

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

PŘEKLAD DÍLA DOUGLASE ADAMSE DO ČEŠTINY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Jaroslava Presslová

Učitelství pro střední školy, obor Učitelství českého jazyka pro střední školy

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Hrdlička, CSc.

Plzeň 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni 25. května 2018

.....
vlastnoruční podpis

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce, doc. PhDr. Milanu Hrdličkovi, CSc., za jeho cenné rady, připomínky a poznatky, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Poděkování patří i všem, kteří mi během studia pomáhali a podporovali mě, především mému příteli a rodičům.

For
DOUGLAS

ZDE SE NACHÁZÍ ORIGINÁL ZADÁNÍ KVALIFIKAČNÍ PRÁCE.

OBSAH

Úvod	2
1 DOUGLAS ADAMS A JEHO DÍLO.....	3
1.1 RESTAURANT NA KONCI VESMÍRU	5
1.2 AUTORŮV STYL	6
2 TEORIE UMĚLECKÉHO PŘEKladU	8
2.1 PROBLEMATIKA EKVIvalENCE	9
2.2 VZTAH MEZI VÝRAZY SLOVNÍ HŘÍČKA A PUN	11
2.2.1 PUN JAKO PŘEKladATELSKÝ PROBLÉM	13
2.2.2 NEPŘELOŽITELNOST JAZYKOVÝCH PUNŮ	15
3 HUMOR A JEHO JAZYK.....	16
3.1 DEFINICE HUMORU	16
3.2 STRUKTURA DVOJSMYSLŮ.....	19
3.3 PROCES TVOŘENÍ VÝZNAMU.....	21
3.4 TERČE HUMORU	25
3.5 VÝSKYT HUMORU.....	26
3.6 VZTAH HUMORU A TABU	27
3.7 MLUVENÝ HUMOR	28
4 PŘEKlad ČÁSTI DÍLA RESTAURANT NA KONCI VESMÍRU	29
4.1 SHRNUtÍ PŘEKladU.....	46
ZÁVĚR.....	48
RESUMÉ	50
SUMMARY	51
SEZNAM LITERATURY	52
SEZNAM OBRÁZKŮ A DIAGRAMŮ.....	55
PŘÍLOHY	I

Úvod

Tato diplomová práce navazuje na naši bakalářskou práci z roku 2016 na téma literárního díla Douglase Adamse v českých překladech. V té jsme se zaměřili na hodnocení již existujícího překladu a vztah čtenářů k autorovi a jeho dílu. Vzhledem k tomu, že jsme v překladu Jany Hollanové našli v porovnání s originálem řadu nepřesností, rozhodli jsme se v naší práci pokračovat a pracovat na vlastním překladu s ohledem nejen na teorii překladu, ale i kontext autorova díla.

Úvodní kapitola představí autora ve vztahu k překládané knize, a to k druhému dílu série *Stopařova průvodce po galaxii* s názvem *Restaurant na konci vesmíru*, a její dějové linii. Pro překladatelskou práci je také důležitý autorský styl, který je žádoucí v průběhu celého procesu zachovat.

Práce pokračuje teorií uměleckého překladu, ve které se zaměřujeme podrobněji na jednotlivá úskalí překladatelské práce, se kterými je možné se v souvislosti s Adamsovým dílem setkat.

Poté následuje kapitola týkající se humoru a jeho jazyka. Tuto kapitolu považujeme za důležitou především z toho důvodu, že je humor často brán jako nedůležitá záležitost, kterou není nutné hlouběji zkoumat. Díky osobnímu setkání s Jennifer Riddle Hardingovou, zabývající se přenesenými pojmenováními, jsme si uvědomili, že humor v sobě nese mnohem více než jen smích. Pro kvalitní překlad je nutné tyto aspekty popsat, analyzovat a brát v potaz jejich podobu.

Nosná část této práce se nachází ve vlastním překladu části díla *Restaurant na konci vesmíru* a jeho komentáři. Cílem je vytvořit vlastní překlad, který bude odrážet nejen Adamsův styl, ale bude v souladu se silně zakořeněnými přeloženými pasážemi. Těmi se rozumí především výroky Průvodce v českém dabingu filmového zpracování. Řada fanoušků a čtenářů je zná doslovně, proto považujeme za nevhodné jejich podobu jakkoliv měnit.

Vzhledem k rozsáhlosti tohoto úkolu jsme se rozhodli prokázat znalost teorie překladu, ale i kontextu celého díla pouze na části kapitoly. Překlad druhé části se již bez komentáře nachází v příloze diplomové práce.

1 DOUGLAS ADAMS A JEHO DÍLO

Douglas Noël Adams se narodil 11. března 1952 v Cambridgi učiteli a zdravotní sestře. Za svého života rád o svém jméně vtipkoval. Jeho iniciály, DNA, totiž odkazují k objevu struktury deoxyribonukleové kyseliny. Tu poprvé popsali Francis Crick a James Watson 9 měsíců po jeho narození právě na univerzitě v Cambridgi. Tento drobný dvojsmysl dobře ilustruje podstatu celého Adamsova díla. Na jednu stranu můžeme vnímat zkratku DNA pouze povrchově jako jeho iniciály, po hlubším zamyšlení a dohledání si dalších informací ale zjistíme, že má pro autora i druhý význam. Domníváme se, že je často stejným pohledem nahlíženo i na jeho knihy. Nezajímaví čtenáři je vnímají jen jako sci-fi literaturu, při důkladné analýze objevíme výraznou vrstvu humoru a společenské satiry.

Z počátku své školní docházky byl učiteli hodnocen jako křečovitě a divně dítě, proto o něm uvažovali jako o podprůměrném žákovi, ale později si všimli jeho neobyčejné bystrosti a chytrosti. V době, kdy se přestěhoval na internát, v sobě objevil svou vzpurnost a rebelantství, které mu pomohlo především v počátcích kariéry. (Wroe, 2001)

Ve svých deseti letech se ve škole v Brentwoodu setkal s učitelem Frankem Halfordem, který byl podle Adamse jeho inspirací a pomocníkem v krizových situacích. Halford je známý jako učitel s pověstí přísného hodnotitele, který mu udělil deset bodů z deseti za písemnou práci. To mu vnitřně sloužilo jako důkaz, že je i přes svoje pochyby a momentální potíže schopen vytvořit kvalitní dílo. Sám Halford v rozhovoru uvedl, že šlo sice o typický příběh honby za pokladem, byl ovšem zcela gramaticky správný a plný slov svědčících o vyspělosti autora. Obsahoval také humorné prvky, které jsou pro Adamse typické i v pozdějších fázích jeho kariéry. (Botti, 1998)

Své první krátké texty uveřejnil ve svých 12 letech v chlapeckém magazínu *The Eagle* (v překladu *Orel*). V této době již začal rozvíjet svůj charakteristický styl psaní.

Osobitý humor rozvíjel i díky triu Adams-Smith-Adams a spoluprací s členem Monty Pythonů Grahamem Chapmanem, s nímž se podílel na tvorbě několika částí *Monty Pythonova létajícího cirkusu*.

V roce 1976, který Adams považoval za nejhorší ve svém životě z důvodu svých negativních duševních stavů, začal psát scénář k rozhlasové hře *Stopařův průvodce po galaxii*. První epizoda byla vysílána ve středu 8. března 1978 na stanici BBC.

I přes nedostatek propagace si první dvě epizody získaly u posluchačů oblibu a po odvysílání šesté se jeho dílo začalo označovat jako kultovní.

V říjnu 1979, během dvouleté spolupráce na sci-fi sérii *Dr. Who*, vydal spolu s nakladatelstvím Pan Books *Stopařova průvodce* v románové verzi. Během prvních tří měsíců se prodalo 250 tisíc výtisků této knihy. Adams díky své úspěšnosti pokračoval v tvorbě a v lednu 1980 byla odvysílána druhá rozhlasová série s tímto tématem.

Adams byl průkopníkem v různorodosti podob téže látky. Z originální rozhlasové série se totéž téma objevilo i v podobě knihy, seriálu, počítačové hry, komiksu, filmu, či dokonce jazzové nahrávky a skladeb nazpívaných s odkazem na maniodepresivního robota Marvinu, který hraje v příběhu důležitou roli. Upozorňujeme na fakt, že tento počín je sice připisován Adamsovi, autory skladeb jsou ale John Sinclair a hudební skupiny, například Foreigner a Buggles.

Kromě nejslavnější „trilogie o pěti dílech“ napsal i řadu dalších románů, například *Dirk Gently's Holistic Agency*, v češtině *Holistickou detektivní kancelář Dirka Gentlyho*, který v sobě mísí prvky nadpřirozena a hororu s typickým aspektem absurdity a komična.

Na konci tisíciletí se přestěhoval do Santa Barbary v Kalifornii, aby mohl spolupracovat na filmu *Stopařova průvodce* osobně. Jeho dokončení se ovšem nedožil, v pátek 11. května 2001 zemřel na srdeční selhání po infarktu. Čtrnáct dní po jeho smrti, 25. května, vznikl takzvaný *Towel Day*, *Ručníkový den*, jako vzpomínka na autora a jeho dílo. Každoročně v tento den fanoušci a čtenáři hrdě nosí na viditelném místě ručník jako symbol toho nejdůležitějšího, co u sebe podle Průvodce galaktický stopař musí mít. Kromě praktických výhod má i psychickou hodnotu, protože se na jeho pomoc a pohodlí může vždy spolehnout. (Adams, 1979) Vzhledem k tomu, že Adams zemřel cestou z posilovny, fanoušci vtipkují, že v danou chvíli u sebe měl ručník taktéž.

Adamsův úspěch inspiroval řadu dalších autorů, kteří se snažili pokračovat v jeho stopách. Jako nejúspěšnější počín hodnotíme úsilí Eoina Colfera, autora série *Artemis Fowl*, který navázal na jeho „trilogii o pěti dílech“ a pokusil se dokončit celou ságu. Sám Adams nebyl spokojen s tím, kam cyklus dovedl, podle jeho slov se ale nedokázal přinutit k napsání šestého dílu. V roce 2008, sedm let po jeho smrti, vydal Colfer díl s názvem *And Another*

Thing..., překládaný jako *Stopařův průvodce Galaxií 6: A ještě něco...*, který je poctou autorovi původní série, nesnaží se však detailně napodobit jeho jedinečný styl.

1.1 RESTAURANT NA KONCI VESMÍRU

Restaurant na konci vesmíru je v pořadí druhou knihou v „trilogii o pěti dílech“ *Stopařův průvodce po galaxii*. Poprvé byla vydána roku 1980 nakladatelstvím Pan Books. Kniha navazuje na předchozí díl a začíná tam, kde první kniha končí. Artur Dent, Ford Prefect, Trillian a Zafod Bíblbrox opustili planetu Magrathea a zaútočila na ně vogonská loď. I přes to, že vesmírná loď, na které se nacházeli, měla pohon na principu nekonečné nepravděpodobnosti, nemohli ho použít, protože byl počítač právě zaměstnán Arturovo žádostí o šálek čaje, čímž se porouchal. Naštěstí je zachránil Zafodův předek, Zafod Bíblbrox IV.

Zafod s Marvinem, maniodepresivním robotem, zmizeli a objevili se v kancelářích Stopařova průvodce na Malé medvědici Beta, kde hledali Zarnivúpa. Ten se ovšem nacházel na intergalaktické cestě s užitím svého virtuálního vesmíru. Ostatní nic netušící členové posádky zůstali pouze s vypnutým počítačem. Na stole se ale objevil vzkaz „čekejte“ spolu s nejlepším čajem, který kdy Artur ve svém životě pil.

Když Zafod s Marvinem došli do patnáctého poschodí, polovina budovy byla vytržena ze základů skupinou Žabích bojovníků. Záhadný muž Roosta je zavedl do Zarnivúpovy kanceláře, kde měli počkat do doby, než budova přistane na Žabí planetě B. Poté měli vyjít oknem, nikoliv dveřmi. Zafod poslechl a setkal se s Gargravarrem, myslí, která nemá tělo, a zjistil, že je poslán do Víru absolutní perspektivy, nejmučivějšího nástroje, který je schopen ukázat člověku, jak malý oproti celému vesmíru je. Zafod ovšem jen zjistil, že je pro vesmír doopravdy důležitý. Podařilo se mu utéct a na staré kosmické lodi našel Zarnivúpa. Ten mu vysvětlil, že se nachází ve virtuální realitě, která byla vytvořena speciálně pro Zafoda. Později si uvědomil, že měl celou dobu v kapse loď Srdce ze zlata spolu s posádkou. Po zvětšení do plné velikosti se spolu všichni setkali a od Zarnivúpa utekli díky rozkazu počítači, který je přenesl k nejbližší restauraci. Tou byla teoreticky Restaurace na konci vesmíru, která byla v budoucnosti postavená na ruinách Žabího světa B. Byla tedy nejbližší restaurací, pouze existující mnohem později v čase. Na tomto místě se setkali opět s Marvinem, který na ně čekal a mezi tím parkoval auta u restaurace. Po večeři Zafod s Fordem ukradli loď, která patřila kapele a měla vytvořit efekt

při jejich rockovém koncertu tím, že narazí do hvězdy. Na lodi se nacházel teleportér, jímž se všichni přenesli na předem neznámé místo. Jelikož ho Marvin obsluhoval, musel zůstat a obětovat se pro ostatní.

Zafod a Trillian byli přeneseni zpět na loď Srdce ze zlata a spolu se Zarnivúpem hledali osobu, která doopravdy vládne vesmíru. Ukázalo se, že vládce vesmíru je ke všemu skeptický, dokonce si ani není jistý, zda jeho kocour, Pán, doopravdy existuje, nebo jestli vůbec existuje vesmír mimo jeho dům. Zatímco se mu Zarnivúp snažil vysvětlit důležitost jeho pozice, Zafod s Trillian s lodí uletěli.

Artur a Ford byli přeneseni na loď Golgafrinčanů, hlupáků, kteří ztroskotali na prehistorické planetě Zemi, a zjistili, že lidé nepocházejí z opic, ale jsou potomky právě oněch ztroskotanců. Artur si vyrobil z Fordova ručníku pytlík, ze kterého náhodně tahal písmena. Než mu došla, vznikla věta „co dostanete, když vynásobíte šest devíti“. Vzhledem k tomu, že odpověď na otázku života, vesmíru a vůbec je 42, došli k závěru, že se někde pravděpodobně musela stát chyba v systému.

Když Ford přesvědčil Artura, že se nedá se zničením naší planety za dva miliony let nic dělat, rozhodl se zůstat žít na prehistorické planetě Zemi. (Adams, 2002)

1.2 AUTORŮV STYL

Adams má zcela specifický styl psaní. Některé prvky lze jednoduše vysledovat a popsat, jiných si čtenář povšimne až při důkladné analýze jednotlivých částí textu. I když byl Adams v průběhu života ovlivněn řadou událostí, což se logicky odrazilo na jeho psaní, v dílech lze najít společné prvky.

Celá „trilogie o pěti dílech“ je založená na protikladech podobných věcí různých rozměrů a důležitostí, jako například problém Artura Denta, kterému chtějí zbořit dům kvůli stavbě dálničního obchvatu. V tu samou chvíli ovšem planeta Země čelí stejné situaci, protože ji chtějí zničit Vogoni z důvodu stavby hyperprostorové dálnice. To tvoří absurdní kontrast, který působí humorným dojmem. Kontrast reálné, možné situace s jejím nereálným protějškem dává čtenáři dojem absolutní nesmyslnosti, zároveň ho však nutí zamyslet se nad souvislostmi a tím, co měl Adams danou částí na mysli.

Pokud je čtenář nepozorný, těchto možností na zamyšlení si nevšimne a svou pozornost věnuje jen jasně viditelným motivům, jako je například ručník, heslo *Don't panic*

(*Nepropadejte panice!*) nebo číslo 42, které je odpovědí na základní otázku života, vesmíru a vůbec. Nad významem tohoto čísla a důvodem jeho užití se dodnes vedou diskuze, podle Grimese (2012) bylo užito jen kvůli jeho vtipné výslovnosti v angličtině a několikanásobné přítomnosti dlouhých vokálů.

Zcela zjevné je užití repetice, které má nejen funkci humornou, ale především zdůrazňující. Adams v mnoha případech opakuje modifikované fráze, jejich opisy, ale především doslovně klade stejné části vedle sebe. Dochází také k několikanásobnému užívání stejných motivů, což podporuje komičnost a v některých případech zvýrazňuje absurditu.

V textu se hojně vyskytují onomatopoická slova. *„(Zvukomalba je) jazykový jev, při němž forma některých jaz. znaků, označujících, bezprostředně souvisí s jejich obsahem, označovaným, tj. forma do jisté míry imituje reálný zvuk. Dochází tak k oslabení arbitrárnosti jaz. znaku. Onomatopoické lexikální jednotky (onomatopoická slova // onomatopoeia) jsou tedy zčásti realitou motivované.“* (Novotná, Karlíková, 2017, online) Lze se setkat nejen s výrazy citoslovečnými, například *erm, grrr*, ale i slovesy vyjadřujícími zvuk, například *vrčet, brblat*. Domníváme se, že jejich přítomnost v textu je spolu s vědeckým a okázalým jazykem jedním z největších problémů překladu, protože například slova *vrčet* a *growl* jsou totožná ve významu, dosahují ovšem odlišných hláskových kvalit.

Adamsův bohatý jazyk je také podpořen stránkou obsahovou. Kromě suchého humoru a satyry se snaží podněcovat k přemýšlení a filozofování o běžném životě a lidské existenci. Užívá parodii a vyvozuje hluboké závěry ze zdánlivě banálních a nedůležitých situací, upravuje již existující fráze a někdy chápe vyřčené záležitosti zcela doslovně. Ve většině případů svůj brilantní styl podtrhuje říkáním surové pravdy v každé situaci, bez jejího přikrášení nebo zmírnění dopadu. S ledovým klidem a naprostou samozřejmostí představuje i jiné světy, postavy a tvory (například babylonskou rybku, která je univerzální překladáč mezi všemi formami řeči), což opět umocňuje ironii a absurditu celé ságy.

2 TEORIE UMĚLECKÉHO PŘEKLADU

Překladařství je tradiční řemeslo sahající do doby 3. tisíciletí před naším letopočtem. Až v 19. století se ale začala formovat samostatná vědecká disciplína zvaná *translatologie*, která se zabývá procesem i výsledkem předkladu od detailů po dílo jako celek. První lingvistické práce orientované na překlad vznikly ve 30. letech 20. století. (Kufnerová, 1994)

Třetí tisíciletí, jak se ukazuje, bude tisíciletím komunikace. Již dnes vznikají velké nadnárodní korporace, které propojují různé země s jejich specifickými společenskými, ekonomickými, technickými, vědeckými, ale i „každodenními“ rysy. Díky tomu se ožívuje zájem o překlad a tlumočení. Pro překladaře to ovšem znamená nejen znalost cizího jazyka originálu a toho cílového, do kterého je dílo překládáno, nejčastěji mateřštiny, ale i sociokulturního prostředí obou zemí. (Huťková, 2014) Tím získá předpoklady pro adekvátní a komplexní překlad bez chyb, kvůli kterým by dílo ztrácelo na hodnotě.

