

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI

KATEDRA SLAVISTIKY

Specifika filmového překladu - dabing
(současný ruský film)

Film Translation Specifics - Dubbing
(Contemporary Russian Film)

(magisterská diplomová práce)

VYPRACOVALA: Petra Posledníková

VEDOUCÍ PRÁCE: PhDr. Milena Machalová

2008

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou použitou literaturu a ostatní informační zdroje.

V Olomouci, 28.11.2008

podpis

Vřelý dík patří řediteli překladatelské firmy Filmprint a studia LS PRODUCTION panu Petru Sitárovi za možnost vytvořit filmové dialogy pro úryvek filmu a realizovat jeho nadabování. Srdečně děkuji panu Olegu Berezinovi, řediteli dabingového studia Něvafilm v Petrohradě, a paní Ludmile Zajcevě, režisérce pro dabing v moskevském Ostankinu, za jejich odbornou pomoc a cenné rady, které mi nezištně poskytli.

V neposlední řadě jsem zavázána vedoucí práce PhDr. Mileně Machalové za konzultace, cenné rady a připomínky, které mi během psaní této magisterské diplomové práce poskytla.

Poděkování patří také všem ostatním, kteří mě v mé práci podporovali.

Obsah

0 Úvod.....	6
1 Proces překládání.....	7
1.1 Fáze překladatelské práce	8
1.2 Překladatelské chyby a potíže.....	10
2 Historie a vznik dabingu	14
2.1 Zvukový film	14
2.2 Nový pojem - Dabing	15
2.3 Vznik českého dabingu.....	16
2.4 Vznik dabingu v SSSR	17
2.5 Dabing jako samostatná umělecká disciplína	18
2.6 Dabing vs titulky.....	20
3 Dabing.....	24
3.1 Proces dabování	24
3.1.1 Získání filmu pro dabing.....	25
3.1.2 Překlad pro dabing	26
3.1.3 Úprava dialogů.....	30
3.1.4 Režie	32
3.1.5 Zvuk	33
3.1.6 Dabér.....	34
3.1.7 Konečná verze.....	36
3.2 Doba trvání výroby projektu.....	36
3.3 Otázka distribuce animovaných filmů	37
4 Překlad pro dabing	39
4.1 Filmový dialog jako objekt překladu	39
4.2 Obecné pokyny pro tvůrce dabingu	39
4.3 Konkrétní případy dabingového překladu	43
4.3.1 Překlad titulu díla.....	43

4.3.2 Překlad vlastních jmen, oslovení	45
4.3.3 Překlad slovních hříček, reálií	47
4.3.4 Překlad nářečí, slangu	49
4.3.5 Překlad frazeologismů	51
4.3.6 Překlad veršů, písní.....	53
4.3.7 Zachování stylu originálu	53
4.3.8 Otázka synchronizace	55
5 Dabing vs titulky v praxi	57
5.1 Délka textu	57
5.2 Citoslovce	58
5.3 Zachování stylu.....	59
5.4 Synchronizace	59
5.5 Více možností řešení.....	60
5.6 Timing.....	60
6 Závěr	62
7 Резюме.....	64
Seznam použitých zdrojů:.....	72

Příloha č. 1: Ocenění za dabing

Příloha č. 2: Kompletní úprava dialogové listiny

Příloha č. 3: Vlastní úprava dialogů pro dabing (úryvek z filmu „72 метра“)

Příloha č. 4: Dabingové školy

Příloha č. 5: Dodatek k DVD (DVD na zadní desce práce)

Anotace

0 Úvod

Úkolem této diplomové magisterské práce je odhalit zákulisí jak teoretické, tak i praktické tváře dabingu. Zaměřila jsem se rovněž na porovnání druhů filmového překladu, tedy dabingu a titulků, neboť tato práce volně navazuje na moji bakalářskou diplomovou práci, která byla právě tématu filmových titulků zasvěcena.

První kapitola je věnována teorii překladu, jeho jednotlivým fázím, možným chybám a obtížím, se kterými se může překladatel během své práce setkat. Problém je diskutován z pohledu několika předních českých i zahraničních lingvistů, jimiž jsem se nechala inspirovat i ve své praktické části.

Druhá kapitola charakterizuje historický vývoj kinematografie a vznik zvukového filmu, na který nutně navazuje i zrod dabingu. Odlišuji zde vývoj dabingu ve světě, v Čechách a v Rusku a vymezila jsem základní rozdíly mezi názory zastánců titulků a milovníků dabingu.

V následující kapitole dochází k přesnější konkretizaci daného tématu. Je zde popsán proces dabování od samotného získání filmu, přes překlad, úpravu, režii, zvuk, práci dabéra, až po konečnou nadabovanou verzi filmu určenou k distribuci. Pro vytvoření této kapitoly byla nezbytná praktická komunikace se všemi výše zmíněnými složkami procesu dabování, které jsem získala jak u nás, tak i v zahraničí.

Poslední část práce je zaměřena na filmový dialog jako objekt překladu. Jsou zde řešeny otázky překladu vlastních jmen, názvů, oslovení, slovních hříček, reálií, frazeologismů, písní. Zároveň jsou definovány pokyny pro tvorbu samotného textu, synchronizace apod. Dále tato kapitola obsahuje jednotlivé příklady obtíží, se kterými jsem se setkala ve svém vlastním překladu filmového scénáře.

Závěrem jsou shrnuty hlavní rozdíly mezi překladem pro titulky a překladem pro dabing, které jsou reálně viditelné v ukázce z filmu „72 metrů“, již jsem pro svou bakalářskou diplomovou práci otitulkovala a nyní pro svou magisterskou diplomovou práci vytvořila dialogy pro dabing.

1 Proces překládání

„PŘEKLÁDÁNÍ znamenitých děl lidského ducha z jazyku cizího do vlasteneckého jest největším dobrodiním, kteréž jen vědám možno proukázati.“¹

„Традиционно перевод понимается как особый вид речевой деятельности наряду с чтением, письмом, говорением и слушанием. Переводческую деятельность относят к «формам профессионального перевода», «сложному виду двуязычной коммуникативно-речевой деятельности», «виду сложной речезыковой деятельности».²

Překládání je svým způsobem sdělování. Přesněji řečeno, překladatel dešifruje sdělení nebo informaci, která je obsažena v textu původního autora, a zašifrovává je do svého jazyka. Sdělení, které je v překladovém textu obsažené, pak „dešifruje“ čtenář překladu.

Zajímavá je např. myšlenka Švejcera: „Je třeba počítat s tím, že překlad není pouhé překódování výchozího textu v text výsledný, není to pouhá změna jazykového kódu. Je to jistě i přeorientování textu na jiného čtenáře, je to uzpůsobení textu tak, aby byl přijatelný nejen pro cizojazyčné čtenáře, nýbrž i pro příslušníky (účastníky) jiné kultury.“³ Podobným způsobem uvažoval i Bohumil Mathesius, který tvrdil, že „dobrý překladatel může a má autora „znásilnit“ (je-li potřeba), zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci. Má se vystříhat chyb autorových a být pokud možno nejúplněji prosycen všemi chybami (lingvistickými i mentálními) své generace. Jen tak stvoří dílo plné půvabu, hodné, aby bylo čteno i po jeho smrti. Překladatel by měl umět předvídat potřebu aspoň na pět let napřed.“⁴

Je nutné brát v úvahu, že překladatel je v první řadě čtenář. Text díla se společensky realizuje a umělecky působí teprve tehdy, je-li čten.

Existuje mnoho hledisek, podle kterých je možné překlad klasifikovat. Gorškova ve své knize hovoří např. o klasifikaci související s žánrově stylistickými zvláštnostmi originálu. Vyděluje překlad umělecký a speciální. Podle psycholingvistických základů

¹ PRESL, J. S. – Paní z Stael: *O způsobu a užítku překládání z cizích jazyků*. In: Levý, J.: *České teorie překládu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957, s. 324.

² ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 9.

³ STRAKOVÁ, V.: *Lingvistický pohled na problematiku překládání*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 13.

⁴ MATHESIUS, B.: *Anketa o překládání*. In: LEVÝ, J.: *České teorie překládu*, Praha, 1957, s. 644.

dále dělí překlad na písemný a ústní, další klasifikace hovoří o překladu simultánním a konsekutivním (Комиссаров, 1990). Jako jeden z nejnovějších typů překladu Gorškova uvádí «учебный и реальный перевод» (Čužakin, 2002).

Speciálním typem překladu je filmový překlad, neboť ho nelze jednoznačně přiřadit k jedné skupině. Neljubin⁵ tento specifický druh překladu definuje jako kombinaci rysů simultánního, konsekutivního a písemného překladu v závislosti na cíli a charakteru práce (překlad pro posluchače, dabing, ozvučení).

Překladačský proces nekončí tím, že byl vytvořen text překladu, a text by také neměl být hlavním a jediným cílem překladačovy práce. Podle J. Levého dochází k subjektivnímu přetváření objektivního materiálu: čtenář přistoupí k textu překladu a vytváří se třetí koncepce díla; poprvé to bylo autorovo pojetí skutečnosti, podruhé překladačovo pojetí originálu a potřetí je to čtenářovo pojetí překladu.

Jak dále Levý uvádí, jedním z hlavních bodů překladačské problematiky je poměr tří celků: objektivního obsahu díla a jeho dvojí konkretizace – konkretizace čtenářem originálu a konkretizace čtenářem překladu. Tyto tři struktury budou nutně rozdílné hlavně tím, do jaké míry se při jejich utváření uplatňují tyto činitele: rozdíly mezi dvěma jazyky a rozdíly v obsahu vědomí dvou čtenářských okruhů. Největším problémem překladačovy práce je snaha o omezení těchto dvou rozdílů.

Levý⁶ také upozorňuje, že v překladačské problematice jde především o vztahy:

- a) mezi jazykem originálu a překladu;
- b) mezi obsahem a formou v předloze i v překladu;
- c) mezi výslednou hodnotou díla původního a překladu.

1.1 Fáze překladačovy práce

Jiří Levý je zastáncem teorie, že by měl překladač dodržovat tři fáze překladu:

1) *Pochopení předlohy* - dobrý překladač musí být především dobrý čtenář. Je nutné, aby dílo pečlivě přečetl a hlavně pochopil. Překlad vyžaduje nejen podrobnější, ale především uvědomělejší poznání díla než prostá četba. Při obvyklém požadavku, aby se překladač seznámil s reáliemi prostředí, z něhož překládá, jde vlastně o to, aby

⁵ НЕЛЮБИН, Л. Л.: *Толковой переводческий словарь*. In: ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 11. (vlastní překlad)

⁶ LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 52 - 53.

přímo poznal skutečnosti v díle obsažené, a mohl si tedy rekonstruovat jejich obraz v díle.

2) *Interpretace předlohy* - podmínkou uměleckého zvládnutí překladu je především skutečností chápání díla. Tento fakt je odůvodněn tím, že při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a originálem, a pak nestačí jazykově správný překlad, ale je nutná interpretace. „Častý je případ, že mateřský jazyk není schopen významově tak širokého nebo mnohoznačného výrazu, jaký je v originálu; překladatel pak musí význam specifikovat, rozhodnout se pro jeden z užších významů, a k tomu potřebuje znát skutečnost, která se za textem skrývá.“⁷

3) *Přestylizování předlohy* - svůj talent může překladatel uplatnit především při jazykové stylizaci, proto potřebuje v první řadě nadání stylistické. V jazykové problematice překladu jde především o otázky poměru dvou jazykových systémů: otázky stop jazyka originálu ve stylizaci překladu a otázky napětí ve stylu překladu, které vznikají tím, že myšlenka se převádí do jazyka, v němž nebyla vytvořena. Jazykové prostředky dvou jazyků nejsou „ekvivalentní“, a proto nelze převádět mechanicky. Nekryjí se přesné významy a jejich estetické hodnoty.

Naopak Straková⁸ ve své stati tvrdí, že stačí pouze dvě stadia překladatelovy práce. První stadium je „interpretační“, předekvivalentové, které je velmi důležité. Znělost celkového textu zabraňuje mylnému chápání některých složitějších pasáží, pomáhá najít ekvivalent složitějších výrazů. Všimněme si, že Straková vlastně svým způsobem spojuje první dvě fáze Levého do jedné. Po stadiu „interpretačním“ přistupuje překladatel ke stadiu „ekvivalentovému“, tj. k formulaci překladu jakožto „sekundárního textu“.

Já osobně se přikláním spíše k teorii Levého, neboť v praktické části práce postupuji přibližně podle jeho tří fází. Překladatel má jistě lepší výsledky, soustředí-li se postupně na každou fázi zvlášť, než spojí-li první dvě fáze.

⁷ LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 59.

⁸ STRAKOVÁ, V.: *Lingvistický pohled na problematiku překládání*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 12.

1.2 Překladatelské chyby a potíže

K práci překladatele se velice přesně vyjádřil Josef Durdík již v roce 1881: „Překladatel musí mít pravý vkus, aby dovedl vycítit význačné přednosti originálu, jeho zvláštnosti a hlavní půvaby pojeti, a k nim svou snahu obrátil; neboť o ně běží, je přede všemi ostatními má vytvářiti znova, a sice tak, jako by byl básník asi sám učinil užívaje mluvy překladatelovy.“⁹

Ve všech případech překladatelských nepochopení působí dva faktory: neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo autorovu myšlenku a mylné významové spoje navozené jazykem originálu.

Touto problematikou se mimo jiné v období baroka zabýval autor české gramatiky (*Grammatica linguae boemice*, 1704) Václav Jandyt, který již ve své době vyzdvihoval pět základních pokynů, které by měl překladatel do českého jazyka dodržovat:

„Při překládání do češtiny se má dbát:

- 1) o správné vyjádření pravdivého smyslu,
- 2) o náležitost českého slovosledu a vazeb,
- 3) o zvláštní a vrozenou uhlazenost a půvab českého jazyka,
- 4) aby se vyhnul opisům,
- 5) aby cizí úsloví byla vyložena česky, jestliže však hned nepřijde na mysl vhodné rčení, aby byl jeho smysl vyložen obyčejnými slovy.“¹⁰

Současný teoretik překladu Mounin hovoří v obecné rovině a upozorňuje na fakt, že překladatelské potíže souvisí s těmito náhodnými fakty: buď překladatel nechápe veškerou substanci obsahu výrazu výchozího jazyka, a proto ji předává neúplně, nebo dostatečně nezná zdroje forem obsahu a forem výrazu v cílovém jazyce a používá je nepřesně. V obou případech však zůstává chyba překladu chybou překladatele. „Pokud se překladatel vyhne těmito dvěma typům chyb, ostatní obtíže překladu se stanou pouze chybami souvisejícími s estetikou, nikoliv s lingvistikou.“¹¹

⁹ DURDÍK, J.: *O umění překladatelském*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957, s. 424.

¹⁰ JANDYT, V.: *Přídavek neboli upozornění o metodě a správném způsobu, jak náležitě překládat z cizích jazyků do jazyka českého*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957, s. 309.

¹¹ MOUNIN, G.: *Teoretické problémy překladu*, UK v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha, 1999, s. 50.

Levý je naopak zastáncem toho názoru, že každý průměrný překladatel hledá pod tlakem originálu cesty, jak by mohl nahradit výrazové hodnoty originálního textu. Při čistě intelektuálním náhledu si však nebývá vědom dvou vzájemně spjatých věcí:

1. Nebude-li používat ty specifické prostředky svého jazyka, pro které nemůže být dán podklad v originále, bude výrazová škála překladu chudší, než bývá v původní literatuře, která je sepsána v jazyce překladu.

2. V předloze jsou obsaženy některé sémantické a stylistické hodnoty, které jsou součástí sdělovacího úmyslu a slohového zaměření, které však autor nemůže z jazykových důvodů vyjádřit. Někdy může překladatel takové skryté významy originálu odhalit a svými bohatšími výrazovými prostředky vyjasnit. Celkově můžeme říci, že na rozdíl od autora originálu se překladatel ve svém jazyce pohybuje v prostoru zúžených možností výběru.

V některých případech může dojít k obtížím z důvodu, že myšlenka je přestylována do materiálu, v němž a pro nějž nebyla původně tvořena. Můžeme tedy říci, že jazykový výraz v překládaném díle není absolutní, ale představuje jednu z mnoha možností.

Překladatel má možnost pro vyjádření obsahu originálu volit různé jazykové prostředky. Tvůrčí úloha překladatele je největší tam, kde jsou největší možnosti volby. U některých jazykových prostředků je výraz překladu jednoznačně určen, protože domácí jazyk má k vyjádření daného významu jen jediný prostředek. U prostředků složitějších a u vyšších celků je možností více.

Překladatelova volba prostředků začíná tam, kde má překladatel k dispozici více stylistických možností a musí mezi nimi volit podle potřeb kontextu. To přesněji určuje povahu tvůrčí práce překladatele. Zde se již projevuje překladatelova tvořivost, v níž objevování je podřízeno výběru, tj. činnosti selektivní. Překladatel musí mít živou jazykovou představivost a vynalézavost, musí umět dokázat používat velké množství výrazových prostředků, aby měl možnost vybrat z nich ten nejvhodnější. Zároveň však musí mít vkus a kázeň, aby se lákavým výrazem nedal strhnout od reprodukčního úkolu, nebo neupadl do stylistických nevhodností. Velmi často obě schopnosti nejsou vyváženy.

