedené písně <i>Nenech mě jít (Don't let me go)</i> .	
<p>Donkey:</p> <p>Like cupid and psyche – like pop rocks and Mikey. We'll stick together like that Velcro stuff – I'm the fuzzy side, and you'll be the spiky. Like little kids and the pajamas with those funny things at the bottom. You know – feeties! Like donuts and... what goes with donuts? Donuts and...Diabetes!</p>	<p>Osel:</p> <p>Tristan a Izolda. Vesuv a Pompeje. Prase a pomeje. Takhle my k sobě patříme. Navždycky a bez podmínky. Jako mimino a plínky. Jako hrnec...á tady je zádrhel. Marně hledám jiný rým. Ach jo jak... Jak hrnec na prdel.</p>

Jazykově specifického humoru je ve VT dosaženo použitím nečekaného přirovnání a kontrastu – mezi koblihami („donuts“), se kterými jsou většinou spojovány pozitivní konotace a cukrovkou („diabetes“), ke které se naopak vážou konotace negativní. Slovo, které se později stane zdrojem humoru ve VT („diabetes“) lze částečně anticipovat na základě předešlého rýmu („feeties“). Aby byla zachována co největší věrnost originálu, je třeba, aby ideálně na stejném principu fungoval i CT. Toho je v překladu dosaženo, slovo, které je zdrojem humoru v CT („prdel“) lze anticipovat mnohem lépe než ve VT, neboť tvoří kolokaci, která je cílovému příjemci dobře známá (sedne jak hrnec na prdel). Oproti VT dochází v CT k odchylce, humor není založen na nečekaném přirovnání, ale na humorné kolokaci.

(13)

Kontext: Shrek se snaží před drakem zachránit jak Fionu, tak Oslíka.	
Fiona: Hey! what are you doing?!	Fiona: Hej, co to děláte?
Shrek: Well, I have to save my ass.	Shrek: Zachraňuju nám prdel.

Humor ve VT zajišťuje dvojsmysl. Slovo „ass“ totiž v angličtině označuje nejen hanlivý výraz pro pozadí, jedná se navíc o označení pro osla. Shrek tak vyjadřuje nejen, že si chce zachránit vlastní život, implicitně také naznačuje že má v plánu zachránit i Oslíka. V CT se však jazykový humor vytratil, v češtině totiž neexistuje významové spojení mezi oslem a pozadím, tato slovní hříčka by proto nebyla funkční. Překladatel se rozhodl použít vulgarismus, který může z úst pohádkové postavy vyznít zábavně.

Dle překladatele se jedná o jeden z případů, kdy je při překladu nemožné dostat originálu. Pokud však vtip nevytváří v narativu další situace, je možné jej buď úplně vypustit nebo jej nahradit jiným vtipem tak, jak je tomu zde. Na této ukázce opět vidíme, že cílovou skupinou muzikálu *Shrek* pravděpodobně nejsou pouze děti, ale i dospělí. Fahrner uvádí, že lidé, kteří film v mládí sledovali, jsou již starší, a tak pro ně výskyt vulgarismů není tabu. Dle jeho slov je film samotný na hraně korektnosti, ale muzikál zachází ještě dál. Uznává, že došlo k případům, kdy si diváci na vulgární mluvu stěžovali. Je však toho názoru, že zodpovědnost nesou rodiče, kteří své děti na muzikál berou navzdory povědomí o nekorektnosti samotného filmu *Shrek*, který muzikál adaptuje a dá se tedy čekat, že ani muzikál nebude pro děti příliš vhodný (Fahrner, 2022).

(14)

Kontext: Shrek s Oslíkem přicházejí na Farquaadův zámek v království Duloc. Jsou svědky vystoupení, které vyzdvihuje velkolepost „bezchybného“ království.	
Performers: Please keep off the grass. Shine your shoes, wipe your... face. Duloc is, Duloc is, Duloc is a perfect place.	Občané Dulocu: Nešlapej na trávník! Zpívej si do kroku! Je štěstí, je štěstí, je štěstí žít v Dulocu!

VT vzbuzuje u příjemce očekávání vulgarismu – slova „ass“(zadek). Odpovídalo by rýmovému schématu a korespondovalo by i se slovesem „wipe“ – wipe your ass (utři si zadek).

Humornou se tato situace stává ve chvíli, kdy je uvedené očekávání nenaplněno. Místo vulgarismu se do VT dostává slovo „face“(obličej), které taktéž koresponduje se slovesem „wipe“. Tato slovní hříčka se však z CT zcela vytratila. Nedochozí zde ani k substituci druhu humoru, ani k substituci místa použití humoru (Zabalbeascoa, 2005, s. 193).

(15)

Kontext: Shrek ve své bažině nalezne skupinu pohádkových postav, které byly vyhnány z Dulocu Farquaadem. Shrek chce, aby opustily jeho domov a vrátily se odkud přišly. Postavy se ale obávají, co by jim Farquaad mohl udělat.	
Pig 1: Farquaad vill turn us into bratvurst! Wolf: The guy's bad news	Prasátko 1: Farquaad by z nás nadělal sekanou. Vlk: Spíš ovar.

V této ukázce výjimečně analyzuji použití jazykově specifického humoru v CT, nikoli ve VT. Humor ve VT je na pomezí kulturně specifického (odkaz na německou klobásu „bratvurst“) a akustického humoru (silný německý přízvuk prasátek). V CT se už však jedná o humor jazykově specifický, který je realizován slovní hříčkou. Vlk reaguje na obavy prasátek tím, že jejich tvrzení opraví. Sekaná se totiž zpravidla připravuje z různých druhů mas. V případě popravky prasátek Farquaadem by se však jednalo pouze o pokrm z vepřového. Nabízí se tedy ovar, typicky připravovaný výhradně z vepřového masa, tedy z prasátek. Dochází zde jak k substituci druhu humoru, tak substituci místa použití humoru (Zabalbeascoa, 2005, s. 193).

4.5 Komplexní humor

(16)

Kontext: Oslík přesvědčuje Shreka, aby jej vzal na výpravu s sebou. Jejich dvojici přirovnává k nerozlučným párům. Úryvek je z písně <i>Nenech mě jít (Don't let me go)</i> .	
Donkey: Like cupid and psyche – like pop rocks and Mikey. We'll stick together like that Velcro stuff – I'm the fuzzy side, and you'll be the spiky. Like little kids and the pajamas with those funny things at the bottom. You know – feeties! Like donuts and... what goes with donuts? Donuts and...Diabetes!	Osel: Tristan a Izolda. Vesuv a Pompeje. Prase a pomeje. Takhle my k sobě patříme. Navždycky a bez podmínky. Jako mimino a plínky. Jako hrnec...á tady je zádrhel. Marně hledám jiný rým. Ach jo jak... Jak hrnec na prdel.

