

Předpokládám, ctěné publikum, že se občas či dokonce pravidelně vypravíte do kina. K tomu vám z hlediska jazykového můžeme ne zrovna doporučit dvě publikace, které se filmem, jeho dějinami a jazykem zabývají. Nakladatelství Academia vydalo roku 2009 v jednom obširném svazku (soudím, že váží pár kilogramů) rozsáhlou monografii *Dějiny filmu 1895-2005*; sepsal je všem filmologům známý autor Jerzy Płażewski. S editorem české verze (Karel Tabery) se na překladu z polštiny podílelo ještě pět dalších osob Pavla Bergmannová, Pavel Peč, Pavla Vrbová, Antonín Vrba a Halina Vrbová). Za upozornění na pochybení v překladu vděčíme časopisu Cinepur a zejména panu Jaromíru Blažejovskému, z jehož břitké recenze zde budeme citovat. Po výčtu chyb, jichž se dopustil autor monografie, zmiňuje recenzent omyly překladatelů. Ti například tvrdí, že ve filmu *Velká vlaková loupež* jde o přepadení dostavníku. Jinde přisoudili Jeanu-Paulu Sartreovi román *Mor*, ačkoli ve filmu *Pyšní* jde o jeho povídku *Tyfus*. Z *Donské trilogie* o Gorkém udělali „Donského trilogii o Maximovi“. Citát z recenze: „Zatímco Płażewski napsal esejisticky jiskřivý text, našince bolí oči z blátivého proudu špatně složených souvětí.“ Doložíme to příklady. Antonioniho *Dobrodružství* prý ukazuje, „jak nestálý je půvab skrytý v pocitech v tomto světě“ (>jak nietrwałe jest piękno uzucia w tym świecie<); jde prostě o to, „jak pomíjivá je krása citu v tomto světě“. O Chaplinovi se dovíme, že využíval „neobyčejné vnější podmínky“ (v orig.: >nienadzwyczajne warunki zewnątrzne<), prostě „svůj nijak oslnivý zevnějšek“. Podobně „extrémní změny vnějších podmínek“ prý používala i dvojice Laurel a Hardy stejně jako Pat a Patachon. Osudy Pabstových hrdinek prý odrážely „nezkrocené rozmanitosti přírody“, ačkoli autor měl jistě na mysli „jejich nezkrotné, protikladné povahy“.

Herectví charakterizované jako >groźne kabotyństwo< („příšerné komediantství, šmíra“) je v knize označeno za „povážlivou hereckou směšnost“. Dreyer se dle překladatelů vyhnul „shovívavosti k provinění sympatických hrdinů potrestaných nakonec odjinud“, třebaže dle Płażewského se Dreyer vyhnul „odsouzení docela sympatických hrdinů“. Překladatele zaskočil i výraz >film produkcyjny<, což není „velkofilm“, ale nám z minulých let až příliš dobře známý „budovatelský film“. V souvislosti s nacistickou propagandou figuruje v českém znění nejmenovaný „kriminalista, který se stal předákem NSDAP“. Nejde ovšem o kriminalistu, ale „kriminálního“, totiž Horsta Wessela posmrtně povýšeného na hrdinu NSDAP. Slavná scéna psychologického útoku bílých v *Čapajevovi* v překladu „přiznává vítězství i nepřátelské straně“, v originále však není >zwycięstwo<, nýbrž >bohaterstwo< čili „hrdinství“. (Recenzent k tomu poznamenává: Vždyť jak mohli bílí zvítězit, když je skosila Anka kulometčice.)