Jiného názoru byl ve své době Jandyt, který tvrdil, že některé stylistické nesrovnalosti a nepřesnosti lze omluvit: „Ostatně, uvidí-li čtenář, že se místy do českého překladu vloudily cizí vazby, často to omluví nepozorností, neboť to se často

stává tomu, kdo zná více jazyků, především obyvateli politické metropole některého království, jakou je trojměstí pražské, protože se zde scházíme s lidmi tolika různých národností, je vhodné, aby pro důstojnost města a různost hostů byli někteří jeho obyvatelé vícejazyční.“¹² V současné době jsou takové případy kritizovány za malou vynalézavost, která je charakteristickým rysem překladatelů nenadaných.

Jak říká Levý¹³, příčinou špatných překladů nebývá jen povrchnost. Naopak, někdy přemýšlivý překladatel ve snaze, aby proti sobě kladl přesné slovní ekvivalenty, naruší umělecký celek a unikne mu celková hodnota pasáže, která je pro čtenáře rozhodující. Odtud také známá zkušenost některých překladatelů, že hodnotnější je jejich první verze a že další opracovávání překlad naopak znehodnocuje.

Záleží tedy hlavně na kvalitě překladatele. Hlavní rozdíl mezi překladatelem tvůrčím a překladatelem mechanickým je v tom, že „překladatel tvůrčí si na cestě mezi originálem a překladem představí skutečnosti, o nichž píše, tj. proniká za text k postavám, situacím a ideám, kdežto překladatel netvůrčí mechanicky vnímá jen text a překládá jen slova.“¹⁴ Překladatelské umění vyžaduje hlavně představivost, schopnost objektivace a stylistické nadání. „Překladatel nemá nikdy pustit se zřetele a stálé kontroly tři věci současně: autora, svůj jazyk a emotivnost svého publika, časově i místně různého od publika autora.“¹⁵

Psycholingvistickým rozbořem¹⁶ bylo zjištěno, že:

1. překladatelé, kteří stále překládají z jazyka A do jazyka B, ztrácejí schopnost mluvit jazykem A (jednotky jazyka A se pevněji asociují s jednotkami jazyka B než mezi sebou);
2. překládá-li překladatel střídavě oběma směry, z A do B a z B do A, ztrácí cit pro rozdíly ve stavbě obou jazyků a vzrůstá u něho počet neobratných formulací.

Hlavním cílem veškeré překladatelské snahy je, aby čtenář přeloženému textu porozuměl a aby jej správně pochopil. Přičemž pochopením textu se rozumí převedení

¹² JANDYT, V.: *Přídavek neboli upozornění o metodě a správném způsobu, jak náležitě překládat z cizích jazyků do jazyka českého*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957, s. 310.

¹³ LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 82.

¹⁴ LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 53-56.

¹⁵ MATHESIUS, B.: *Anketa o překládání*. In: LEVÝ, J.: *České teorie překladu*, Praha, 1957, s. 644.

¹⁶ LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 82.

určitých symbolů v textu na elementy smyslu, významu. „Prostředníkem sloužícím k pochopení je jazyk, který při překládání vystupuje jako mechanismus zprostředkující dešifrování smyslu každého výchozího textu.“¹⁷

Jak uvádí B. Mathesius¹⁸, nejdůležitější věcí je vystihnout autorův záměr, vzbudit autorem zamýšlené napětí, vyvolat ono ideové a umělecké dojetí, které měl autor na mysli při formování látky.

¹⁷ STRAKOVÁ, V.: *Lingvistický pohled na problematiku překládání*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 14.

¹⁸ MATHESIUS, B.: *Anketa o překládání*. In: LEVÝ, J.: *České teorie překlada*, Praha, 1957, s. 645.

2 Historie a vznik dabingu

Celých třicet let od svého vzniku se film vyvíjel jako němý. Filmoví herci promlouvali k divákovi gesty, posuňky nebo mimikou tváře. „Složitější situace pak byly řešeny vkládáním titulků do obrazového pásu filmu nebo zvukovou kulisou v provedení hudebníků pod plátnem.“¹⁹

2.1 Zvukový film

Na konci dvacátých let dvacátého století se začínají objevovat zprávy o dalším vývoji filmové techniky – o zvukovém filmu. „Výroba zvuku pro film je jednou ze základních součástí filmové výroby. I zde se prolíná technika a umění. Jde o umělecko-technickou činnost. Výsledkem je pak vytvoření zvukové části filmu, což je vlastně mluvené slovo, hudba a ruchy.“²⁰

Jak jsem se již zmínila ve své bakalářské práci, jedním z nejvýraznějších mezníků filmové historie se stal rok 1927, kdy byl do kin uveden první zvukový film amerického režiséra Alana Croslanda *The Jazz Singer*. Film, který byl do té doby uměním výlučně vizuálním, se stal uměním multimediálním využívajícím nejen zvuk jako takový, ale i mluvené slovo, čímž se přiblížil divákovi a realitě.

Avšak zavedením zvukového filmu vznikl problém, jak řešit pochopení mluveného slova v cizí řeči. Jak říká T. Bělohradský: „Čím více bylo mluvené slovo a zvuk nositelem dramatického děje, tím byl problém překladu naléhavější.“²¹ Filmaři si vzápětí po vzniku zvukového filmu uvědomili nastalý problém a pokoušeli se natáčet více jazykových verzí filmu najednou. Tento postup byl však časově i finančně velice náročný.

Zavedením dialogových titulků se zdál problém filmu v původním znění vyřešen. Divák slyšel mluvené slovo v cizím jazyce a přitom mohl číst překlad dialogů prostřednictvím titulků umístěných většinou nad spodní hranou promítaného obrazu.

Většina diváků si na titulky zvykla, i když zdaleka ne všichni byli schopni přečíst titulky včas, a tím pádem jim buď unikaly obrazové akce, nebo nevěděli, o čem přesně herci mluví. Čím více bylo dialogů v promítaném obraze, tím méně divák vnímal

¹⁹ VÍTEK, I.: *Záznam zvuku – historický vývoj*. In: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 130.

²⁰ VÍTEK, I.: *Záznam zvuku – historický vývoj*. In: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 132.

²¹ BĚLOHRADSKÝ, T.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 156.

obrazové akce. Dialogové titulky umožnily srozumitelnost děje při zachování kvality i kvantity dialogů a ostatních zvuků původního znění filmu. Jako přednost a obhajoba titulků byl uváděn původní hlas herců, jejich tónové zabarvení a způsob artikulace.

Ne každý divák byl ovšem s takovou variantou spokojený. Bylo nutné vymyslet ještě dokonalejší řešení nastalého problému, které by divákovi umožňovalo soustředit plně pozornost na obrazový děj a sluchem vnímat dialogy ve vlastním jazyce. Řešením, které by odstranilo potíže a nedostatky titulků nebo komentáře, se stal dabing.

2.2 Nový pojem - Dabing

Slovo dabing bylo přejato z amerického výrazu „dubbing“ (to dub). Původní význam „re-recording“ se však od současného významu značně liší. Na konci éry němého filmu se po natočení herci vraceli do studia a „dubbovali“ (synchronizovali) své vlastní hlasy do němých verzí. Tento dubbing se dnes v Americe používá pouze k post-produkčnímu přepisu a přemluvení určitých pasáží herci samými, protože nová scénická natáčení jsou finančně velmi náročná. Americký dubbing používal i režisér Fellini, který dovolil svým umělcům v případě únavy říkat do kamery při natáčení, co je napadlo, a následující den pak ve studiu „dubbovali“ svůj hlas s přesným uměleckým textem.

Dabing se zrodil ve třicátých letech v Itálii za silného nacionalistického vlivu Mussoliniho. „Mussolini nesnášel cokoliv cizího, pouze italština mohla zaznívat z pláten. Film byl příliš důležitým nástrojem propagandy fašistického režimu. Ani původní jména herců nebyla tolerována – a tak byl z Johna Barrymora "Gianni" a z Charlie Chaplina "Carlo".“²² Od těch dob se v určitých zemích (i v ČR) dabing považuje za daný, institucionalizovaný a v podstatě nediskutovatelný.

„Teprve první stoprocentně zvukový a mluvící film „Světla New Yorku“ (Lights of New York) natočil americký režisér Bryan Foy v roce 1928.“²³ Mluvený film tak začal nahrazovat film němý a trvalo dlouho, než se umělci naučili tuto výrazovou formu ovládat. Proniknutí mluveného slova do filmu znamenalo omezení srozumitelnosti pro diváky v cizích zemích, avšak dokázalo sblížit film, divadlo a literaturu.

Jak dále Tunys uvádí, největší obavy z nového objevu techniky – mluveného slova ve filmu – měli sami filmoví tvůrci. Ejzenštejn, Pudovkin a Alexandrov

²² ZELENÝ, M.: *Pochybné dědictví totality: Filmový dabing*. Dostupné z: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/milan-zeleny.php?itemid=2901>, 11.3. 2008.

²³ TUNYS, L.: *Film mění tvář*. Nakladatelství PRÁCE, Praha, 1969, s. 56.

(Ejzenštejnův kameranám) sepsali manifest proti zvukovému filmu. V něm uvádí, že zvuk sice zbaví film těžkopádných titulků a obrazových opisů, ale „jakékoli přidávání slova k nafilmované scéně po divadelním způsobu by zabilo režii, protože by bylo v rozporu s celkem, který se rozvíjí zejména juxtapozicí oddělených scén. Není vyloučeno, že my, kdo jsme byli svědky zrodu umění, budeme i svědky jeho smrti.“²⁴

Nicméně mluvený film se stal mezi diváky velice oblíbeným, a tak i Chaplin, Pudovkin, Ejzenštejn, kteří se zvuku původně obávali, „nakonec sami využili vrchovatou měrou jeho možností vyjádřit, co filmem němým bylo téměř nemožné.“²⁵

Proběhly první pokusy točit filmy v několika jazykových verzích, např. i Vlasta Burian natáčel své role v češtině a němčině. Laurel a Hardy dokonce točili „Ghost at Midnight“ (1930) v němčině, angličtině, francouzštině, španělštině a italštině. Nešlo o dabing, umělec zde ztvárňoval sám sebe v několika jazycích. Navíc tato výroba byla velmi ekonomicky náročná a bylo třeba najít jiné řešení.

Jednou z variant bylo zavedení filmových podtitulků, avšak ražené titulky blikaly, kontury písma byly nejasné – celý titulek plápolal, svítil, nakonec se ztrácel. Druhá varianta – opatřit film dialogem v domácím jazyce. Při této technologii bylo nutné dbát na to, aby byly zachovány všechny podrobnosti původního záměru. Jedná se o samostatnou uměleckou disciplínu – dabing.

2.3 Vznik českého dabingu

V raných počátcích televize byl dabing převratným vynálezem a vzhledem k nedostatku zvukových záznamových zařízení se film, včetně dabingu, vysílal živě. Jednou z prvních českých hereček, které dabovaly, byla Antonie Hegerlíková. Jak při svém projevu na předávání cen Františka Filipovského za dabing 2008 v Přelouči²⁶ uvedla, první pokusy o dabování v Čechách probíhaly přes divadlo. Hercům byly zaslány scénáře a dabing se zkoušel několik dní jako divadelní představení, přičemž např. vojenský stan představoval filmové plátno. Většinou se dabovalo na živo, a herci také tvrdí, že větší stres než dabing rovnou do éteru nezažili. Dlouhé, několikastránkové monology se herci museli učit nazpaměť, protože nebylo v jejich silách číst text a zároveň sledovat pohyby hercových úst.

²⁴ TUNYS, L.: *Film mění tvář*. Nakladatelství PRÁCE, Praha, 1969, s. 57.

²⁵ TUNYS, L.: *Film mění tvář*. Nakladatelství PRÁCE, Praha, 1969, s. 57.

²⁶ osobní účast na udílení cen Františka Filipovského za dabing 2008 v Přelouči, 20.9.2008

Prvním česky dabovaným filmem v našem slova smyslu byl snímek „Na stopě“ (Trailing the killer, 1932) amerického režiséra Hermana C. Raymakera. Překlad dialogů a režie dabingu byla pod vedením Ing. Miroslava Geberta. Zanedlouho byly dabovány další filmy: Sněhurka a sedm trpaslíků (Walt Disney, 1938, USA) a Nebezpečná křižovatka („Опасный поворот“, V. Korš-Sablin, 1939, SSSR), která se stala prvním poválečným dabovaným filmem u nás. Zahraniční filmy byly dabovány ve Studiu pro úpravu zahraničních filmů (*1949), které bylo později začleněno pod Krátký film Praha, poté pod Filmové studio Barrandov.

V 50.-60. letech 20. století zažíval český dabing své „zlaté období“. Hlavními dabéry té doby byli herci předních pražských divadel (Zdeněk Štěpánek, Josef Zíma (získal v Přelouči 2008 ocenění za celoživotní mistrovství v dabingu), Rudolf Deyl, Václav Voska, Svatopluk Beneš, Rudolf Hrušínský aj.)

Velký vliv na český dabing měl rok 1989. Otevření trhu pro zahraniční filmy, vznik nových televizních kanálů, založení obrovské sítě videopůjčoven, to vše enormně zvyšovalo poptávku po českém dabingu. Vznikala spousta nových dabingových studií, tzv. smyčkový dabing byl nahrazen dabingem kontinuálním (viz str.19). V Praze a okolí tak na počátku 90. let existovalo okolo 40-50 dabingových studií (dnes přibližně 30).

Ovšem na uvedení cizího filmu pro českého diváka byly často kladeny pouze dva požadavky: rychle a levně. Tím český dabing ztrácel na kvalitě a pomalu v očích světa začal upadat. Jak ale uvádí Vlasáková²⁷, velkou službu překladu v této oblasti prokázaly Český filmový a televizní svaz FITES, Herecká asociace, Český literární fond a Město Přelouč, když v roce 1994 zavedly udílení ceny za dabing²⁸.

2.4 Vznik dabingu v SSSR

Jedním z prvních ruských filmů se v roce 1908 stal snímek „Stěnka Rázin a kněžna“ (režie: V. F. Romaškov). Za symbol plnohodnotného filmu je však považován režisér S. M. Ejzenštejn, který v roce 1925 natočil historicko-revoluční film „Křižník Potěmkin“. V roce 1958 byl v Bruselu oceněn jako nejlepší film všech dob.²⁹

Ve 20. letech 20. století vznikaly hlavní filmové ateliéry: „Мосфильм“ (1924) a „Ленфильм“ (1918). Se zavedením zvuku do filmu byla nutná rekonstrukce ateliérů, a již v roce 1929 bylo v Leningradě otevřeno první kino, kde se promítaly filmy se

²⁷ VLASÁKOVÁ, K.: *Specifika filmového překladu*. In: časopis ToP č. 71/2004, s. 14.

²⁸ příloha č. 1

²⁹ ПРОХОРОВ, А. М.: *Энциклопедический словарь*, Советская Энциклопедия, Москва, 1979, с. 477-483. (vlastní překlad)

zvukem. Za první sovětský ozvučený film je považována „Путевка в жизнь“ (1931, režie: N. V. Ekk). Většina filmů té doby hledala inspiraci v klasické literatuře „Гроза“ (1934, podle A. N. Ostrovského, režie: Petrov), „Человек в футляре“ (1939, podle A. P. Čechova, režie: I. M. Annenskij). V roce 1936 byl natočen první sovětský barevný film „Груня Корнакова“ (1936, režie: N. V. Ekk).

V letech 1931 – 1941 vyprodukovala sovětská kinematografie okolo 500 ozvučených filmů, plus 120 filmů animovaných.

První dabovaný film se v Sovětském svazu objevil v roce 1935. Šlo o americký snímek „Невидitelnый муж“, který natočil režisér James Whale.

2.5 Dabing jako samostatná umělecká disciplína

Filmový dabing bývá v našich encyklopediích nejčastěji charakterizován jako přetlumočení dialogů zvukového filmu z jedné řeči do druhé herci – dabéry, kteří jsou k tomuto účelu zvláště vybráni režisérem. Gorškova volí poněkud volnější definici: „Дублирование – творческий процесс перевода речевой части фильма с языка оригинала на другой язык.“³⁰

Pojem filmový dabing zahrnuje ve skutečnosti také technologii střihu, záznam dialogů, natáčení ruchů, vyvolávání a kopírování materiálů, závěrečnou mixáž základních pásů dialogů, ruchů a hudby. V současné době je filmový dabing nejrozšířenějším a nejdokonalejším způsobem překladu uměleckých filmů.

Dabing je možné dělit podle několika kritérií na různé typy:

Podle způsobu zpracování:

- 1) *Dabing monofonní* = ozvučení cizojazyčného filmu jednokanálově. Výsledný zvukový signál se zaznamenává na jednu zvukovou stopu, a to buď magneticky, nebo opticky.
- 2) *Dabing stereofonní* je komplikovaný a využívá se velmi zřídka. Příjem zvuku se provádí třemi mikrofony, zpracovává se ve třech samostatných kanálech a odděleně se zaznamenává do oddělených zvukových stop na jediném magnetofonickém nosiči. Častěji využívané je *pseudostereofonní zpracování*, které je technicky jednodušší a ve výsledku se od stereofonního neliší. Používá se u širokoúhlých filmů.