V této ukázce nalezneme kombinaci jazykově specifického a kulturně specifického humoru. Ukázka obsahuje řadu kulturních odkazů („Tristan a Izolda“, „Vesuv a Pompeje“). Ve VT však nalezneme zcela odlišné kulturní narážky, které příjemce v kontextu CK pravděpodobně nezná („pop rocks and Mikey“). Dochází proto k adaptaci. Překlad se však komplikuje, neboť se jedná o úryvek z písňového textu, a tak musí uvedené kulturní narážky ještě splňovat požadavky typické pro funkční překlad písňových textů – text se musí rýmovat, je nutné zachovat rytmus a především zpívatelnost. Počet slabik je zachován, rytmus je dodržen, rýmové schéma je sice pozměněno, ale zpívatelnost zůstává zachována. Stejně jako v analýze již uvedených úryvků písňových textů si překlad zachovává smysl sdělení, je flexibilní a humor je překládán s využitím jiného vtipu v CT, který v daném kontextu plní svoji funkci, jak doporučuje Low (2005).

(17)

Kontext: Shrek odmítá cestovat s Oslíkem a chce se za Farquaadem vydat sám. Oslík se jej snaží přesvědčit, aby jej vzal s sebou.	
Donkey: But nobody's fine on their own! Not when you look like we do! Hey! Didn't you hear what they said? Man this place is goin' Stepford!	Osel: Nikdo si nevystačí sám! Už vůbec, když vypadá jako my dva! Neslyšíš, co říkám?! Tohle je horší, než Třetí říše! Připadáš si jako modrookej blond'ák?

Tento příklad jsem již zařadil do kategorie komunitně specifického humoru. Dal by se však zařadit i do kategorie komplexního humoru, neboť zde nacházíme i složku kulturně specifického humoru. Kulturní specifičnost ve VT reprezentuje odkaz na Stepford. Význam tohoto slova viz (9). Při překladu bude využita kulturně specifická adaptace, kterou bude český příjemce dobře znát. Cílem je, aby byla tato adaptace významově spjatá s vymáháním poslušnosti. Vzhledem k tomu, že Česká republika byla součástí Protektorátu Čechy a Morava, který byl pod nacistickou nadvládou, nabízí se v CT odkaz na Třetí říši. Překladatel se však rozhodl dodat vtípu na intenzitě a rozšířit jej o větu „Připadáš si jako modrookej blond'ák?“ Člověk s touto barvou očí a vlasů byl totiž za dob Třetí říše považován za typického Árijce, tedy člověka nadřazeného. Vzhledem k tomu, že Oslík ani Shrek tyto požadavky na vzhled ani v nejmenším nesplňují, humorný efekt Oslíkova monologu se zvyšuje. Komunitně specifický smysl pro humor je pak reprezentován odkazováním právě na dobu Třetí říše. V českém prostředí jsou totiž vtípy o nacistech a židech ve značné oblibě.

Co se týká uvedeného rozšíření humoru, dle Fahrnera se této praktiky využívá jen výjimečně, za účelem zvýšení efektivity CT (Fahrner, 2022). V tomto případě byl rozšířen již existující vtíp, v překladu muzikálu *Shrek* však došlo i k rozšíření o nové, izolované vtípy, které se v originálním scénáři vůbec nevyskytují. Na následujících dvou ukázkách z přeloženého scénáře popíšu myšlenkový proces a motivaci překladatele při rozšíření CT o humorné situace. Uvedené příklady lze oba zařadit do kategorie univerzálního humoru. Nebudu je však analyzovat tak, jako předešlé příklady, popíšu pouze hledisko překladatele.

(18)

Kontext: Shrek a Fiona se v dračí slují shledají s Oslíkem.	
Shrek: Donkey!	Shrek: Hele, Osel!
Donkey: Shrek!	Osel: Shrek!
Fiona: Dragon!	Fiona: Zázrak! Ten osel mluví!
	Shrek: Zázrak je, když mlčí!
	Dračice: Vrrrr! Uúúúáááááááááá
	Fiona: Drak!!!!

Dle překladatele se tento vtip vyskytoval v animovaném filmu *Shrek* (2001) a považoval jej za natolik dobrý, že se jej rozhodl dostat i do scénáře muzikálu. Tentokrát se však tolik neobával potenciální právní napadnutelnosti a rozhodl se zariskovat. Řídil se instinktem a překlad mu byl schválen bez připomínek (Fahrner, 2022). Můžeme tedy pozorovat určitou nekonzistentnost v rozhodování, která nicméně nezabránila úspěšnému schválení překladu.

(19)

Kontext: Na scénu přichází dračice.	
Dračice: Vrrrr! Uúúúáááááááááá!	
Fiona: Drak!!!!	
Dračice: Grrrrrrrrrrrrrr! To bylo genderově nekorektní. Nevidíš, že jsem samička?	

Tento vtip se však nevyskytuje ani v animovaném filmu, neboť postava dračice nemluví. Vzešel tedy čistě z hlavy překladatele, který takto scénář obohatil o vlastní myšlenku genderové politiky. I tento překlad mu byl schválen bez připomínek (Fahrner, 2022).

5 Kvantitativní analýza překladu humoru v muzikálu *Shrek*

Tato kapitola je shrnutím poznatků získaných kvantitativní analýzou výskytu a překladu humoru v 1. dějství muzikálu *Shrek*. Postup kvantitativní analýzy je popsán v sekci 3 Metodologie. Zkoumal jsem, jakým způsobem byly přeloženy jednotlivé příklady humoru ve VT. Oblastí mého zájmu však nebyly překladatelské metody, ale podoba, ve které se humor objevuje v CT (např. zda si příklad zachovává humorný efekt i v CT, zda humor funguje na stejném principu jako ve VT a podobně). Z kvantitativní analýzy vyplývá následující. Při překladu dochází k šesti různým jevům:

1. Humor, který ve VT patří do určité kategorie, lze do stejné kategorie zařadit i v CT. Humor tedy funguje na stejném principu.¹⁵ Tento jev jsem zaznamenal 69krát. Např:

Kontext: Oslík se schovává za Shrekem, neboť je pronásledován vojáky lorda Farquaada. Ti poprvé spatří Shreka a na jeho adresu pronesou větu:	
Captain of the guard: Ugh, it's hideous!	Kapitán: Fuj, to je ale příšera!
Shrek: Aw, that's not very nice. It's just a Donkey.	Shrek: To od vás není pěkný. Vypadá jako každej jinej osel.