Překladatelé tvrdí, že v Bondarčukově epopeji *Vojna a mír* vyplňuje „třetinu“ filmu bitva u Borodina, jenomže >trzecia część< zde znamená „třetí díl“ z celkem čtyř. Metafory jsou v překladu někdy chápány doslovně. Brazílský snímek *Dané slovo* nechal v originálním polském znění za sebou úhledné a jemné evropské filmy „neotesanou horoucností svatého obrázku z kapličky u cesty“, kdežto v překladu „zaujal svým opravdovým nadšením ztělesněným v postavě světce z kapličky u cesty“ (>>swą zgrzebną żarliwością świątka z przydrożnej kapliczki<). Herec Franciszek Trzeciak je v překladu „téměř úžasný“; polský výraz >skoro< ve větě >Skoro kapitalny Trzeciak milczy< má v originále funkci důvodové spojky, tedy místo „téměř úžasný Trzeciak mlčí“ má věta znít „jelikož skvělý Trzeciak mlčí“. >Obyczajowe idiotyzmy< nejsou „hloupé zápletky“, ale „hloupé přežitky“. Ve filmu *Vetřelec* prý vidíme „strojově organizovanou cizí planetu“, kdežto Płażewski oceňuje „mechanicko-organickou vizi cizí planety“. „Čadící svíce stabilizace“ nechť si čtenář vyloží jako

„kouřovou clonu“. „Vůdci druhé světové války“ jsou samozřejmě její „velitelé“. Záhadná „vnitřní krajina“ v brazilských filmech je prostě „vnitrozemí“. Polské >intryga< není vždy „intrika“, nýbrž většinou „zápletka“. Překlad vícekrát tvrdí opak toho, co napsal polský autor. Ten chválí tvůrce filmu *Pouto nejsilnější*, že se „vyhnuli mělčinám laciného sentimentu“, jenže v překladu dosahují svých cílů „prostřednictvím notné dávky mělkého a laciného sentimentu“. Nebo Truffautův debut *Nikdo mne nemá rád* se dle překladatelů „vyznačoval takovou hořkostí, že v něm ani nezasvěcení nehledali prvky autobiografie“, kdežto Płażewski praví: „Byl to tak hořký film, že jej i nezasvěcení podezřívali z autobiografičnosti“. Film *Westerplatte*, hold hrdinství polských vojáků vzdorujících německé přesile u Gdańska v září 1939, rekonstruuje boj téměř dokumentárně, polsky >bez innej fabuły niż fabuła bitwy<, čili „bez jiné fabule než je fabule bitvy“. Z překladu se ovšem dovíme, že se film vyznačuje „dějem opomíjejícím bitevní scény“.

A čteme-li v originále, že >Godard zgotował stosunkowo najwięcej przyjemnych niespodzianek<, věřte věrnému převodu „Godard připravil relativně nejvíc příjemných překvapení“, třebaže černé na bílém budete v knize číst „Godard připravil divákům poměrně nejpočetnější řadu nepříjemných překvapení“.

Sami prosím, posuďte, jaký druh překvapení vám poskytne další titul navržený do soutěže Skřípec. Doporučila nám jej paní Radka Knotková. Titul zní **Quentin Tarantino**, autorem je literárně velmi plodný dvaatřicetiletý Angličan James Edward Smith píšící pod jménem Jim Smith, přeložil Jiří Vikaška, vydalo nakladatelství Levné knihy. Kniha dle autorových slov >chce být užitečným průvodcem ke kariéře superstar Quentina Tarantina<. Obsahem knihy je přeukrutně detailně promyšlená analýza filmů natočených tímto americkým režisérem.

Kapitoly věnované jednotlivým filmům mají opakující se strukturu, tedy: Titul a rok dokončení filmu, Obsazení (aby čtenář nebyl snad zmaten, vysvětluje se tento pojem lapidárněji: >kdo hraje koho<), Dále shrnutí, Vznik a vývoj, Scénář, Hlavní záběry, Opakující se prvky, Výpůjčky a intertextualita, Přijetí kritikou, Čísla, Poznámka na závěr, Citace a tzv. Hlášky, tj. obvykle velmi peprné výroky postav filmu.