³⁰ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 26.

- 3) *Komentář* – „*over - voice*“ – zde je práce podstatně jednodušší v tom smyslu, že namluvení komentáře se zúčastní jeden až dva herci - daběři, přičemž synchronnost není soustředěna na artikulaci, jako u předchozích příkladů, ale na celkový děj obrazu. V tomto případě běží originál tlumeně pod hlasem dabéra (typické např. pro polský dabing).

Při rozhodování, kterou z těchto technologií k dabování využít, hraje nemalou roli dostupný filmový materiál (skript, obraz, zvuk).

Jiné rozdělení:

1) *Dabing smyčkový* – film je rozdělen na smyčky, které trvají v průměru 10 – 30 sekund, a tyto smyčky se neustále opakují. Daběři nadabují pouze text, který obsahuje jedna smyčka, dále nepokračují. Smyčkový dabing spočívá v tom, že se sejdou všichni herci, kteří v dané scéně účinkují, dohromady a dabují najednou. Výhodou je, že je možné fyzicky s herci najednou komunikovat, avšak velkým záporem je nákladnost. Tento druh dabování se používal spíše dříve, dnes se hojněji používá dabing kontinuální.

2) Principem *kontinuálního dabingu* je namlouvání díla od začátku do konce. I v tomto případě se využívají smyčky, ale nejsou dány dopředu, určují se až během práce. V praxi to vypadá tak, že dabér zhlédne určitý úsek filmu (obvykle max 2 minuty), potom se film přetočí na začátek a dabér dabuje, dokud neudělá chybu. V takovém případě se film zastaví, vrátí o několik sekund a nahrává se nanovo. Při tomto druhu dabingu je herec - dabér v místnosti sám a jednotlivě namluvené pasáže se následně technicky propojují.

„Rozdíly mezi oběma technologiemi se v praxi často stírají. Např. ve smyčkové technologii lze podle potřeby dvě smyčky spojit, či podaří-li se dabérovi jen první část jedné smyčky, lze její druhou část spojit se smyčkou následující. Je tedy patrné, že mnohdy oba způsoby výroby dabingu používají právě tu technologii, která je v daný okamžik pro výsledek práce výhodnější.“³¹

³¹ POSPÍCHAL, P. Dabingové technologie. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/technologie.php>, 2006.

2.6 Dabing vs titulky

Diváky celého světa je možné rozdělit na milovníky dabingu a zastánce filmových titulků. Přičemž asi největší rozdíl mezi těmito dvěma způsoby interpretace zahraničního filmu je, že: „дублирование ориентируется, главным образом, на слуховое восприятие, а перевод с субтитрами - на визуальное.“³²

Existuje mnoho internetových diskusních fór (např. www.okoun.cz, город переводчиков: сайт о переводчиках и для переводчиков: www.trworkshop.net, diskusní fórum FITESU: www.ad1.cz/kultura-umeni, www.studna.net apod.), jsou organizovány debaty, setkání, na toto téma byla napsána nejedna kniha, ovšem závěr je jednoznačný – každý si stojí za svým, ani jedna strana neustoupí, neboť obě verze zprostředkování překladu filmu mají své klady i zápory.

Milovníci titulků zdůrazňují zachování autentičnosti uměleckého projevu, tvůrčího originálu a původního uměleckého záměru. Titulky jsou lepší pro kulturnějšího, náročnějšího diváka, lépe zachovávají uměleckou integritu díla a také jsou výrazně levnější (100 filmů s titulky na jeden dabovaný). Zajímavý je názor Zeleného³³, který tvrdí, že kulturní dopady dabingu na vnímání kinematografického umění jsou schizofrenické. Podle jeho slov je při dabingu projev původního umělce omezen na mimiku a koulení očima (jako v dobách němého filmu), zbytek je v ústech dabéra. Uvádí, že dabing ničí hned dvakrát: poprvé vymazáním originálního hlasu a někdy i zvuku a podruhé vložím nového textu a hlasu.

Zastánci dabingu obhajují svůj názor tím, že dialogové titulky tlumočí původní dialogy okleštěně, představují jen jejich základní smysl, a proto má tento způsob jazykové úpravy celou řadu nedostatků.

Jak jsem se již zmínila ve své bakalářské práci, po přečtení článku T. Bělohradského³⁴ a po rozhovoru s panem Petrem Sitárem (ředitelem filmového studia Filmprint) jsem došla k závěru, že hlavními nedostatky titulků podle diváků jsou:

1) Únava. Divák se cítí brzy unaven, má-li číst titulky a zároveň vnímat a sledovat film. Vzniká tím napjatá soustředěnost a vypětí, které je tím větší, čím je divák méně zblhlý ve čtení anebo má slabší zrak.

³² ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 75.

³³ ZELENÝ, M.: *Pochybné dědictví totality: Filmový dabing*. Dostupné z: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/milan-zeleny.php?itemid=2901>, 11.3. 2008.

³⁴ BĚLOHRADSKÝ, T.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 156 - 157.

2) Špatná čitelnost. Ne vždy je možné titulek pohodlně a kvalitně přečíst, protože čitelnost titulků je závislá na úrovni jasu titulku a podkladu, na kterém je umístěn. Titulky jsou pouze v barvě bílé (pokud pomineme možnost nosičů CD a DVD, kde si divák může barvu titulků zvolit), a tudíž se může stát, že splynou s pozadím. Ovšem to se stává jen velice zřídka. „Pokud však takový případ nastane, je většinou možné alespoň část titulku přečíst a zbytek si divák musí domyslet.“³⁵

3) Pro země s nižším stupněm gramotnosti, děti a školáky jsou filmy s titulky málo srozumitelné nebo zcela nesrozumitelné. S tímto názorem souhlasí i P. Sitár, který z vlastní zkušenosti ví, že k filmům pro děti se ve valné většině titulky nedělají. Přednost je v tomto případě dávána dabingu.

4) Doba potřebná k přečtení věty je delší než její vyslovení. Titulek proto nemůže být doslovný překlad původního znění dialogu, nejen s ohledem na dobu potřebnou k přečtení, ale hlavně proto, že by pokryl celé obrazové pole. Uvádět překlad původních dialogů ve formě titulků je samozřejmě vyloučeno, titulek tedy obsahuje pouze základní smysl dialogu.

Podle H. Gottlieba³⁶ se svět podle svého přístupu k cizojazyčným filmům dělí do čtyř skupin:

1) První skupinu představují tzv. “source-language countries”, tedy anglicky mluvící státy, které filmy především exportují. Pokud se vysílají cizojazyčné filmy, upřednostňují tyto státy titulky; jde totiž především o umělecké snímky určené pro vzdělané publikum a odborníky. Do této skupiny patří především Spojené státy americké, Kanada, Irsko a Velká Británie.

2) Druhou skupinu tvoří státy, které preferují dabing. Jsou to např. německy, italsky, španělsky a francouzsky hovořící evropské i mimoevropské země. Všechny importované filmy a televizní programy jsou dabovány. K těmto zemím se dále řadí i Ruská federace. Jak uvedla režisérka dabingu pro kanál Pjervyj v moskevském Ostantkinu paní Ludmila Ivanovna, Rusko titulky opovrhuje a považuje je za rušivý

³⁵ SITÁR, P., záznam z rozhovoru z 18.12.2005.

³⁶ GOTTLIEB, H.: *Subtitling*. In: *Routledge ENCYKLOPEDIA of Translation Studies*, Routledge, London and New York, 1998, s. 244.

element při sledování filmu. „Nechceme našeho diváka zatěžovat čtením titulků a odvracet jeho pozornost od obrazu – všechny filmy se v dnešní době u nás dabují.“³⁷ Já se spíše přikláním k názoru Olega Berezina³⁸, který tvrdí, že ruský divák je „líný“, zvykl si při filmu pouze relaxovat a již méně vnímat jeho uměleckou hodnotu.

3) Do třetí skupiny patří státy, které využívají metodu voice over («голос за кадром»), zejména Polsko. V těchto případech dabuje veškeré dialogy jeden herec. Originál běží tlumeně pod jeho hlasem. „Звук оригинальной версии фильма через наушники поступает переводчику, который читает готовый текст перевода одновременно с произнесением его персонажем фильма.“³⁹ Gottlieb do této skupiny řadí i Rusko, ovšem Ludmila Ivanovna tvrdí, že tuto metodu používají pouze pirátské ruské kanály, které chtějí co nejlevněji a nejrychleji „dostat film na obrazovku“.

Metoda voice over byla původně pouze určitou fází mezi titulky a dabingem, kdy bylo nutné nahradit mluvené slovo mluveným slovem – komentář. „Překlad původního dialogu četl komentátor při zachování původního zvukového záznamu utlumeného včetně původního dialogu tak, aby hlas komentátora byl srozumitelný. Zároveň bylo nutné brát zřetel na zachování zvukového prostředí filmu (hudba, zvukové efekty apod.)“⁴⁰. Tento způsob úpravy byl sice velmi ekonomicky výhodný, ale narušoval estetický zážitek diváka, a tak bylo nutné vymyslet jiný způsob úpravy dialogů.

U nás se tato metoda používá i dnes, především na filmových a televizních festivalech nebo u dokumentárních filmů, v určitých případech při dabování. Jak uvádí Gorškova⁴¹, jde především o situace, kdy např. herec přijde k domovním dveřím a čte si v duchu jména na zvonku nebo když promlouvá jeden hlavní hlas a za ním vystupuje dav apod. Přirozeně se v takové situaci otázka synchronizmu automaticky stírá.

³⁷ ЗАЙЦЕВА, Л. И., záznam z rozhovoru z 17.8.2006, Moskva, Останкино. (vlastní překlad)

³⁸ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

³⁹ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, s. 69.

⁴⁰ ВÉЛОHRADSKÝ, Т.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 157.

⁴¹ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 33.

4) Čtvrtou skupinou jsou státy, které používají výhradně titulky. Patří sem menší evropské státy s vysokou úrovní vzdělanosti a znalostí cizích jazyků, jako je například Dánsko, Finsko, Řecko, Portugalsko, Švédsko, Kypr, Nizozemí nebo Belgie. Belgie je zemí tří oficiálních jazyků (nizozemština, francouzština a němčina). V tomto případě herci mluví původním jazykem (např. anglicky) a na spodní straně obrazovky běží titulky ve francouzštině i v nizozemštině. Pro zastánce dabingu se toto může zdát matoucí, ovšem podle mého názoru je to velmi prospěšné. Děti již od útlého věku ovládají minimálně tři světové jazyky, což je pro jejich budoucí život velkým přínosem. Podobným případem je i Švýcarsko, které je zemí se čtyřmi oficiálními jazyky.

3 Dabing

O dabingu byla napsána spousta teoretických knih, skript, pouček, textů a statí, jsou organizovány přednášky, debaty, existuje o něm řada internetových stránek a diskusních fór. Dala by se sepsat výborná teoretická práce. Mě ovšem dabing zajímá především z praktického hlediska, jeho každodenní využití, to, jak se dotýká každého z nás. Nehledě na to však základy své práce stavím právě na faktech z výše uvedených teoretických prací.

K získání zmiňovaných praktických informací jsem zkontaktovala pražskou překladatelskou firmu Filmprint, s.r.o., jejího ředitele pana Petra Sitára, dramaturgyni pro titulky PhDr. Annu Kareninovou, účastnila jsem se předávání cen za dabing 2008 v Přelouči. Pro lepší porovnání dabingu ve světě jsem také v rámci svých zahraničních stáží navštívila hlavní režisérku pro dabing v moskevském Ostankinu, kanál „Первый“, paní Ludmilu Ivanovnu Zajcev, a v Petrohradě největší dabingové studio „Невафильм“, kde jsem hovořila s ředitelem firmy panem Olegem Berezinem. Jejich studii, dabingovými ateliéry a technickými detaily mě provedla ředitelka pobočky Něvafilmu v Moskvě paní Julia Pokrovskaya. Navštívila jsem i kostromskou regionální televizi. Při své stáži v Belgii jsem na toto téma hovořila s vedoucím katedry rusistiky na Hogeschool Gent panem Pietem Van Poucketem, díky němuž jsem získala informace i o francouzské a belgické televizi.

Pouhé porovnání a zamyšlení se nad rozlišnostmi těchto kultur by vydalo na několik samostatných prací, a tudíž porovnání dabingu, metod překladu a částečně i kultury bylo pro moji práci velkým přínosem. Bylo zajímavé pozorovat, jak se projev každého z nich, národní kultura a pojetí vlastenectví odráží v tak pomyslně vzdáleném tématu jako je dabing.

3.1 Proces dabování

„Кинематографисты говорят, что прежде чем фильм станет фильмом, он должен родиться, по крайней мере, пять раз. Первое рождение – сценарий, второе – поиск решения, третье – реализация, четвертое – монтаж и, наконец, пятое – встреча со зрителем, поскольку без нее нет и фильма, даже если он готов, смонтирован, и в аккуратных коробочках хранится на полке.“⁴²

⁴² ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 76.

Samotný proces dabování je tedy možné rozdělit do několika fází, ve kterých mají nejdůležitější funkci zejména překladatel, úpravce textu, dramaturg, režisér, herci – daběři, mistr zvuku a střihač, nelze zapomenout také na pracovníky zajišťující profesionálně odborné práce, produkci, techniku atd.

Hlavním úkolem dabování filmu podle Vlasákové⁴³ je, že divák by ani na chvíli neměl být rušen v dojmu, že film nebyl původně realizován v jeho mateřštině. Nejlepší dabing je ten, při němž si ani neuvědomujeme, že to dabing vlastně je.

První, velmi podstatnou fází je získání filmu k dabování.

3.1.1 Získání filmu pro dabing

Po celém světě má ve většině případů na starosti šíření a distribuci filmů distributor, který nakupuje filmy (práva) a dál je předává do studií. Jak uvádí pan Petr Sitár⁴⁴, existují tři možnosti:

1) Exklusivní smlouva s určitým majoritním americkým distributorem (Bonton film má 20th Century Fox, Paramount, Universal/MGM, Falcon má Buena Vista International a Columbia/Sony pictures, WB mají svou pražskou pobočku). Na základě této smlouvy, která je většinou uzavírána na 3 roky, mají tito domácí distributoři výhradní právo na distribuci filmů těchto společností. Nemají povinnost uvést všechny jejich filmy, stává se, že jsou nuceni do projektu s nízkým distribučním potenciálem, o které nestojí.

2) Tzv. nezávislá studia, která prodávají filmy na filmových festivalech a marketech různým distributorům. Distributor koupí práva a poté získá buď kopie k otitulkování nebo výchozí materiály pro dabing. Pokud je to přímo dabing, většinou se rozhodne pro výběrové řízení a osloví většinou tři studia. Na základě jejich nabídky si pak vybere.

3) Ustálené spolupráce, kdy určité studio trvale pracuje pro zvolené distributory. Ovšem do tohoto výběru u „major“ projektů mají bohužel důležitější slovo američtí a ne místní distributoři.

Podle informací Olega Berezina, speciálně pro petrohradskou oblast existují tzv. „прокатчики“, kteří by se dali považovat za naše distributory. Ti sami dle svého uvážení nakupují filmy a rozdělují je do studií většinou podle žánrů, kterým se to či ono

⁴³ VLASÁKOVÁ, K.: *Specifika filmového překladu*. In: časopis ToP č. 72/2004, s.14.

⁴⁴ osobní korespondence s P. Sitárem z 30.9.2008

studio nejvíce zabývá. Невафильм je jedno ze tří největších dabingových studií v celém Rusku, a tudíž má právo nabídky i odmítnout, ale ve většině případů berou vše s výjimkou např. filmů zaměřených proti Rusům, urážejících ruskou národní hrdost nebo pornografických filmů. Jak uvádí Oleg Berezin⁴⁵, takové filmy by jeho firmě jen kazily reputaci.

Nákup filmu ve skutečnosti znamená⁴⁶:

1) *Získání filmových páسů se scénářem v originálním jazyce.* Jak uvádí Gorškova, „киносценарий рассматривается как особый жанр литературы, специфичность которого состоит в свободном оперировании временем и пространством и необходимости ориентирования на аудиовизуальное восприятие с использованием таких средств и приемов кино как крупный план, наезды и монтаж.“⁴⁷

2) Další součástí získaného filmu je i *dialogová listina* v originálním jazyce. Ta obsahuje všechny dialogy vyskytující se ve filmu (popř. *montážní listinu*, která obsahuje i rozpis jednotlivých obrazů a záběrů, nájezdy a záběry kamery, přesuny herců a pokyny pro jednotlivé účastníky natáčení, které významně pomáhají i při dabování.) Některé státy (např. Japonsko) prodávají scénáře v angličtině. V angličtině jsou distribuovány také všechny filmy pro festivaly a soutěže.

3) *Titulková listina*, která obsahuje jména všech autorů a spolupracovníků, kteří vytvořili původní verzi.

4) *Mezinárodní míchací pásy ruchové a hudební* (popř. tzv. playbackový hudební pás).

Je-li dabingovým studiem film zakoupen se vším potřebným, je nutné vytvořit pro dabing pro překlad.