Teorie překladu se však nezabývá chybami, k nimž v překladu dochází, ani takzvanou *interferencí*, „tedy bezděkým podléháním vlivu originálu, vůči němuž není žádný překlad trvale imunní.“ (Kufnerová, 2009, s. 7) Na tyto skutečnosti reaguje *kritika překladu*. Z důvodu své časové a kvalifikační náročnosti je však téměř neexistující, proto se „recenze“ přeložených knih zaobírají především obsahovou stránkou, nikoliv kvalitou překladu. (Kufnerová, 2009) Tou se zabývá *Obec překladařů* sdružující „překladaře krásné literatury i teoretiky, kritiky a historiky zabývající se překladem. Jejím posláním je hájit práva, prosazovat profesní zájmy členů a dbát o úroveň a prestiž překladu v české literatuře.“ (Obec překladařů, 2017, online) Mimo jiné udělují každoročně v květnu anticenu *Skřípec* za překladové dílo, které vykazuje závažné nedostatky v převodu z cizího jazyka do češtiny způsobené často neznalostí cizího jazyka či mateřštiny. (Obec překladařů, 2017)

Při překládání si musíme uvědomit, že teorie není praxí a nelze se na ni při práci bezvýhradně odvolávat. V některých případech musíme používat svoji kreativitu, experimentovat, či hledat neotřelé slovní obraty ve vrstvách dialektů, slangu nebo argotu.

„Překlad jakožto kulturní fenomén má tři stránky, a tak můžeme sledovat a analyzovat: (a) překlad (překládání) jako činnost, (b) překlad jako výsledek (text),

(c) *překlad jako výsledek komunikace (mezijazykové, multikulturní).*“ (Straková, 1994, s. 11) Pro účely této práce je relevantní především aspekt překládání jako činnosti a jako jejího výsledku. Lingvistika překladač vychází z jednotlivých problémů, které se snaží postupně propojovat a hledat zobecňující pravidla, pomocí nichž popisuje systémové základy překladačské praxe. Ty jsou překladači vodítkem k nalezení ekvivalentů pro výsledný text, tedy překlad.

2.1 PROBLEMATIKA EKVIVALENCE

Problematika ekvivalence patří k základním pilířům překladačské lingvistiky, pohled na ni je však zcela nejednoznačný a mnohostranný. Musíme si uvědomit, že je nutné přihlížet nejen k ekvivalenci slov a pojmů, ale i vyšších jednotek, např. celých vět, odstavců a celkovému ladění díla. V tomto kontextu mluvíme o ekvivalenci textů jako celku, což v sobě zahrnuje nejen mezijazykovou, ale i mezikulturní komunikaci.

Důležitost těchto aspektů ilustruje nejednoduchou práci překladače. Je třeba přeorientovat se na jiného čtenáře, než překládaný originál předpokládal, a text uzpůsobit tak, aby ho pochopil nejen mluvčí cílového jazyka, ale i čtenář pocházející z jiné kultury. Pracujeme s pojmem *presupozice*, což zahrnuje „*předpokládané znalosti, informovanost, zkušenost a stupeň zainteresovanosti čtenáře překladač.*“ (Straková, 1994, s. 14) Tento princip je však součástí nejen translatologie, ale předpokladem každé srozumitelné lidské komunikace v psané i mluvené podobě. V zájmu srozumitelnosti je překladač někdy nucen modifikovat daný text, komentovat události, zpřesňovat, či domýšlet detaily.

Podle Strakové (1994) existují 4 základní typy operací, které překladač používá při své práci (viz Diagram 1 na straně 10). Prvním z nich je dosazení ekvivalentu, který je nejjednodušším typem mezitextových operací. Používá se především u textů odborně informativních a standardizovaných, kdy pro pojmy existuje jen jeden relevantní ekvivalent. V umělecké literatuře je ovšem častější model charakterizovaný výběrem z více možností, především v oblasti synonymie a homonymie. Překladač se může ale setkat i s problematikou výběru podoby vhodného vlastního jména, jazykového útvaru reprezentujícího nespisovné vrstvy slovní zásoby apod. V případě kompenzace je překladač „*nucen užívat v překládaném textu konstrukce odlišné od originálu, tzn. lexikální elementy přeskupit a jinak gramaticky ztvárnit. Mluvíme zde o metatezi.*“ (Straková, 1994, s. 17) Nepracuje, jako v případě prvního a druhého typu, s hotovými

jednotkami daného jazyka, ale podle potřeb textu je přetváří a dotváří. Ještě většího kreativního zásahu se dopouští v případě neexistence vhodného ekvivalentu, který musí pro účel své práce tvůrčím způsobem vymyslet. Nové ekvivalenty je často potřeba získat při překladu slovních hříček.

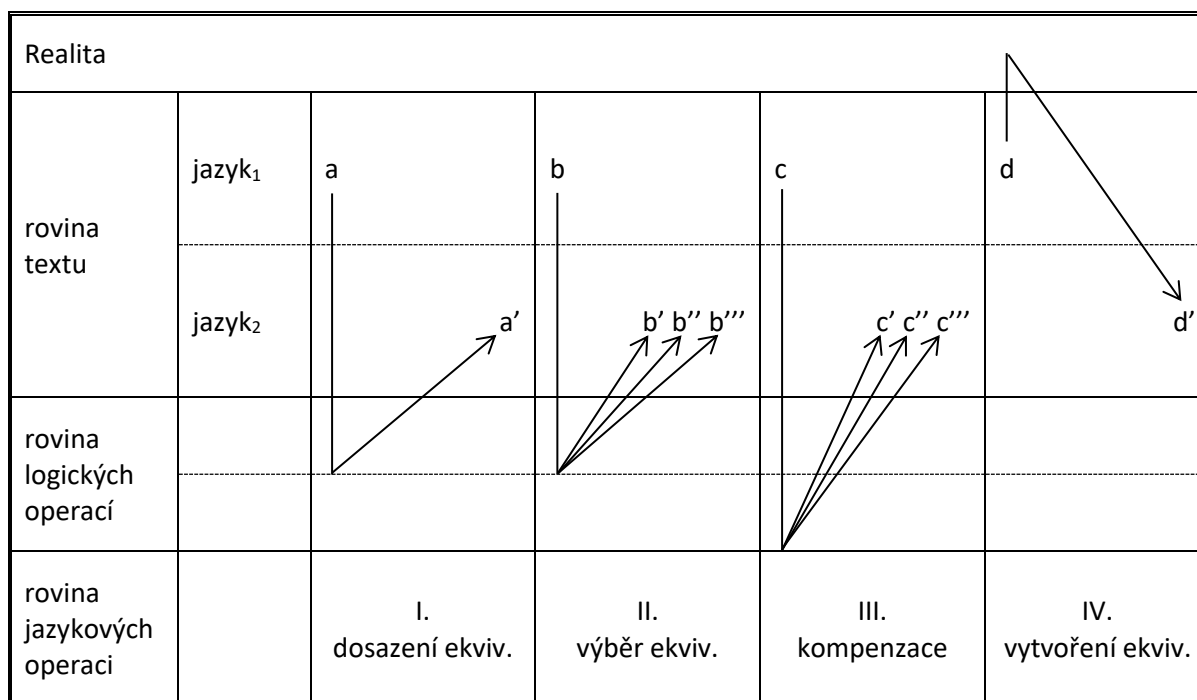


Diagram 1: Model překladatelské práce

Komissarov (2002) poukazuje v této souvislosti na obecnost definic pojmu *adekvátnosti* překladu. Podle jeho názoru ho nelze použít při konkrétní analýze překládaných textů. Stupeň hodnocení adekvátnosti překladu bývá často hodnocen různými badateli rozdílným způsobem.

K rozporům dochází taktéž při práci s požadavky na překladatele, tj. „překladatel má...“. Podle Arnoffa a Rees-Millera patří mezi překladatelské principy následující: překladatel musí zachovat slova i myšlenky originálu, jeho dílo by se mělo číst jako originál, mělo by ale být patrné, že se jedná o překlad, je možné přidat nebo opomenout aspekty originálu. Jiná myšlenka hovoří o přísném zákazu přidávat a jakkoliv opomíjet části textu a jeho ideje. Jednotlivé výroky si často vzájemně logicky odporují a ve vlastní práci se nelze řídit všemi, není ani vhodné uplatňovat doslovně jednotlivá kritéria samostatně. Například požadavek zachování slov originálu neumožňuje uspořádání slov ve vztahu ke gramaticky správným a obvykle užívaným strukturám cílového jazyka překladu.

Za předpokladu plného respektování tohoto pravidla by mohlo docházet k defektním strukturám, které by byly těžce pochopitelné nebo zcela matoucí.

„Překladatel by měl vyčerpávajícím způsobem tlumočit obsah originálu, a současně měl i obětovat část tohoto obsahu kvůli přetlumočení jiných, závažnějších složek. Měl překládat nikoli slova, ale myšlenky, a zároveň měl i tlumočit jemnější významové odstíny slov originálu atd.“ (Pechar, 1986, s. 7) První část této definice kalkuluje s plnou adekvátností jazyka originálu a jazyka překladu, což prakticky není možné. Proto je překladatel nucen opustit myšlenku doslovného překladu a hledat kompromis mezi původním textem a výsledným jazykem.

Zajímavé je pojetí Barchudarova, který chápe adekvátní překlad jako rozčlenění textu do takzvaných *překladatelských jednotek*. Jsou to takové části textu, *„které mohou být přeloženy samostatně – v některých případech je to slovo, jindy slovní spojení, věta nebo skupina vět.“* (Pechar, 1986, s. 8) Problém nastává při aplikaci těchto teoretických znalostí na konkrétní text. V mnohých případech je nemožné jednoznačně určit hranice jednotek, a především v uměleckém překladu se můžeme setkat s teorií, že je v jistém smyslu jednotkou překladu vždy text.

Je dlouholetou otázkou, zda by měl překlad být doslovný nebo volný (založen pouze na významu bez jakéhokoliv ohledu na formu). Dnes je toto téma spíše námětem do diskuze vzhledem ke konkrétním textům, jejich záměrům a s ohledem na potenciálního čtenáře. Ne vždy je žádoucí zachování jen původního významu textu, ale i například jeho zvukové stránky. V tomto konkrétním případě se můžeme setkat s problematikou *falešných přátel*, které je věnovaná část následující kapitoly.

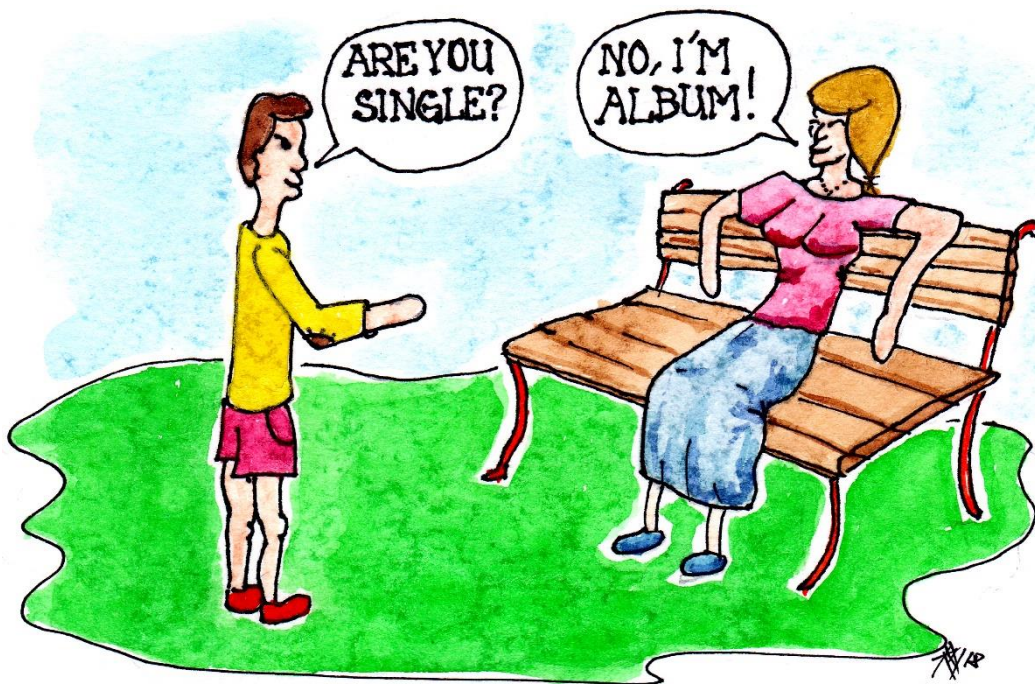
2.2 VZTAH MEZI VÝRAZY SLOVNÍ HŘÍČKA A PUN

Anglický pojem *pun* je v odborné literatuře překládán jako *slovní hříčka*. Ta je vymezená jako *„prostředek aktualizace výrazu vybudovaný buď na zvukové (řidčeji grafické) blízkosti slov (slovních spojení) s rozdílným významem, nebo na obnovení původního významu, který se významovým posunem slova setřel. Účelem slovní hříčky je dosáhnout humorného účinku.“* (Jelínek, Vepřek, 2017, online)

Tato definice se překrývá i s nmoderním přístupem k anglickému pojmu *pun*. V jeho případě se podle Rossové (1998) jedná o vtíp, který je založen na dvojím významu.

V současnosti má ovšem širší význam a od českého významu se vzdaluje. Hardingová (2017) chápe *pun* jako takovou obraznou strukturu, která zanechává humorný, provokativní, nebo kousavý dojem. V daném kontextu může být pochopena alespoň dvěma způsoby. Při jejich tvorbě se využívá dvojího významu, opakování, zvukových podobností nebo nahrazování slov v rámci celých slovních spojení. Příjemce cítí konflikt mezi tím, co je očekáváno, a tím, co se reálně ve větě nachází. Moment překvapení přispívá k docílení chtěného výsledku. (Ross, 1998)

Z této definice lze vyvodit fakt, že nemusí nutně dojít k humornému chápání skutečnosti a pojem *pun* zahrnuje mnohem více, než nabízí definice slovní hříčky. Humor je jen jednou možnou reakcí na daný jev, nikoliv jeho nutnou podmínkou. To lze demonstrovat i na dialogickém vtipu „Are you single?“ „No, I am album.“ („Jsi singl?“ „Ne, jsem album.“) *Pun* v tomto případě spočívá na dvojsmyslnosti slova *single*, které lze pochopit nejen jako nezadaný, ale i jako skladbu vydávanou ve více formátech. Je pravděpodobné, že záměrem odpovědi v tomto případě nebylo pobavit, ale kousavě se vyhnout odpovědi na danou otázku.



Obrázek 1: Grafická podoba provokativního punu

Podmínkou, kterou tato definice předkládá, je možnost pochopit daný jev minimálně dvěma způsoby. To v praxi znamená takovou hříčku, v níž očekáváme jeden

výraz, ale místo něj se nám dostane výrazu jiného. Ten může mít opět několik různých významů, což může umocnit žádanou pointu a vést k některému z efektů zmiňovaných výše.

Vzhledem k tomu, že je definice pojmu *slovní hříčka* značně neúplná, může vést k závěrům, že musí být vždy založená na humoru. Podle naší domněnky je tato definice v české překladatelské komunitě velice silně zakořeněná a její obměna by byla vnímaná velmi negativně, proto navrhuje práci s pojmem *pun* podle definice Hardingové. Ten je mnohem komplexnější a zahrnuje více aspektů, což je pro účely této práce velmi důležité. V případě Douglase Adamse se jedná o kombinaci všech, které jsou v této kapitole zmíněny.

2.2.1 PUN JAKO PŘEKLADATELSKÝ PROBLÉM

Překladatel často stojí v situaci, která mu nedovolí vystihnout zcela přesně a věrně záměry a hodnoty původní předlohy. Speciálním příkladem jsou právě *puny*. V jejich případě se překladatel musí rozhodnout, které kvality textu jsou nejdůležitější a které je možné v rámci své tvorby překladu čtenáři zamlčet. Ve většině případů je obětovaná buď hříčka samotná, nebo význam jejich jednotlivých složek.

Často máme dvě možnosti překladu. Buď zachováme význam jednotlivých složek a odstraníme *pun*, čímž také změníme význam, nebo najdeme podobnou frázi v jazyce cílovém.

Nesmíme zapomínat na fakt, že všechny složky textu by měly být podřízené takzvané *ideji díla*, což je „celkový smysl, vyznění díla, jeho základní myšlenka (řecky *idea = podoba, povaha, myšlenka*). Nebývá obvykle výslovně vyřčena, čtenář k ní dospívá postupně, protože autor k jejímu vyjádření používá celé složité stavby díla, jeho tématu i kompozice.“ (Karpatský, 2008, s. 202) Ta determinuje dílčí jednotky, jako je například kontext, fabule, nebo autorský záměr, určuje jejich podobu a usměrňuje překladatelovu práci.

Jedním z takzvaných *cruces translatorum* neboli překladatelských oříšků, je také překlad historických narážek a reálií. Jejich výskyt v textu není zpravidla koncentrovaný a jednotlivé prvky jsou rozptýleny v celém obsahu. V různých kulturních kontextech nabývají odlišných podob a je problematické nastolit rovnováhu mezi myšlenkou originálního textu a překladu. Velkým otazníkem je tedy problematika překladu vlastních

jmen, které jsou rozlišujícím prvkem jednotlivých postav. I v jejich případě musí mít překladatel na paměti možnost přítomnosti jednotlivých *punů* a zvážit adekvátnost jejich překladu. Podle našeho názoru odvedl dobrou práci překladatel názvu komedie Oscara Wildea *The Importance of Being Earnest*. Slovo *Earnest* zde neznámá pouze jméno, ale i název vlastnosti – serióznost, opravdovost, vážnost. V češtině se hra jmenuje *Jak je důležité míti Filipa*. V tomto případě využil frázi s podobným významem z jazyka cílového, jméno *Earnest* nahradil výrazem *Filip* a ideu ironie, sarkasmu a paradoxu velmi vhodně zachoval. Najít vyhovující jazykový prostředek je součástí mistrovství překladatelské profese. (Levý, 2012)

Puny se mohou vyskytovat i napříč různými jazyky, a to především díky jevu *false friends* v češtině známému jako *falešní přátelé*. Jedná se o slova ve dvou jazycích, která vypadají nebo znějí stejně, jejich význam je ovšem výrazně odlišný. Formální podoba často vede k nepravdivému předpokladu, že mají vždy stejný význam. To je z lingvistického hlediska vážný problém spadající do oblasti interference. Tento jev zažíváme především při výuce cizího jazyka nebo obecně při získávání nových poznatků. Dochází k zápornému vlivu již naučených a zažitých struktur na nově osvojované znalosti a dovednosti vedoucí ke špatnému pochopení a zmatkům. Interference mezi dvěma jazyky existuje ve všech rovinách, například na úrovni výslovnosti nebo pravopisu (v angličtině *spelling*). Interferenci je možné najít i v rámci jednoho jazyka, a to při zohlednění jeho diachronního vývoje. Význam jednotlivých lexémů se mohl během vývoje posunout, zúžit nebo naopak rozšířit.