Aby osvětlil svou metodu a přiblížil ji čtenáři, autor v úvodu praví: „...pokud chcete mluvit o Tarantinově kariéře na podkladě filmů, které natočil, a v pořadí takovém, v jakém byly uvedeny na trh (a o to se tady snažím), musíte vysvětlovat pozadí a zákulisí projektu B, který byl napsán před projektem A, ale natočen až po něm, poté, co vysvětlíte zákulisí samotného projektu A, ačkoli by projekt A býval nebyl nikdy napsán, natož natočen bez určitých otázek, které je třeba vysvětlit v souvislosti s realizací projektu B. Má to alespoň tu výhodu, že popis vzniku Tarantinových scénářů ve výsledku není nepodobný Tarantinovu antilineárnímu přístupu k tvorbě struktury příběhu. Pokud budete tuto knihu číst v chronologickém sledu (což bych doporučoval), přihodí se, že někdy dostanete odpovědi na otázky, které ještě nebyly položeny, což je zřejmě záležitostí propojenosti formy a obsahu.“

V úvodní poznámce o obsahu podkapitol Hlavní záběry, se praví toto: „Informace o tom, jak kamera a střih komunikuje to, co daná scéna komunikovat má, zde se také objeví zmínky o chytrých tricích světla a kamery. Půjde o informace, jako že se kamera vzdálí v momentě, než Vic Vega uřízne ucho Marvinu Nashovi.“

Z kapitoly pojednávající o nedokončeném filmu *Narozeniny mého nejlepšího přítele* (z roku 1987) mohou posloužit citátem, jenž ilustruje, jak jsou formulovány podkapitoly nazvané Shrnutí:

„DJ Clarence Pool baví své posluchače historkami o tom, jak ho jako tříletého zachránila od sebevraždy existence hudební skupiny The Partridge Family. Když pak během pauzy na

reklamy vyšnupe Clarence celý pytlíček drog, zhrouť se v přímém přenosu na vlnách rádia. Další náměty a podpříběhy: Mickey přijde domů a zjistí, že je v bytě jeho bývalá přítelkyně. K jeho zoufalství vyjde najevo, že přítelkyně už žije s jiným a přišla si jen pro své věci. Jako dárek k narozeninám najme Clarence pro Mickeyho prostitutku, která svoje řemeslo vykonává teprve několikátý den.“

V rozboru krátké verze filmu *Reservoir Dogs* čteme v podkapitole Vznik a vývoj např. tento postřeh: „První scéna je setkání Larryho/pana Whitea a Joea, kterého bylo v dokončeném snímku použito jako vzpomínky pana Whitea. Scéna vysvětluje, jak se pan White zapojí do plánované Joeovy loupežné akce, a uvádí do vztahu mezi těmito postavami. V tradičnějším scénáři by to mohla být scéna úvodní, na samém začátku filmu, a tak je pochopitelné, že se objevuje na začátku této ukázky. Jde o rozhovor, který diváka okamžitě vtáhne do děje, a díky tomu, že je zde zhuštěna spousta informací, má divák skutečně pocit, že jde o začátek filmu.“

Podkapitola Vznik a vývoj je nejobsažnější u všech analyzovaných filmů; zůstaňme však u *Reservoir Dogs*. Rozebírá se např. tzv. umístění sekvencí: „Po sekvenci o minulosti pana Orange se divák dostane z místa, kdy o panu Orangeovi ví tolik, co pan White, na místo, kdy ví víc než pan White. Pan White se přemění z postavy, s kterou by se divák mohl identifikovat víc než s kteroukoli jinou v tomto filmu, v postavu, které je divákovi líto, protože to, co si pan White myslí, že se stalo, nemůže být dál od pravdy. Divák na pana Whitea navíc teď pohlíží s averzí či obavou, neboť v přerušovaných scénách vyjde najevo, čeho je schopen (slyší: >přerazils mu nos pistolí, odříznuls mu prst<). Divákovi je zároveň umožněno spatřit a ocenit Whiteovy lepší stránky, loajalitu a soucit, schopnost vcítit se do druhého, ještě než ho uvidí vraždit policajty bez jakékoli selekce.“