3.1.2 Překlad pro dabing

Jak uvádí Petr Sitár⁴⁸, každé studio má své osvědčené stálé překladatele. Každý z nich se specializuje na určitý žánr filmu, a tak dabingové studio přesně ví, kde získá pro daný film nejlepší překlad. Překladatel dostane film většinou na CD nebo DVD

⁴⁵ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

⁴⁶ ВОНÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 10.

⁴⁷ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, s. 107.

⁴⁸ SITÁR, P., záznam z rozhovoru z 18.12.2005.

(dříve videokazetě), aby se mohl v klidu podívat, určit správný kontext, dále scénář nebo dialogovou listinu. „Je nutné, aby překladatel viděl film v originální verzi, aby se mohl seznámit s jeho stylem, žánrem díla, s polohou dialogu a s ideou celého díla.“⁴⁹

Anna Ostrihoňová⁵⁰ upozorňuje, že úlohou překladatele dabingu není převedení textu do závěrečné podoby, překladatel jako znalec dvou jazyků a kultur musí dílo interpretovat a analyzovat, upozornit úpravce dialogů na možné problémy a uvést možnosti překladu. Je důležité, aby měl na zřeteli, že lidé, kteří budou v jeho práci pokračovat, nemusí jazyk originálu znát. Proto musí objasnit vše, co by mohlo způsobovat problémy. Na Ostrihoňovou částečně navazuje i Lvovská: „Умение правильно строить предложения не означает владения языком. Владение языком предполагает умение использовать его для выражения понятий в соответствии с нормами речевого поведения, принятыми в данной культуре.“⁵¹

„První etapou procesu zpracovávání cizojazyčných filmů je tvorba dialogu. I zde, jako u původního filmu, zahajuje tedy pracovní proces tvorba literární. Jako není možno natočit původní film bez dobrého scénáře, tak není možno vytvořit dobrý český dabing bez dobrého českého dialogu.“⁵²

Příprava dialogu pro dabing je jedním z nejobtížnějších a nejnáročnějších druhů překladu. Někdy je dokonce přirovnáván k převodu veršované divadelní hry, která staví překladatele před problémy podobného rázu, jako je drama ve verších, avšak kromě toho mu přikazuje přizpůsobit se řadě zvláštních formálních omezení. Gorškova⁵³ uvádí, že specifická dabingu jako druhu překladu tkví v přípravě adekvátního přeloženého textu, který zajišťuje synchronii slabikové artikulace herců s filmem při současném dodržení tempa řeči a délce jednotlivých replik. „Переводчик должен быть транслятором эмоций, соответственно, выступать одновременно и как актер, передающий эмоциональный заряд кинематографического действия.“⁵⁴

Na dabingového překladatele jsou kladeny téměř stejné důsledné požadavky⁵⁵ jako na překladatele umělecky kvalifikovaného, ovšem překladatel pro dabing musí

⁴⁹ BOHÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 10.

⁵⁰ OSTRHOŇOVÁ, A.: *Překlad slangu v dabingu*. In: *Príspevky k bádání v oboru rusistika*. (nastupující generace., IV. Mezinárodní studentská konference, Ostrava, 2003, s. 91.

⁵¹ ЛЬВОВСКАЯ, З. Д.: *Современные проблемы перевода*. ЛКИ, Москва, 2007, с. 109.

⁵² ВАЈЕРОВÁ, L. a kol.: *Překlad*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/preklad.html>, 2002-2007.

⁵³ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 27.

⁵⁴ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 69.

⁵⁵ ВАЈЕРОВÁ, L. a kol.: *Překlad*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/preklad.html>, 2002-2007.

respektovat i zvláštní požadavky, které vyplývají z dramatického charakteru tlumočeného díla:

1) Musí dokonale proniknout do předlohy, kterou má tlumočit, musí rozpoznat, jakými jazykovými prostředky dosahuje autor určitého stylistického ladění (např. ironie), musí pochopit charaktery postav, vztahy mezi nimi, prostředí příběhu a hlavně autorův ideový záměr. Gorškova o této problematice hovoří jako o: „максимальной верности духу и букве оригинального текста – в частности, при передаче инвективной лексики, образных арготических, идиоматических и фамильярных выражений“.⁵⁶

2) Měl by předlohu správně a pravdivě interpretovat, nesmí se dát ovlivnit svým subjektivním výkladem díla, svým subjektivním názorem na ně, musí tlumočit jeho vlastnosti objektivně.

3) Musí předlohu umělecky a hodnotně přestylovat, je tedy nutné mít slohový talent, který mu dovolí zachovat i v českém převodu všechny slohové zvláštnosti originálu.

4) Musí mít velmi dobrou znalost výchozího jazyka a snad ještě lepší znalost češtiny, mít cit pro češtinu jak jevištní, tak i filmovou, aby dovedl vytvářet dialog mluvný, plynulý, divákům na první poslech jednoznačně srozumitelný.

5) Musí respektovat obraz, představu a záměry režiséra.

6) Neměl by dialog nijak redukovat, ani činit jiné zásahy (to je úkolem úpravce, který výchozí jazyk nemusí nutně ovládat), avšak měl by se vyhnout všemu, co může zaznít rušivě (např. málo přehledným souvětím, nehovorovým výrazům a vazbám, obratům ryze knižním, slovním shlukům, které je obtížné vyslovit).

Jak uvádí Boháčová⁵⁷, překladatel musí znát jazyk originálu, jeho dialekty, slangové, odborné a archaické termíny, novotvary, reálie apod. Dále musí zachovávat jazykovou polohu originálu, styl jazyka, jeho spisovnost, hovorovost, jak jednotlivých postav, tak jednotlivých situací. Překladatel by měl dokonale ovládat češtinu po všech stránkách.

Někdy může překladatel dokonce navrhnout více verzí, což se týká především řešení problémů s překladem slovních hříček, reálií apod. Překladatel musí se svým díle dokonale vyjádřit charakterističností, emotivností, dramatickostí a celkovou polohu

⁵⁶ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 27.

⁵⁷ БОХАЧОВА, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 10.

originálu. Musí najít řešení pro převod všech jazykových zvláštností, idiomů, přísloví atd. Mezi nejtvrďší překladatelské oříšky patří zejména frazeologismy, nářečí a slovní hříčky, které přímo souvisí s obrazem.

Společně se všemi požadavky a pravidly nesmí dabingový překladatel ztratit ze zřetele hotovou podobu dialogu, tj. podobu vytvořenou původními herci. Musí se tedy řídit rytmem a kadencí originálního dialogu a jeho rozměry. „Příkaz překládat nikoli slovo za slovem, ale obsah a smysl originálu, je u tohoto druhu překladu zvlášť kategorický.“⁵⁸

Kritici techniky dabingu si často stěžují na špatnou kvalitu překládaných textů. Problém je v tom, že snaha o synchronizaci nutí překladatele psát velmi složité až těžkopádné fráze s nepřírozeným slovosledem. Právě proto považuje Goršková⁵⁹ za hlavní kritérium kvalitního textu určeného k dabování jeho adekvátní přirozené znění.

Je také nutné brát v úvahu, že při dabingovém překladu je nevyhnutelná správná metoda překladu monologů a dialogů, neboť ve filmu mají jinou funkci než v literárním díle. U překladu filmového dialogu jsou požadavky na jazyk vyšší, neboť divák text nečte, ale poslouchá, a měl by zachytit jeho význam TADY a TEĎ. Při překladu by měl překladatel „režirovat hru/film v hlavě“, při překladu pro dabing se stále dívat na obrazovku, a v případě, že tuto možnost nemá, by měl text číst nahlas.

Pravdou ovšem je, že většinou práce překladatele dialogů pro dabing není sama o sobě oceňována, je spíše hodnocena podle práce herců – dabérů, úpravce dialogů, mistra zvuku a režie.

Překlad filmu pro dabing lze podle Anny Kareninové⁶⁰ pohodlně vytvořit během 4 dnů. V případě, že překladatel bude mít více času na práci, může více přemýšlet nad variantami překladu a výsledek bývá lepší. Chce-li zadavatel mít svůj překlad dříve, platí tzv. expres příplatek.

Každý překladatel pro dabing by si měl uvědomit, že v této době výrazně stoupá vliv masmédií na populaci. Jsou méně čteny knihy a noviny, a tudíž na jazykovou kulturu člověka má výrazný dopad právě televize a film. Překladatel by měl dbát na to, aby nevolil typické dabingové prvky jako: klišé, typová slova, anglicismy apod.

⁵⁸ BAJEROVÁ, L. a kol.: *Překlad*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/preklad.html>, 2002-2007.

⁵⁹ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 29.

⁶⁰ osobní účast na přednášce A. KARENINOVÉ v Olomouci, 25.4.2007

3.1.3 Úprava dialogů

Profese *úpravce dialogů* vyžaduje široké vzdělání, alespoň pasivní znalost jazyků, ze kterých se text upravuje, a literární schopnosti. Výsledkem jeho práce je úprava dialogového scénáře, tedy nové umělecké dílo v jazyce, do něhož se film převádí.

Jak uvádí Kautský⁶¹, každý úpravce dialogů má právo vyžadovat od překladatele přehledný, obsažný, po všech stránkách srozumitelný převod do českého dialogu, s vysvětlením nářečních odchylek, popř. s návrhy několika variant. Překlad nesmí obsahovat mezery. Pozdější výmluvy, že scéna v dialogové listině chybí, nemají význam.

Úpravce pracuje s textem překladatele (měl by odstranit případné chyby a nedostatky) a s obrazem, který musí za každých okolností respektovat. „Upravuje dialogy formálně tak, aby „seděly na ústa“ původního herce (vokály, retnice, délka dialogů, nicméně prioritní by měl být jazyk, pak teprve vnější synchron, ideálním cílem samozřejmě je, aby sedělo oboje) a zároveň významově, aby ctily záměr režiséra filmu.“⁶²

Může dojít k případu, že úpravce dialogu musí překlad úplně změnit, použít vlastní překlad.

Úpravce dialogů musí mít cítění pro jazyk a rytmus řeči. Musí mít schopnosti vnímat originální dílo v celé umělecké hodnotě a ideové souvislosti, musí mít znalosti psychologické, aby mohl správně interpretovat novým dialogem duševní pochody jednotlivých postav, projevující se v dramatických situacích filmu. Musí být také slovesným tvůrcem ve své rodné řeči, výběr zcela určitého výrazu z několika synonym je velice důležitý pro vyjádření jemného odstínu ve smyslu, nebo významu dialogu. Úpravce dialogů má často náročnější práci než překladatel. Musí konečný dialog upravit tak, aby odpovídal originálu nejen počtem slabik, ale také vnitřním rytmem, důrazem a gesty, přízvukem apod. Tento nový dialog musí být charakteristický pro příslušnou postavu, její národní charakter, zaměstnání, vzdělání a pro dramatickou situaci, v níž se nachází.

⁶¹ KAUTSKÝ, O.: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 45.

⁶² HRADECKÁ, J.: *Příprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/uprava-dialogu-nekolik-poznamek.php>, 2006.

Bajerová⁶³ dále uvádí, že úpravce je také vázán optickou podobou původní interpretace dialogu. Podobně jako Hradecká tvrdí, že české věty musí vystavět tak, aby je český herec mohl synchronně vložit do úst herce na plátně.

Na obraze běží současně s filmem časový kód (TC – time code), podle něhož se dále všichni orientují. Úpravce překlad nejdříve nakóduje, tzn., že se každé replice, ale i dechům a různým hereckým reakcím přiřadí kód, na kterém replika zazní. Je tedy dopředu pro všechny herce, režiséra i úpravce zřejmé, kdy která věta začíná.

Úkolem úpravce dialogů je také do textu zapsat, kdy herec říká repliku tzv. mimo obraz (MO) a kdy přechází do obrazu (VO). Měly by být také zaznačeny nonverbální reakce a projevy, jako např. dechy, heky, smích, kašláni, kýchnutí, všechno, co dabér dopředu nemůže předvídat.

Do textu je nutné vyznačit i pauzy ve větách (...). Speciálně se označují i části, které jsou ve výsledku zkresleny (např. hlas z telefonu, televize, radia, z tunelu apod). Tyto zkreslené části se zapíší do závorky kurzívou a zároveň se zaznamená upozornění pro zvukaře.

Úprava dialogové listiny je čarou rozdělena na části podle místa děje. To může být barevně odlišeno a napsáno velkým písmenem: např. ŠKOLA, ZAHRADA. Jednotlivé postavy jsou vyznačeny také velkým písmenem: OLEG, MÁŠA. Pro snadnější orientaci herců v textu se používá velikost písma č.14, přičemž před každou replikou je uveden již zmíněný časový kód (TC) – označení začátku projevu. Na rozdíl od titulkové verze se zde neuvádí druhý časový kód jako označení konce repliky. Je to proto, že herec text může pronést pomaleji či ho naopak urychlit v závislosti na nutnosti synchronizace s originálním hercem a samozřejmě na domluvě s režisérem.

Velice podstatnou částí práce úpravce je, že „všechny výrazy, jména apod., která se vyslovují stejně jako v původní řeči, úpravce píše do textu foneticky. Je to důležité zejména kvůli sjednocení výslovnosti, neboť daběři namlouvají film po jednotlivcích nebo skupinkách a každý by mohl použít svoji vlastní výslovnost. To samé platí i o tykání a vykání mezi jednotlivými postavami.“⁶⁴ Angličtina například tento jev nerozlišuje, a kdyby každý herec daboval podle svého uvážení, mohlo by dojít k nepříjemným situacím.

⁶³ BAJEROVÁ, L. a kol.: *Překlad*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/preklad.html>, 2002-2007.

⁶⁴ BAJEROVÁ, L. a kol.: *Úprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/uprava.html#ukazka>, 2002 – 2007.

Průměrný celovečerní film obsahuje dialogy s třiceti pěti tisíci písmeny, které je nezbytné upravit. Výjimkou nejsou ani filmy, které mají trojnásobek znaků.

Úpravce dialogů někdy předává své dokončené dílo dramaturgovi. „Ten kontroluje upravené dialogy spolu s obrazem. Jeho funkce je obzvlášť důležitá u seriálů, na nichž pracuje více překladatelů a více úpravců.“⁶⁵

Kvalitní práce úpravce může zkrátit natáčení filmu, což se značně odráží na výši rozpočtu. Specializaci a praxi, pokud jde o techniku práce na úpravě, může úpravce získat jen několikaletou zkušeností.

Kompletní úprava dialogové listiny (as recorded script)⁶⁶ se odevzdává do studia zhruba den před natáčením, kde si ji přebírá režisér, který si ještě může udělat drobné korektury. Ve stejnou dobu obdrží text i herci, aby se mohli na natáčení připravit. Jak uvádí Bajerová⁶⁷, v dobře sešraném týmu je toto předávání mezi hlavními složkami celé výroby, a to překladatelem, úpravcem, režisérem a herci velmi efektivní. Čím méně je tato souhra dokonalá, tím více do ní musí zasahovat produkční a zachovávat si tak kontrolu nad celým procesem.

3.1.4 Režie

Jak už bylo řečeno, neodmyslitelnou částí procesu dabování je *režisér*. Olga Walló⁶⁸ ve své stati podotýká, že režisér je vlastně prostředníkem mezi originálem, textem v jazyce, do něhož má být dabováno, herci a vznikající novou verzí díla.

Režisér, jemuž je určitý film k dabingu přidělen, se s ním nejdříve dokonale seznámí. To znamená, že si jej několikrát promítne v původní verzi a prostuduje scénář v originále. Seznámí se s překladem dialogů a podrobně prostuduje úpravu dialogové listiny. Někdy je i nutné, aby si režisér prostudoval různé reálie, např. historické, lokální, popř. i odborné. I režisér má být totiž schopen s textem adekvátně pracovat, tj. správně přiřadit přeložený dialog k originálu.

V případě, že jde o zfilmování literárního díla, je nutné, aby režisér znal jeho předlohu, aby mu byly srozumitelnější vztahy jednotlivých osob v historické a věcné souvislosti.

⁶⁵ HRADECKÁ, J.: *Příprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/uprava-dialogu- nekolik-poznamek.php>, 2006.

⁶⁶ příloha č. 2

⁶⁷ BAJEROVÁ, L. a kol.: *Úprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/uprava.html#ukazka>, 2002 – 2007.

⁶⁸ WALLÓ, O.: *Režie dabingu*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/rezie.php>, 2006.

Jak uvádí Boháčová: „režisér v období přípravy musí pochopit především ideově umělecký záměr filmu, specifické výrazové a vyjadřovací prostředky filmu, jeho uměleckou polohu, styl, stavbu, klíčové situace a všechny ostatní detaily.“⁶⁹

Známý režiséřský slogan říká, že dobré obsazení zaručuje uměleckou kvalitu. Tedy druhou důležitou fází režiséřovy přípravné práce je výběr herce – dabéra. Díky schopnosti citlivého rozlišení intonace a barvy hlasu jim přiděluje jednotlivé role. Pomáhá hercům objasnit dějové souvislosti jednotlivých smyček tak, aby se neporušila dramatická stavba a jednota originálu, především proto, že dialog není přemlouván a přijímán v dějovém sledu filmu. Bělohradský uvádí, že „umělecká hodnota dabingu filmu je dána synchronní úpravou dialogů, vhodným výběrem herců - dabérů ovlivňujících ztvárnění jednotlivých postav originálu.“⁷⁰

Podle Boháčové⁷¹ je psychologický základ dabingu a naprostý předpoklad úspěchu totiž v tom, aby ve verzi, do níž se film převádí, byl divákovi poskytnut věrohodný herecký projev. Uvádí, že divák nepostřehne menší asynchronnost, věří-li hercovu projevu na plátně, tzn. je-li umělecká hodnota mluvy dabujícího herce na úrovni mluvy herce z původního díla.