2. Humor, který ve VT patří do určité kategorie, se v CT řadí do kategorie jiné. Humor tedy funguje na jiném principu (např. jazykově specifický humor je změněn na univerzální, může dojít ke ztrátě slovní hříčky v CT).¹⁶ Tento jev jsem zaznamenal 6krát. Např:

Kontext: Oslík se snaží Shreka přesvědčit, aby jej vzal na výpravu s sebou.	
Donkey: We gotta join forces! Otherwise they're gonna lock me up! And I can not go back in a cage! I don't know if I mentioned it or not, but I did six years in solitary for impersonating a Piñata	Osel: Musíme spojit síly, jinak mě zase chytí! A já nechci skončit podruhé v kleci! Nevím, jestli jsem se už zmínil, ale byl jsem v kleci posledních šest let! V rodině se třema dětma, protože nesehnali křečka!

¹⁵ V tomto příkladu se jak ve VT, tak v CT jedná o univerzální humor.

¹⁶ V tomto příkladu se ve VT jedná o kulturně specifický humor (odkaz na slovo „Piñata“), v CT nalezneme univerzální humor.

3. Humor se vyskytuje pouze ve VT, v CT se jeho překlad nevyskytuje vůbec. Tento jev jsem zaznamenal 1krát:

Kontext: Shrek má namířeno přímo za Farquaadem, Oslík má však jiné plány.	
Donkey: Oo, I wanna stop in the gift-shop to get a t-shirt.	

4. Humor se vyskytuje pouze v CT, který jím byl rozšířen, ve VT se nevyskytuje vůbec. Tento jev jsem zaznamenal 4krát. Např.:

Kontext: Shrek a Fiona se v dračí sluji shledají s Oslíkem.	
Shrek: Donkey!	Shrek: Hele, Osel!
Donkey: Shrek!	Osel: Shrek!
Fiona: Dragon!	Fiona: Zázrak! Ten osel mluví!
	Shrek: Zázrak je, když mlčí!
	Dračice: Vrrrr! Uúúúáááááááááá
	Fiona: Drak!!!!

5. Situace ve VT humorná je, v CT však její překlad humorný není.¹⁷ Tento jev jsem zaznamenal 17krát. Např.:

Kontext: Shrek zpívá o tom, že v životě nikoho nepotřebuje a samota mu vyhovuje.	
Shrek: ...I party on my own anyway. Doin' what I can With a one-man conga-line.	Shrek: Nechte si svůj pitomý svět Vím, že si vystačím Klidně sám Dělám si, co chci Jsem pouze svůj vlastní pán

¹⁷ V tomto příkladu nalezneme ve VT kontrast mezi odkazem na řadový festivalový tanec „conga-line (v českém prostředí obdoba písně *Jede Pihatá mašinka*) a Shrekovým tvrzením, že jej tancuje sám.

6. Situace ve VT humorná není, v CT však její překlad humorný je.¹⁸ Tento jev jsem zaznamenal 4krát. Např.:

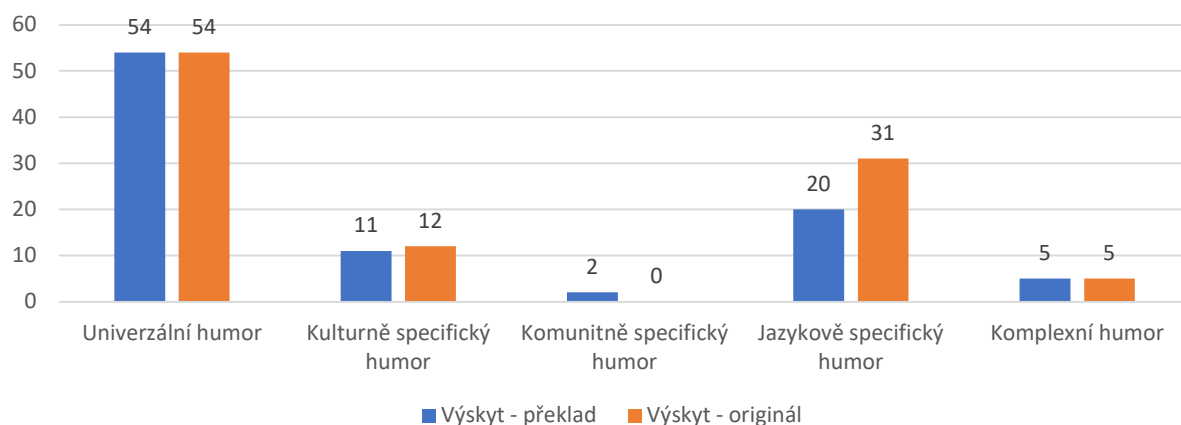
Kontext: Dračice zpívá Oslíkovi, že si jej chce nechat ve své sluji.	
Dragon: You're gonna stay...	Dračice: Lásko má já, Lásko má já, Lásko má já,
Knights: You're gonna stay...	Já stůňu!
	Rytíři: Asi ve věžích.

Při kvantitativní analýze jsem dále zjistil, že nejrozšířenější kategorií humoru v 1. dějství muzikálu *Shrek* je univerzální humor. V originální i přeložené verzi má stejné zastoupení (54). K výskytu univerzálního humoru však ne vždy dochází na stejných místech v textu. Jak jsem již uvedl, humor obsažený v originále občas v překladu chybí, může se však objevovat na místech jiných – to platí nejen pro humor univerzální, ale pro všechny analyzované kategorie. Příkladů kulturně specifického humoru nalezneme v originále 12 a v překladu 11. Byť jsou tyto hodnoty podobné, nelze zaznamenat výskyt této kategorie na stejných místech v textu z výše uvedených důvodů. Jazykově specifický humor má vyšší zastoupení v originále (31) než v překladu (20). Vyskytuje se především v písňových textech a občas se v překladu zcela vytrácí, zejména v případě slovních hříček. Problematické bylo stanovení výskytu komunitně specifického humoru. Vzhledem k nedostatečné znalosti preferencí humoru ve VK jsem ve VT nedokázal najít ani jeden příklad z této kategorie, musel by být provedený širší výzkum týkající se komunitně specifického humoru ve VK. V přeložené verzi jsem však našel 2 výskyty tohoto typu humoru. Co se týká komplexního humoru, v originální i přeložené verzi má stejné zastoupení (5), ani zde nelze zaznamenat výskyt této kategorie na stejných místech v textu.