Tento jev obecně činí překladatelům velké potíže, protože i malá nepozornost může vést ke špatné interpretaci daného jevu a následně chybnému překladu, jako v případě anglických výrazů *flammable* a *inflammable*. Předpona *in-* je analogicky (jako je tomu u *incomplete* nebo *incorrect*) chápána jako prvek negující slovo *flammable*. Ve skutečnosti mají oba výrazy stejný význam a z toho důvodu se mluvčí často vyjadřují zcela chybně. Už od 60. let 20. století je doporučeno užívat termínů *flammable* a *non-flammable*. Vzhledem k tomu, že s tímto konkrétním příkladem nemají problém pouze rodilí mluvčí, ale i uživatelé s jiným mateřským jazykem, než je angličtina, jedná se o falešné přátele nejen intralinguální, ale i interlinguální. (Aronoff, Rees-Miller, 2002)

2.2.2 NEPŘELOŽITELNOST JAZYKOVÝCH PUNŮ

Některé *puny* lze jednoduše přeložit, a to díky povaze obou jazyků, především jejich shodným prvkům. Jako příklad nám může posloužit dialog „*Are you single?*“ „*No, I am album.*“ Ten lze snadno přeložit do češtiny jako „*Jsi singl?*“ „*Ne, jsem album.*“ V procesu přejímání slov z cizích jazyků se do češtiny dostaly obdobné termíny, proces překlada je tedy jednoduchý. Všimněme si také faktu, že hlavní funkcí odpovědi *No, I am album* není pobavit (humorný aspekt vnímáme spíše jako vedlejší), ale reagovat kousavě a ironicky. S touto možností definice *slovní hříčky* nepočítá a pozornost směřuje pouze k humornosti dialogu. Účel vtipu je sice vlastní velkému množství *punů*, nesmíme však zapomínat i na jejich ostatní funkce.

Problémy při překlada činí *paronomázie*, tj. „*rétorická figura; spojení dvou významově různých slov, která mají podobnou fonetickou realizaci*“ (Karlík, 2017) a jsou tvořeny ze stejného základu. Vezmeme-li např. Kollárovu *Slávy dceru*, 2. zpěv, zjistíme, že je věta „*slavme slavně slávu Slávů slavných*“ téměř nepřeložitelná.

Stejná neřešitelná situace nastává i v případě překlada jazykolamu, což je „*krátký text záměrně kumulující specifické, obtížně vyslovitelné hlásky.*“ (Jelínek, Vepřek, 2017, online) V případě vět *Šel pštros s pštrosicí a pštrosáčaty Pštrosí ulicí a Pan kaplan v kapli plakal* (tyto jazykolamy jsou založeny na volbě takových slabik, které je snadno možné v rychlém tempu řeči zkomolit) je téměř nemožné přeložit doslovně. Věty můžeme přeložit buď slovo od slova, čímž zcela setřeme myšlenku jazykolamu, nebo najít podobný jazykolam v jazyce cílovém. Musíme mít ale na mysli, že jazyky mohou mít různý hláskoslovný inventář, což se odráží v percepci jednotlivých špatně vyslovitelných hlásek. (Jelínek, Vepřek, 2017)

3 HUMOR A JEHO JAZYK

Humor má v naší kultuře velmi důležitou pozici, protože je všudypřítomný. Vyskytuje se mimo jiné i v hromadných sdělovacích prostředcích a oficiálních projevech. Je také vlivnou pomůckou plnící důležité role – od politické satiry po humor jako cestu k navazování přátelství nebo vytváření hranic mezi námi a ostatními lidmi.

Jeho výskyt je někdy vázán na situaci, ve které se diskurz odehrává. Například během scénky, ve které se objevuje lékař a pacient, lékař ukončí rozhovor větou: „Když budete mít další otázky, neváhejte se na mě obrátit.“ Pacient se k němu ustaraně nakloní a řekne: „Co se stane, až vyhasne Slunce?“ V tomto případě nedošlo ke špatné interpretaci slova otázka, ale výkladu situace a otázek, které měl lékař na mysli.

3.1 DEFINICE HUMORU

V dnešní době nemáme zcela jasné a uspokojivé vymezení pojmu humor. Vědci zabývající se tímto tématem vytvořili celou řadu definic, žádná však nebyla všeobecně přijata a uznána jako oficiální. Podle Latta (1993) jsou jednotlivé charakteristiky správné, ale pouze nepostihují problematiku jako celek. Hledání podstaty humoru by mělo být těžištěm zkoumání a vědci by měli usilovat o její pochopení. *„Docela dobře se může stát, že základní podstata humoru neleží v konkrétním druhu podnětu, ani v žádném z jeho aspektů, nesouvisí úzce ani s konkrétním psychologickým procesem. Je možné, že se jedná o komplexní psychologický proces nebo konkrétní komplexní vzorec jistých odpovědí na situaci.“* (přeložila J. Presslová) (Latta, 1999, s. 6)

Autor tohoto tvrzení chápe humor jako proces, jehož základem může být nejen podnět jako takový, ale i získaná odpověď na něj. V této souvislosti hovoříme o takzvaném *humoru zaměřeném na podnět a na odezvu*. Nezřídka se ale stává, že humor nepodnítl takovou reakci, kterou mluvčí zamýšlel. Je možné, že příjemce vtip nepochopí, nebo bude dokonce jeho obsahem pohoršen. Z toho důvodu došel k závěru, že je důležité soustředit se na humor jako proces, a to psychologický, neurologický a fyziologický.

„Dnes se výrazem humor označuje smysl pro komično, tedy zvláštní duševní schopnost postřehnout v různých situacích, příhodách, vztazích, formách mimického i slovního vyjádření jejich směšnou stránku, a také zachycení těchto komických zážitků ve formě žertů, vtipů, přezdívek, anekdot, humoresek a dalších žánrů humoristické

literatury.“ (Karpatský, 2008, s. 193) Z této definice vyplývá, že humor je něco, co vytváří smích nebo úsměv. I v tomto případě ale můžeme najít výjimky. Je možné něco nazvat humorným, i když se nikdo nesměje, a naopak najít situaci, ve které se lidé smějí, i když to není vtipné. Úsměv může být také známkou strachu nebo rozpačitosti. Pro analýzu konkrétního účinku je také důležitá reakce na danou situaci.

Z těchto informací můžeme vyvozovat, že lidé potřebují k tomu, aby se smáli, společnost jiných jedinců. Vědci zkoumali reakce na stejné situace o samotě a v místnosti plné lidí. Jejich závěrem byl fakt, že lidé se smějí mnohem více ve společnosti druhých než o samotě. Domníváme se, že smích a reakce na humor je jedním ze sociálních aspektů, které jsou ve společnosti zakořeněny. Z toho důvodu se do různých komediálních pořadů a filmů dodává umělý smích, takzvaný *canned laughter*. Tím se posiluje žádaný pocit sounáležitosti se sociální strukturou a společností. Není tedy těžké najít situaci, které se smějeme, ale uvědomujeme si, že to není vtipné. (Ross, 1998)

Obecně lze říci, že je problematika ztotožňování humoru a smíchu velmi ožehavé téma. Humor je totiž úzce spojován s pojmy smích, zábava a potěšení. I v tomto případě se můžeme setkat s jevem zvaný *falešní přátelé humoru*. Bereme-li smích a úsměv jako parametry charakterizující humor, postihujeme jen část dané definice, protože existují situace, ve kterých humor nepřechází ve smích. Musíme také mít na paměti, že je rozdíl mezi úsměvem, který na humor adekvátně reaguje, a úsměvem, který s humorem nemá nic společného. Do této kategorie patří například nervózní smích před zkouškou nebo hysterický smích jako známka strachu a zoufalství. Tyto emoce nelze chápat jako charakteristické pro oblast humoru, proto humor a smích musíme chápat jako dva odlišné pojmy.

Rozdíl je také mezi pojmy smysl pro humor a konceptem humoru jako takovým. La Fave, Haddan a Maesan (1976) uvádějí dvě definice smyslu pro humor. Podle první je člověk se smyslem pro humor takový, který se lehce nadchne. Podle míry a četnosti nadšených situací lze posoudit, zda má člověk smysl pro humor, či nikoliv. S touto definicí nesouhlasíme, protože předkládá myšlenku, že člověk se smyslem pro humor nepřemýšlí nad kvalitou humoru a bezduše se směje všemu, co nemusí většině lidí připadat humorné. Podle druhé definice je smysl pro humor chápán jako schopnost bavit se na svůj vlastní účet. To představuje paradox, protože pro jedince tento stav má spíše negativní

než pozitivní efekt. Autoři tvrdí, že ovládání smyslu pro humor vytváří stavy, ve kterých jsou lidé nešťastně šťastnými, což také nemůže být považováno za kompletní definici. Z toho důvodu se přikláníme k názoru, že nelze smysl pro humor takto definovaný bezvýhradně získat, a to především kvůli touze lidí nasmát se jen sami sobě, ale i jiným terčům (viz kapitola 3.4 Terče humoru). Ve spojitosti se smyslem pro humor se nejčastěji hovoří o nadšení a pobavení, což je pouze jednou ze složek komplexně pojatého humoru, proto je nelze jednoznačně ztotožnit. (Jablonska-Hood, 2015)

Vezmeme-li v úvahu smysl pro humor jako individuální preference každého jednotlivce, dojdeme k závěru, že jedním z důležitých aspektů humoru je i osobní vkus, proto je nepravděpodobné, že bychom našli dva jedince se zcela stejným názorem na různé vtipy, a to z důvodu odlišných duševních schopností a zájmů. Řada humorných jevů vyžaduje pochopení narážek a intertextuálních prvků. Není ovšem výjimečná i situace, kdy příjemce *pun* identifikuje, pochopí, ale dvojí význam mu nepřijde vtipný. To poukazuje na paralelní existenci různých vkusů týkající se smyslu pro humor. Setkáme se například s příznivci černého humoru, ironie nebo s lidmi majícími zálibu v *punech*. (Ross, 1998)

Humor je ovlivněn řadou dalších faktorů, které na první pohled působí nedůležitým dojmem, bez nich je ale popis a analýza bezpředmětná a zbytečná. Patří mezi ně kontext, konkrétně například historický pohled, sociální zázemí jedinců, společenské zvyklosti a normy chování přijaté určitým národem, komunitou nebo skupinou lidí sdílející podobné úhly pohledu, proto nelze opomenout ani tvůrce a adresáta v širším slova smyslu. Tvůrci se mohou projevovat různými způsoby, lze se setkat s běžnými lidmi, kteří vyprávějí vtipy, stejně tak jako s profesionály, kteří vybudovali úspěšné kariéry na vyprávění vtipů. Prezence implicitního i explicitního humoru je nevyvratitelná, proto při jeho analýze musíme brát v potaz obě varianty. Adresátem může být jen jeden člověk poslouchající vtip, sledující komedii nebo čtoucí humornou knihu, stejně tak jako skupina lidí, která je přítomna vtipnému vystoupení. Ta pravděpodobně nebude homogenní a budou se v ní vyskytovat různí lidé z hlediska pohlaví, věku, ale především sociálního zázemí a vzdělání. Uvědomme si také skutečnost, že každá kultura může mít specifický smysl pro humor, což klade velké nároky na překladatele a jeho úsudek, jazykové a kulturní znalosti a cit. (Jablonska-Hood, 2015)

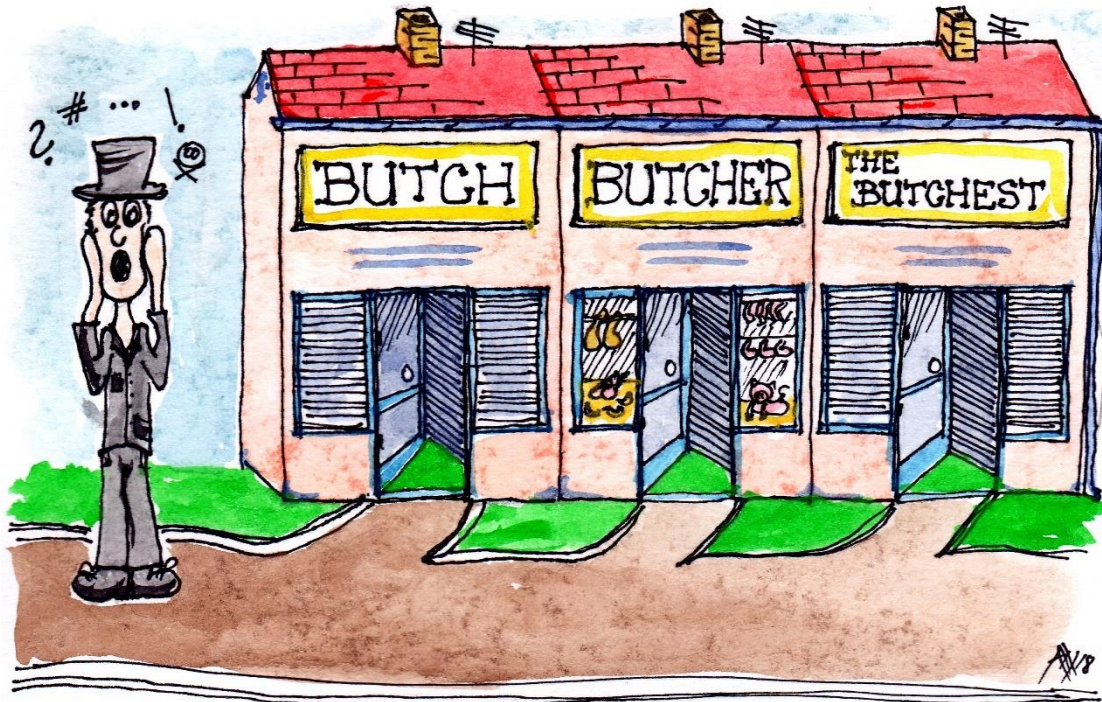
3.2 STRUKTURA DVOJSMYSLŮ

Dvojsmysl se může v jazyce realizovat na úrovni téměř všech jazykových disciplín, a to fonologické, grafické blízkosti slov, morfologické, lexikální nebo syntaktické.

Fonologická je založená na možné dvojí interpretaci stejné skupiny zvuků. V anglických kulturách je oblíbená hádanka *What is black and white and red/read all over? A newspaper*. V tomto případě se jedná o tzv. *homofona*, což jsou „zvukově shodné, ale graficky odlišné jednotky (výška a vížka).“ (Hladká, 2017, online) Jejich četnost je v angličtině vyšší, protože její jazykový systém není založen na přiřazování každého fonému konkrétnímu písmenu a symbolu.

To souvisí i s grafickým záznamem jazyka a častým posunem hranic jednotlivých slov v psaném projevu, čímž dochází ke dvojsmyslnosti vyjádření. Nejčastěji tento jev najdeme v oblasti tabu (viz kapitola 3.6 Vztah humoru a tabu), především v podobě narážek na lidskou sexualitu. Lze ovšem najít i dvojsmysl ve vztahu k politice a jejím vrcholným představitelům. Posuny v grafickém záznamu je nelehké překládat a při zachování významu jednotlivých slov fráze zcela ztrácí svou funkci, například ve větě *THE PEN IS mightier than THE PENIS* nebo dvojici slovních spojení *touha pomoci* a *touha po moci*. Obecně lze říci, že se s tímto jevem lze setkat v různých jazycích, jejich překlad ovšem téměř nikdy nedosáhne kvalit originálu.

Morfologické dvojsmysly jsou založené na analogickém přidávání stejných předpon a přípon k různým výrazům, například *samec je krab, samice krabice*. V angličtině může také dojít k vytvoření *punu* pomocí přípony *-er*, která má dvojí využití. Slouží k tvorbě činitelských jmen (jeho českou obdobou je *-tel*, stejně jako *teacher* používáme učitel) a komparativu některých přídavných jmen (například *quick – quicker*). „*Anglická adjektiva se stupňují dvojitým způsobem (a) flektivně pomocí sufixů -er, -est a (b) analyticky pomocí more, most více, nejvíce.*“ (Dušková, 2012, online) Stejný princip využívá i *pun* *butch – butcher – the butchest*. V angličtině se lze setkat pouze s výrazem *butcher*, v češtině *řezník*, který má s komparativem homonymní příponu. Analogií pak může vzniknout řetězec slov s nesmyslným pozitivem a superlativem, který plní humornou funkci a využívá právě shodné podoby jednotlivých morfémů a částí slov.



Obrázek 2: Grafická podoba punu s využitím morfologického dvojsmyslu

V posledních desetiletích získal především v angličtině na oblibě takzvaný *blending* neboli *mísení slov*, kdy ze dvou samostatných jednotek vznikne jedna s významem obou předchozích. Většina těchto výrazů má pouze situační význam a jeho užití se váže na specifickou situaci, kdy mluvčí vnímá použití novotvaru jako nejjednodušší nebo nejpřijatelnější variantu vyjadřování. Některé výrazy se ujmou a mohou se dostat do často užívaného jádra jazyka, jako v případě slova *labradoodle*, smísení výrazů *Labrador retriever* a *poodle*. Potřeba po tomto termínu vznikla z extralingvistických důvodů, protože bylo nutné pojmenovat novou smíšenou rasu psů.

Lexikální rovina je nejčastěji reprezentována homonymy. „*Homonymie je případ víceznačnosti/polyfunkčnosti izolované jazykové, především slovní formy, který se (na rozdíl od polysémie) nezakládá na významové agenetické souvislosti, např. puk 'hrana na oděvu', puk 'hokejový kotouč', puk 'pupen'. Slovo s prvním významem pochází z němčiny, s druhým významem z angličtiny, slovo s třetím významem je domácí, související s pukem.*“ (Hladká, 2017, online) Příkladem je hádanka *What makes a tree noisy? Its bark*. Je založená na homonymii slov vyjadřující štěkot a kůru stromů.

Syntaktická víceznačnost je typická pro nadpisy článků, a to z důvodu jejich zhuštěnosti a zkratkovitosti. S tímto jevem se lze setkat jak v češtině (například *Uštknutí*

zmijí je vzácné, ale když kousne dítě, může jít o život), stejně jako v angličtině (například *Police found drunk in shop window* – dvojsmyslnost ve vyhodnocení slova *drunk* jako předmětu, *policie našla opilého*, nebo jako doplňku, *policie nalezena opilý*).