Režisér by měl mít hlavně na paměti, že ve vedení herce se nejedná o nápodobu původního výkonu, ale o samostatnou tvorbu, respektující základní pravidla – tj. dechový rytmus, pointace a režijní výklad postavy.

3.1.5 Zvuk

Za zvukovou podobu filmu zodpovídá *mistr zvuku*, který má téměř stejně důležitou funkci a odpovědnost jako režisér. „Jeho technické a tvůrčí schopnosti musí směřovat k vytvoření zvukové iluze hloubky obrazu a ke srozumitelnosti mluveného slova, k věrnému příjmu hlasu herce.“⁷²

Mistr zvuku musí při přijímání dialogu vytvořit akustickou atmosféru prostředí identickou s atmosférou prostředí, v němž se děj filmu odehrává. „Jinak musí znít dialogy pronášené v interiéru, jinak v exteriéru apod.“⁷³

⁶⁹ BOHÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 23.

⁷⁰ BĚLOHRADSKÝ, T.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*. Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 159.

⁷¹ BOHÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 24.

⁷² SITÁR, P., záznam rozhovoru z 5.9.2008, Praha, Filmprint.

⁷³ BOHÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1976, s. 29.

Právě mistr zvuku koordinuje a sladuje všechny hlasy, ruchy, šumy, „odstraňuje rušivé zvuky natočené při nabírání dialogů, jako jsou přebytečné dechy, technické lupance, zvuk vytvořený při pohybu dabéra apod.“⁷⁴ a jeho zásluhou vzniká dokonale ozvučený film.

Mistr zvuku pracuje s režisérem v jedné kabině. Právě on nastavuje hercům správnou polohu mikrofonu, zprostředkovává pro režiséra i herce obraz, pohybuje se mezi jednotlivými stopami, připravuje film k dabování a provádí závěrečnou mixáž. Velice dobře se orientuje v operačním systému a díky počítači je schopen upravit nebo změnit hercův hlas do nejhlubších detailů.

3.1.6 Dabér

Dalším důležitým článkem řetězu, jehož kvalita nesporně ovlivňuje celý výsledek, je *herc - dabér*. „Stává se již pravidlem, že při zadání filmu do studia sám zadavatel požaduje, aby velké role mluvili ti dabéři, kteří tu či onu zahraniční hvězdu mluvili v jiných filmech.“⁷⁵ V naší zemi je toto považováno za tradici, a tak každá zahraniční hvězda má svého dabéra. Např.: Zdeněk Mahdal – Nicolas Cage, Kurt Russel, Patrick Swayze, Vladimír Dlouhý – Tom Hanks, Pierce Brosnan, Kevin Costner, Vladislav Beneš – Richard Gere, z ženských rolí např.: Nela Boudová – Jodie Foster, Melanie Griffith, Nastasja Kinski, Zlata Adamovská – Meryl Streep, Kim Basinger, Martina Menšíková – Meg Ryan.

Herec – dabér musí mít pro určitou roli kromě schopnosti rychlých reakcí také hlasový předpoklad. „Barva a výška jeho hlasu, hospodaření s dechem, proměnlivost a schopnost modulace při akcentování vět má být shodná s hlasovým projevem herce na plátně.“⁷⁶

Jak jsem se mohla v dabingovém studiu Невафильм⁷⁷ přesvědčit, práce herce – dabéra probíhá v místnosti parametricky přesně vymezené. Dabér před sebou vidí film, na papíře má text, stojí u mikrofonu. Z levého sluchátka slyší originální zvuk a v pravém slyší svůj vlastní hlas. Je velmi obtížné odosobnit se od intonace a rytmu cizího jazyka, a nejvíc chyb vzniká zejména proto, že herci nemají čas dívat se na samotný obraz.

⁷⁴ VÁCLAVÍK, M.: *Práce mistra zvuku a technologie používané pro postprodukční práci – dabing ve zkratce*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/zvuk-prace-mistra.php>, 15.3.2004.

⁷⁵ BAJEROVÁ, L. a kol.: *Dabéři – herci*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/daberi.html>, 2002-2007.

⁷⁶ KAUTSKÝ, O: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 79.

⁷⁷ ПОКРОВСКАЯ, Ю., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

Poněkud odlišně probíhá dabování u nás. Na rozdíl od Ruska, náš dabér sedí v oddělené, zvukově izolované místnosti. Před sebou má stůl s místem pro text, mikrofon a obrazovku. Režisér se společně s mistrem zvuku nachází ve vedlejší místnosti, která je s dabérem spojena oknem, z režisérově strany neprůhledným, takže komunikace probíhá výhradně přes mikrofon. Jak jsem měla možnost vidět, ruský dabing probíhá v místnosti, kde je společně dabér, mistr zvuku i režisér. Tento fakt se zdá nepochopitelný, neboť manipulace s přístroji mistra zvuku i režiséra, jejich nepatrný pohyb je nepochybně slyšet v dabérově mikrofonu, a tudíž následně i ve filmu.

Většina herců - dabérů si text dopředu projde společně s obrazem, tudíž ví, co je přibližně čeká. Jsou ale výjimky, jako např. Petr Kostka, který se vždy učí celý scénář nazpaměť a bez naučeného textu by dabovat nešel. V případech natáčení krátkých snímků, jako byl například i můj úryvek filmu, herci přijdou do studia, dostanou text do ruky poprvé a dabují přímo.

„Práce herců není o nic jednodušší než práce překladatele, úpravce nebo režiséra, často pracují pod časovým tlakem a situace, ve které se ocitnou, je jiná než ta, na kterou jsou zvyklí před kamerou nebo na divadelním jevišti.“⁷⁸

Dabér má právo do předem připraveného textu zasáhnout. Pokud zjistí, že dostal úpravu, která mu nevyhovuje, a replika mu tedy tzv. nejde do pusy, upraví si ji podle svých potřeb (u nás byl tímto proslulý Rudolf Hrušínský). Na průběžných úpravách se herec domlouvá s režisérem, který může výrazy konzultovat s mistrem zvuku. Tímto způsobem mohou některá slova nebo slovosled zaměnit, popř. vypustit nebo naopak text přidat.

Jak uvádí Vlasáková⁷⁹: „Legendárním se v dabingu stal výrok: To bylo hezky řečeno. A teď to zahrajte.“

„Daběři dabují své role po tzv. smyčkách, které předem vytvoří úpravce dialogů. Jedná se o části filmu v rozsahu 8 – 20 vteřin. Každá smyčka se dabuje zvlášť a herec je poté placen od počtu nadabovaných smyček.“⁸⁰ Ve studiu ve většině případů dabuje pouze jeden herec, aby nedocházelo ke vzájemnému rušení práce. Ve výsledku smyčky jednotlivých herců mixuje mistr zvuku.

⁷⁸ OSTRIHOŇOVÁ, A.: *Překlad slangu v dabingu*. In: *Příspěvky k bádání v oboru rusistika*. (nastupující generace., IV. Mezinárodní studentská konference, Ostrava, 2003, s. 92.

⁷⁹ VLASÁKOVÁ, K.: *Specifika filmového překladu*. In: časopis ToP č. 71/2004, s. 14.

⁸⁰ osobní účast na přednášce ANNY KARENINOVÉ v Olomouci, 25.4.2007

3.1.7 Konečná verze

Konečnou verzi nadabovaného filmu ještě několikrát překontroluje režisér a mistr zvuku společně s úpravcem dialogů. Společně doladí poslední možné úpravy, film se sestříhá, proběhne tzv. mixáž originálních filmových pásek s nadabovanými filmovými pásy a film je připraven k distribuci. Podle informací Petra Sitára, dabingové studio rozesílá jak dabované, tak otitulkované filmy do kin na základě programů kin, které tvoří lokální distributor ve spolupráci s kinaři.

V Rusku⁸¹ jsem se setkala s informací, že se výchozí materiály vrací distributorovi, což Petr Sitár⁸² zásadně odmítá. Uvádí, že dnes všechny materiály dabingová studia získávají v datech prostřednictvím softwaru pro velké datové přenosy (DigiDelivery, SmartJog, CyphaServe). Data jsou přenášena buď po Internetu nebo přes satelit. Vracet data je nesmyslné. Ovšem na některé TV projekty se studiím zasílají kazety (betacam), které by teoreticky mohly být vráceny, ovšem jejich kvalita je velmi špatná a pirátský zájem minimální, takže ve většině případů se dabingové studio zaváže, že kazetu zlikviduje. Avšak likvidace také není levná, takže většina studií má pro staré kazety vyhrazenou úložnou místnost.

Dabování filmu se všemi jednotlivými fázemi podle ruských zdrojů většinou zabere měsíc, někdy dva. Čím rychleji má být proces uskutečněn, tím je finančně více ohodnocen. Oleg Berezin⁸³ dokonce uvedl případ, že bylo nutné odabovat film za 24 hodin. Cena je pak ovšem několikanásobná. Pro porovnání bych ráda uvedla příklad, že cena za dabing je až desetkrát vyšší než za titulky, a řádově se může dostat k milionu korun za film.

3.2 Doba trvání výroby projektu

Petr Sitár⁸⁴ dělí délku výroby projektu na:

1) Hotové filmy či TV projekty, které se prodávají na trzích a festivalech. U nich může být doba výroby krátká. Jak již bylo výše zmíněno, když kupující zaplatí, do měsíce (nebo jak určuje smlouva) by měl dostat výchozí materiály, tzn. obraz (dubbing tape), zvukové elementy (M&E = Music and Effects = „mezinárodní pásy“ a PM =

⁸¹ ПОКРОВСКАЯ, Ю., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

⁸² SITÁR, P., osobní korespondence z 5.10.2008.

⁸³ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

⁸⁴ SITÁR, P., osobní korespondence z 5.10.2008.

Print Master – vzorový mix a dialogovou listinu. Od okamžiku předání těchto materiálů dabingovému studiu může do měsíce (pro TV a DVD) či dvou (film pro kino) vzniknout dabing. Ten se pak posílá do televizní stanice, která pořad vysílá. Takový film by měl být vybaven i českými podtitulky pro neslyšící a „normálními“ podtitulky pro duální vysílání.

Jde-li o film pro kina, posílá se mix v přeepsaném formátu do laboratoří (většinou Technicolor nebo Londýn, které vyrábějí distribuční kopie.

2) „Day to date“ projekty (celosvětová premiéra v jeden den)

V tomto případě trvá výroba mezi půlrokem až rokem. Jedná se vždy o vysoko rozpočtové filmy, často animované. Z hraných jsou to u nás jen „spektakulární blockbustery“ (Star Wars, Harry Potter atd.). V Rusku, Maďarsku a některých dalších zemích se ovšem dabuje i pro kina vše. U velkých projektů se začíná Voice Testy, kdy se na hotové fragmenty filmu hledá adekvátní herecké obsazení. Voice Testy někdy trvají půl roku. Mezitím vznikají tzv. „trailery“ (upoutávkové snímky). Jak uvádí Petr Sitár, dalším a nevyhnutelným okamžikem je totální chaos, protože jde o premiéru celosvětovou a všichni musí jít synchronně v postprodukci. Většinou se do premiéry nestihne vše potřebné, takže se pracuje na předběžné verzi, a podle postupně dodávaných variant se přestřihává a dotáčí. Nakonec studio tak 2 – 3 dny předem získá finální verzi obrazu a pracovního zvuku (čili bez platného mixu, ale se všemi dialogy, podle kterého se film kontroluje. Další fází je míchání filmu (přibližně týden), laboratorní zpracování (výroba optického záznamu zvuku, nasazení na obraz a výroba kopií – další 2 – 3 týdny). Poté už může hotový film do kina.

3.3 Otázka distribuce animovaných filmů

Zvláštním případem pro dabing mohou být animované filmy. Jak mě v Petrohradě upozornila Julia Porovskaya⁸⁵, jejich studio dostává ze zahraničí animované filmy a seriály pouze v černobílé podobě, aby bylo zamezeno nezákonnému šíření. Studio pak posílá nadabovaný film původnímu výrobcovi, který barvy dodá a prodává hotový seriál do televizí. Petr Sitár informaci potvrdil s tím, že tato opatření platí pro celý svět, nejen pro Rusko, které je hned po Číně druhým největším

⁸⁵ ПОКРОВСКАЯ, Ю., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

odbytištěm pirátských nahrávek. Degradovaná kvalita přitom nemusí být jen černobílá verze, často je přes obraz tzv. „Wattermark“, čili buď logo distributora (např. WB) nebo studia (např. LS PRODUCTION). Navíc je někdy část obrazu zamaskovaná různými běžícími kódy přes obraz atd. To dabingovým studiím velmi ztěžuje práci, protože často není vidět, co má být dabováno.

Ze stejných důvodů je degradována i kvalita zvuku, takže originál není možné vidět ani slyšet. Dabingové studio na poslední chvíli doladuje film na tzv. "Final Dubbing reference", což je obraz a zvuk v akceptovatelné kvalitě. Jak říká Petr Sitár: „Marně distributorům vysvětlujeme, že nám jen komplikují práci a že od nás žádné úniky nehrozí. Film se stejně objeví na internetu první den po americké premiéře.“⁸⁶ Distributoři se brání tím, že jen plní pokyny „Oddělení ochrany proti pirátství“. Ve skutečnosti ovšem nikdy nezabrání tomu, aby si lidé natáčeli film v kině.

„Pro malé nezávislé projekty, DVD verze filmu, které už prošly filmovou distribucí či TV projekty, není ochrana tak paranoidní, občas dostáváme k dabingu „normální“ materiály.“⁸⁷

⁸⁶ SITÁR, P., osobní korespondence z 5.10.2008.

⁸⁷ SITÁR, P., osobní korespondence z 5.10.2008.

4 Překlad pro dabing

4.1 Filmový dialog jako objekt překladu

Termín filmový dialog je podle Gorškové chápán jako verbální komponent uměleckého filmu, jehož smyslové ukončení zajišťuje divák.

„В наибольшей степени перевод в кино соответствует определению «тотального» перевода, отвечая одновременно всем критериям искусства перевода в кино, основными из которых всегда будут оставаться верность оригиналу, естественность, вкус и такт.“⁸⁸

Gorškova dělí překlad dialogů pro dabing na dvě etapy:

- 1) doslovný překlad (подстрочный перевод) originálního textu se současným určením přesných momentů začátku a konce pronášené repliky
- 2) vytvoření přesného překladu dialogů filmu, který je ekvivalentní s originálem, jeho myšlenkami, stylem, charaktery postav atd. (внутриязыковой перевод с учетом ряда критериев)

4.2 Obecné pokyny pro tvůrce dabingu

Překladatelé pro dabing by se měli držet několika zásad, které jim mohou práci nejen usnadnit, ale i napovědět směr, kterým se mohou ubírat. Ovšem, jak jsem zjistila, ne všechny národy mají stejné metody.

1) Dosažení co největší shody mluveného dabingového textu s pohyby rtů herce na plátně.

Jak ve své stati uvádí T. Bělohradský⁸⁹, dabování cizojazyčných filmů je možné proto, že lidská řeč v kterémkoli jazyce je na obraze provázena pohyby rtů. Pomocí vhodného výběru slov je tedy možné dosáhnout maximální shody s dialogem originálu.

Stejného názoru je i ředitel firmy Filmprint Petr Sitár, který tvrdí, že při dabování je důležitá synchronizace obrazu se zvukem. Dabingový překlad se zákonitě

⁸⁸ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 27.

⁸⁹ БÉЛОГРАДСКÝ, Т.: *Языková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*. Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 158.

musí řídit artikulací původního herce. Jako příklad uvedl anglické slovo „surprise“. Většina nezkušených překladatelů jej přeloží jako „překvapení“, což po artikulaci stránce vůbec nelze srovnávat. „Dvouslabičné surprise a tříslabičné překvapení s odlišnými přízvuky? Takový překlad nebereme, z profesionálního hlediska je absolutně nevhodný.“⁹⁰ Slovo surprise překládá jako „překvápko“, i když podle mého názoru, nemusí vždy takové slovo sedět stylově.

Ze svého dabingového překladu bych zde uvedla příklad slova „плохо“. Při jeho vyslovení padá záběr kamery přímo na hercova ústa, nebylo tedy možné přeložit jej jako „špatný“. Původní dialog zněl: -Это плохо.

-Плохо.

A můj překlad: -Так то je špatный.

-То жо.

Tímto způsobem byl zachován význam dialogu a současně bylo dosaženo i synchronizace s originálem.