Kvantitativní analýza dokazuje překladatelovu snahu o, pokud možno, stejné zastoupení humoru v CT. Na obtížně přeložitelných místech humor vypouštěl a kompenzoval na jiných místech, případně měnil i typ humoru. Docházelo tak jak ke kompenzaci druhu humoru, tak ke kompenzaci místa použití humoru. Vidíme tedy, že ne vždy lze při překladatelském procesu zachovat humor ve stejné formě, někdy jej dokonce nelze zachovat vůbec.

¹⁸ V CT nalezneme odkaz na muzikál *Noc na Karlštejně*.

Výskyt humoru v muzikálu *Shrek* dle kategorií Cintas & Remael



Typ humoru	Výskyt - originál	Výskyt - překlad
Univerzální humor	54	54
Kulturně specifický humor	12	11
Komunitně specifický humor	0	2
Jazykově specifický humor	31	20
Komplexní humor	5	5

Závěr

Má práce dokazuje, že překlad humoru je jednou z nejobtížnějších složek práce překladatele. Problémy představují zejména systémové rozdíly mezi jazyky, které ovlivňují překlad jazykového humoru. Nevhodný překlad může ohrozit přirozenost sdělení v CJ. Neméně obtížné je překlad socio-kulturních prvků, kdy je třeba dbát zejména na přijatelnost socio-kulturních narážek v CK a na znalosti cílového příjemce. Humor se tak může při překladu často zcela vytratit, v takovém případě je třeba jej ideálně nahradit a kompenzovat buď jiným způsobem, či na jiném místě v textu. Překlad humoru je o to obtížnější v písňových textech, které jsou pro muzikály charakteristické. Překladatel je jednak nucen adekvátně naložit s již tak obtížně přeložitelným humorem, navíc se však musí řídit pravidly překladu písňových textů, která kladou důraz na přirozenost, rytmus, rým, smysl a především zpívatelnost. Proto je při překladu humoru nutno se co nejvíce odpoutat od originálu, nejvhodnější strategií je volný, komunikativní překlad, což dokazuje i má kvalitativní analýza. Překladatel si může dovést do díla více zasáhnout a otisknout do něj vlastní myšlenky. Spíše, než na věcné přesnosti překladu totiž spíše záleží na účinku na cílového příjemce, na účelu sdělení, na skoposu. V tomto směru vykazuje překlad humoru podobnost s překladem písňových textů, kde je taktéž kladen důraz na funkci sdělení v CT (Low, 2005).

Při kvalitativní analýze jsem zjistil, že se zejména při překladu kulturně specifického humoru často užívá strategie a substituce, která zajišťuje, že kulturně specifickým prvkům bude v CJ porozuměno a že si zachovají humorný efekt. V přeloženém scénáři lze znatelně zaznamenat orientaci na cílové příjemce, což dokazují časté kulturní reference spojené s kulturou a historií České republiky. Jazykově specifický humor je nejčastěji obsažen v písňových textech, jeho humornost závisí na již uvedených pravidlech překladu písňových textů. Nejčastější metodou překladu tohoto typu humoru byla adaptace, která dovoluje nahradit situaci zobrazenou ve VT zcela jinou situací, která je v CT přijatelnější. Slovní hříčky je často tak obtížné přeložit, že se jejich humorný efekt v CT ztrácí. Obecně byl kladen důraz na volný, komunikativní překlad.

Při kvantitativní analýze muzikálu *Shrek* jsem zjistil, že při překladu dochází k šesti jevům: Prvním je, že humor, který ve VT patří do určité kategorie lze do stejné kategorie zařadit i v CT. Humor tedy funguje na stejném principu. Druhou možností je, že humor, který ve VT patří do určité kategorie, se v CT řadí do kategorie jiné. Humor tedy funguje na jiném principu (např. jazykově specifický humor je změněn na univerzální, může dojít ke ztrátě slovní hříčky v CT). Za třetí se může humor vyskytovat pouze ve VT, v CT se jeho překlad nevyskytuje vůbec.

Čtvrtou možností je, že se humor vyskytuje pouze v CT, který jím byl rozšířen, ve VT se nevyskytuje vůbec. Za páté může dojít k tomu, že situace ve VT humorná je, v CT však její překlad humorný není. Šestou možností je, že situace ve VT humorná není, v CT však její překlad humorný je. Kvantitativní analýza dále ukázala, že nejzastoupenější kategorií humoru dle Cintas & Remael byl univerzální humor, a to jak ve VT, tak v CT. Druhou nejrozšířenější kategorií byl jazykově specifický humor, který byl nejčastěji obsažen v písňových textech. Vzhledem k počtu výskytů se na třetím místě umístil kulturně specifický humor a na čtvrtém komplexní humor. Nejméně výskytů jsem zaznamenal v rámci kategorie komunitně specifického humoru, který bylo ve VT problematické vůbec nalézt. Výskyty humoru ve VT a CT se často nepřekrývaly, přesto jsou počty výskytů humoru v jednotlivých kategoriích přibližně stejné. Překladatel totiž často využíval kompenzace druhu humoru a kompenzace místa použití humoru, čímž se snažil zachovat celkový humorný efekt CT.

V rámci tohoto tématu by mohlo být do budoucna zajímavé analyzovat i druhé dějství muzikálu. Při pročitání scénáře jsem zaznamenal vysoký výskyt příkladů jazykově specifického humoru právě ve druhém dějství a překvapilo mě, jak málo jsem jich našel v dějství prvním. Dále bych se mohl konkrétněji zaměřit na kategorie jazykově specifického a kulturně specifického humoru, které jsou dle mého názoru translatologicky nejzajímavější.

Humor je obtížné překládat z řady důvodů. Tím nejdůležitějším je však pravděpodobně fakt, že humor je věcí osobního vkusu. Každý má jiný smysl pro humor a odlišné vnímání toho, co mu přijde vtipné. To neovlivňuje pouze přijetí humoru příjemcem, ale také zpracování humoru překladatelem, který subjektivně hodnotí humornost VT a snaží se ji převést do CT. Byť se jedná o úkol proveditelný, nikdy není možné plně dosáhnout stejného humorného efektu, jako v originále.

Resumé

My bachelor thesis is concerned with the translation of humor in the musical *Shrek*. The aim of my work is to find out what translation methods and general strategies were used in the translation of humor in the musical *Shrek*, and especially why.