Část *punů* nelze lokalizovat jako jednotku založenou na jednom slově a pro jeho pochopení je potřeba brát v úvahu celá slovní spojení a celý kontext promluvy, jako v případě *a boiled egg is hard to beat*. Anglické sloveso *beat* zde může být ve spojitosti s vejci s významem nejen *překonat v chuti*, ale i *rozbít*.

Toto dělení chápe jazyk jako strukturu mající povrchovou část, která je na první pohled viditelná, a hloubkovou, jenž je skrytá a je nutné ji správně identifikovat. Další teorie hovoří o jazyce jako o složité síti pravidel, pomocí níž tvoříme významy. Metaforicky se jedná o svěrací kazajku, která svazuje mluvčí a nedovolí jim vyjádřit přesně to, co mají na mysli. To způsobuje nedorozumění a nepochopení. Nonsenseová literatura a umění právě tuto myšlenku respektuje a akceptuje. Záměrně užívá absurdní slovní spojení, ignoruje jazykové normy, včetně těch základních. Takzvaným *rozbitím jazyka* se otevírají nové možnosti vyjádření myšlenek a obecně přemýšlení. Nesmyslnost vyjádření užívá například humorné uskupení Monty Python, jehož členem byl i Douglas Adams. Ti často pracují s paradoxy (v literatuře se setkáme s pojmem *oxymóron*), které představují neslučitelné protiklady. I přes to, že na první pohled působí absurdně, jsou dobře opodstatněné a zcela logické (například *hořkosladké vítězství*). Humoru často dosahují i pomocí analogií (například *představte si, že lidé stopují po celé galaxii*). (Jablonska-Hood, 2015)

3.3 PROCES TVOŘENÍ VÝZNAMU

Podle Fauconniera je jeho *teorie kognitivní integrace (the cognitive integration theory* známá pod zkratkou *CIT*) založená na představách *v mentálním prostoru* (také *myšlenkovém poli*) jedinců, který je schopen zachytit jemné rozdíly a detaily našich projevů a myšlenkových pochodů. Díky tomu si v myslích můžeme vytvářet samostatné a různorodé kategorie týkající se stejné oblasti. Jejich obsah je podmíněn nejen závislostí na daném pojmu, ale i na zkušenostech každého jedince. Chceme-li zkoumat jednotlivá propojení, popřípadě porovnávat mentální prostory více jedinců, používáme metodu mapování (*mappingu*) jakožto hledání konotací mezi jednotlivými lexikálními jednotkami, lépe řečeno jednotlivými koncepty, které lexikální jednotky reprezentují. Výsledky tohoto procesu jsou často kulturně a společensky zakořeněné, proto je základem pro porozumění

sémantické stránky jazyků a interpretaci jazykových jevů. Věta v nemocnici *Zlomená noha v pokoji 12 chce vodu* může být snadno pochopena právě za pomoci mapování (viz Diagram 2 na straně 22), kdy spojíme zranění jako takové s pacientem, který má žízeň. I když se každá z těchto jazykových jednotek nachází v jiném mentálním prostoru, pomocí kontextu a znalosti společenských situací dojde k vytvoření konotace a pochopení jinak nesmyslné věty.

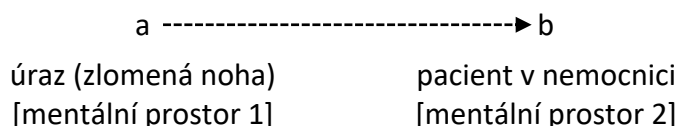


Diagram 2: Příklad principu mapování

Tato věta nám pomůže nejen vytvořit spojení mezi zraněním a hospitalizovaným pacientem, ale i uvědomit si další vztahy, jako například to, že může být pro zdravotní sestry běžnou praxí nazývat pacienty jejich nemocí nebo zraněním. Analogicky můžeme předpokládat možnou existenci pacientů, kteří jsou v profesní mluvě personálu označováni jako *slepák*, *vřed* nebo *infarkt*. Z tohoto příkladu je zcela patrné, že mentální prostory a významy, které vytvářejí, jsou úzce spojeny s kontextem a jejich propojení se v různých situacích může diametrálně odlišovat. Význam není proto statickou, ale dynamickou proměnnou.

V mysli neustále vytváříme spojení dalších prvků a prostorů, což mimo jiné přispívá k pochopení nových jazykových trendů. Zaměříme se například na větu „*Tento chirurg je řezník*“ (viz Diagram 3 na straně 23).

Toto schéma obsahuje 4 mentální prostory: všeobecný, jehož nekonkrétně pojaté role jsou naplňovány z jiných rovin, čímž omezíme abstraktnost této kategorie, mentální prostor 1, v jehož centru stojí chirurg mající ve svém poli související položky, mentální prostor 2, ve kterém je naopak dominantní řezník, a směs, která vznikla na základě řady meziprostorových spojení (mapování). Díky tomu dojde k paralele činitele (chirurga), který je označen za řezníka. Ze schématu je patrné, že tato paralela zahrnuje nejen osobu, ale i další prvky stejného pole. Z toho důvodu můžeme dát do souvislosti i pacienty s komoditou zvířat, používané nástroje a místa, ve kterých procesy probíhají. Upozorňujeme také na fakt, že některé pojmy mohou vytvářet více spojení, jiné mohou být

naopak opomenuty, například povaha daného výkonu. Chirurgům jsou zpravidla přisuzovány vlastnosti přesnosti a pečlivosti, zatímco řezníci mívají pověst téměř hrubých a surových bytostí.

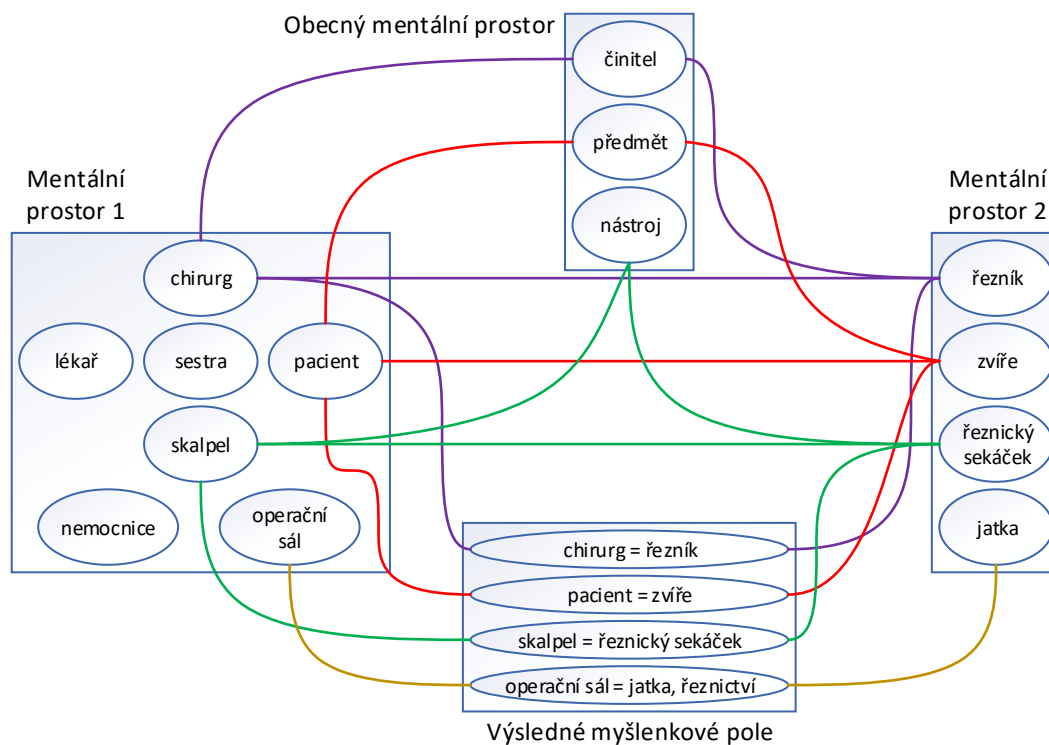


Diagram 3: Příklad znázornění mentálních prostorů

Rozklíčování těchto směrů často vyžaduje kontextuální, kulturní a encyklopedické znalosti ve spojení s analýzou výsledného myšlenkového pole. Je vhodné zmínit, že proces mísení je všudypřítomný a využívá se k vysvětlení řady jazykových jevů, jako například skládání slov, metafor nebo obecně gramatiky.

Teorie mísení a kognitivní integrace je důležitý element základem lidského myšlení, kreativity a jazyka. Její všestrannost může být využita i na poli výzkumu, a to lingvistického i nelingvistického. Ačkoliv má řadu aplikací, nejdůležitější je popis každodenních procesů lidského uvažování a základních činností. Na druhou stranu i tento systém může být neúplný. Mísení nám sice dává možnost vhledu do povahy sledovaných procesů, nelze ovšem sledovat jeho proměnu. Danou entitu lze sledovat staticky, nikoliv dynamicky.

Specifické postavení ve vztahu k principu mísení mají metafora a metonymie. Aristoteles definoval vztah metaforu jako užití odlišného jména během přenosu názvů mezi rody a druhy (například zvířat), mezi různými druhy nebo analogii v jejich vzhledu a tělesné

konstituci. Toto vymezení chápe pojem jako prosté srovnávání dvou objektů pomocí substituce nebo analogie, přičemž zaměňuje jednu entitu za druhou na základě znaků, které mohou být sledované u obou věcí. V tomto tradičním pojetí je metafora porušením jazykových principů a sémantické stránky jazyka. Například ve větě *John je opravdu prase* by bylo nutné připodobnit charakteristické rysy zvířete a člověka, popřípadě vnímat jejich fyzickou podobu, což je sémanticky nevhodné.

Následkem toho byla teorie přehodnocena a metafora je nyní chápána jako obrazné pojmenování, které je nástrojem užívaným v literatuře, básnictví a rétorice. Také dochází se striktnímu oddělování pojmů metafora a metonymie. V porovnání s Aristotelovou teorií je ovšem nelogická, anomální a lingvisticky neanalyzovatelná, což musíme mít na paměti především během procesu mapování. V tomto případě nevytváříme obvyklou strukturu (viz výše), ale pracujeme se dvěma subjekty, konkrétně takzvaným primárním, který zároveň tvoří těžiště metafory či metonymie, a sekundárním, vytvářejícím rámec obklopující primární subjekt. Příjemce si v hlavě vytváří souvislosti a vzájemné ovlivňování vlastností obou jevů dospějí k pochopení metafory. Zaměříme se například na větu Ambrose Bierce *Přátelství: za příznivého počasí loď vhodná pro dva, za škaredého pouze pro jednoho*¹. Tato definice přátelství je založená na srovnávání pocitů s hmatatelným světem v podobě lodě. Primární subjekt (viz Diagram 4 na straně 25) je tvořen oblastí pozitivních emocí, sekundární pak okruhem kolem plavby na lodi, která zahrnuje například námořníky, jejich loď, stejně tak jako živly, se kterými se plavidlo může setkat, jako je dobré nebo špatné počasí. To je také hlavní složkou této konkrétní metafory. Může znamenat nejen přírodní živly, například déšť, slunce a vichřici, ale i náladu člověka, který chce, aby s ním bylo zacházeno s respektem stejně jako s přírodou (lidé mají své ponuré a jasné, slunné dny). Toto spojení vzaté doslovně nedává logicky smysl, je proto potřeba zapojit obrazné myšlení a dát do spojení oba myšlenkové prostory. (Jablonska-Hood, 2015)

Podle Gibbse, Lakoffa a Johnsona (2015) je metafora (a potažmo i metonymie) záležitost myšlenek a činů, ale až sekundárně jazyková.

¹ V tomto případě jsme narazili na obtížně přeložitelný jev – v originále slovo *friendship*. To odkazuje nejen k přátelství jako takovému, ale i pojmu *ship* neboli *loď*. Jednou z možností byl překlad jako přátelství s potlačením dvojsmyslnosti originálního pojmu, druhou opis pomocí fráze známé v cílovém jazyce. Mohli bychom tedy použít příměř *Přátelství je jako být společně na jedné lodi*.

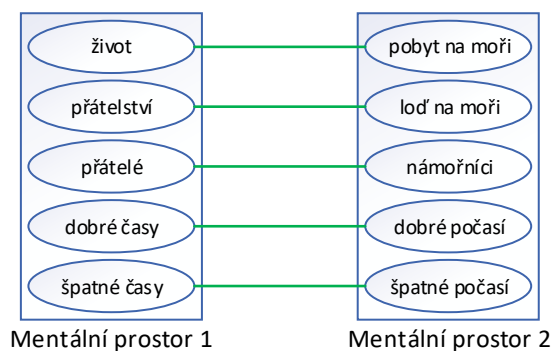


Diagram 4: Příklad mapování ve vztahu k metafoře

3.4 TERČE HUMORU

Podle filozofa Thomase Hobbesa je smích charakterizován jako náhlý pocit štěstí nad urážkou nebo pokořením jiné osoby, díky kterému člověk na okamžik zapomene na svou vlastní neschopnost. Je tedy formou výsměchu, který slouží k udržení pocitu moci a postavení, jenž je umocněno těmi, kdo smích sdílí, pomocí vytvoření pouta mezi vypravěčem a příjemcem. Tím dochází k exkluzi terče humoru. Autor tvrdí, že lidé mají tendenci hledat nedokonalosti na ostatních, aby měli lepší pocit ze svých vlastností a dovedností. V některých případech si autor dělá srandu sám ze sebe, ale i z lidských slabostí obecně. George Orwell řekl, že cíl žertu není znehodnocovat lidskou existenci, ale připomenout, že znehodnocená již dávno je.

Volba terče humoru je často vázaná na kontext. Vnímání toho, kdo je mocný, se v každé kultuře liší a postupem času se hranice posouvají. Obecně lze říci, že je spojována se stereotypy. Ty mají funkci nejen kategorizační, ale i hodnotící, popřípadě sociálně integrativní. „*Stereotyp chápeme jako specifický typ pojmu, resp. jako stabilizované spojení formálních a/nebo sémantických elementů; komplexně lze stereotypy rekonstruovat v kognitivní významové definici.*“ (Vaňková, 2017, online) Často se setkáme i s vtipy schématického charakteru, například *Kolik x je potřeba na výměnu žárovky?*, které slouží jako šablona umožňující alternaci cílového terče. Tato schematičnost poukazuje na evropskou tradici opakování a převypravování vtipů pouze s mírnou obměnou, která příjemcovu pozornost zaměří takovým směrem, jaký měl vypravěč na mysli. (Blake, 2007)

Autor může také použít sebeopovržení a terčem humoru se stát sám jako reprezentant běžných lidských vlastností a slabostí, stejně jako představitel etnických

a náboženských skupin. Stává se tak součástí nesvárů mezi jednotlivými skupinami ve společnosti.

K žertování je kromě znalosti společného jazyka potřeba porozumět i společné kultuře a jejím principům, na jejichž základě příjemce vyhodnocuje, zda je předmět vhodným materiálem k žertování, či nikoliv. K pochopení například počítačových vtipů je potřeba odpovídajících oborových znalostí. Bez pochopení číselných soustav a jejich převodů je vtip *Na světě je 10 druhů lidí – ti, kteří ovládají dvojkovou soustavu, a ti ostatní zcela nepochopitelný*. Společné myšlenky, názory a postoje jsou často klíčovými aspekty pochopení dané pointy.

3.5 VÝSKYT HUMORU

V evropské historii je zakořeněná tradice profesionálního humoru v podobě osob, kteří poskytovali obveselení již ve starověku. Ti se ve středověku začali uplatňovat na královských dvorech a v domech bohatých osob. Jejich výstupy měly podobu napodobování, parodií nebo urážek. V 19. století můžeme vysledovat novou vlnu umělců spojenou s počátky masových médií a reklamního humoru s vtipy, hádankami a komiksy v novinách a magazínech. Dnes chápeme jako profesionální humor rozmanitou škálu představení, jako například komediální hry a filmy, skeče a show se vtipnými moderátory.

Na antickou tradici navazují takzvaní stand-up komici, kteří se prezentují nejčastěji před živým publikem, přímo divákům promlouvají a adresují je. Jejich vystoupení se zpravidla skládá z řetězu krátkých vtipů, které jsou propojeny svým tématem. Jednotlivé historky jsou často starými vtipy, které autoři upraví a adaptují podle současných potřeb a trendů, zejména aktuálních společenských událostí a afér. Současným trendem je uvádění příhod z vlastního života a především těch, ve kterých je komik sám obětí.

Vedle profesionálních umělců je za komika považovaná i osoba, která pravidelně vypráví vtipy svému okolí. Tyto humorné příběhy a hříčky jsou často přebírané profesionály, kteří je po úpravě používají ve svých výstupech. Obecně je také doporučováno, aby byly ne zcela formální projevy prokládány vtipy, aby odlehčily atmosféru a proslov nepůsobil upjatě. (Blake, 2007)

Amatérský a profesionální humor se sblíží v prostředí internetu v podobě zábavných webů, které jsou zaměřené na sběr anonymních vtipů a výroků slavných spisovatelů a profesionálních komiků.

3.6 VZTAH HUMORU A TABU

Humor není jen záležitostí tenze ve společnosti, ale i našeho vnitřního boje, proto se často týká společenských tabu. „(Tabu je) zákaz užití určitého slova zejména z důvodů náboženských nebo společenských. (...) V dnešním slova smyslu se v jazyce tabu rozumí zákaz užívání některých slov zejména z oblasti lidské anatomie a fyziologie (tělesné orgány, výrazy spojené s vyměšováním a plozením aj.), jež jsou v dané společnosti chápána jako nevhodná, neslušná, vulgární.“ (Janyšková, 2017, online) Šprýmování pomáhá ustanovit hranice toho, co je a není vhodné říkat ve společnosti ostatních lidí. Zpravidla porušuje některá pravidla, zůstává však uvnitř přijatelných hranic.

Nejčastěji tento jev najdeme v oblasti sexu, intimností a výměšků. Uvědomme si, že tento terč není jen moderním úkazem, ale jeho kořeny sahají k antické době, ve které lze vysledovat i počátky systematického humoru spojeného se vznikem komedií. Díky „dlouhodobé tradici“ se začaly vyvíjet eufemismy a dvojsmyslné narážky, které se o tématu nevyjadřují explicitně. Na druhou stranu se spouštěčem smíchu mohou stát slova nebo fráze s dvojitým významem i v případě, že nemáme tabuizovaný obsah na mysli.

Do této oblasti nepatří sexistické narážky, které jsou často součástí humoru opačného pohlaví, než je terč. Ty jsou velmi otevřené a do jisté míry společensky přijatelné. Z toho důvodu ženské komičky užívají vtipů jako například *Proč mají muži rádi chytré ženy? Protože se protiklady přitahují*, zatímco mužští komici používají stejné šablony s dosazením ženských terčů.