Bělohorský hovoří o tom, že podmínkou zůstává, aby fonetika slov překladu odpovídala fonetice originálu, aniž by se porušil smysl původního dialogu. Text dialogu má obsahovat stejně dlouhé věty jako originál, stejný počet slabik s retnými hláskami, jejichž vyslovování je převážně tvořeno pohybem (sevřením) rtů. Dobře upravený text je základem docílení co nejlepšího synchronu. Gorškova přesně uvádí: „переведенный текст должен «ложиться» на движение губ, мимику, жестикуляцию героев“⁹¹.

Proti této zásadě vystupují oba zástupci ruského dabingu Ludmila Ivanovna Zajceva⁹² i Oleg Berezin⁹³, kteří v žádném případě neuzpůsobují překlad tak, „aby šel do úst“. Text má podle nich úplně kopírovat originál, aby byly zachovány všechny jeho hodnoty, a tudíž je vyloučeno jakýmkoli podobným způsobem do něj zasahovat. Fakt, že dabingový projev potom artikulaci neladí s tvary úst herce, nepovažují za podstatný. Divák si prý takových detailů ani nevšimne. O synchronizaci se prý usilovalo pouze v počátcích dabingu, v současné době jde do popředí spíše zajímavý a správný text.

⁹⁰ SITÁR, P., záznam z rozhovoru 5.9.2008, Filmprint, Praha.

⁹¹ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 28.

⁹² ЗАЙЦЕВА, Л. И., záznam z rozhovoru z 17.8.2006, Moskva, Останкино. (vlastní překlad)

⁹³ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

2) Typ a barva hlasu herců má odpovídat charakteru a zabarvení hlasu herců v originále.

Výběr vhodného herce, stejně jako herecký dramatický projev je dalším uměleckým činitelem věrného přetlumočení filmového díla.

„Je všeobecně známé, že režiséři dabingu vybírají dabéry nejen podle hlasu původního herce, ale často i podle podoby. Je tedy přirozené, že vysokou blondýnu dabuje vysoká blondýna a staršího plešatého muže dabuje starší plešatý muž. Podle průzkumů je dokázáno, že tělesné proporce a někdy i visáž totiž ovlivňují barvu hlasu.“⁹⁴ Ludmila Ivanovna skutečně své dabéry vybírá podle visáže a „někdy i podle hlasu“ při představeních v divadlech. Otázkou však zůstává, do jaké míry se touto zásadou řídí, neboť dále tvrdí, že několik ženských, věkově odlišných hlasů z finančních důvodů často dabuje jedna herečka. Ta mění hlas během scény např. z malého děvčátka na údernou čtyřicátnici, vrací se k dítěti a náhle je z ní babička v důchodovém věku. Jak jsem se sama přesvědčila, v praxi to lze (při natáčení mého úryvku dabovali 4 herci 6 osob), jde především o schopnost a um dabéra. S Ludmilou Ivanovnou částečně souhlasí i Petr Sitár,⁹⁵ který tvrdí, že do divadel se hledat nové herce skutečně chodí, protože dabingové hlasy se oposlouchávají a je třeba hledat nové talenty. Hlasy divadelních herců jsou nové a pro dabing velmi zajímavé.

Oleg Berezin⁹⁶ vybírá své herce – dabéry především podle žánru filmu. Ke každému žánru má určitý okruh možných herců, kteří se již v dané oblasti orientují a režisér ví, že od nich může očekávat kvalitní práci.

Jak prozradil letošní držitel ceny Františka Filipovského za režii dabingu pan Zdeněk Hrubý⁹⁷, konkurzy na výběr dabingových herců v České republice pro nedostatek času v podstatě neprobíhají. Sám vybírá nové herecké hlasy na školách a různých kurzech.

„Herec, který dabuje určitou roli ve filmu, musí se přizpůsobit a co nejdokonaleji dramaticky napodobit svoji předlohu.“⁹⁸ Výjimečně se vyskytnou i případy, kdy je projev dabingového herce ještě mnohem působivější a dokonalejší než originál. Jako příklad je možno uvést dabéřské mistrovství Františka Filipovského při dabování Louise de Funèse v sérii francouzských Četníků.

⁹⁴ ЗАЙЦЕВА, Л. И., záznam z rozhovoru z 17.8.2006, Москва, Останкино. (vlastní překlad)

⁹⁵ osobní korespondence s P. Sitárem, 15.9.2008

⁹⁶ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

⁹⁷ osobní účast na udílení cen Františka Filipovského za dabing 2008 v Přelouči, 20.9.2008

⁹⁸ БĚЛОHRADSKÝ, Т.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*. Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 158.

3) Zachovat správnou úroveň a ostatní akustické poměry včetně zvukové koncepce dabovaného filmu.

„Z hlediska zvukové techniky je nutno přiblížit zvukové prostředí v dabovaném filmu co nejvíce originálu. Děj odehrávající se v akusticky tlumené místnosti musí být zvukově zpracován odpovídajícím způsobem, stejně jako scény na volném prostranství nebo ve velké hale, v kostele.“⁹⁹ Dále se Bělohradský zmiňuje, že hlas herce musí být uměle (počítačově) zkreslen, jde-li o telefonní rozhovor, ozvěnu, televizní nebo rozhlasový přednes. Oleg Berezin¹⁰⁰ zase říká, že v jeho studiu tyto otázky nechává přímo na hercích. Tudíž, dabuje-li herec telefonní rozhovor, má před ústy látku nebo papír. Dabuje-li rozhlasový přenos, skutečně mluví do hlásné trouby. U nás jsou tyto zvuky doladovány při závěrečné mixáži mistrem zvuku.

Další otázkou jsou vedlejší zvuky, ruchy a šumy. „Technologie zvukové postprodukce originálních nahrávek je všude stejná: při příjmu originálního zvuku se mikrofonista soustředí co nejvíce na dialogy, v zájmu jejich srozumitelnosti a možností dalšího zvukového zpracování je záhodno co nejvíce vyeliminovat okolní zvuky. Občas se to nepodaří (velký hluk v okolí apod.).“¹⁰¹ Petr Sitár dále popisuje proces výroby zvuků: je nutné vyrobit studiové dialogy, tzv. postsynchrony. Když je všechno toto hotové a střižené, vznikají tzv. dialogové stopy. K tomu je třeba kromě hudby vyrobit novou zvukovou realitu filmu. Ta má dvě části: tzv. synchronní ruchy (angl. Foleys), tedy zvuky, které vydává člověk a věci člověkem fyzicky ovládané. Jde tedy především o kroky, ale i každé zabouchnutí dveří, položení hrnečku či ránu pěstí v akčním filmu. Samozřejmě existují i zvuky z originální nahrávky, ale většinou jsou slabé a zvukově nezajímavé. Některé synchronní zvuky se vyrábějí v tzv. ruchovém studiu, které je svými rozměry a např. štuky proti ozvěnám podle daných norem speciálně uzpůsobeno. „V ruchovém studiu se nachází několik čtverců s různým obsahem – pískem, vodou, listím. U každého čtverce je mikrofon, prostřednictvím kterého jsou zvuky nahrávány a později mohou být použity ve filmu.“¹⁰²

Dále jsou zvuky nesynchronní a efekty. Nesynchronní zvuky (ambiente sounds) jsou např.: vítr, déšť, hluk ulice, města, nebo přírody, ptáci, moře atd. Každé studio má zvukový archiv s tisíci či spíše desetitisíci různými zvuky. Do efektů patří výstřely,

⁹⁹ BĚLOHRADSKÝ, T.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*. Československý filmový ústav, Praha, 1982, s. 159.

¹⁰⁰ БЕРЕЗИН, О., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

¹⁰¹ osobní korespondence s P. Sitárem, 15.9.2008

¹⁰² ПОКРОВСКАЯ, Ю., záznam z rozhovoru z 5.5. 2008, Невафильм, Санкт-Петербург. (vlastní překlad)

průjezdy aut, uměle generované zvuky (zejména pro animované a sci-fi filmy). Některé z nich se dají vyrobit při natáčení, velmi se doporučuje točit auta, protože každé auto má jiný zvuk. Naopak výstřely, kterých je nesčetně mnoho, jsou vždy lepší z archivu.

Samostatnou kapitolu tvoří uměle vyrobené zvuky, se kterými pracuje tzv. sound designer. Ten se částí podílí i na celkové zvukové koncepci filmu, tzv. zvukové dramaturgii. V praxi řeší sound designer otázky typu: Jak asi zní průlet vesmírné lodi ve „Star Wars“? Nebo např. dramatické zvuky – vytažení meče ve filmu „Kill Bill“. Musí to být zvuk, který si divák zapamatuje. Natočí se tedy běžné vytažení meče, a dále se s ním pracuje ve zvukové režii. Používají se různé triky, efekty (tzv. Plug-in), až vznikne zvuk „jako břitva“.

Je-li toto všechno připraveno a smícháno (pro originál mix je někdy třeba 50 zvukových stop), vyrobí se tzv. Mezinárodní pásy (Music & Effects) bez originálních dialogů, které se dodávají k dabingu do cizích zemí. Dabingové studio potom „pouze“ natočí dialogy ve svém jazyce a použije předem připravené Mezinárodní pásy k mixu.

4.3 Konkrétní případy dabingového překladu

Konkrétními případy filmového překladu jsem se již částečně zabývala ve své bakalářské práci. Nyní bych se k této problematice chtěla vrátit, rozšířit ji o teoretické i vlastní zkušenosti a zjistit možné rozdíly překladu pro dabing a titulky. Příklady k jednotlivým problémům překladu budou uváděny jak z oblasti literatury, tak z oblasti filmu, přičemž hlavní pozornost bude věnována filmu „72 метра“, který v roce 2004 natočil ruský režisér Vladimir Chotinenko. Úryvek z tohoto filmu jsem pro svou bakalářskou práci otitulkovala a nyní pro svou diplomovou práci přeložila a upravila pro dabing¹⁰³. Ředitel firmy Filmprint pan Petr Sitár umožnil i jeho odabování.

4.3.1 Překlad titulu díla

Překlad názvů filmu do značné míry ovlivňuje diváka v rozhodování, půjde-li na film či nikoliv. Jak jsem se zmínila i ve své bakalářské práci, „každý překladatel věnuje titulu díla relativně nejvíce pozornosti. Titul díla, je-li popisem, zkratkou nebo

¹⁰³ příloha č. 3

metaforou, má při překladu v jistém ohledu výsadní postavení, je téměř vždy exkluzivní záležitostí“¹⁰⁴.

Často lze název přeložit přesným sémantickým překladem originálu, např.: Boomerang – Bumerang, Four rooms – Čtyři pokoje, Evolution – Evoluce, Charlie's Angels – Charlieho andělci, 72 метра – 72 metrů apod.

Překlad názvu lze podle Levého¹⁰⁵ rozdělit na překlad názvu popisného a názvu symbolizujícího.

1) *název popisný je čistě sdělovací*, udává přímo téma díla zpravidla tím, že jmenuje hlavní osobu a často i literární druh – např. Жизнь Александра Невского, Poema del Cid, The Tragical History of Doctor Faustus, Klim Samgin. Sdělovací funkce těchto titulů byla ve starší době ještě posílena tím, že v mnohém zastávala úlohu obsahu díla – odtud délka mnohých popisných titulů: The Pleasant Historie of John Winchoomb, in his younger days called Jack of Newbury, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and love together with his charitable deeds and great Hospitalitie. Tematické označení v takových případech překladatelé zpravidla zachovávají, někdy se zkracují delší názvy.

2) *název symbolizující, zkratkový*, udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou, typizujícím symbolem, který není popisem, ale obraznou transpozicí tématu. Jde o to, aby byla vytvořena snadno zapamatovatelná forma, proto je název tvořen většinou pouze jedním výrazem nebo slovním spojením: Преступление и наказание, Война и мир apod. Důležitý je také prvek výraznosti, který někdy až hraničí s kýčem: Les oběšených, Ve stínu kvetoucích dívek, Malomocný biskup apod.

Jak uvádí Kufnerová, v současné době se projevuje určitá tendence ke krátkému názvu, a to zejména zestručněním původního znění: The Adventures of Oliver Twist – Dobrodružství Olivera Twista – Oliver Twist. „Jindy může být překladatelův zásah do původního znění titulu s osobním jménem motivován rozdílnými kulturními tradicemi češtiny a cizího jazyka, např. Buninova próza Жизнь Арсенева – Život Alexeje

¹⁰⁴ KUFNEROVÁ, Z.: *Co s titulem literárního díla*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 149.

¹⁰⁵ LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956, s. 37.

Arseňjeva, v němž bylo třeba původní znění rozšířit o křestní jméno, aby český překlad nevyzněl neobvykle.“¹⁰⁶

Existuje-li k filmu literární předloha, je nutné její název zachovat, stejně jako jména hrdinů, názvy objektů aj.

Jen zřídka se stává, že překladatel změní název titulu úplně. Chce se tak vyhnout buď otřelým vazbám: Жажда – Můj neklidný přístav nebo dodat dílu větší poutavost: The Body of the Girl – Totožnost neznámá.

Pokud si překladatel neví rady, může problém konzultovat nejen s režisérem nebo odborníky, ale je možné obrátit se o pomoc na specializovaných internetových stránkách, jako např. www.studna.cz, www.okoun.cz aj.

Jak ale uvedla Anna Kareninová, pokud jde o překlad názvu filmu, „ve většině případech název filmu stanoví distributoři, kteří určují jeho atraktivitu.“¹⁰⁷

4.3.2 Překlad vlastních jmen, oslovení

Vlastní jména a názvy mohou do značné míry ovlivnit dojem z celého díla. Je tedy nutné, aby překladatel svůj převod důkladně promyslel.

„V souvislosti s převodem vlastních jmen z jednoho jazyka do druhého je třeba si uvědomit, nakolik se do cílového jazyka dostávají z jazyka výchozího konotace či asociace spojené s určitým vlastním jménem, nakolik mizí, či jsou konotovány.“¹⁰⁸

Vlastní jména, která se velmi často dostávají do názvu děl, mohou naopak signalizovat cizost textu a spolu se jmény místními, popř. reáliemi udržují kontinuitu podvědomí cizosti prostředí i díla samotného.

Straková¹⁰⁹ hovoří o velkém rozdílu mezi dvěma paralelními jmény v různých jazycích – zvláště u křestních jmen, jejich domácích a familiárních podobách. Dochází ke dvěma změnám: buď jde o krácení začátku jména: Antonín – Toník, Jakub – Kuba, Sebastian – Bastien, nebo se jedná o krácení konce jména: František – Franta, Ronald –

¹⁰⁶ KUFNEROVÁ, Z.: *Co s titulem literárního díla*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s.150.

¹⁰⁷ osobní účast na přednášce A. KARENINOVÉ v Olomouci, 25.4.2007

¹⁰⁸ HRDINOVÁ, E.: *Překlad vlastních jmen v raných textech českého pravoslaví*. In: Časopis ToP č. 80/2006, s. 25.

¹⁰⁹ STRAKOVÁ, V.: *Překládání a vlastní jména*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 174.

Rony, Michail – Míša. Přičemž je možné propojení obou změn: Alexandr – Aleksaša – Saša – Sašura – Šura.

Často dostávají hrdinové charakterizační jména. Tzv. nomen – omen je velmi populární v ruském prostředí. Např. Gogolův Chlestakov se může českému čtenáři zdát nemotivovaný (chlestat‘ = šlehat, chvástat se, vytahovat se). Je-li takové jméno převedeno do češtiny beze změny, je čtenář o tento charakterizační rys ochuzen. Např. ve slovenském překladu se vyskytuje výstižnější převod Chvastakov.

Bohužel dochází i k případům, kdy je vlastní jméno z překladu úplně vypuštěno kvůli předpokládané všeobecné neznalosti realie. Příklad uvádí Gorškova¹¹⁰: „Считаем недопустимым опущение имени собственного при переводе с использованием «приема обобщающего перевода», мотивируя это тем, что «реалия культуры исходного языка незнакома потенциальным получателям текста перевода».“

Opustila mě kvůli muži, který vypadal jako Harrison Ford.

Она сбежала от меня к какому-то красавчику.

Při překladu jmen ve filmu, zvláště v „nekonečném“ seriálu, je důležité zjistit, kdo je kdo a určit pohlaví osoby, neboť některá, především americká jména, nejsou jednoznačná. Např. Jo, Chris, najdou se ale i případy v ruském prostředí: Žeňa, Saša aj. S touto problematikou je spojena i otázka přechylování. U nás se většinou u ženských příjmení přidává koncovka –ová. Záleží však na překladateli a na celkovém stylu filmu.

Co se týče problematiky překladu oslovení, je nutné v každém případě jména skloňovat. Často je totiž možné najít neskloňovanou podobu v pirátských titulcích, např. Vítej, Richard!, což je naprosto nepřipustné.

Zde bych uvedla příklad ze svého překladu pro dabing: Film je z námořnického prostředí a často se používá oslovení: „товарищ командир“ - pro svoji verzi jsem ho tedy přirozeně skloňovala a přeložila jako „soudruhu veliteli“. Českému divákovi se může tento překlad zdát po obsahové stránce nevhodný, avšak jak uvádí Dvořák¹¹¹, slovo товарищ je jedno z nejfrekventovanějších slov sovětské epochy, znamenající jak „přítel, kolega, kamarád“, tak oficiální „soudruh“. Postupem času se jako součást základní společenské normy tak vžil, že zejména průměrný Rus už ho vnímá jako zcela

¹¹⁰ ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006, с. 78.