In the theoretical part, I present the classifications used to distinguish types of humor. The most important is the typology according to Cintas & Remael (2007), which I later use in the actual analysis of the translation of humor in the 1st act of the musical. Next, I focus on the recommended translation methods, which, according to the mentioned authors, are ideal for translating individual categories of humor. I also present the specifics of the translation of musical texts, which fall under audiovisual translation and are closely related to theatrical translation. Special attention is also paid to the translation of song lyrics. Finally, I present basic information about the musical *Shrek* and briefly summarize its plot.

In the practical part, I analyze the translation of humor in the 1st act of the musical *Shrek*. In the script both in the ST and the TT, all occurrences of humor in the 1st act are marked. These are then color-coded based on the categories into which they fall according to Cintas & Remael. Both versions of the script are not part of my thesis due to copyright, but they were available for review by both my thesis supervisor and my opponent. For greater clarity, a table with all occurrences of humor in the 1st act marked was available for review in the same way.

I perform a qualitative analysis. Here I choose examples of humor that demonstrate the best the specifics of the translation of individual types of humor and that, in my opinion, best represent the categories to which they belong. I analyze the translation methods used, the sources of humor, to what extent the translation was influenced by cultural and linguistic differences, and the requirements that the translation must meet in order to be effective in the target language as well. I provide a brief situational context for these examples for a better understanding on a wider scale and a subjective assessment of their effectiveness. Some selected examples are also accompanied by a commentary by the translator of the musical script, Martin Fahrner.

The comment by Fahrner was created on the basis of a semi-structured interview that took place on 10/10/2022 in Osikov. Among other things, its goal was to find out why the translator decided on specific translation methods, whether he also decided between alternative solutions and what his thought process was when translating the source text. Questions were prepared in advance regarding both general strategies and translation recommendations, as well as specific procedures and thought processes when translating specific examples of humor in the musical *Shrek*. Only those examples that were, in my opinion, the most problematic in terms of

translation, were commented on. I did not stick to the question pattern. According to the answers, I also asked supplemental questions. Based on the audio recording, I transcribed the interview and it will be attached to my work in this form. The interview served as my primary source and I referred to the information obtained from it in both the theoretical and practical parts.

During the qualitative analysis, I found that especially when translating culturally specific humor, a strategy of substitution is often used, which ensures the acceptability of culturally specific elements in the TT. Language-specific humor is most often contained in song lyrics, its humor depends on the already mentioned rules for translating song lyrics. The most common method of translating this type of humor was adaptation, which allows replacing the situation depicted in the ST with a completely different situation that is more acceptable in the TT. Puns are often so difficult to translate that their humorous effect is lost in the TT.

I also performed a quantitative analysis, the aim of which was, among other things, to find out how individual examples of humor in the ST were translated. However, my area of interest was not translation methods, but the form in which humor appears in the TT (e.g. whether the example retain its humorous effect in the TT, whether humor in the TT works on the same principle as in the ST, etc.). I also examined the degree of representation of individual categories of humor according to Cintas & Remael in the ST and the TT. I was based on the already mentioned table, where all occurrences of humor in the 1st act of the *Shrek* musical are marked.

During the quantitative analysis of the musical *Shrek*, I discovered that six phenomena occur during translation: The first is that the example of humor that belongs to a certain category in the ST can also be included in the same category in the TT. Therefore, humor works on the same principle. The second possibility is that the example of humor that belongs to a certain category in the ST falls into another category in the TT. Humor therefore works on a different principle (e.g. language-specific humor is changed to universal, puns may be lost in the TT). Thirdly, the example of humor only occurs in the ST, its translation does not occur in the TT at all. A fourth possibility is that the example of humor occurs only in the TT, which was expanded by it, and does not occur in the ST at all. Fifth, it may happen that the situation is humorous in the ST, but its translation is not humorous in the TT. The sixth possibility is that the situation is not humorous in the ST, but its translation is humorous in the TT. The quantitative analysis further showed that the most represented category of humor according to Cintas & Remael was universal humor, both in VT and CT. The second most widespread category was language-specific humor, which was most often contained in song lyrics. Culture-specific humor ranked third and complex humor ranked fourth in number of occurrences in both ST and TT. Community-specific humor had the fewest occurrences, it was problematic to find this category

in the ST. Occurrences of humor in ST and TT often did not overlap, yet the numbers of occurrences of humor in individual categories are approximately the same. Indeed, the translator often used compensation of kind and compensation of place, thus trying to preserve the overall humorous effect of the TT.

My thesis proves that the translation of humor is one of the most difficult parts of a translator's work. Problems mainly arise from systemic differences between languages that affect the translation of linguistic humor. No less difficult is the translation of socio-cultural elements, where special attention must be paid to the acceptability of socio-cultural allusions in the target culture and to the knowledge of the target recipient. The translation of humor is all the more difficult in the song translation, as songs are characteristic for musicals. On the one hand, the translator is forced to deal adequately with humor, which is already difficult to translate, but in addition, he must follow the rules of translating song texts. When translating humor, it is necessary to detach as much as possible from the original. The most suitable strategy is a free, communicative translation. Rather than the factual accuracy of the translation, the effect on the target recipient, the purpose of the message and the *skopos* are more important.

Within this topic, it could be interesting to analyze the second act of the musical in the future. While reading the script, I noticed a high incidence of examples of language-specific humor in the second act, and I was surprised at how few I found in the first act. Furthermore, I could focus more specifically on the categories of language-specific and culture-specific humor, which in my opinion are the most interesting from a translational point of view.

Humor is difficult to translate for a number of reasons. Perhaps the most important one is the fact that humor is a matter of personal taste. Everyone has a different sense of humor and a different perception of what they find funny. This affects not only the reception of humor by the receiver, but also the processing of humor by the translator, who subjectively evaluates the humor of the ST and tries to translate it into the TT. While this is a doable task, it is never possible to fully achieve the same humorous effect as in the original.