Dalším, méně častým tabu je tematika smrti, proto je spojovaná s řadou eufemismů. Vtipkování není spojeno jen s reakcemi na určitou tragickou událost, ale i odkaz k naší smrtelnosti a zranitelnosti (terčem humoru je tedy sám autor, nebo celá společnost). Kategorii, která je částečně z hlediska humoru již netabuizovaná, tvoří narážky na nemoci a postižení, jako například ztráta končetiny, slepota, hluchota nebo prostoduchost.

Třetí oblastí tabu je náboženství, především křesťanství.

Často dochází i k dočasné tabuizaci jistého tématu, například z důvodu přírodních katastrof, devastujících hurikánů nebo teroristických útoků. Společnost je vnímá těsně po události jako nevhodné látky k žertování a narážky na ně se zpravidla objevují až po uplynutí společensky přijatelné doby. V případě porušení těchto nepsaných pravidel je autor vnímán jako necitelný a cynický, se sklony k černému humoru.

3.7 MLUVENÝ HUMOR

Mluvený humor v podobě televizních pořadů a rozhlasových her do jisté míry nahradil humor psaný jako hlavní zdroj zábavy, proto pravděpodobněji něco humorného vidíme a slyšíme, než čteme. Problém ale nastává v jeho trvalosti. Pokud reaguje na události nebo momentální stavy společnosti, je zřejmé, že časem daný jev zcela vymizí, jako v případě improvizovaných vtipů. Ty jsou podobné vtipkování v běžné mezilidské konverzaci. Často jsou využívány moderátory k navození kontaktu s posluchačem a vyplnění času mezi dvěma skladbami. Tento typ humoru je často silně vázán kontextem, proto je nepravděpodobné, že se stane komediální klasikou.

Výjimkou jsou takzvané komediální klasiky, které získávají posluchače a diváky díky své nadčasovosti. Je ale téměř nemožné předem odhadnout, které vystoupení se stane onou klasikou.

Rozhlasové hry jsou dobrým zdrojem materiálu k jazykové analýze, a to z důvodu chybějícího vizuálního prvku. Tento charakteristický rys dává tvůrcům možnost práce s lidskou představivostí a emocemi neobvyklým způsobem, jako například ve *Stopařově průvodci po galaxii*. Tato hra je založena na neotřelém jazyce umocněném pouze doprovodnými zvukovými efekty, což posluchači poskytuje prostor k dotváření prázdných míst a imaginaci svého fikčního světa.

Televize má naproti tomu možnost doplnit mluvenou složku vizuální, která zpravidla slouží k ucelení zážitku a propojení jednotlivých gagů do souvislostí. Výjimku tvoří komediální pořady skládající se ze dvou a více skečů. Ty je nutné vnímat odděleně jako samostatné jednotky, i když jsou zpravidla založené na stejném principu humoru, například uskupení Monty Python ve svých pořadech obecně užívá prvků důvtipu, ironie a dvojsmyslnosti. (Jablonska-Hood, 2015)

4 PŘEKLAD ČÁSTI DÍLA RESTAURANT NA KONCI VESMÍRU

Pro účely této práce jsme si vybrali 2. kapitolu z díla *Restaurant na konci vesmíru* (v originále *The Restaurant at the End of the Universe*) poprvé vydaného roku 1980. Záměrně nepřekládáme části, které jsou nejznámější (především ty, které se objevují ve filmové zpracování), jelikož jejich překlad je silně zažitý a předpokládáme, že by jeho obměna nebyla čtenáři a fanoušky přijata kladně. Jedná se především o výroky Stopařova průvodce (například v 1. kapitole tohoto díla), které jsou v jiných, než knižních podobách využívány pro vysvětlení souvislostí a uvedení diváka či posluchače do kontextu. Tento průvodce nahlíží na události a fakta s nadhledem, což je podtrženo jazykovou stránkou díla. Vzhledem k tomu, že jsou tyto pasáže silně zakořeněné v myslích čtenářů současných českých překladů, logicky musí ovlivňovat i styl nově vzniklých překladů. Naším cílem je vytvořit takový, který bude odrážet styl autora originální předlohy a zároveň dbát na v překladu silně zakořeněné pasáže a jejich podobu. To považujeme vzhledem k povaze Adamsova díla za nejpříjemnější a nejvhodnější variantu práce s textem.

Druhá kapitola má těžiště v rozhovoru kapitána vogonské lodi Prostetnika Vogona Jeltze s jeho „mozkovým specialistou“ Gagem Halfruntem. Ten mu zadal úkol zničit loď Srdce ze zlata, na které se nacházely hlavní postavy celé ságy, včetně ex-prezidenta galaxie Zafoda Bíblbroxe. V té době se Artur, jediný pozemšťan s mozkiem obsahujícím poslední aktualizace programu „planety“ Země, pokoušel získat od Nutrimatu, přístroje, který údajně dokázal vytvořit jakýkoliv nápoj splňující chuťové i nutriční nároky klienta, šálek čaje. Po dlouhém vysvětlování procesu přípravy čaje, jeho pěstování a historie Východoindické společnosti Nutrimat konečně pochopil, co je po něm požadováno, a spojil svoje obvody s lodním počítačem, což ovšem mělo za následek vyřazení celé lodi z provozu. Srdce ze zlata proto jen „viselo“ ve vesmíru. Problém byl v tom, že se k nim blížila vogonská loď, která měla rozkaz je zlikvidovat, a Vogoni neradi nechávali práci nedokončenou.

<p>Like all Vogon ships it looked as if it had been not so much designed as congealed. The unpleasant yellow lumps and edifices which protruded from it at unsightly angles would have disfigured the looks of most ships, but in this case that was sadly impossible. Uglier things have been</p>	<p>Jako všechny ostatní lodě i tahle vypadala jako odporná žlutá hrouda čehosi, co vzniklo spíše omylem než úmyslným plánováním. Jeden by řekl, že úhly, ze kterých z ní trčely výčnělky podobné gigantickým budovám, by zkazily vzhled většiny lodí, v tomto případě to však bylo,</p>
--	---

spotted in the skies, but not by reliable witnesses.	bohužel, zcela nemožné. V průběhu věků lidé prý na obloze spatřili i odpornější věci, nikoho z nich však nelze považovat za svědka, kterému lze dostatečně důvěřovat.
--	---

Začátek kapitoly překladatele staví před problematiku představivosti a dotváření prázdných míst v textu, což se logicky promítá i do výsledného překladu. Adams zvolil slovní zásobu, která se slovníkově do češtiny překládá jiným způsobem, než měl na mysli, například *edifices*. Toto slovo najdeme ve slovníku jako *impozantní budovu*. Podle našeho názoru se slovo impozantní nehodí do autorova stylu, bylo tedy potřeba si celou strukturu představit a až následně naši imaginaci verbalizovat do českého překladu. Dovolíme si také upozornit na problematiku rozdílů mezi různými podobami téhož materiálu, v tomto případě knižního a filmového zpracování. V knize je loď popisována jako neforemná struktura, která nemá s „moderní“ technologií nic společného, tvůrci filmu ji vyobrazili jako šedý kvádr, který je zcela symetrický, v seriálu má moderní podobu taktéž. Z tohoto důvodu se domníváme, že je jednodušší provádět dobrý překlad bez znalosti ostatních podob téže látky. To nám zajistí práci pouze s textovými informacemi bez ovlivnění vizuálními a zvukovými prvky.

In fact to see anything much uglier than a Vogon ship you would have to go inside and look at a Vogon. If you are wise, however, this is precisely what you will avoid doing because the average Vogon will not think twice before doing something so pointlessly hideous to you that you will wish you had never been born – or (if you are a clearer minded thinker) that the Vogon had never been born.	Pokud chcete na vlastní oči vidět něco mnohem odpornějšího, než je vogonská loď, musíte se podívat dovnitř na Vogony. Jestli ale jenom trochu přemýšlíte, je to přesně to, čemu se snažíte jakkoliv vyhnout, protože Vogon se obvykle dvakrát nerozmýšlí, než udělá něco tak neuvěřitelně odporného a zvráceného, že si budete přát, abyste se nikdy nenarodili – nebo (pokud doopravdy přemýšlíte) aby se nikdy nenarodil Vogon.
--	---

V této části se setkáváme s problematikou reference (určenosti), což je gramatická kategorie substantiv v angličtině. „Gramatická kategorie určenosti dodává obecnému substantivu (apelativu) informace o povaze jeho denotátu, tj. zda jde o obecný pojem nebo o jednotlivinu, a v případě jednotliviny zda je referent v situaci promluvy jednoznačně

určen či nikoliv. Odráží tak rozdíly v mimojazykové skutečnosti a představuje tedy stejně jako kategorie čísla a počitatelnosti kategorii sémanticko-gramatickou. Vyjadřuje se členy (určitým, neurčitým a nulovým) a některými zájmeny (ukazovacími, přivlastňovacími, neurčitými).“ (Dušková, 2012, online) Podle této definice lze rozlišit referenci generickou a specifickou (také non-generickou), která může být dále dělena na určitou a neurčitou.

Generická reference je v angličtině používána ke zprostředkování významu všeobecnosti za použití různých členů (viz Diagram 5 na straně 31), v našem případě členu *a* před označením *Vogon*. Jedna z možností je užití singuláru jako v předloze, podle našeho názoru je ovšem vhodnější přeložit tento jev množným číslem, což je nejběžnější způsob, jak zdůraznit generičnost.

Generická reference	Počitatelná podstatná jména	Singulár	Neurčitá – <i>the</i>
		Plurál	Určitá – \emptyset (nulový člen)
Nepočitatelná podstatná jména		Singulár	Neurčitá – <i>a/an</i>
			Určitá – \emptyset
			Nulový člen – \emptyset

Diagram 5: Anglické členy užívané ve významu generické reference

Následná věta s jednotným číslem odkazuje k jinému užití členu. Všimněme si, že originál i překlad pracují s problematikou reference, pouze užívají jiných prostředků – v angličtině ji lze vyjádřit nejen pomocí kategorie čísla, ale především členu. Čeština tento prostředek nemá, proto je nutné použít pouze protikladu singuláru a plurálu.

Dopustili jsme se úmyslně obměny fráze *pointlessly hideous*, a to z důvodu zachování autorova stylu. Jsme si vědomi toho, že zcela ekvivalentní překlad je *nesmyslný*, či dokonce *zbytečně odporný* a tento význam nahradili frází *neuvěřitelně odporný a zvrácený*. Pro Adamse je typické užití synonymických či částečně synonymických slov, v tomto případě přídavných jmen. Vzhledem k tomu, že *hideous* znamená nejen odporný, ale částečně i zvrácený, rozhodli jsme se pro tuto variantu, která zachovává typickou rozvleklost a má zároveň i spád.

Autorský styl je v překladu podpořen i gradací opakujících se motivů a slovních spojení. Záměrně se v textu objevují narážky na přemýšlení, v prvním případě *jestli ale jenom trochu přemýšlíte*, v druhém *pokud doopravdy přemýšlíte*. Naléhavost dodává na intenzitě a na čtenáře působí kousavým a ironickým dojmem.

<p>In fact, the average Vogon probably wouldn't even think once. They are simpleminded, thick-willed, slug-brained creatures, and thinking is not really something they are cut out for. Anatomical analysis of the Vogon reveals that its brain was originally a badly deformed, misplaced and dyspeptic liver. The fairest thing you can say about them, then, is that they know what they like, and what they like generally involves hurting people and, wherever possible, getting very angry.</p>	<p>Ve své podstatě Vogoni nikdy nepřemýšlejí. Jsou to prostoduché, nepoddajné bytosti s mozkem o velikosti vlašského ořechu, což svědčí o tom, že příroda s nimi nikdy zcela nepočítala jako s mysliteli. Analýza jejich anatomie ukázala, že jejich mozky mají původ v deformovaných, špatně umístěných a překyselených játrech. To nejlepší, co se o nich dá říci, je fakt, že ví, co mají rádi. To ovšem s největší pravděpodobností zahrnuje ubližování všemu lidskému a kdykoliv je to možné, dopřávají si i notnou dávku zuřivosti.</p>
---	---

Všimněme si rozdílu překladu fráze *in fact* v závislosti na tom, zda se za ní nachází čárka (v tomto případě), či nikoliv (viz předchozí část). Zatímco s čárkou je vhodný překlad „slovníkového“ charakteru, s významem *ve skutečnosti, opravdu nebo vsutku*, bez čárky působí jako součást podmínkové věty. V případě záměny polovětné konstrukce *to see anything much uglier than a Vogon ship* za *if you wanted to see anything much uglier than a Vogon ship* se z větného celku stane podmínková věta korespondující s naším překladem. Pro něj jsme zvolili místo druhého kondicionálu, který se nachází v originální struktuře, první, a to z důvodu zdůraznění gradace týkající se přemýšlení. Užití prvního kondicionálu odkazuje k faktu, že čtenář logicky bez přemýšlení bude chtít něco odpornějšího vidět, proto se do lodi podívá. Až v další fázi nastoupí důvody, proč by to neměl dělat. Tuto část považujeme za překladatelský zásah, který je odůvodněný nejen zachováním autorova stylu, ale především přemýšlením nad potenciálním čtenářem překladu. Domníváme se, že v případě podmínkových vět nelze postupovat bez citu pro smysl celé výpovědi. Překlad s ohledem na druhý kondicionál by mohl působit rušivým dojmem a strhávat na sebe pozornost na úkor významu, který je pro zmiňovanou gradaci klíčový.

Jako důležitou pasáž této části vnímáme překlad věty *They are simpleminded, thick-willed, slug-brained creatures*, která sice na první pohled může působit překladatelsky jednoduše, ale pro jejíž překlad je potřeba znát souvislosti celého díla, konkrétně historii rasy Vogonů. Ti před miliony let vylezli z moří planety Vogsféry, kde jen zůstali ležet na nedotčených a panenských plážích. Vypadalo to, jako by na ně evoluce zapoměla v mnoha ohledech, s nechutí se od nich odvrátila a považovala je za ošklivou chybu, která neměla dále přežít. Díky své nepoddajnosti, tvrdohlavosti a trucovitosti se rozhodli, že ji nepotřebují, a přežili do doby, než své anatomické potíže mohli vyřešit pomocí operací. Domníváme se, že autor použil výrazu *thick-willed* jako spojení (blending) *strong-willed* s významem *houževnatý* a *thick-skulled*, který se užívá v neformálních situacích pro hloupého člověka (výraz *thick-headed* dokonce odkazuje na člověka, který je zároveň zatvrzelý a hloupý). Bez znalosti těchto reálií se zdá jeho překlad nesložité, v češtině bychom mohli takového člověka označit za houževnatého, silného člověka. V případě Vogonů tento význam není vhodný, protože odkazuje spíše k pozitivním vlastnostem, což se s nimi rozhodně nedá spojovat.

Význam *slug-brained creatures* podle našeho názoru nelze překládat doslovně jako *stvoření s hlemýždím mozkiem*, protože toto označení pro něco (někoho) nemyslíciho se nevyskytuje v běžné slovní zásobě. Mnohem užívanější frází je *mozek velký jako vlašský ořech*, což jsme v naší práci zohlednili.

Důraz jsme také kladli na pochopitelnost jednotlivých výrazů i za cenu drobných významových změn, konkrétně ve frázi *dyspeptic liver*. Vycházeli jsme z předpokladu, že čtenářům překlad termínu *dyspeptický* není známý, není ovšem natolik důležitý, aby jeho přesný význam vyhledávali v jiných zdrojích. Výsledkem je tedy vypuštění výrazu a jeho nezahrnutí do chápání podoby jejich mozku. Podle Vokurky (2015, s. 210) je dyspepsie „*souhrnné označení pro řadu trávicích obtíží, které se vyskytují v různé kombinaci a mohou mít mnoho příčin.*“ Jako nejvhodnější vnímáme překlad tohoto výrazu nikoliv celou škálou těchto potíží, ale výběrem jedné z nejobvyklejších, tedy pálením žáhy a překyselením žaludku a jater.

Upozorňujeme také na překlad gerundií (jejich formy viz Diagram 6 na straně 34), které se v textu vyskytují. „*Gerundium je tvarově totožné s příčestím přítomným, tj. tvoří se sufixem -ing. V češtině je mu nejbližší podstatné jméno slovesné, avšak často těž*

proti němu stojí infinitiv nebo věta vedlejší. Stejně jako infinitiv rozlišuje tvary přítomné a minulé a činné a trpné.“ (Dušková, 2012, online) V našem případě jsme využili dvě různé varianty překladu. Pro frázi *hurting people* jsme zvolili možnost slovesného jména (*ubližování*), v případě *getting angry* tento způsob nepovažujeme za vhodný, a to z toho důvodu, že sloveso *get* není ve spojení s *angry* plnovýznamovým, ale sponovým. Vzhledem k tomu, že se jedná o pozitivní vztah Vogonů k tomuto stavu, považujeme za vhodné užít plnovýznamové sloveso, které působí kladným dojmem. Tím jsme podpořili humornost, ale zároveň i absurdnost celé části.

v činném rodě	přítomné	using – užívání writing – psaní
	minulé	having used having written
v trpném rodě	přítomné	begin used begin written
	minulé	having been used having been written

Diagram 6: Formy gerundia v angličtině

One thing they don't like is leaving a job unfinished – particularly this Vogon, and particularly – for various reasons – this job.	Co ovšem nenávidí, je nedokončená práce. To platilo dvojnásob pro tohoto Vogona, který nedokončil – z různých důvodů – právě tuto práci.
This Vogon was Captain Prostetnic Vogon Jeltz of the Galactic Hyperspace Planning Council, and he was it who had had the job of demolishing the so-called “planet” Earth.	Byl jím kapitán Prostetnik Vogon Jeltz z Galaktické správy hyperprostorových silnic a dálnic, který dostal za úkol zničit takzvanou „planetu“ Zemi.

Tato část nás staví před problematiku překladu vlastních jmen, a to nejen osob nebo bytostí, ale i institucí. Jméno vogonského kapitána pokládáme za jeden z obecných a základních rysů českých překladů, proto nepovažujeme za vhodné do něj zasahovat například změnou příjmení na *Jelc*. Jedinou změnu jsme provedli ve jménu *Prostetnic*, a to nejen z důvodu obecného přijetí této podoby, ale především větší srozumitelnosti česky hovořícímu čtenáři. Tvůrčím způsobem jsme však museli postupovat v případě názvu instituce *the Galactic Hyperspace Planning Council*, která má v českém překladu různé podoby. Lze se setkat s variantou *Galaktický dopravní výbor* nebo *Galaktická rada*

pro plánování hyperprostorové dopravy. Rozhodli jsme se proto pro vytvoření nového názvu s ohledem na kulturu cílového jazyka. Obměnili jsme název české státní organizace zabývající se správou, údržbou a opravou komunikací *Ředitelství silnic a dálnic* a vytvořili *Galaktickou správu hyperprostorových silnic a dálnic*. Díky tomu podpoříme typickou paralelu mezi „malichernými“ záležitostmi lidského světa a „důležitými“ problémy galaktických rozměrů. Tato analogie se v Adamsových dílech vyskytuje často, například v souvislosti s Arturem Dentem, kterému chtějí zbořit dům kvůli stavbě dálnice, ale zároveň v ten samý okamžik Vogoni likvidují celou planetu kvůli stavbě hyperprostorové dálnice.