¹¹¹ DVOŘÁK, L.: *Эй, чувак! Ruský slang aneb Český hambáč jazyka ruského*. Horizont, Praha, 1995, s. 25.

nezabarvené a neutrální. Navíc film je zasazen do roku 1986, takže oslovení „soudruhu“ je i tak naprosto přípustné.

Základem ruské zdvořilosti ve vzájemném styku je oslovování jménem a patronymikem, jménem po otci, jako údajným projevem zbytků patriarchálních tradic v ruské společnosti. V ruských filmech se tedy s touto podobou setkáváme a překladatel je běžným překladem převádí. Např.: Dobrý den, Ivane Jurjeviči!, vítejte, Madino Alexandrovno!

Dabingový překlad má zde oproti překladu pro titulky výhodu, jelikož v psané podobě není divákem viděn. Jak jsem tedy již výše uvedla, pro překladatele dabingu je zásadní, aby do dialogové listiny uvedl fonetickou výslovnost, což souvisí s faktem, že herci nedabují společně a každý by si mohl zvolit svoji výslovnost a celkový dojem z filmu by nijak příznivý.

Při překladu jsem se dále setkala s oslovením „Черненко“, ve kterém nebyl problém ani se skloňováním, neboť jde o jméno ukrajinského původu, zakončené –o, tudíž překlad byl jednoznačný: „Černěňko“.

V jiné části oslovovala stařenka vojáka slovem „милий“. Podle slovníků by bylo možné převést slovo jako „zlatíčko, miláčku, milánku“. I když jsem pro bakalářskou práci zvolila překlad „drahoušku“, nyní mi přišlo vhodnější „synáčku“.

Obecně se však překlad oslovení a vlastních jmen pro titulky nijak zvlášť od překladu pro dabing neliší, s výjimkou dodržení otázky synchronnosti.

4.3.3 Překlad slovních hříček, reálií

Při překladu slovních říček, vtipů narážek, přísloví by pro překladatele mělo být hlavní zásadou, aby daný jev působil na českého diváka pokud možno stejně jako působí na ruského diváka původní znění ruského filmu.

Slovní hříčky jsou jedním z největších překladatelských oříšků. Už i Bohumil Mathesius je považoval za netlumočitelné. „Nemohu-li je na daném místě vrátit, tedy je substituují jinou hříčkou nebo na jiném místě vrátím třeba tam, kde autor hříčky nepoužil, onu humornou nebo jinou náladu postavy, skrze kterou autor mluvil.“¹¹² S touto myšlenkou souhlasí i Bohumil Ilek, ovšem jen v případě, že daná slovní hříčka nemá v textu zvláštní funkci a pouze charakterizuje jazyk autora. Jak dále uvádí, daleko

¹¹² MATHESIUS, B.: *Anketa o překládání*. In: LEVÝ, J.: *České teorie překladu*, Praha 1957, s. 647.

složitější případ nastane, má-li slovní hříčka nějakou funkci ve fabuli nebo charakteristice osob, je-li vázána na určitou postavu a situaci.

Jak uvádí Poláčková, při překládání prvků jazykové komiky se většinou do konfliktu dostává požadavek zachování sémantického obsahu textu a všech jeho jednotek s požadavkem zachování stylistického charakteru textu. Ovšem tyto požadavky lze jen těžko sloučit a do důsledku splnit.¹¹³

„Nelze-li slovní hříčku vhodně vyjádřit v českém materiálu, musíme rozhodnout, jak s ní naložíme, protože nemá smysl nechávat v textu výrazy, které tvoří základ slovní hříčky a mají oprávnění jen jako složky této hříčky.“¹¹⁴ Příklad pro tento překladatelský problém uvádí příklad z Gogola: „Ноздрев был в некотором отношении исторический человек“ V tomto případě překladatel nevyjádřil slovní hříčku, avšak ponechal původní komponenty textu: „Nozdrev byl v jistém smyslu historický člověk....“ Překladatel nezaznamenal, že slovo „исторический“ má v originále oprávnění jen v sepětí se slovem „история“ ve smyslu „skandál“.

Co je pro překladatele zvlášť obtížné? Najít ve svém mateřském jazyce homonymní výrazy pro tytéž lexikální významy jako v originále a současně téměř přesně tlumočit obsah.

Při překladu různých narážek, vtipů a slovních hříček je překladateli velkou oporou dialogová listina. V ní je zpravidla na daný jev upozorněno a je vysvětlen její význam, čímž je překladateli usnadněna práce. Stává se totiž, že překladatel nemusí slovní hříčku odhalit, přeloží ji doslova a scéna pak ztrácí svůj význam. Překladatel za svou práci zodpovídá a většinou se ani na případnou chybu nepřijde.

Při překladu reálií záleží na překladatelově pojetí textu. Může se rozhodnout, že ponechá reálie původní země nebo že je převede do místních. Většinou toto rozhodnutí závisí na faktu, pro koho je film určen.

Je-li film určený pro nejmenší, měl by překladatel zachovat Ježíška, hloupého Honzu nebo kocoura Mikeše. V jiných filmech už můžeme použít: Santa Claus, Иваночка Дурачок nebo такса Макса.

U filmů, jejichž sledovanost může být motivována získáním znalostí o cizích reáliích, musí být původní fakta zachována. Většinou jde i o případy, které nemají

¹¹³ POLÁČKOVÁ, M.: *Jazyková komika a překlad*. In: Kufnerová, Z., Straková, V., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 118.

¹¹⁴ LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956, s. 91.

českou podobu, jako např. americký Den Díkuvzdání nebo ruský Den válečného námořnictva.

Dříve byla rozšířena myšlenka, že překlad nabude barvitosti, když bude propleten ruskými slovíčky, což, jak uvádí Ilek¹¹⁵, bylo povrchní a jednostranné. Dnes ponecháváme ruské názvy v případě, že jde o označení specifických ruských reálií, které jsou pro národní zabarvení zvláště příznačné a u nás nemá obdoby, jako např. oděvy (rubaška), pokrmů a nápojů (šašlyk, kvas, bliny, pelmeně), zřízení (kolchoz), výrobky (matrjoška, chochloma, samovar) aj.

Stejně jako ve většině ostatních případů, je i zde pro překladatele titulků největším omezením daný počet znaků na řádek, toto pravidlo musí mít stále na paměti a musí mu svůj překlad uzpůsobit. Překladatel pro dabing má větší volnost a možnost tvůrčí práce, neboť může využít stejného času jako herec. Nicméně stále musí mít na paměti dodržení pravidel synchronnosti.

4.3.4 Překlad nářečí, slangu

Jak uvádí Kufnerová¹¹⁶, má-li překladatel přeložit text, který obsahuje nářečí nebo jsou v něm prvky nářečí obsaženy, musí především zjistit, zda má ono nářečí nějakou charakterizační úlohu. Zjistí-li, že není funkční, překládá se jednoduše spisovným jazykem. Avšak ve většině případů se pro překlad používá obecná čeština.

Obecná čeština v překladu se málokdy uplatňuje bez stylizace. Při stylizaci nespisovných útvarů je nutné dodržet únosnou míru těchto prvků, aby plnily svou funkci, ale nepůsobily rušivě na čtenáře.

Kufnerová dále hovoří o nejjednodušší formě stylizace obecné češtiny. Jedná se o redukci nespisovných prvků v hláskové a tvarové rovině jazyka záměrným výběrem určitého procenta takových slov a výrazů, jež se ve spisovné češtině neodlišují (např. všude jen knihy – všude samé/samý knihy).

Jiná možnost využití nespisovného útvaru jazyka je náznak nespisovnosti. Tuto metodu zastával především Jiří Levý.

Naopak manželé Pellarovi pracovali s důslednou stylizací, jejímž základem byla obecná čeština tzv. pražského typu s typickými znaky v hláskové a tvarové rovině: např.: použití –ej- místo –y/-í (tejden, vejkend, širokej), -í- místo –é- (smíst, vlízt,

¹¹⁵ LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956, s. 68.

¹¹⁶ KUFNEROVÁ, Z.: *Jak překládat nářečí*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 70.

plíst), zakončení –ej, -aj ve 3.os.pl.sloves (svačej, večerej, překládaj) a ve 3.os.sg. minulého času sloves (prsk, leh, řek) atd.

Jiřina Hradecká¹¹⁷, která v letošním roce získala Cenu Jednoty tlumočnicků a překladatelů za mimořádnou kvalitu překladu a úpravu dabovaného audiovizuálního díla (Hrozny hněvu) uvedla, že se ve svých překladech, pokud je to možné, snaží překladu dialektu vyhnout, neboť např. český dialekt, který je zasazen do amerického prostředí působí na diváka velmi rušivě. Ve svých překladech se snaží používat hovorový jazyk včetně nespisovných výrazů, jako např. v – votrava, vokno, vokurka nebo používá některá archaická slova.

„Stylizovaná obecná čeština, nasycená v různé míře expresivními nespisovnými slovy a frazeologismy, se v soudobém uměleckém překladu stává stále samozřejmějším ekvivalentem prakticky všech nespisovných útvarů a stylizací východiskových jazyků, včetně místních nářečí.“¹¹⁸

Jazyk filmu je mluvený a je jasné, že jeho nevyhnutelnou součástí bude jazyk hovorový, slang nebo argot.

Někdy je pro překlad slangu nebo nářečí možné použít pouze náznaky – např. ruský kosmonaut v Americe pozdraví „Chaló!“. Existují i případy, kdy proběhne běžný dabing vět, ale při závěrečné mixáži mistr zvuku text otočí a ve výsledku jsou věty pouštěny pozadu.

Základním charakteristickým rysem slangu je jeho proměnlivost a vynalézavost, což, jak uvádí Ostrihoňová, má vliv na vznik určitých problémů. Prvním je tendence „stárnutí“. I překlad s nejaktuálnějším a moderním slangem může vést k tomu, že divák mu po několika letech nebude rozumět, nebo může dokonce znít poněkud archaicky. Např. jak uvádí Kautský¹¹⁹, v šedesátých letech dvacátého století bylo často ve významu „jedinec“ používáno slovo „individuum“, což má dnes dokonce hanlivý charakter.

Další problém je kulturní. Slang je jazyk určitých sociálních vrstev, který zahrnuje určitou kulturu a život. Ovšem daná subkultura nemusí v cílové kultuře vůbec existovat. Překladatel v tomto případě volí buď ekvivalenci, nebo adaptaci.

Ruský slovník slangových výrazů je bezesporu mnohem bohatší než český. „Je to dáno jak početností příslušníků velkoruského národa a rozlehlostí jeho země, tak

¹¹⁷ osobní účast na předávání cen Františka Filipovského za dabing 2008 v Přelouči

¹¹⁸ KUFNEROVÁ, Z.: *Obecná čeština a slang*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 76.

¹¹⁹ KAUTSKÝ, O.: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 43.

bytošným tíhnutím Rusů k podstatně větší expresivitě jakéhokoli slovního vyjádření, než je tomu v naší mateřštině.“¹²⁰

Při překladu slangu je pro překladatele podstatné snažit se proniknout do prostředí a kultury subkultury a pochopit její myšlení. Může také použít nejrůznější slovníky, internetové debaty, popř. se poradit s rodilým mluvčím.

4.3.5 Překlad frazeologismů

K dalším složitým překladatelským problémům patří frazeologie. Neboť, jak uvádí Straková¹²¹, právě vztah k frazeologickému výrazu je závažným kritériem, podle něhož lze překlad hodnotit. Při překladu frazeologismu nejde totiž často o překládání, nýbrž dosazování, substituci toho, co se v dané situaci říká.

Frazeologismus nelze překládat podle komponentů, nýbrž globálně, tzn. frazeologický celek je nutné substituovat celkem jiným (situační ekvivalent). Jelikož je frazeologie oblastí velmi dynamickou, je hodnocení emocionálního, hodnotícího i dobového příznačného koloritu frazeologismu úkolem někdy dost obtížným.

Jak dále uvádí Straková, při překladu frazeologie je třeba vzít v úvahu především tři okolnosti:

- 1) expresivnost frazeologických prostředků (nad základním významem často převládá význam přidružený, konotativní)
- 2) jejich efemérní, pomíjivý charakter – frazémy rychle zevšedňují a jsou stále nahrazovány novými podle toho, jak to dovolují kreativní schopnosti mluvčích
- 3) jejich variabilitu, proměnlivost

Frazeologismy nejsou vždy jednoznačně či snadno transponovatelné do jiného jazyka, proto musí překladatel situaci dobře uvážit a vybrat správný ekvivalent, popř. použije opis, kompenzaci, nebo výraz dotvoří apod.

¹²⁰ DVOŘÁK, L.: *Эй, чужак! Ruský slang aneb Český hambáč jazyka ruského*. Horizont, Praha, 1995, s. 7.

¹²¹ STRAKOVÁ, V.: *K překládání frazeologie*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994, s. 86.

Klasifikace frazeologismů je různá, např.¹²²:

- *Somatické*, jejichž základem jsou části těla (держатъ в черном теле – držet někoho zkrátka; держать ухо востро – být ve střehu; задирать нос – ohrnovat nos; сердце разбивается на части – trhá mi to srdce)
- *Faunické*, tj. zvířecí (гусей дразнить - říchat do vosího hnízda; делать из мухи слона – dělat z komára velblouda; ехать зайцем – jet na černo; как корова языком слизала – ztratil se jako pára; купить кота в мешке – koupit zajíce v pytli – buy a pig in a poke; писать как курица лапой – škrábat jako kocour; убить сразу двух зайцев – zabít dvě mouchy jednou ranou – kill two birds with one stone)
- *Profesní* (мít голод как herec; мастер на все руки – má zlaté ruce)
- *Frazeologismy s numerickým členem* (znát как свои пять пальцев – znát jak své boty; как дважды два четыре – jako jedna a jedna jsou dvě)
- *Frazeologismy s významem národní příslušnosti* (японский городской; китайская ничья)

Ve svém vlastním překladu jsem se setkala s frazeologismem: сказка про белого бычка (původní replika: Тебе расскажу сказку. Не про белого бычка, а про корову). V bakalářské práci jsem tento frazeologismus neodhalila a přeložila ho jako „pohádku o bílém býčkoví“. Na českého diváka to nijak rušivě nepůsobilo, ovšem rodilá mluvčí chybu okamžitě odhalila. Сказка про белого бычка zachycovala určitý podtext, který sice nebyl významově zásadní, ale své opodstatnění měl. Pro dabingový překlad jsem se nedostatek pokusila odstranit:

„Сказка про белого бычка – это бесконечное повторение одного и того же самого начала. Данный фразеологизм возник из «докучной» сказочки, которой дразнят детей, докучающих просьбой рассказать им сказку.“¹²³ V českém prostředí bych tento frazeologismus přirovnala k: „Povídám, povídám, pohádku, o červeném prasátku, jak si lehlo do chládku a povídalo pohádku. Повídám, повídám, pohádku.....“.

Ovšem tento překlad je pro filmovou, ať už titulkovou nebo dabingovou podobu nemyslitelný, neboť je rozsahem příliš dlouhý. Nakonec jsem pro jeho překlad použila

¹²² DUBROVIN, M. I., PAROLKOVÁ, O.: *Ruské frazeologismy názorně*. Nakladatelství Ruský jazyk, Moskva, 1981, s. 19 - 315.

¹²³ СТЕПАНОВА, Л. И., МОКИЕНКО, В. М., БИРИХ, А. К.: *Словарь русской фразеологии*. Историко-этимологический справочник, Фолио-пресс, Санкт-Петербург, 1999, с. 225.

slovo „odrhovačka“ a replika ve finále zní: „Neřeknu ti žádnou odrhovačku, ale pěknou pohádku, o krávi.“ Vhodný frazeologismus jsem nenašla, ale aspoň byla zachována originální myšlenka.

4.3.6 Překlad veršů, písní

Obecně pro překlad veršů platí základní pravidlo, že se „veršový systém originálu převádí do veršového systému, který je obvyklý v poezii jazyka, do něhož se překládá.“¹²⁴

Ovšem filmový překlad veršů je z hlediska synchronizace výjimečně náročným úkolem. „Musí mít stejný rytmus jako v řeči originálu, stejnou poetickou polohu i náplň a při tom všem by se měl rýmovat tak, aby herci seděl na rty.“¹²⁵ S tímto tvrzením ve své přednášce ne zcela souhlasila Anna Kareninová¹²⁶, která uvedla, že básnický překlad by měl být prostší, aby umocnil originál. Bohužel v 90 % případů je to naopak. Podle jejích slov je smyslem překladu vytvoření díla, které zachovává chvění originálu, není tedy nutné dodržovat počet slabik ani rytmus.

Ještě obtížnější než překlad veršů je překlad písní, neboť v poezii může překladateli vyjít vstříc kamera – herec je odvrácen, záběr může být vzdálenější apod., v případě hudby toto neplatí. Pro melodii je nutné vždy najít slovo s příslušnou vzestupnou nebo sestupnou tendencí přízvučnosti, jinak zpěv vyzní nepřírozně.

Písně není nutné překládat v každém případě. Pokud je pouze součástí soundtracku, většinou se nepřekládá. Má-li píseň smyslový význam, je tedy součástí děje, musí být nutně přeložena. Někdy je tento problém vyřešen filmovými podtitulky, čímž je dabérovi ulehčena práce.