Bibliografie

Primární zdroje:

- Shrek The Musical. 2008. Hudba: TESORI, Jeanine. Scénář: LINDSAY-ABAIRE, David.
Libreto: LINDSAY-ABAIRE, David. Premiéra: Broadway. DreamWorks Theatricals a
Neal Street Productions. Překlad: FAHRNER, Martin. 2018.
- FAHRNER, Martin, překladatel [ústní sdělení]. Osikov, 10.10.2022

Sekundární zdroje:

- ATTARDO, Salvatore, 1994. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin, New York: De Gruyter
Mouton. 426 s.
- BARANAUSKIENĖ, Reda & POČIŪTĖ, Laura, 2012. Challenges of humour translation in
fiction. *Jaunųjų mokslininkų darbai*. vyd. 3, č. 36, s. 48-53.
- BASSNET, Susan, 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. vyd. 4, č. 1, s. 99-111.
- CATFORD, John C, 1965. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*.
London: Oxford University Press. 103 s.
- CINTAS, Jorge D. & REMAEL, Aline, 2007. *Audiovisual translation: Subtitling*. London:
Routledge. 284 s.
- EMMONS, Shirlee & SONNTAG, Stanley, 2001. *The Art of the Song Recital*. vyd. 79. Long
Grove, Illinois: Waveland Press. 595 s.
- FRANZON, Johan, 2005. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian
My Fair Lady. In: *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*.
Amsterdam & New York: Rodopi, s. 263-297.
- CHIARO, Delia, 2005. Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a
neglected field. *Humor - International Journal of Humor Research*. vyd. 18, č. 2, s. 135-
145.
- CHIARO, Delia, 2008. Issues in audiovisual translation. In: *The Routledge Companion to
Translation Studies*. 1. vyd. London: Routledge, s. 141-165.
- CHIARO, Delia, 2010. Translation and Humour, Humour and Translation. In: *Translation,
Humour and Literature: Translation and Humour Volume 1*. 1. vyd. New York:
Continuum. Kapitola 1, s. 1-30.
- LEVÝ, Jiří, 1983. *Umění překladu*. 2. vyd. Praha: Panorama. 396 s.

- LOW, Peter, 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, s. 185-212.
- LOW, Peter, 2013. Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music. In: *Music, Text and Translation*. 1. vyd. London: Bloomsbury. Kapitola 6, s. 69-79.
- MATEO, Marta, 2010. Translating Humphry Clinker's Verbal Humour. In: *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour Volume 1*. 1. vyd. New York: Continuum. Kapitola 9, s. 171-195.
- NORRICK, Neal, 2004. Non-verbal humor and joke performance. *Humor - International Journal of Humor Research*. vyd. 17, č. 4, s. 401-409.
- POŠTA, Miroslav, 2011. *Titulkujeme profesionálně*. 1. vyd. Praha: Apostrof. 155 s.
- RAPHAELSON-WEST, Debra S, 1989. On the Feasibility and Strategies of Translating Humour. *Meta: Translators' Journal*. vyd. 34, č. 1, s. 128-141.
- RITCHIE, Graeme D, 2010. Linguistic Factors in Humour. In: *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour Volume 1*. 1. vyd. New York: Continuum. Kapitola 2, s. 33-48.
- SNELL-HORNBY, Mary, 2007. Theatre and Opera Translation. In: *A Companion to Translation Studies*. 1. vyd. Clevedon: Multilingual Matters. Kapitola 7, s. 106-120.
- VANDAELE, Jeroen, 2010. Humor in translation. In: *Handbook of Translation Studies*, 1. vyd. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 147-152.
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean, 2000. A Methodology for Translation. In: *The Translation Studies Reader*. 1. vyd. London: Routledge. Kapitola 6, s. 84-93.
- ZABALBEASCOA, Patrick, 1994. Factors in dubbing television comedy. *Perspectives Studies in Translatology*. vyd. 2, č. 1, s. 89-100.
- ZABALBEASCOA, Patrick, 1996. Translating Jokes for Dubbed Television. *The Translator*. vyd. 2, č. 2, s. 235-257.
- ZABALBEASCOA, Patrick, 2005. Humor and translation - An interdiscipline. *Humor - International Journal of Humor Research*. vyd. 18, č. 6, s. 185-207.

Online zdroje:

Merriam-Webster.com Dictionary. s.v. "fourth wall." Retrieved December 6, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fourth%20wall>.

Collinsdictionary.com Dictionary. s.v. „stepford.“ Retrieved December 6, 2022,
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/stepford>.

Farlex Dictionary of Idioms. s.v. „things are getting hairy.“ Retrieved December 6, 2022,
<https://idioms.thefreedictionary.com/things+are+getting+hairy>.

Annotation

Author of the thesis: Martin Malík

Study program: English for Community Interpreting and Translation

Faculty: Faculty of Arts of Palacký University Olomouc

Department: Department of English and American Studies

Title of the bachelor thesis: Translation of Humor in the Musical *Shrek*

Supervisor: Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Year of defense: 2023

Number of characters: 71 398

Number of pages: 35

The aim of my work is to find out what translation methods and general strategies were used in the translation of humor in the musical *Shrek*, and especially why. I focus on the translation of monologues and dialogues as well as song lyrics. The theoretical part includes the classifications used to distinguish the type of humor, the typology according to Cintas & Remael, which I later use in the analysis, is essential. Furthermore, I present the most frequently used translation methods and the specifics of translating musical and song texts. In the practical part, I perform a qualitative analysis of the translation of humor in the musical *Shrek*, where I mainly evaluate the translation methods used and their functionality. Here I examine the form in which humor appears in CT, and further present the degree of representation of individual categories of humor according to Cintas & Remael in the original and translated script. Part of my work is also a commentary by the translator of the musical *Shrek*, Martin Fahrner.

Keywords: humor, humor translation, musical, musical translation, translation methods and strategies, *Shrek* the musical, song lyrics, classification of humor

Anotace

Autor práce: Martin Malík

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Fakulta: Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky

Název bakalářské práce: Překlad humoru v muzikálu *Shrek*

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

Rok obhajoby: 2023

Počet znaků: 71 398

Počet stran: 35

Cílem mé práce je zjistit, jaké překladatelské metody a obecné strategie byly využity při překladu humoru v muzikálu *Shrek*, a zejména proč. Zaměřuji se jak na překlad monologů a dialogů, tak písňových textů. Teoretická část zahrnuje klasifikace využívané k odlišení typu humoru, zásadní je typologie dle Cintas & Remael, kterou později využívám při analýze. Dále představuji nejčastěji užívané překladatelské metody a specifika překladu muzikálových a písňových textů. V praktické části provádím kvalitativní analýzu překladu humoru v muzikálu *Shrek*, kde zejména hodnotím užité překladatelské metody a jejich funkčnost. Má práce obsahuje i analýzu kvantitativní. Zde zkoumám podobu, ve které se humor objevuje v CT, dále prezentuji míru zastoupení jednotlivých kategorií humoru dle Cintas & Remael v originálním a přeloženém scénáři. Součástí mé práce je i komentář překladatele muzikálu *Shrek*, Martina Fahrnera.

Klíčová slova: humor, překlad humoru, muzikál, překlad muzikálu, metody a strategie překladu, muzikál *Shrek*, písňové texty, klasifikace humoru

Přílohy

Rozhovor s překladatelem muzikálu *Shrek*, Martinem Fahrnerem (Osikov, 10.10. 2022)

Jak jste se dostal k překladu muzikálu *Shrek*?