<p>He heaved his monumentally vile body round in his ill-fitting, slimy seat and stared at the monitor screen on which the starship Heart of Gold was being systematically scanned.</p>	<p>Zvedl monumentální masu svého těla zabořené ve svém špatně tvarovaném, slizkém křesle a zahleděl se na obrazovku, na které bedlivě sledoval pohyb vesmírné lodi Srdce ze zlata.</p>
<p>It mattered little to him that the Heart of Gold, with its Infinite Improbability Drive, was the most beautiful and revolutionary ship ever built. Aesthetics and technology were closed books to him and, had he had his way, burnt and buried books as well.</p>	<p>Ani trochu ho nezajímalo, že Srdce ze zlata s pohonem nekonečné nepravděpodobnosti byla tou nejkrásnější a nejpřevratnější lodí, která kdy byla vyrobena. Estetika s technologií pro něj byly španělskou vesnicí a kdyby bylo po jeho, srovnal by je se zemí také.</p>

Typický autorův styl jsme podpořili i překladem části *it mattered little to him* jako *ani trochu (ho nezajímalo)*. Slova *ani trochu* jsou totiž součástí charakteristické části první knihy. Použije je zaměstnanec demoliční firmy při rozhovoru s Arturem Dentem ležícím před buldozerem jako odpověď na otázku, jestli ví, jak moc by se buldozer poškodil, kdyby ho přes něj nechal přejet. Zároveň je to odpověď na otázku, jak moc Artur ví, že jeho přítel Ford Prefekt nepochází z planety Země, ale planetky poblíž Betelgeuze. Opakování tohoto slovního spojení je klíčové pro dokreslení bezradné atmosféry, proto považujeme za vhodné použít ho znovu i v jiných částech překladu jako ekvivalent nejen *none at all* z prvního dílu této série.

Povšimněme si větného celku *Aesthetics and technology were closed books to him and, had he had his way, burnt and buried books as well*, konkrétně idiomu *closed book*. Ten nelze překládat doslovně jako *zavřenou knihu*, ale metonymicky využít jejího významu

jakožto něčeho neznámého a nepochopitelného. V češtině bychom mohli tento význam popsat slovy *španělská vesnice*. Náš překlad považujeme za vhodný především díky propojenosti s druhou částí souvětí. V angličtině se knihy v obrazném slova smyslu stávají reálnými a Prostetnik Vogon Jeltz by je nejraději spálil. Využití překladu *španělská vesnice* nám umožní paralelně vytvořit stejnou situaci, ve které chce kapitán vypálit vesnice a srovnat je se zemí. Vzhledem k tomu, že autor užívá běžně chápaný i doslovný význam idiomu za účelem humorné narážky, jedná se o *pun*. Díky kapacitě českého jazykového systému, především slovní zásoby, jsme ho mohli zaznamenat i v rámci našeho překladu.

<p>It mattered even less to him that Zaphod Beeblebrox was aboard. Zaphod Beeblebrox was now the ex-President of the Galaxy, and though every police force in the Galaxy was currently pursuing both him and this ship he had stolen, the Vogon was not interested.</p> <p>He had other fish to fry.</p>	<p>Zajímalo ho ještě méně, že se na palubě nacházel Zafod Bíblbrox. Zafoda Bíblbroxe, současného exprezidenta Galaxie, hledaly všechny galaktické policejní složky, protože ukradl sám sebe i svou loď. To bylo Vogonovi ukradené také.</p> <p>Měl totiž na práci něco důležitějšího.</p>
--	---

Tento odstavec úzce navazuje na předchozí sdělení, proto je nutné obě části propojit, konkrétně pomocí užití gradace ve spojitosti s frází *it mattered*. K tomuto prostředku originální text vybízí a domníváme se, že překlad opomíjející tento vztah by byl zcela chybný.

Paralelou, kterou anglický text explicitně nevyjadřuje, je souvislost sloves *to steal* a *(not) to be interested*. I když se na první pohled nabízí překlad *ukradená loď* a *Vogona to nezajímalo*, využili jsme českého frazému *je mi to ukradené*, který vyjadřuje expresivní postoj mluvčího a jeho nezáměr k určité záležitosti. To se opět prolíná se začátkem odstavce a celou gradační sekvencí. Nejdříve to Vogona nezajímá vůbec, další záležitost ještě méně a poslední je mu zcela ukradená, protože má na práci něco důležitějšího.

Pro spojení *(to have) other fish to fry* máme v češtině možnost využít často užívaného spojení *mít něco na práci*, což sice není jako v případě angličtiny frazém, frekventovanost tohoto jevu v běžném jazyce je ovšem nepopíratelná.

<p>It has been said that Vogons are not above a little bribery and corruption in the same way that the sea is not above the clouds,</p>	<p>Říká se, že Vogoni pohrdnou malým úplatkem s takovou pravděpodobností, jako že moře bude sahat až k vrcholům</p>
---	---

and this was certainly true in his case. When he heard the words “integrity” or “moral rectitude”, he reached for his dictionary, and when he heard the chink of ready money in large quantities he reached for the rule book and threw it away.	Himalájí. V tomto případě to platilo dvojnásob. Když kapitán zaslechl slova „čestnost“ a „morální poctivost“, musel sáhnout po slovníku. Když pak zaslechl cinkání hromady peněz, sáhl po sbírce zákonů a zahodil ji.
--	---

Jako problematický vnímáme překlad části *(to be) not above a little bribery and corruption in the same way that the sea is not above the clouds*. Jednou z možností je doslovný překlad pomocí slov *nepohrdnou úplatkem*, jako že *není moře nad mraky*. Tento překlad nám nepřijde vhodný a jeho přítomnost považujeme za rušivou a nepatřičnou. Otázkou je také smysl obou vyjádření, neboť negace v češtině a angličtině se do jisté míry liší, především v oblasti několikanásobného záporu. Z toho důvodu jsme se rozhodli nahradit ho za něco stejně nemožného, ale vhodnějšího s ohledem na celkové vyznění. Proto jsme zvolili hladinu moře (stejně jako v předloze) a vrcholky Himalájí, které se v díle objevují i na jiném místě. Touto obměnou jsme docílili zachování myšlenky absurdity a nesmyslnosti, pouze jsme odstranili rušivý element, který podle nás doslovný překlad originálu přinášel. Zároveň jsme odstranili v obou částech negaci, která kazila dojem lehkosti čtení.

Překladačského zásahu jsme se také dopustili ve větě *he reached for his dictionary*, a to z důvodu lepší pochopitelnosti. Domníváme se, že čtenář překlad *sáhl po slovníku* nemusí hodnotit jako srozumitelný, respektive chápat jeho význam jako narážku na Vogona, který se podívá do slovníku, aby zjistil, co daná slova znamenají. Možnost překladu s modálním slovesem *muset* nám přijde logičtější a více zdůrazňující smysl celé části.

In seeking so implacably the destruction of the Earth and all that therein lay he was moving somewhat above and beyond the call of his professional duty. There was even some doubt as to whether the said bypass was actually going to be built, but the matter had been glossed over.	Při neúprosné likvidaci planety Země a všech pozemských statků bezesporu překračoval hranice svých povinností. Dokonce nebylo ani jisté, zda se dálniční obchvat bude vážně stavět. Na tuto skutečnost ovšem zcela úmyslně nebral zřetel.
---	---

He grunted a repellent grunt of satisfaction.	Kapitán spokojeně zachrochtal.
---	--------------------------------

V této části se nachází fenomén, ve kterém mluvčí často chybují a jeho nebezpečí si jako překladatelé musíme být vědomi. Je jím jev zvaný *falešní přátelé*, v angličtině *false friends* (viz 2.2.1 Pun jako překladatelský problém). V tomto případě se můžeme konkrétně setkat se slovem *actually*, které se často do češtiny překládá jako *aktuální*. Jediným správným významem je ale *skutečně, vážně, doopravdy*. Chceme-li naopak přeložit *aktuální* do angličtiny, podle kontextu můžeme využít *actual*, nebo *topical*. Při překladu textů máme často tendenci využívat našich znalostí ostatních jazyků, což nemusí být vždy správným postupem. Interference mezi jednotlivými systémy je v tomto případě bezesporu škodlivá a je na překladateli, aby tento jev odhalil a přeložil správným způsobem.

<p>“Computer,” he croaked, “get me my brain care specialist on the line.” Within a few seconds the face of Gag Halfgrunt appeared on the screen, smiling the smile of a man who knew he was ten light years away from the Vogon face he was looking at. Mixed up somewhere in the smile was a glint of irony too. Though the Vogon persistently referred to him as “my private brain care specialist” there was not a lot of brain to take care of, and it was in fact Halfgrunt who was employing the Vogon. He was paying him an awful lot of money to do some very dirty work. As one of the Galaxy’s most prominent and successful psychiatrists, he and a consortium of his colleagues were quite prepared to spend an awful lot of money when it seemed that the entire future of psychiatry might be at stake.</p>	<p>„Počítači,“ zavrčel, „vytoč mého mozkového specialistu.“ V okamžiku se na monitoru objevila tvář Gaga Halfgrunta s úsměvem někoho, kdo si je vědom toho, že se nachází deset světelných let od Vogona, kterého právě viděl před sebou. Hluboko v úsměvu byla zřetelná i známka samolibosti a ironie. Ačkoliv ho Vogon vždy nazýval „svým osobním mozkovým specialistou“, v podstatě nebylo o co pečovat. Navíc ve skutečnosti Halfgrunt zaměstnával Vogona. Platil mu nechutné množství peněz, aby za něj dělal tu nejspínavější práci. Jakožto jeden z nejpřednějších a nejúspěšnějších psychiatrů v Galaxii byl se svým konsorciem kolegů připraven utratit ranec peněz ve chvíli, kdyby měli pocit, že budoucnost psychiatrie může být v ohrožení.</p>
---	--

Povšimněme si práce s překladem sloves v této části. Jsme si vědomi toho, že *to croak* znamená *zakuňkat* nebo *zaskřehotat*, rozhodli jsme se ale přeložit ho jako *zavrčel*. Na první pohled to může působit jako nesmysl, koresponduje to však s celkovou náladou kapitána vogonské lodě. Na konci předchozí části jsme totiž úmyslně

nepřeložili *to grunt* jako *zavrčet* právě z důvodu, abychom tento význam mohli využít zde. Slovesa vyjadřující zvuky a nálady je potřeba překládat s nadhledem a při práci s nimi se nezaměřovat jen na slovníkový význam, ale i konotace, které v nás vyvolávají. Mimo jiné je důležitá i zvuková stránka. Chceme-li ji zachovat, musíme alespoň nepatrně změnit význam jednotlivých částí. Považujeme ale za důležitější vyznění díla jako celku.

Mírného zásahu jsme se také dopustili při překladu *within a few seconds*. Zcela správný překlad by byl *během několika sekund, v okamžiku* vnímáme ale jako mnohem dynamičtější vyjádření téměř totožné myšlenky.

V této části se potýkáme i s problematikou zdvořilosti, tedy tykání a vykání. „(Vykání je) jeden z prostředků vyjádření úcty nebo formálního vztahu vůči adresátovi výpovědi užitím tvarů gramatického plurálu se singulární referencí, u zájmena *vy, váš* v grafice signalizováno velkým *V*: Ukážu (vykání) Vám Prahu × Ukážu (tykání) vám Prahu. V češtině je to bezpříznakový způsob označení adresáta, pokud je cizí, starší n. společensky výše postavená dospělá osoba.“ (Rosen, 2017, online) Tento jazykový jev není v angličtině patrný, jeho přítomnost v českém překladu je však nevyhnutelná. Úkolem překladatele je pomocí jazykových i nejazykových prostředků vysledovat vztah mezi jednotlivými postavami a na základě získaných informací užít formu tykání, nebo vykání. V našem případě jsme se rozhodli využít neformálního tykání, a to z důvodu Vagonovy nadřazenosti vůči ostatním formám života. Počítač navíc není živou bytostí, není proto nutné vyjadřovat mu úctu a odkazovat na jeho společenské postavení. Tímto rozhodnutím jsme také podpořili vztah k zažitým částem překladu, neboť ve všech nám známých překladech se při adresování počítačů či kreatur s umělou inteligencí užívalo právě jevu tykání.

V textu se objevilo další jméno, *Gag Halfgrunt*, které jsme se rozhodli zanechat v původní podobě. Naším prvotním záměrem bylo počeštit křestní jméno na *Geg*, tuto podobu však vnímáme jako zbytečný překlad. Předpokládáme, že anglicky hovořící čtenář si jeho správnou výslovnost bude schopen vyvodit. V opačném případě výslovnost [a] nepovažujeme za klíčovou ve vztahu k celému textu a jeho pochopení.

Povšimněme si opět překladu *in fact*, který v tomto případě koresponduje s již jednou zmiňovaným překladem *ve skutečnosti, vlastně* i přes to, že není oddělen čárkou.

Jako zajímavé vnímáme i slovní spojení *some very dirty work*, které jsme přeložili jako *tu nejšpinavější práci*. Jsme si vědomi toho, že zcela správný překlad je *nějaká velmi špinavá práce*, stejně jako v případě překladu *within a few seconds* ho považujeme za téměř totožný a pouze zdůrazňující myšlenku nastíněnou v originále.

<p>“Well,” he said, “hello my Captain of Vogons Prostetnic, and how are we feeling today?”</p>	<p>„Zdravíčko, kapitáne Prostetniku,“ řekl s úsměvem, „jakpak se dnes cítíte?“</p>
<p>The Vogon captain told him that in the last few hours he had wiped out nearly half his crew in a disciplinary exercise.</p>	<p>Vogon mu vylíčil, jak během několika hodin skoncoval skoro s polovinou své posádky v disciplinárních řízení.</p>
<p>Halftrunt’s smile did not flicker for an instant.</p>	<p>Halftruntův úsměv ani na chvíli neochabl.</p>

Problematika tykání a vykání je v případě této části elegantně vyřešena díky použitím tvaru první osoby množného čísla. To odkazuje k jejich vzájemnému propojení a přispívá k dojmu vysoké empatie ze strany Prostetnikova mozkového specialisty. Vzhledem k tomu, že anglický pozdrav *hello* je značně neutrální a může být užit ve formální i neformální situaci, podobu českého pozdravu a oslovení musíme hledat v pokračování tohoto rozhovoru. I když mezi nimi zjevně existuje formální vztah, objevují se zde prvky důvěrnosti a blízké známosti. Proto jsme se rozhodli užit méně formální pozdrav v kombinaci s oslovením *kapitáne Prostetniku*.

Povšimněme si také překladu *he said* jako *řekl s úsměvem*. Varianta pouze *řekl* sice odpovídá originální předloze, bez použití osobního zájmena ji ovšem vnímáme jako prázdnou a neúplnou. Vzhledem k tomu, že se Halftrunt po celou dobu rozhovoru usmíval, doplnění slovesa o okolnost promluvy vnímáme s ohledem na jazykový cit vhodný způsob překladu.

<p>“Well,” he said, “I think this is perfectly normal behaviour for a Vogon, you know? The natural and healthy channelling of the aggressive instincts into acts of senseless violence.”</p>	<p>„No,“ řekl Halftrunt, „myslím si, že je to zcela běžné vogonské chování. Přirozený a zcela zdravý způsob ventilování agrese pomocí chladnokrevného násilí.“</p>
<p>“That,” rumbled the Vogon, “is what you always say.”</p>	<p>„To mi říkáte vždycky,“ zavrčel Vogon.</p>

<p>“Well again,” said Halfrunt, “I think that this is perfectly normal behaviour for a psychiatrist. Good. We are clearly both very well adjusted in our mental attitudes today. Now tell me, what news of the mission?”</p>	<p>„Řekl bych,“ opáčil Halfrunt, „že to je zase běžné chování psychiatrů. Fajn. Vidím, že jsme tedy oba velmi dobře naladěni. Řekněte mi, máte nějaké novinky ohledně vašeho úkolu?“</p>
--	--

V tomto případě bylo již nevyhnutelné rozhodnout, zda si postavy budou vykat, nebo tykat. S ohledem na zjištěné informace jsme se rozhodli v případě Vogona Prostetnika a psychiatra Halfrunta použít vykání s jistými prvky neformálnosti. Tykání by mohlo působit nepatřičným dojmem a změnit atmosféru celé scény na příliš familiární.

Tu jsme se naopak snažili zachovat využitím paralel slov. Vzhledem k tomu, že se na malé části textu vyskytuje slovo *well* třikrát (později se v textu objevuje znovu), je vhodné tuto skutečnost zohlednit. Považujeme ho za vycpávkové slovo či slovní vatu. *„Slovní vata je označení pro slova (v podobě zlozvyku), které mnoho lidí nevědomky používá ve svém verbálním projevu jako stereotypní výplň mezi slovy, větami. Mluvíci produkuje slovní vatu, když hledá správná slova, nebo v situacích, kdy se cítí více ztrémován. Mají charakter obsedantnosti. Často jsou to různá citoslovce, adjektiva (že, ano, prostě, abych pravdu řekl, tedy, jaksi, co, vole...).“* (Mikuláščík, 2003, s. 122) Jako nejvhodnější variantu pro český překlad vnímáme *jaksi* nebo *prostě*, oboje však vnímáme jako příliš rušivé, proto jsme se rozhodli zohlednit tento jev pouze pomocí užití slova *zase* ve vztahu k chování psychiatrů v kontrastu s Vogony. Jsme si vědomi toho, že se tento překlad neshoduje s originální předlohou, považujeme ho však za logický a zachovávající vyznění celé části.

<p>“We have located the ship.” “Wonderful,” said Halfrunt, “wonderful! And the occupants?” “The Earthman is there.” “Excellent! And...?” “A female from the same planet. They are the last.” “Good, good,” beamed Halfrunt, “Who else?”</p>	<p>„Našli jsme tu loď.“ „Úžasné,“ řekl Halfrunt, „úžasné! A posádka?“ „Je tam pozemšťan.“ „Báječné. Kdo dál?“ „Nějaká ženská ze stejné planety. Jsou úplně poslední.“ „Skvělé,“ obdařil Vogona zářivým úsměvem, „ještě někdo?“</p>
--	---

“The man Prefect.”	„Nějaký Prefekt a...“
“Yes?”	„Ano?“
“And Zaphod Beeblebrox.”	„A Zafod Bíblbrox.“
For an instant Halfrunt’s smile flickered.	Tentokrát Halfruntovi úsměv na chvíli ztuhl.