Z podkapitoly Kritický ohlas můžeme uvést alespoň část týkající se filmu *Four Rooms*, na němž se Tarantino podílel: „Tento ne zrovna finančně náročný film utřil facku od kritiky, ne od kas. Uveďme také, že všechny uvedené recenze, stajně jako většina ostatních, mají za to, že Rodriguezova část filmu je nejvydařenější. Autor knihy, kterou držíte v ruce, s takovou interpretací naprosto nesouhlasí. Nejvydařenější částí tohoto špatného filmu je část Tarantinova, a Rockwellova za ní možná následuje jako druhá. Rodriguezova část je přílišná. Tak například Antonio Banderas se nesnaží, jak někteří tvrdí, zparodovat to, jak jindy hraje, on hraje tak vždycky, zatímco obraz mrtvého a rozkládajícího se těla prostitutky v rozpárané matraci, na kterou Roth zvrací, je nesmyslně nepříjemný, nikam nevede, je mělký a postrádá jakýkoli humor.“

Dalších ukázek překladu vás ušetřím. Nesmíme též překladatelův výkon posuzovat pouze přísně, vždyť originál, jak snad doloženo, je mírně řečeno upovídaný. Překlad má i zdařilá místa, zejména v podkapitolách Hlášky a Citáty.

Např.: „Susan: Jak to zvládla? Jennifer: Práškama.“ Nebo: „Dr. Reingold: Mickey a Mallory chápou rozdíl mezi spravedlivým a nespravedlivým. Je jim jenom ukradenej.“ Dále: „Wayne Gale: Nebude vám vadit, když vás nazvu masovým vrahem, že ne?“ A ještě: „Zlodějna, podvod, vražda. A pak že je milostný příběh mrtev!“ A konečně ryzí moudro: „Chester: Jak mi starej děda dycky říkával, čím míň prohlášení člověk udělá, tím je menší šance, že bude zpětně vypadat jako blbec.“ Možná by to mělo platit i spisování knih.

Na str. 8 překladu je tučně vytištěn nadpis Jak nakládat s touto knihou. Ponechme to prosím zcela na čtenářově vůli.

Pan Leoš Hanuš ze Zlína doporučil naší pozornosti knihu, která se mu dostala do rukou od úpícího známého, který ji málem koupil svému nebohému dítěti prostřednictvím paní učitelky

(ta je prý ale jinak moc hodná a určitě za nic nemůže, jen podlehla zákeřnému způsobu distribuce). Jistě máte v rodinách dítko nebo vnoučata, kterým chcete nebo jste nuceni poskytnout výuku módnímu imperiálnímu jazyku. Máte možnost tak krásně učinit s pomocí ze slovenštiny do češtiny převedené učebnice *Krásná angličtina*. Autorkou textu a básniček je Iveta Staníková, vydalo vydavatelství M.P-Studio Žilina, překladatel neuveden.

Dílo možná strhne ke studiu angličtiny i prarodiče nebo tzv. věčné začátečníky, má svou nechtěnou i chtěnou poezii a ohromuje bohatstvím užitečné a věru základní slovní zásoby. Např., „Toto je špendlík a tamhle je prase. Tento špendlík je tenký, to prase je tlusté.“ Dílo je bravurně zvládnuté zejména genderově. Na rozdíl od mužů s kvalifikací zedník, kuchař, (>Mr. Hook is a cook<), kovář a nanejvýš učitel, jsou paní a slečny vědkyně, malířka, herečka, zpěvačka, reportérka, Mrs. Scott je dokonce pilotka; trumfne ji jen Miss O'Brian: Na otázku „Je slečna O'Brianová požárnice?“ (>Is Miss O'Brian a fireman?<) dává učebnice rezolutní odpověď: „Ano, ona je.“ V češtině však ve sféře ohňobrany byli požárníci již dávno vyhubeni a vrátili se osvědčení hasiči, rozmnožení o hasičky. Na smysl pro genderový průnik do údajného světa pouze mužského poukazuje odpověď na neutrální otázku >Where is your sister?<. „Kde je tvoje sestra?“ >She is in the tree.< „Ona je na stromě.“ Jak se sluší na muže, je hned v další větě bratr „pod stolem“ (>under the table<).