Muzikály fungují tak, že to má premiéru třeba v Londýně nebo na Broadwayi a čeká se, až to začnou pouštět k nám. Disney má stránku, kde se zobrazuje, jestli je ten konkrétní muzikál už povolený na základě žádosti. My jsme toho *Shreka* s režisérem Romanem Štolpou chtěli dělat už dávno, čekali jsme, až to k nám pustí a zjistili jsme, že už se hrál v Polsku, což je takový signál, že to pustí k nám. Už se hrál třeba ve Španělsku v roce 2008, ale pořád ho nepustili do toho takzvaného původního východního bloku. Takže jsme si zažádali a čekali. V Disney si musejí všechno zkontrolovat, chtějí vidět produkci, chtějí vědět, jak dlouho se to bude hrát, kolik má ten sál sedadel, kolik to hodí. Všechno si spočítají, chtějí vidět režiséra, občas i hlavní postavy a když souhlasí, tak vám ten muzikál uvolní a vy máte právo ho přeložit. Potom si seženou nezávislého překladatele, který vezme ten váš překlad, který přeloží zpět do angličtiny. Takže mají před sebou váš překlad, překlad toho překladu a originál a už jenom porovnávají, jak to sedí. Jenže ono to skoro nikdy neseď, takže vám pošlou připomínky. Já jsem se hrozně bál *Shreka*, protože tam je problém, že se tam vyskytují americké pohádkové postavičky. Polovinu z nich může člověk znát, když je fanda, ale taky nemusí. Pak jsou tam narážky na různé jiné muzikály, což české dítě nepochopí. A pak se samozřejmě předělávají ty vtipy. V Disneym ty naše narážky neznají, takže vždycky záleží, jak to vezmou.

Mluvil jste o pohádkových postavách a o tom, že jejich americké verze jsou pro českého diváka neznámé. V překladu jste řadu postav úplně změnil, například místo Petra Pana a Ošklivého káčátka jsme dostali Jeníčka s Mařenkou, které český divák dobře zná. Pracoval jste na základě nějakého překladatelského zadání? Řekl vám někdo, jak má překlad vypadat?

To si člověk musí zvážit, jestli to riskne, a oni mu to třeba vrátí a bude to muset vymyslet jinak, což se zdrží. Ale říkal jsem si, že když Poláci mají polovinu postaviček z polských pohádek a očividně to prošlo, protože to hráli, tak jsme to riskli. *Shreka* mi nakonec vzali v podstatě bez připomínek. Nikdo mi žádné zadání nedal, to si musí člověk podle vlastní autocenzury sám srovnat co mu projde a co už ne.

Překládáte i divadelní hry. Jak se od toho liší překlad muzikálu?

Je rozdíl mezi hrami s písněmi a muzikály. Může být například divadelní hra, na kterou lidé moc nechodí, a tak si režisér řekne, že do ní nacpe nějaké písničky, aby na to chodili i lidi, co mají ty písně rádi. A do té hry, kde je už hotový text a postavy jsou už jasně vydefinované, se vsadí písňový text a ten nemá vůbec nic společného s dějem té hry. Tomu se říká hra se zpěvy. Zatímco u muzikálu je děj součástí písní. Postavy se navzájem ovlivňují i když se zpívá a děj se posouvá vpřed. Pokud se odstraní písničky z muzikálu, nedá se to hrát, zatímco u hry se zpěvy to jde. Jinak když se překládají monology a dialogy, postup je stejný jako u divadelních her.

Máte nějaké obecké doporučení pro postup překladu humoru?

Na to asi žádné doporučení není, protože každý má jiný smysl pro humor. Já jsem takzvaně „drzej“, protože čím víc se při překladu držíte předlohy, tím je to horší. Takže je potřeba být drzej, nebát se udělat si to po svém. Někdo je drzej víc, někdo míň, já jsem zrovna víc. Je to hodně o odvaze, ne se odpoutat, ale spíš nedržet se křečovitě toho humoru. Když se třeba česky řekne „prokázat někomu medvědí službu“, je těžké k tomu najít ekvivalent. Třeba Maďaři mají „prokázat vlčí službu“. Tady se tedy bavíme o idiomech, což ještě ani není humor a už tak je ten překlad složitý. U humoru je to pak ještě těžší, protože je ještě potřeba vtipy pointovat.

Jak konkrétně postupujete při překladu muzikálových písní?

Překlad písní je hodně přísný na noty, je potřeba se tu píseň přesně naučit rytmicky. Vždycky si vezmu jednu písničku angličtině, tu se naučím zpívat, potřebuju ale nahlas. Zpívám si ji pořád dokola, dokud mě tam nezačnou napadat česká slovíčka. Jakmile mě něco napadne, hned si to zapíšu, abych to neztratil. Jakmile mám písničku přeloženou, můžu začít s další. Zkontroluju si všechny noty, jak se to rýmuje, přízvučné a nepřízvučné slabiky. Je to dřina a trvá to dlouho. Přeložit písničku trvá padesátkrát déle než jako stejný kus dialogu.

Jaký aspekt je při překladu písně nejdůležitější?

Rytmus a přízvučné a nepřízvučné slabiky musí sedět v každém případě. Potom to totiž zpívají herci, a pokud se jim to nezpívá dobře, tak to dávají hodně najevo. Hudební schéma musí být na 100% splněné, tam nemá překladatel žádnou volnost. Někdy to ale nejde. Někdy to prostě protáhnete o slabiku, ale dá se domluvit s hercem, že si to tam pak při zpěvu protáhne. Nemělo

by se to ale dělat často. Co se týká překladu obsahu textu, tam určitá tvůrčí volnost je a záleží, jak moc si člověk troufne měnit originál.

Říkal jste, že žádné obecné doporučení pro překlad humoru neexistuje, protože pro každého je vtipné něco jiného. Stalo se Vám někdy, že jste zpětně zjistil, že v originálním scénáři byl zamýšlený vtip, který jste v něm ale neviděl?

Ve Shrekovi se mi to nestalo. Je to hodně známé dílo a když pomínu písničky, tak dialogy jsou hodně převzaté z filmu. K tomu existuje jak dabing, tak titulky a tím pádem tam není žádná záhada, co se humoru týká. Stalo se mi to ale třeba, když jsem překládal hru *Okno do dvora*, která adaptuje stejnojmenný film od Hitchcocka. Režisér té hry byl fanda Hitchcocka a když se to připravovalo, tak mi napsal, že je potřeba tam něco změnit, protože tam měla být ještě nějaká narážka na Hitchcocka. Spolu jsme pak zjistili, že tam bylo třeba ještě dalších 10 narážek, o kterých jsem nevěděl, protože prostě nejsem fanda Hitchcocka.