Povšimněme si překladu *the ship* ve vztahu k referenci (viz strana 30), v tomto případě non-generické specifické, konkrétně anaforické. „*O anaforickou určenost se jedná tehdy, determinuje-li určitý člen substantivum, jehož referent byl už uveden v předcházejícím kontextu. Určitý člen zde vyjadřuje totožnost referenta s referentem dříve uvedeného substantiva. Podobnost se situační určeností, která se zakládá na společných vědomostech specifických pro mluvčího a posluchače, spočívá v tom, že specifická informace, z níž určenost referenta vyplývá, je při anaforické určenosti explicitně vyjádřena předcházejícím kontextem.*“ (Dušková, 2012, online) Z předchozích částí kapitoly lze vyvodit, že se jedná o loď Srdce ze zlata, a to především díky udání přítomnosti Zafoda Bíblbroxe. V tomto případě považujeme za vhodné užití demonstrativa *ta (lod’)*, které nám vyjadřuje, že se nejedná o jakoukoliv loď, ale hovoříme bezpečně o vesmírném plavidlu, o kterém již byla řeč.

Jako zajímavý vnímáme i překlad *Halfrunt beamed* jako *obdařil Vogona zářivým úsměvem*. Slovo *beam* samo o sobě znamená *úsměv* nebo *zářivý pohled*, jako sloveso poté *zářit, usmívat se*. Přidáním postavy Vogona jsme uvozovací větu přímé řeči rozšířili, čímž jsme k ní přitáhli pozornost. Čtenář v jednu chvíli vnímá, že je Halfrunt zcela šťastný a nadšený, ale po vyslovení Zafodova jména se jeho nálada rapidně změní.

Originál jména *Zaphod Beeblebrox* je možné počestit několika způsoby, především do podoby *Zafod Beeblebrox* a *Zafod Bíblbrox*. Jako ideální variantu vnímáme počestění pouze křestního jména. Vzhledem k tomu, že se ale jedná o hlavní postavu, považujeme za nutné jeho podobu sjednotit a užít formu *Zafod Bíblbrox*, i když jeho grafickou podobu nepovažujeme za ideální.

“Ah yes,” he said, “I had been expecting this. It is most regrettable.” “A personal friend?” inquired the Vagon, who had	„Ach, ano,“ řekl, „s tím jsem mohl počítat. Jak nešťastné.“ „Blízky přítel?“ zeptal se Vagon, který toto označení jednou zaslechl a rozhodl se ho vyzkoušet také.
--	---

heard the expression somewhere once and decided to try it out.	
“Ah, no,” said Halfrunt, “in my profession you know, we do not make personal friends.”	„To ne,“ zavrtěl hlavou Halfrunt, „kvůli své profesi nemám blízké přátele.“
“Ah,” grunted the Vogon, “professional detachment.”	„Aha,“ zavrčel Vogon, „profesní nezaujatost.“
“No,” said Halfrunt cheerfully, “we just don’t have the knack.” He paused. His mouth continued to smile, but his eyes frowned slightly.	„Ne, prostě jen nevíme, jak na to,“ řekl Halfrunt s úsměvem a odmlčel se. I když se dále smál, jeho oči se mračily.

Na první pohled je opět patrný vysoký výskyt citoslovečných slov v Halfruntových replikách, které charakterizují danou postavu. Podoba citoslovce *ah* v češtině sice může být *hm* nebo *ach*, ani jednu z nich však nepovažujeme za běžně využívanou v tomto kontextu. Stejně rušivým dojmem by podle našeho názoru v textu působilo citoslovce *ehm*. Z toho důvodu jsme se rozhodli využít citoslovcí, které mají mírně odlišný význam, lépe však zapadají do stylu překladu a dbají na obvykle se vyskytující výrazy v češtině.

Jako zajímavý vnímáme překlad slova *regrettable* se slovníkovým významem *politováníhodný, nežádoucí*. Subjektivně vnímáme výraz *politováníhodný* za nevhodný do tohoto kontextu, a to především z důvodu počtu slabik a délky celého slova. Vzhledem ke kontextu celého díla a intelektuálním vlastnostem Vogonů můžeme předpokládat, že Prostetnikův „mozkový specialista“ zná jeho mentální kapacitu a je si vědom toho, že musí používat jednodušší slova a nezatěžovat ho výrazy, u kterých je šance, že nebude znát význam. Z těchto důvodů jsme se rozhodli užít výrazu *nešťastný*, který má téměř totožný význam, jen je výrazně kratší a přímočařejší.

O mozkové kapacitě Vogona svědčí i další větný celek, ve kterém užívá komplexní jmenné fráze *a personal friend* jako něčeho neznámého, co nikdy v běžné konverzaci neužil. Podle našeho názoru lze pochopit důvod neužívání dvojím způsobem. Jednak může být Prostetnikovi neznám tento termín, ale zároveň i koncept blízkého přátelského vztahu. V prvním případě by bylo vhodné užít frázi, která působí více jako termín, například *osobní přítel*, což je sice v češtině zcela v pořádku, považujeme to však za doslovný překlad, jehož podobu nevnímáme jako běžnou součást aktivní slovní zásoby. Domníváme se,

že autor neměl na mysli pouze Vagonovu řeč, ale i vztahovou rovinu, proto považujeme za vhodnější využít frázi „méně znějící jako termín“ *blízký přítel*.

Překladatelského zásahu jsme se dopustili při překladu *said Halfrunt*. Opakované užití slovesa *řekl* považujeme v češtině za stylistický nedostatek, který je nutné alespoň částečně odstranit a nahradit ho jinými výrazy. Z toho důvodu jsme se rozhodli přeložit ho v jednom případě *zavrtěl hlavou*, což sice v originále není explicitně řečeno, ale uvozovací větě předchází citoslovce *ah no*, které pohyb hlavou evokují. Tímto drobným zásahem také porušíme řadu stejných sloves, což působí mnohem odlehčeněji než jejich konstantní opakování.

<p>“But Beeblebrox, you know,” he said, “he is one of my most profitable clients. He had personality problems beyond the dreams of analysts.” He toyed with this thought a little before reluctantly dismissing it.</p> <p>“Still,” he said, “you are ready for your task?”</p>	<p>„Víte, Bíblbrox je mým nejvýnosnějším klientem,“ vysvětlil, „jeho problémy s osobností sahají až za hranice snů všech analytiků.“ Trochu si s tou myšlenkou v hlavě pohrával, než ji, ač velice nerad, opustil.</p> <p>„Nuže,“ řekl, když se zase vrátil k původním myšlenkám, „jste připraven splnit svůj úkol?“</p>
---	--

I když nezachováváme přítomnost vycpávkových slov ve všech případech, považujeme za nutné mít tento jazykový jev na paměti a přeložit ho stejným způsobem ve všech případech, kdy nemění obsahové vyznění textu, či nepůsobí rušivým dojmem. V případě věty *you know* chápeme její funkci jako kontaktní. Jejím přesunem na začátek věty a překladem *víte* zachováme nejen původní záměr autora, ale můžeme ji interpretovat také jako slovní vatu, která je, jak vyplývá z předchozí analýzy, typická pro mluvu Gaga Halfrunta.

I v této části jsme ze stylistických důvodů rozšířili uvozovací část přímé řeči, tentokrát o větu vedlejší. Tu vnímáme jako koherentní prvek propojující daný větný celek s předchozím odstavcem. Považujeme za důležité zdůraznit, že z fantazírování o poškozené osobnosti Zafoda Bíblbroxe se opět přenesl do současnosti a byl plně schopen koncentrovat se na svou práci.

<p>“Yes.”</p> <p>“Good. Destroy the ship immediately.”</p> <p>“What about Beeblebrox?”</p> <p>“Well,” said Halfrunt brightly, “Zaphod’s just this guy, you know?” He vanished from the screen.</p> <p>The Vogon Captain pressed a communicator button which connected him with the remains of his crew.</p> <p>“Attack,” he said.</p>	<p>„Ano.“</p> <p>„Dobře. Zničte okamžitě tu loď.“</p> <p>„A co bude s Bíblbroxem?“</p> <p>„Víte,“ řekl Halfrunt s úsměvem, „Zafod je vlastně jen takový případ.“ Jeho tvář se ztratila z obrazovky.</p> <p>Kapitán zmáčkl tlačítko, které ho spojilo s tím, co zbylo z jeho posádky.</p> <p>„Zaútočte,“ rozkázal.</p>
---	---

Rádi bychom upozornili na problematiku pořádku slov ve větě, který je polyfunkčním jazykovým prostředkem uplatňujícím se v různých rovinách jazyka podle toho, jakou má daný jazyk gramatickou stavbu. Podle toho se také rozlišují funkce slovosledu a jeho nepostradatelnost v oblasti tvoření významu.

„V angličtině je slovosled především prostředek roviny gramatické, tj. postavení slova ve větě je formální signál jeho syntaktické funkce. Gramatická funkce anglického slovosledu úzce souvisí s analytickým charakterem anglické mluvnické stavby. Jelikož anglický nominální systém má chudou flexi, syntaktické funkce substantiv, adjektiv a veliké většiny zájmen nejsou indikovány distinktivním morfologickým tvarem. Tak např. v oznamovací větě je substantivum před slovesem podmět, za slovesem předmět, srov. The hunter killed the bear lovec zabil medvěda – the bear killed the hunter medvěd zabil lovce. Výměna pozic podmětu a předmětu není v důsledku jejich tvarové nerozlišenosti možná.“ (Dušková, 2012, online) Překladatel tento fakt musí mít při své práci na paměti a správně identifikovat syntaktickou funkci a význam jednotlivých jednotek. Jejich přesná analýza je klíčová pro rozhodování o adekvátním jazykovém jevu v cílovém jazyce překladu.

„Naproti tomu v češtině je gramatická funkce slovosledu druhotná. Uplatňuje se většinou jako průvodní rys syntaktické závislosti vyznačené primárně jinými prostředky. Případy, kdy je slovosled jediným rozlišovacím prostředkem, jsou řídké, např. přinesla podnos prázdný (doplněk předmětu) – přinesla prázdný podnos (přívlastek předmětu). Podobně v angličtině, srov. she brought the tray empty – she brought an empty tray.“ (Dušková, 2012, online) Z tohoto důvodu můžeme slovosled vnímat jako prostředek

zdůraznění některých částí textu, a to jejich přesunem na konec věty. V originálním textu věta *destroy the ship immediately* má poměrně pevně daný pořádek slov, v českém překladu se díky flexi můžeme z této struktury vymanit a slova ve větě seřadit jiným způsobem bez zásahu do jejich syntaktických funkcí. Ta může mít podobu *zničte okamžitě tu loď*, jelikož není nutné, aby příslovečné učení (*okamžitě*) následovalo až po předmětu (*loď*). Díky tomu můžeme zdůraznit předmět destrukce, který se podle principu aktuálního větného členění nachází v pozici rématu. Důležitost je také umocněna užitím ukazovacího zájmena *ta*, které je českým ekvivalentem non-generické specifické reference s užitím členu *the*. Ten anaforicky odkazuje ke konkrétní lodi, kterou má Vagon zničit. Souhrn těchto jazykových proměnných dává překladateli prostor zamyslet se nad jejich užitím a využít jejich maximální potenciál k vytvoření autentické atmosféry dané scény.

4.1 SHRNU TÍ PŘEK LADU

Adamsův specifický a náročný styl klade na překladatele vysoké nároky, a to především z důvodu částí, které mají sice slovníkově zcela jednoznačný význam, známe-li však kontext celého díla, jejich adekvátní překlad je odlišný. V případě Vagonů označených jako *thick-willed* je zcela nevhodné použít pozitivní *houževnatý*, což je bez znalosti souvislostí neodhalitelná chyba.

V tomto případě považujeme za klíčovou zkušenost i s ostatními díly tohoto autora, které pomáhají v identifikaci klíčových prvků jeho psaní, jako například užívání paralel mezi velkými až gigantickými záležitostmi galaktických rozměrů a nedůležitými, banálními problémy běžného světa (které však jejich aktérům přijdou důležité stejně jako problémy „velké“). Tyto paralely se mezi sebou často prolínají napříč kapitolami a knihami, což může v procesu překladu znamenat opomenutí z nepozornosti. Stejně všímaví musíme být i v případě repetice, která se v díle hojně vyskytuje. Na druhou stranu opakování nesmí být na úkor stylistických pravidel výsledného jazyka. V češtině pokládáme za nevhodné například nadužívání slovesa *říci*. I přes to, že se v originále sloveso *say* používá téměř v každé uvozovací větě, cítíme potřebu jeho podobu obměňovat a upravovat, aby se tento rušivý element eliminoval. Tím dochází k drobným překladatelským zásahům, které sice nekorespondují zcela ekvivalentně s překládaným textem, jejich důležitost ale vnímáme na poli vyznění celého díla i jednotlivých částí.

Jako ošemetné vnímáme dotváření prázdných míst, a to především z důvodu existence různých podob téže látky (viz strana 4). V tomto případě je neznalost kontextu naopak prospěšná, neboť překladatel má možnost interpretovat pouze textové informace z knihy bez ovlivnění dalšími formami, jako například filmem a seriálem. Ty mají k dispozici zcela jiné výrazové prostředky a jejich podoba diváka silně interpretačně zatěžuje.

Obtížné je užití citoslovcí a onomatopoických slov. Jejich překlad musí být proveden citlivě se zachováním jejich zvukové podoby. V některých případech je ale nevhodné tuto povahu za každou cenu zachovat, a to na úkor faktické správnosti. V případě čísla 42 je anglická výslovnost klíčová k dosažení humorného efektu (díky několikanásobnému užití dlouhých vokálů), český překlad těchto kvalit nedosahuje. V případě tak nosného prvku pro dílo však nepovažujeme za správné nahradit ho číslem, jehož zvuková stránka je podobná (subjektivně vnímáme stejně humorně českou podobu čísla 65).

Z obecně náročných překladatelských otázek bychom rádi upozornili na přítomnost jevu *false friends* (*falešní přátelé*), který může vést k nepochopení celé pasáže nebo desinterpretaci díla. Ke stejnému výsledku také může dojít špatnou analýzou a pochopením jednotlivých vztahů ukazování a odkazování. Pokud se v textu objeví zájmena (nejčastěji osobní a ukazovací), je bezpodmínečně nutné správně určit jejich předměty řeči. Bez nich je pravděpodobný rozpad koherence a koheze textu.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo vytvořit vlastní překlad části knihy *Restaurant na konci vesmíru*, která je druhým díle ságy *Stopařova průvodce galaxií*, a opatřit ho komentářem jednotlivých překládaných jevů ve vztahu k teorii překladu a kontextu autorova díla.

V rámci bakalářské práce jsme poukázali na chyby v již existujícím překladu Jany Hollanové, které modifikují vyznění některých pasáží. Jako nejzávažnější hodnotíme někdy až slovníkovou přesnost, která ovšem přispívá ke čtenářově zmatenosti, jako například v případě překladu slovního spojení *a personal friend*. Překlad Hollanové jako *osobní přítel* je sice částečně relevantní, variantu *blízký přítel* považujeme ve vztahu k češtině za vhodnější a užívanější.

Na druhou stranu velice pozitivně hodnotíme fakt, že tyto překlady začaly vznikat nedlouho po vydání originálu, konkrétně *Restaurant na konci vesmíru* byl poprvé přeložen roku 1991. Od té doby se objevily o Adamsovi a jeho filozofii nové informace, které zásadně posunuly čtenářské povědomí o něm jako autorovi a tvůrci fikčního světa. Z toho důvodu považujeme za nutné se znovu zamyslet nad překladem jeho děl.

V rámci naší diplomové práce bychom rádi upozornili i na teoretickou část, ve které jsme narazili na problematiku ekvivalence pojmů *pun* a *slovní hříčka* (viz strana 11), které se v literatuře často považují za totožné záležitosti. Naším záměrem bylo vymezit oba pojmy a poukázat na rozdíly, které by měly vést k jejich odlišování.

Teoreticky jsme se také zaměřili na humor, jeho jazyk a principy. Vzhledem k tomu, že je tato oblast někdy vnímaná jako zbytečná a nedůležitá, narazili jsme na neexistenci českých zdrojů. Z toho důvodu bylo potřeba pracovat se zahraničními studii, které se tímto tématem zabývají. Vzhledem k charakteru naší práce tuto kapitolu považujeme za klíčovou, a to především kvůli pochopení jednotlivých aspektů autorova díla.

Znalosti z předchozích částí jsme využili při konkrétním překladu části díla *Restaurant na konci vesmíru*. Postupovali jsme metodou zrcadlového překladu krátké části textu, nejčastěji několika odstavců, kterou jsme následně podrobili analýze za účelem vyhledání relevantních, kritických a zajímavých částí překladu. Upozornili jsme také

na důležité rozdíly mezi českým a anglickým jazykem, které je potřeba mít při práci na paměti.

Vzhledem k rozsahu této práce bylo nutné okomentovat pouze část kapitoly, její dokončení se již bez rozboru nachází v příloze. I v tomto případě jsme postupovali stejným způsobem, s využitím nejen znalostí teorie překladu a humoru, ale i autorova života, díla a filozofie.

RESUMÉ

Tato diplomová práce se zabývá překladem díla Douglase Adamse *Restaurant na konci vesmíru*. Krátce seznámí čtenáře se základní dějovou linií tohoto románu a autorovým stylem psaní. V práci jsou vysvětleny termíny týkající se teorie překladu a problematika humoru jakožto součásti umělecké literatury i běžného života. V praktické části se teoretické znalosti uplatňují při tvorbě vlastního překladu a komentáře k relevantním, kritickým a zajímavým částem překladu.

Klíčová slova

Douglas Adams, Stopařův průvodce galaxií, Restaurant na konci vesmíru, humor, science fiction, překlad

SUMMARY

This diploma thesis deals with the writing of Douglas Adams and the translation of *The Restaurant at the End of the Universe*. The first part is about Adams' writing style. The terms of translation theory as well as issues concerning fiction writing and everyday life around us are also explained. In the practical part theoretical knowledge is applied to our own translation and comments are made on relevant, crucial, and interesting parts of the translation.

Key words

Douglas Adams, The Hitchhiker's Guide to the Galaxy, Restaurant at the End of the Universe, humor, humour, science fiction, translation

SEZNAM LITERATURY

ADAMS, Douglas. *Stopařův průvodce Galaxií*. Přeložil Jana HOLLANOVÁ. Praha: Argo, 2008. ISBN 978-80-257-0036-5.

ADAMS, Douglas. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. London: Picador, 2002. ISBN 9780330491198.