V kapitole o barvách pod titulem >What colour are they?< „Jaké barvy jsou oni?“ se dovídáme, že „čepka“ je zelená a „ružová barva, šedá barva“ jsou „jak barevní klauni“.

„Ružové“ jsou i chlapcovy líce, jeho „čepka“ pro změnu oranžová.

V oddíle >What are their names?<, česky: „Jak se jmenujou oni?“ se opětovně dovídáme, že Mrs. Scott je pilotka. A když je Dennis dotázán, jak se mají jeho kamarádi, oduští: „Taký se mají dobře.“ Mezi mnoha postavami účinkujícími v knížce pochází Simon z „Anglicka“, ale o pár stánek dál z „Anglie“, Gregor je z „Grécka“, kdežto Doris z „Řecka“ a vesměs „mají deset let“. Mají také mnoho příležitostí k zábavě, neboť vlastní nejen běžné kamarády jako pavouka, hada, morče, žábu, netopýra, křečka, andulku – o psu, kočce a želvě nemluvě –, nýbrž i stonožku, která se jmenuje >Janet<. Když je chlapec dotázán, zda má v tašce klauna, podle pravdy to popře. A jakmile mu ráno zařičí budík, zvesela ho pozdraví „Dobré ráno, můj kamarád, dobré ráno.“ A je poučen, že ke konci dne „se zdravíme vzájemně Dobrý večer“.

Dívěnka umí „spívat“, a jsouc jako chlapec pravdomluvná, na otázku „Dokážeš pozorovat mouchu na obloze?“ odvětlí: „Ano, dokážu.“ (>Can you see a fly in the sky? Yes, I can.<) Dotázána „Uvidíš koně zavřeného ve stole?“, povzdechne si „Ne, neuvídím“. Pátrání po rozlišovací schopnosti zraku je rozsáhlé a jistě by vhodně posloužilo očnímu lékaři: „Můžeš vidět žábu v školské tašce?“ „Uvidíš mravence za slonem?“ „Uvidíš slona za mravencem?“ „Uvidíš včelu v moři?“ „Vidíš hrušku nebo medvěda?“ „Vidíš myš nebo dům?“ Jak asi tušíte, v anglickém znění jde o bizarní říkankovou poezii, která ovšem může dětem být blízká: >Can you see a bee in the see, a pear or a bear, a mouse or a house?<; někdy se rýmy nezdaří, např. v genderově laděném veršiku: >Can you see your brother under the table?<

Vhodným tématem poezie je i anglická abeceda a hláskování: „ABC, ABC, co vidíš, co zpíváš?“ (>ABC, ABC, what can you see, what can you sing?<) nebo >LMN, LMN, learn ABC once again.<, v nebásnivém českém překladu „LMN, LMN, uč se ABC ještě jednou“ atd. a na samém závěru knihy >VWXYZ this is the end<, „VWXYZ toto je konec“.

Ne, není to konec, nýbrž začátek, totiž velkého globálního dobrodružství. Představte si své dítko, učebnicí takto anglicky vyzbrojené, ano jde vstříc vaší anglofonní návštěvě. Nejenže se ho dokáže pozeptat, zda mu přichozí nese darem stonožku či slona, nýbrž ho může ohromit, případně žel i sklátit z učebnice získanou zvědavou otázkou >How many wind instruments can you hear?<, která, jak tušíte, správně česky zní „Kolik foukacích slyšíš nástrojů?“ O úspěších a případných obětech výuky nemáme bližších zpráv.

Praha 13/5-2010 Vratislav Slezák