Narazil jste při překladu *Shreka* na situaci, kdy bylo jasné, že ať to přeložíte jakkoliv, nikdy to nedostojí originálu?

Samozřejmě, mockrát. Když ten vtip posléze vytváří i další situace, musí se přeložit, i kdyby se rozkrájel. Když se ten vtip ale jen tak plácne, odezní a jde se dál, tak si můžete dovolit se na to vykašlat, byť je to ostuda.

V muzikálu se vyskytuje řada pejorativních slov. Do jaké míry jsou cílovou skupinou *Shreka* děti? Jak má překladatel postupovat při překladu vulgarizmů?

Samotný film je na hraně korektnosti, ale ten muzikál jde daleko dál, je mnohem drsnější. Vzpomínám si, že tam byla nějaká scéna, kterou jsem přeložil doslova a pak si lidi ztěžovali. Když si člověk stáhne film a pustí ho dětem, je to jeho věc. Ale jakmile jde na muzikál, má představu, že o něj i o děti musí být postaráno, aby se nic nevhodného nestalo a najednou ti lidi začnou brblat. Ve filmu to tolik nevádí, ale jakmile je to divadlo, občas se musí i něco vyndat. Lidi, co na ten film koukali jako malí jsou dneska už starší, a tak jim ta sprostá slova už tolik nevádí.

Která pasáž pro Vás byla při překladu *Shreka* nejtěžší?

Vzpomínám si, že těžké bylo přeložit situaci, kdy Shrek opouští bažinu, loučí se s pohádkovými postavami a Karkulka vykřikne: „Don't die!“ (V originále se jedná o postavu Baby bear). A teď co s tím. „Neumři“, to je hrozný slovo do muzikálu. Vtipné je, že bylo jedno, jak to přeložím.

Protože jak všechny postavy odcházejí ze scény a je tam ruch, tak ta Karkulka se stejně neprosadí, že to není slyšet.

Příklad č. (5): Jaký byl Váš překladatelský postup? Proč jste se rozhodl právě pro toto řešení?

Ten kocour se tam předtím mihne. Tady jsem zohlednil, že je to i pro děti. Ty neví, kdo je Oprah. Rozhodl jsem se, že tam nebudu dávat ani žádnou českou celebritu, ale něco, čemu budou děcka rozumět. Takže je tam ta „kočka s botama“. Je to kvůli tomu dětskému publiku, kdybych tam dal třeba „zahnul jsem u zámku Karla Gotta“, tak nevím, jestli by to ti malí pochopili.

Příklad č. (6): Jaký byl Váš překladatelský postup? Proč jste se rozhodl právě pro toto řešení?

V té době se hrozně zpívala písnička *Nafrněná*, to znaly i malé děti. Bylo to pořad v rádiu. V té anglické verzi je to taky odkaz na nějakou písničku, ale tu u nás nikdo nezná, tak jsem se rozhodl pro tuhle.

Příklad č. (8): Jaký byl Váš překladatelský postup? Proč jste se rozhodl právě pro toto řešení?

To je velmi zajímavá věc. Film *Shrek* má dabing i titulky. Když něco překládáte, bylo by právně napadnutelné, kdyby se použila ta samá slova. Někdo by mohl říct, že jsem ten překlad ukradl. Takže je potřeba použít něco jiného, než už existuje. Sám nemám rád vykrádačky a jsem na to dost přísný. V Brně jsme jednou dělali *Obráz Doriana Graye*, ten režisér si to sám napsal, hráli jsme to a pak se přihlásil překladatel knížky *Obráz Doriana Graye*, že hrajeme jeho text. My jsme říkali že ne, že si to ten režisér sám napsal, jenže vycházel právě z té knížky. Takže překladatel nakonec vysoudil dvě, tři procenta ze zisku. Z toho jsem se poučil. Proto jsem ty „slupky“ musel udělat celý jinak a byla to dřina. Navíc je problém, že lidi už znají tu původní verzi a řeknou si: „Proč to dělá? Vždyť tam má být tiramisu.“ Ve Shrekovi jsem podobných problémů měl víc, musel jsem být hodně opatrný.

Příklad č. (9): Jaký byl Váš překladatelský postup? Proč jste se rozhodl právě pro toto řešení?

Ve *Stepfordských paničkách* je to tak, že když chtěl někdo vylepšit manželku, která mu nevyhovovala, tak ji odvezli, zmrazili a vytvořili její „lepší verzi“, tu, co ráda vaří, ráda pere.

Tenhle film u nás ale nikdo nezná, a zvláště pro dětské publikum je to nesmysl. Tohle je v rámci naší historie známé.

Příklad č. (9): Všiml jsem si, že v tomto příkladu jste humor ještě rozšířil o vtip s „modrookým blondákem“. Do jaké míry si může překladatel dovolit dílo rozšiřovat?

Dělá se to výjimečně. Člověk to dělá jen když si řekne, že by ten výsledek mohl stát za to. Musím počítat s tím, že to po mně budou číst, takže to nemůžu dělat v každé situaci. V Disney si to nechali přeložit a viděli, že tam mám „modrookého blondáka“ a věděli, že je to nějaká náhražka za *Stepfordské paničky*, tak mi to nechali.

Příklad č. (18): V tomto příkladu se ale do českého scénáře dokonce dostal izolovaný vtip, který se ve VT vůbec nenachází. Do jaké míry si může překladatel dovolit tuto praktiku?

Nechci kecat, ale myslím, že tenhle vtip byl v animáku a bylo líto ho vynechat, protože mi přišel dobrý. Tak jsem si řekl, že bych ho chtěl dostat i do scénáře.

Není to ale tím pádem právě napadnutelné?

(směje se) Zkusil jsem to a vyšlo to.

Příklad č. (19): Stejný případ je i následující příklad týkající se genderové korektnosti. Pokud ale vím, tak žádný podobný vtip se nevyskytuje ani ve filmu. Jak jste ho dostal do muzikálu?

Tohle jsem si tam musel vymyslet, protože v animáku dračice nemluví. (směje se) Takže to je asi takový příspěvek a obohacení ode mě. A to ta genderová korektnost tehdy ještě tolik nefrčela, takže jsem se dopustil takového předčasného exkurzu do genderové politiky.