ADAMS, Douglas. *The Restaurant at the End of the Universe*. London: Picador, 2002. ISBN 9780330491211.

ARONOFF, Mark a Janie REES-MILLER, ed. *The Handbook of Linguistics*. Malden: Blackwell, 2001. ISBN 978-1405102520.

BLAKE, Barry J. *Playing with words: humour in the English language*. Oakville, CT: Equinox Pub., 2007. ISBN 978-1-84553-330-4.

HARDING, Jennifer Riddle. *Similes, puns and counterfactuals in literary narrative*. New York: Routledge, 2017. ISBN 978-1138928138.

HUŤKOVÁ, Anita. *Štylistické zákutia prekladu a prekladania*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2014. ISBN 978-80-7435-428-1.

JABŁOŃSKA-HOOD, Joanna. *A conceptual blending theory of humour: selected British comedy productions in focus*. New York: Peter Lang Edition, 2015. ISBN 978-3-631-65917-5.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4., rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008. ISBN 978-80-00-02154-6.

KUFNEROVÁ, Zlata a Vlasta STRAKOVÁ. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994. Linguistica. ISBN 80-85787-14-8.

KUFNEROVÁ, Zlata. *Čtení o překládání*. Jinočany: H & H, 2009. ISBN 978-80-7319-088-0.

LA FAVE, Lawrence, Jay HADDAD a William A. MAESEN. *Superiority, enhanced self-esteem, and perceived incongruity humour theory*. In: CHAPMAN, Antony J. a Hugh C. FOOT. *It's a funny thing, humour*. New York: Pergamon Press, 1976, s. 63-89. ISBN 0-08-021376-6.

LATTA, Robert L. *The basic humor process: a cognitive-shift theory and the case against incongruity*. New York: Mouton de Gruyter, 1999. ISBN 9783110161038.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladau*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

MIKULÁŠTÍK, Milan. *Komunikační dovednosti v praxi*. Praha: Grada, 2003. ISBN 8024706504.

PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986. ISBN 22-099-86.

ROSS, Alison. *The language of humor*. London: Routledge, 1998. Intertext. ISBN 0-415-16912-7.

VOKURKA, Martin a Jan HUGO. *Velký lékařský slovník*. 10. aktualizované vydání. Praha: Maxdorf, 2015. ISBN 978-80-7345-456-2.

Internetové zdroje:

42 and Douglas Adams – Numberphile. *Youtube.com* [online]. 2012 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=D6tININluuY

ALISON, Flood. Douglas Adams made me a writer: Neil Gaiman salutes his friend and inspiration. *The Guardian* [online]. 4. 3. 2015 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.theguardian.com/books/2015/mar/04/neil-gaiman-douglas-adams-writer-genius

BARNETT, David. So long, Douglas Adams, and thanks for all the books. *The Guardian* [online]. 11. 5. 2011 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.theguardian.com/books/booksblog/2011/may/11/douglas-adams-books

Cambridge English Dictionary [online]. Cambridge University Press, 2018 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.dictionary.cambridge.org

Douglas Adams [online]. 1998 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.douglasadams.com/

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny* [online]. 2012. Elektronické vydání.: Ústav anglického jazyka a didaktiky, FF UK, 2009 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: emsa.ff.cuni.cz

HLADKÁ, Zdeňka. *Homonymie*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/HOMONYMIE

Interview with Frank Halford. Life, Douglas Adams & H2G2 [online]. 2016 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.douglasadams.eu/interview-with-frank-halford/

- JANYŠKOVÁ, Ilona. *Tabu*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/TABU
- JELÍNEK, Milan a Jarmil VEPŘEK. *Slovní hříčka*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/SLOVNÍ HŘÍČKA
- JELÍNEK, Milan a Jarmil VEPŘEK. *Vulgarismus*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/VULGARISMUS
- KARLÍK, Petr. *Stupňování*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/STUPŇOVÁNÍ
- NOVOTNÁ, Renata a Helena KARLÍKOVÁ. *Zvukomalba*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/ZVUKOMALBA
- Obec překladatelů* [online]. 2018 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.obecprekladatelu.cz
- ROSEN, Alexandr. *Vykání*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/VYKANI
- VAŇKOVÁ, Irena. *Stereotyp*. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ. CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. 2017 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.czechency.org/slovník/STEREOTYP
- WROE, Nicholas. Obituary: Douglas Adams. *The Guardian* [online]. 15. 5. 2001 [cit. 2018-05-25]. Dostupné z: www.theguardian.com/news/2001/may/15/guardianobituaries.books

SEZNAM OBRÁZKŮ A DIAGRAMŮ

Obrázek 1: Grafická podoba provokativního punu	12
Obrázek 2: Grafická podoba punu s využitím morfologického dvojsmyslu	20
Diagram 1: Model překladatelské práce	10
Diagram 2: Příklad principu mapování	22
Diagram 3: Příklad znázornění mentálních prostorů	23
Diagram 4: Příklad mapování ve vztahu k metafoře	25
Diagram 5: Anglické členy užívané ve významu generické reference	31
Diagram 6: Formy gerundia v angličtině	34

PŘÍLOHY

V této části diplomové práce se nachází překlad druhé části kapitoly z díla *Restaurant na konci vesmíru*, tentokrát již bez komentáře k jednotlivým jevům. Přesné bibliografické údaje jsou uvedeny v seznamu literatury.

<p>At that precise moment Zaphod Beeblebrox was in his cabin swearing very loudly. Two hours ago, he had said that they would go for a quick bite at the Restaurant at the End of the Universe, whereupon he had had a blazing row with the ship's computer and stormed off to his cabin shouting that he would work out the Improbability factors with a pencil.</p> <p>The Heart of Gold's Improbability Drive made it the most powerful and unpredictable ship in existence. There was nothing it couldn't do, provided you knew exactly how improbable it was that the thing you wanted it to do would ever happen.</p> <p>He had stolen it when, as President, he was meant to be launching it. He didn't know exactly why he had stolen it, except that he liked it.</p> <p>He didn't know why he had become President of the Galaxy, except that it seemed a fun thing to be.</p> <p>He did know that there were better reasons than these, but that they were buried in a dark, locked off section of his two brains. He wished the dark, locked off section of his two brains would go away because they occasionally surfaced momentarily and put strange thoughts into the light, fun sections of his mind and tried to deflect him from what he saw as being the basic business of his life, which was to have a wonderfully good time.</p> <p>At the moment he was not having a wonderfully good time. He had run out of patience and pencils and was feeling very hungry.</p> <p>"Starpox!" he shouted.</p>	<p>Právě v ten samý okamžik Zafod Bíblbrox ve své kajutě dost nahlas nadával. Před dvěma hodinami si totiž umanol, že si zajdou na kus žvance do Restaurace na konci vesmíru, načež se divoce pohádal s lodním počítačem a uraženě cestou do kajuty vykřikoval, že si holt vezme tužku a papír a ty nepravděpodobnostní faktory si spočítá sám.</p> <p>Nepravděpodobnostní pohon dělal ze Srdce ze zlata tu nejlepší nejnepředvídatelnější loď, která kdy existovala. Nebylo nic, co by nedokázala, a navíc vždy přidala informaci, jak nepravděpodobné je to, co se právě pravděpodobně stalo.</p> <p>Zafod ji, tehdy ještě jako prezident, ukradl při slavnostním křtu. Ani nevěděl, proč ji ukradl. Jediné, co věděl, bylo to, že se mu moc líbila.</p> <p>Nevěděl ani to, proč se stal prezidentem. Prostě mu připadalo, že by to mohla být docela sranda.</p> <p>Trochu tušil, že to má i jiné důvody, ty však měl ukryté v temných a separovaných částech obou svých mozků. Nejraději by se těchto temných a separovaných částí obou mozků jednou provždy zbavil, protože se čas od času přihlásily o slovo a do jeho pohodových a bezstarostných částí mozků zahnízily podivné myšlenky, které mu bránily provozovat to, co považoval za základní poslání svého života, totiž užívat si život plnými doušky.</p> <p>V tuto chvíli si ho plnými doušky neužíval. Docházela mu trpělivost a tužky a měl příšerný hlad.</p> <p>„Do červí díry!“ zakřičel.</p>
---	---

<p>At that same precise moment, Ford Prefect was in mid air. This was not because of anything wrong with the ship's artificial gravity field, but because he was leaping down the stair-well which led to the ship's personal cabins. It was a very high jump to do in one bound and he landed awkwardly, stumbled, recovered, raced down the corridor sending a couple of miniature service robots flying, skidded round the corner, burst into Zaphod's door and explained what was on his mind.</p> <p>"Vogons," he said.</p> <p>A short while before this, Arthur Dent had set out from his cabin in search of a cup of tea. It was not a quest he embarked upon with a great deal of optimism, because he knew that the only source of hot drinks on the entire ship was a benighted piece of equipment produced by the Sirius Cybernetics Corporation. It was called a Nutri-Matic Drinks Synthesizer, and he had encountered it before.</p> <p>It claimed to produce the widest possible range of drinks personally matched to the tastes and metabolism of whoever cared to use it. When put to the test, however, it invariably produced a plastic cup filled with a liquid that was almost, but not quite, entirely unlike tea.</p> <p>He attempted to reason with the thing.</p> <p>"Tea," he said.</p> <p>"Share and Enjoy," the machine replied and provided him with yet another cup of the sickly liquid.</p> <p>He threw it away.</p>	<p>V ten samý okamžik Ford Prefekt neměl pevnou půdu pod nohama. Nemělo to však nic společného s nefunkční umělou gravitací na lodi, ale s faktem, že právě skákal ze schodů vedoucích do obytných kajut. Byl to velmi vysoký skok, dopadl však nešikovně a zavrával. Vyrovnal pád a běžel chodbou dolů tak rychle, až pár maličkých servisních robotů odletělo stranou. Vzal smykem roh, vrazil do Zafodovy kajuty a vysvětlil, co se děje.</p> <p>„Vogoni!“ dostal ze sebe udýchaně.</p> <p>Okamžik předtím se Artur Dent vydal ze své kajuty pro šálek čaje. Od této výpravy neměl valná očekávání, protože dobře věděl, že jediným zdrojem teplých nápojů na celé lodi je natvrdlý krám od společnosti Sirius Cybernetics, který se pyšnil názvem Nutrimatický syntetizátor nápojů, zkráceně Nutrimat. Artur s ním už ale měl tu čest.</p> <p>Údajně byl schopen vyrobit tu nejširší myslitelnou škálu nápojů, které jsou přesně na míru chuťovým i nutričním požadavkům uživatele. Jako vždy mu však vydal jen plastový kelímek s tekutinou, která se téměř dokonale, ale zároveň vůbec nepodobala čaji.</p> <p>Pokusil se tedy s přístrojem znovu rozumně domluvit.</p> <p>„Čaj,“ poručil si znovu.</p> <p>„Užijte si s přáteli,“ opakoval přístroj a vyrobil mu další kelímek stejné lepkavé tekutiny.</p> <p>Artur ho našťvaně odhodil.</p>
---	---

<p>“Share and enjoy,” the machine repeated and provided him with another one. “Share and Enjoy” is the company motto of the hugely successful Sirius Cybernetics Corporation Complaints division, which now covers the major land masses of three medium sized planets and is the only part of the Corporation to have shown a consistent profit in recent years.</p> <p>The motto stands – or rather stood – in three-mile-high illuminated letters near the Complaints Department spaceport on Eadrax. Unfortunately, its weight was such that shortly after it was erected, the ground beneath the letters caved in and they dropped for nearly half their length through the offices of many talented young complaints executives – now deceased.</p> <p>The protruding upper halves of the letters now appear, in the local language, to read “Go stick your head in a pig”, and are no longer illuminated, except at times of special celebration.</p> <p>Arthur threw away a sixth cup of the liquid.</p> <p>“Listen, you machine,” he said, “you claim you can synthesize any drink in existence, so why do you keep giving me the same undrinkable stuff?” “Nutrition and pleasurable sense data,” burred the machine. “Share and Enjoy.”</p> <p>“It tastes filthy!”</p> <p>“If you have enjoyed the experience of this drink,” continued the machine, “why not share it with your friends?”</p>	<p>„Užijte si s přáteli,“ zopakoval znovu a vyrobil mu další. “Užijte si s přáteli“ je firemním heslem ohromně úspěšného Oddělení stížností společnosti Sirius Cybernetics, která pokrývá většinu kontinentů na třech středně velkých planetách a je jedinou částí společnosti, která v posledních letech konstantně vykazuje zisk.</p> <p>Jejich heslo je – nebo spíše bylo – vytvořeno v podobě pět kilometrů vysokých osvětlených písmen u kosmodromu Oddělení stížností na planetě Eadrax. Jejich váha však naneštěstí způsobila propad země a písmena se polovinou své výšky zabořila do kanceláří Oddělení stížností s mladými, nadějnými a perspektivními úředníky – nyní zesnulými.</p> <p>Vyčnívající polovina nápisu teď tvořila nápis v místním jazyce znamenající „strč si hlavu do zadku“. Samozřejmě již nápis neosvětlovali, jen během zvláštních a významných příležitostech.</p> <p>Artur odhodil už šestý šálek oné tekutiny.</p> <p>„Poslouchej, ty kráme jeden,“ řekl našťvaně, „tvrdíš mi tu, že umíš vyrobit každý nápoj, co kdy existoval, tak proč mi pořád dáváš tu nepoživatelnou břečku?“ „Podle mých dat je to velice výživný a chuťově dokonalý nápoj,“ zabublal přístroj, „užijte si s přáteli.“</p> <p>„Chutná to odporně!“</p> <p>„Pokud vám tento nápoj poskytl uspokojující zážitek,“ pokračoval bublavě dál, „proč se o něj nepodělit s přáteli?“</p>
---	--

<p>“Because,” said Arthur tartly, “I want to keep them. Will you try to comprehend what I’m telling you? That drink...”</p> <p>“That drink,” said the machine sweetly, “was individually tailored to meet your personal requirements for nutrition and pleasure.”</p> <p>“Ah,” said Arthur, “so I’m a masochist on diet am I?”</p> <p>“Share and Enjoy.”</p> <p>“Oh shut up.”</p> <p>“Will that be all?”</p> <p>Arthur decided to give up.</p> <p>“Yes,” he said.</p> <p>Then he decided he’d be damned if he’d give up.</p> <p>“No,” he said, “look, it’s very, very simple... all I want... is a cup of tea. You are going to make one for me. Keep quiet and listen.”</p> <p>And he sat. He told the Nutri-Matic about India, he told it about China, he told it about Ceylon. He told it about broad leaves drying in the sun. He told it about silver teapots. He told it about summer afternoons on the lawn. He told it about putting in the milk before the tea so it wouldn’t get scalded. He even told it (briefly) about the history of the East India Company.</p> <p>“So that’s it, is it?” said the Nutri-Matic when he had finished.</p> <p>“Yes,” said Arthur, “that is what I want.”</p> <p>“You want the taste of dried leaves boiled in water?”</p>	<p>„Protože bych ještě nějaké přátele rád měl,“ zakřičel Artur, „rozumíš vůbec tomu, co říkám? Ten čaj...“</p> <p>„Ten čaj,“ přerušil ho Nutrimat sladce, „byl navržen přesně na míru vašim chuťovým i výživovým požadavkům.“</p> <p>„Aha, takže jsem asketa s přísnou dietou, nebo co?“ vyštěkl Artur.</p> <p>„Užijte si s přáteli.“</p> <p>„Sklapni už!“</p> <p>„Budete si přát ještě něco?“</p> <p>Artur své snažení vzdal.</p> <p>„Ne,“ odpověděl.</p> <p>Pak se ale rozhodl, že přeci neustoupí stroji na výrobu nápojů.</p> <p>„Vlastně jo,“ zkusil to naposledy, „je to velmi, velmi jednoduché... chci... jen... šálek... čaje. A ty ho pro mě vyrobíš. Poslouchej.“</p> <p>Posadil se a řekl Nutrimatu o Indii, Číně a Cejlonu. Také mu řekl o čajových lístcích, které se suší na slunci, řekl mu o stříbrném čajovém servisu, o letních dnech na zelených trávnicích. Řekl mu o tom, že se nejdříve lije mléko a pak čaj, aby se ohřívalo postupně. Také mu řekl (ale stručně) o historii Východoindické společnosti.</p> <p>„To je vše?“ zeptal se Nutrimat, když Artur dovysvětlil okolnosti jejího rozpuštění.</p> <p>„Jo, a přesně tohle chci,“ ujistil ho Artur skálopevně.</p> <p>„Opravdu chcete chuť sušených lístků uvařených ve vodě?“</p>
--	---

<p>“Er, yes. With milk.”</p> <p>“Squirted out of a cow?”</p> <p>“Well, in a manner of speaking I suppose...”</p> <p>“I’m going to need some help with this one,” said the machine tersely. All the cheerful burbling had dropped out of its voice and it now meant business.</p> <p>“Well, anything I can do,” said Arthur.</p> <p>“You’ve done quite enough,” the Nutri-Matic informed him.</p> <p>It summoned up the ship’s computer.</p> <p>“Hi there!” said the ship’s computer.</p> <p>The Nutri-Matic explained about tea to the ship’s computer. The computer boggled, linked logic circuits with the Nutri-Matic and together they lapsed into a grim silence.</p> <p>Arthur watched and waited for a while, but nothing further happened.</p> <p>He thumped it, but still nothing happened.</p> <p>Eventually he gave up and wandered up to the bridge.</p> <p>In the empty wastes of space, the Heart of Gold hung still. Around it blazed the billion pinpricks of the Galaxy. Towards it crept the ugly yellow lump of the Vagon ship.</p>	<p>„Jo, s mlékem.“</p> <p>„Tím, co stříká z krávy?“</p> <p>„No, asi by se to tak dalo nejspíš říct...“</p> <p>„Budu s tím potřebovat pomoct,“ řekl přístroj suše. Jeho obvyklé bublání přestalo, což znamenalo, že má něco důležitého na práci.</p> <p>„Jasně, cokoliv budeš chtít,“ slíbil Artur.</p> <p>„Udělal jste toho už dost,“ odpověděl Nutrimat a spojil se s lodním počítačem.</p> <p>„Ahojte všichni!“ zahlaholil nadšeně počítač.</p> <p>Nutrimat mu vysvětlil vše o čaji. Počítač se sice zděsil, ale přesto propojil svoje logické obvody s Nutrimatovými a společně se ponořili do hlubokého ticha.</p> <p>Artur chvíli čekal a koukal, ale nic se nestalo.</p> <p>Praštil do přístroje a stále se nic nedělo.</p> <p>Nakonec to vzdal a vydal se na velitelský můstek.</p> <p>Srdce ze zlata viselo bez hnutí v pustém vesmíru. Kolem nich létaly galaxie velké jako špendlíkové hlavičky. Plížila se k nim odporná žlutá hrouda – Vogonská loď.</p>
--	--