4.3.7 Zachování stylu originálu

Jednou z nejpodstatnějších skutečností při překladu je zachování stylové úrovně originálu. Nasadí-li překladatel styl byt' jen o tón vyšší, stává se to pak osudným pro celou podstatu díla. O této problematice hovoří Ilek¹²⁷, který ve věci nadnášení nebo snižování stylu shledává mezi literárními druhy zjevný rozdíl: překladatelé lyriky mají

¹²⁴ HORÁLEK, K.: *Příspěvky k teorii překladu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1966, s. 59.

¹²⁵ KAUTSKÝ, O: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 71.

¹²⁶ osobní účast na přednášce A. KARENINOVÉ v Olomouci, 25.4.2007

¹²⁷ LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956, s. 65 - 66.

spíše sklon k větší poetizaci jazyka, naopak překladatelé konverzačních her jsou náchylní ke snižování tónu přemírou argotu, slangu a hantýrky.

Jak dále Ilek uvádí, pokud má být vystižen styl originálu, je nutné zachovat jeho údernost, dynamiku a spád. Překladatel ve většině případů upouští od doslovného znění originálu a snaží se představit si výrazové prostředky po svém, přičemž je nutné, aby zachoval ducha originálu. „Všecko, co vybočuje ze základní stylové linie originálu, znamená znehodnocení díla.“¹²⁸

Je také zapotřebí volit přiměřené gramatické prostředky. Čeština neocení např. takové množství přechodníků a příčestí jako ruština, která si v těchto tvarech libuje.

Zachování celkového stylu originálu bylo pro mě největším oříškem. Najít v překladu správné výrazy pro mluvu námořníků a přitom neupadnout do slangu až argotu nebo na druhou stranu ke spisovnosti, bylo náročné. Námořník svého kolegu zřejmě neosloví – „poslyš, Černěno“, jak by zněl doslovný překlad, zvolila jsem oslovení „hele, Černěno“.

Z dalších příkladů bych uvedla:

„ой, ты какой гордый“ – „tvrdohlavče“

„варовали все и торговали все“ – „šmelili a kradli všichni“

„офицеры, кто куда“ – „důstojníci se rozprchli, kam jen mohli“

„не доилось лет сто“ – „nedojila nejmíň sto let“

„население уверено“ – „maj představu / si myslej“

„это плохо“ – „to je špatný“

„он ее разваливает на две равные селидоны“ – „roztrhne ji to vejrpůl“

Oblíbený způsob, jak pokrýt krátké výrazy, je užívání citoslovcí, které se v současné době v dabingu vyskytují až příliš často. Ovšem mnohokrát je jimi narušena stylová rovina. Pokud například gangster upozorňuje druhého, že si zapomněl na místě lupu klíčky od auta, nemůže ten druhý odpovědět: „Ó!“ Prodavač by neměl vyběhnout z obchodu a volat: „Ó, zloději!“. Přesto se ale s takovými situacemi v českém dialogu setkáváme.

¹²⁸ LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956, s. 66.

4.3.8 Otázka synchronizace

Oldřich Kautský ve své knize radí, že „základní pomůckou synchronizace je pokrývání cizí retnice naší labiálou. M, v, p, b, f se dají lehce navzájem nahradit.“¹²⁹ Např. italské slovo „bella“ nelze doslova přeložit jako „krásná“, vhodnější výraz je „pěkná“. Podobným případem je i slovo „ferma!“, které bychom nepřeložili jako „zastav!“, ale „počkej!“.

Nejnápadnější jsou retnice na začátku a na konci slova a na začátku a konci věty, kde si jich divák nejvíce všimne. Ve všech jazycích je možné nalézt mnoho slov, která se tvarově shodují s druhým jazykem. Např. „matka“, v angličtině „mother“, italsky „madre“, francouzsky „mère“, persky „madar“. Podle Kautského¹³⁰ je důležité postavit větu tak, aby takové slovo bylo její dominantou, na začátku, na konci nebo pod silným akcentem, divák si synchronizace všimne právě na tomto místě a ujde mu nutná nepřesnost ostatních slabik.

Dalším zásadním faktem při dodržování synchronizace je dbát na shody otevřených vokálů s podobou otevřených hlásek a dosažení konsonantů za jinou souhlásku. Potíže vznikají z nepoměru celkového počtu vokálů v jednom a druhém jazyce.

Jak jsem se již v první části své práce zmínila, ne všechna studia se při překladu pro dabing řídí zásadami synchronnosti. Pro většinu z nich je však její dodržení vizitkou kvality a profesionality. Firma Filmprint se této zásady také striktně drží, a proto i při mém překladu mě vedla tímto směrem. V mém úryvku je však přímých záběrů na hercova ústa málo, a tudíž po této stránce by nebyl příliš komplikovaný, ovšem Petr Sitár chtěl, abych se o synchronnost snažila v celém textu úryvku. V mnohých případech se jednalo o jednoduchý překlad:

„Скажи мне сказку“ - „řekni mi pohádku“

„уваж, уваж“ – „no tak, no tak“

„а рога у коровы есть“ – „a kráva má rohy“

¹²⁹ KAUTSKÝ, O: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 58.

¹³⁰ KAUTSKÝ, O: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970, s. 58.

V některých případech jsem kvůli dodržení synchronnosti použila jiné slovo, avšak původní význam byl vyjádřen v jiných replikách:

„Это плохо. Плохо“ – „Tak to je špatný. To jo.“

„можно к рогам привязать“ – „můžeme to dát k rohům“

„проверь, проверь, чтобы глаза не повредить“ – „hlavně dej pozor, ať jí to neporaní oči“

„все будет нормально, командир“ – „vše bude v pořádku, veliteli“

U diváků převládá názor, že čím je jazyk bližší, tím je úprava synchronizace snadnější, ovšem mínění, že ruština je pro český dabing snadná jen díky morfologické a smyslové podobnosti, je naprosto nesprávná. Ruština je češtině sice blízká, ale jedním z jejích nejtypičtějších znaků je pohyblivý přízvuk. Ten je příčinou toho, že úpravce často nemůže pokrýt slovo originálu stejným nebo podobným výrazem.

5 Dabing vs titulky v praxi

Po vytvoření překladu jak pro titulky, tak pro dabing jsem skutečně mohla na reálných příkladech poukázat na zásadní rozdíly mezi těmito dvěma druhy překladu. Nešlo o pouhé dodržování určitých pokynů, ve skutečnosti jde o úplně jiný typ práce. I v praxi se vyskytují překladatelé specializovaní buď na jednu nebo druhou disciplínu, i když se vyskytne pár talentovaných jedinců (Petr Putna, Petr Zenkl, Petr Sitár), kteří zvládají obojí.

Hlavní úloha překladatele titulků spočívá především v zachování původní informace při současném dodržení limitů, které upřesňují rozsah titulků a čas, ve kterém je replika vidět na obrazovce. Jde tedy především o technické parametry, při kterých se však překladatel musí řídit i jinými pravidly, a to např.: vynechávání citoslovcí, vykřičníků, používání spíše spisovné čtivé češtiny. Musí mít především na paměti, že text je čten a nesmí nijak narušit obraz.

Překladatel dialogů pro dabing musí vytvořit text, který svým charakterem odpovídá danému typu postavy a jejímu projevu. Je nutné zachovat styl mluvy, stejnou délku překladu s originálním projevem, přičemž největší důraz je v našem prostředí kladen na zachování synchronizace. Divák by neměl poznat, že film je dabovaný, proto překladatel musí ve svém převodu plně zachovat atmosféru originálu.

Nyní bych uvedla konkrétní příklady rozdílů v těchto druzích překladu, jak jsem se s nimi mohla sama v praxi setkat.

5.1 Délka textu

Titulkový překlad je upravován zpravidla do dvouřádkových titulků, přičemž každý řádek obsahuje maximálně 35 znaků, tj. 60 znaků na repliku. Je nutné vybrat nejpodstatnější informaci a přitom zachovat myšlenku textu. Dabingový překlad musí pokrýt celou délku originálu, tudíž je nutné zachovat veškeré její komponenty, popř. navrhnout několik variant. Např.:

Dabing: Šmelili a kradli všichni. Všechno za stejnou cenu, od starých spod'árů
po utajená torpéda.

Titulky: Kradlo se všechno.
A se vším se šmelilo.

Spodky, torpéda,

Všechno za stejnou cenu.

Dabing: Dovolte, soudruhu veliteli. Říkali mi, že jste mě hledal. Problémy s krávou?

Titulky: Soudruhu veliteli, hledal jste mě?
Prý máte problémy s krávou.

Dabing: Je od mojí mámy.

Titulky: Máminu.

Dabing: Jen tak si říkám, našel jsem tady u vás harmoniku. Je taková zajímavá, kde se tady vzala?

Titulky: Našel jsem u vás harmoniku.
Odkud je?

5.2 Citoslovce

Ve svých pracích jsem uváděla, že v titulkovém překladu se citoslovce nepoužívají, neboť je možné je postřehnout z hercova výrazu a v titulku zbytečně zabírají místo. Ovšem v překladu pro dabing jsou citoslovce velmi důležitá, neboť každý dech i kýchnutí je nutné odabovat. Např.:

Dabing: Hele, Černěnko, co je to za písničku, co si zpíváš, když je ti smutno?

Titulky: Černěnko, když jsi smutný,
Jakou písničku si zpíváš?

Dabing: Ech, dcera dneska dostala výplatu v alkoholu. Kořalka! Co ty na to, hm?

Titulky: Dcera dostala výplatu v alkoholu.
Kořalku.

Co ty na to?

Dabing: Tak, kde má kráva srdce? Hmm, nalevo.

Titulky: Kde má kráva srdce?
Nalevo.

Dabing: Hmm, poslouchej, Černěnko, zazpívej.

Titulky: Zazpívej, Černěnko.

5.3 Zachování stylu

V případě titulkového překladu je lepší používat spisovnou češtinu, neboť jde o text psaný a neměl by na diváka působit nijak rušivě. U dabingu je to naopak. Je nutné zcela zachovat styl, a tím vystihnout charakter postavení a celkovou osobnost promlouvající osoby. Např.

Dabing: Důstojníci se rozprchli, kam jen mohli. Některý začali krást, jiný šli na úřady nebo do politiky.

Titulky: Důstojníci utekli, kam se dalo.

Někdo do podsvětí, jiný do politiky.

Dabing: Abysme přes zimu neumřeli hladem, vydali jsme se do kolchozu na brambory.

Titulky: Nechtěli jsme zemřít hlady.

Jeli jsme do kolchozu na brambory.

Dabing: Nevim proč, ale všichni maj představu / *si myslej*, že důstojník ruského námořnictva může zabít kohokoli, dokonce i krávu.

Titulky: Civilisté tenkrát věděli své:

důstojník námořnictva může vše.

Může zabít kohokoli, i krávu.

5.4 Synchronizace

Při zachování tohoto pravidla se oba druhy překladů liší nejvíce. Pro dabing je zachování synchronizace jedním z nejdůležitějších pravidel, kdežto pro titulkový překlad nemá sebemenší význam. Např.:

Originál: Это плохо. Плохо.

Dabing: Tak to je špatný. To jo.

Titulky: Tak to je špatný. Špatný.

Originál: МИЛЫЙ, уваж, уваж.

Dabing: Synáčku, no tak, no tak.

Titulky: Drahoušku, rozmysli se.

5.5 Více možností řešení

Překladatel titulků samozřejmě může uvažovat mezi více variantami svého překladu, ale dramaturgovi musí odevzdat pouze jednu verzi. Je za svůj překlad stoprocentně odpovědný, proto je nutné, aby pečlivě zvážil všechny varianty. Překladatel dialogů pro dabing má možnost navrhnout více možností a ty předat dále úpravci. Společně se ještě nad problémem zamyslí a vyberou vhodnou variantu. Např.:

Dabing: Docela směšně vyprávíte. / *Vy tak vtipně vyprávíte.*

Titulky: Legračně vyprávíte.

Dabing: Dej mi pokoj. / *Ani náhodou.* / *Ne, nechci.*

Titulky: Ne.

Dabing: Co? / *Cože?*

Titulky: Proč?

Dabing: Šel jsem ho hledat, ale zrovna jako naschvál / *na potvoru* někam zmizel.

Titulky: Hledal jsem minéra, ale zmizel.

Dabing: Radši si na to nejdřív dáme flašku. / *Možná bysme se na to měli nejdřív napít.*

Titulky: Dáme se flašku jako zálohu?

5.6 Timing

Jako je možné dobu titulku viděného na obrazovce přesně vymezit časovými kódy, je možné určit čas i pro dabovanou repliku. Každý titulek je ohraničen dvěma kódy – počátek jeho objevení na obrazovce a zmizení z obrazovky. U dabingu je určen pouze první kód. Např.:

Dabing: 09:05 Je od mojí mámy.

Titulky: 00:00:09:05 00:00:11:00 Máminu.

Dabing: 03:26:06 A dáš flašku?

Titulky: 00:03:26:06 00:03:28:12 Dáš flašku?

Ačkoliv jsou obě verze překladů velmi náročné, z uvedených příkladů je možné vycítit větší volnost a svobodu tvorby překladatele dialogů pro dabing. Jeho práce se oproti překladateli titulků spíše podobá překladu literárního díla nebo divadelní hry. Překlad pro titulky se řídí přísnějšími pravidly, kterými je do velké míry omezena možnost tvořivějšího překladu, ačkoliv zkušený překladatel je schopen překážku dokonale zvládnout.

6 Závěr

Cílem této magisterské diplomové práce bylo z teoretického i praktického hlediska nejen odhalit a prozkoumat zákulisí tvorby překladu pro dabing, ale zároveň jej porovnat s dalším druhem filmového překladu – s překladem filmových titulků, jemuž jsem se věnovala ve své bakalářské práci. Výsledek tohoto srovnání se odráží v úryvku filmu, který jsem pro bakalářskou práci otitulovala, a nyní, pro svou diplomovou práci, vytvořila překlad pro dabing.

Zdrojem informací se pro mě stala nejen spousta českých a světových teoretiků překladu, ale především skutečná dabingová studia. Spolupracovala jsem s českou překladatelskou firmou Filmprint, s.r.o., jejím ředitelem panem Petrem Sitárem a studiem LS PRODUCTION. Během zahraničních stáží jsem kontaktovala jedno ze tří největších ruských dabingových studií „Невафильм“, jeho ředitele pana Olega Berezina a ředitelku pobočky v Moskvě paní Julii Pokrovskou. Navštívila jsem také moskevské „Останкино“, kanál „Первый“, kde jsem získala důležité informace od režisérky pro dabing paní Ljudmily Zajcevy. Byla mi umožněna prohlídka i kostromské regionální televize. Během stáže v Belgii jsem získala informace o nizozemské a belgické televizi. Tyto údaje jsem ve své práci porovnávala a postupně poznávala rozdíly nejen ve faktech týkajících se dabingu, ale i v odlišné mentalitě a myšlení výše zmíněných osob.

Jelikož podstatou dobrého dabingu je překlad, první kapitola práce byla věnována právě jeho teoretickým základům. Vycházela jsem především z myšlenek předního českého lingvisty Jiřího Levého, jehož názory jsem konfrontovala s některými českými i ruskými teoretiky, např. V. Strakovou, V. Jandytem, J. E. Gorškovou, L. L. Neljubinem aj. Proces překladu jsem podle J. Levého rozdělila do tří základních částí: pochopení předlohy, její interpretace a přestylizování. Dále jsem uvažovala nad možnými chybami a obtížemi, se kterými se překladatel může při své práci setkat a uváděla je z pohledů teoretiků.

Ve druhé kapitole jsem se zabývala historií a vznikem kinematografie vůbec. Jsou zde definovány základní mezníky jako např. vznik filmu, zvuku, používání titulků a dabingu. Prvním stoprocentně zvukovým a mluvícím filmem se stal v roce 1928 snímek amerického režiséra Bryana Foye „Lights of New York“. Kromě toho jsem se blíže zaměřila na vznik dabingu u nás (Trailing the Killer, 1932), v Rusku (The Invisible Man, 1935) a jeho stěžejní představitele. Dabing lze rozdělit buď na monofonní, stereofonní a „voice – over“, nebo dabing smyčkový a kontinuální.

V této kapitole jsem se dále dotkla tématu obecných rozdílů, kladů a záporů filmových titulků a dabingu, přičemž hlavní odlišnost spočívá podle Gorškové v tom, že dabing se především orientuje na divákovo sluchové vnímání a titulky na vizuální podstatu. Např. milovníci titulků zdůrazňují zachování autentičnosti uměleckého projevu, tvůrčího originálu a původního uměleckého záměru. Zastánci dabingu obhajují svůj názor tím, že dialogové titulky tlumočí původní dialogy okleštěně, představují jen jejich základní smysl, a proto má tento způsob jazykové úpravy celou řadu nedostatků.

V následující kapitole se hlavním tématem stal proces dabování. Byly zde charakterizovány jednotlivé části postupu: získání filmu pro dabing, překlad, úprava, režie, zvuk, práce dabéra, konečná fáze filmu připravená k další distribuci. Krátký odstavec je věnován i problému animovaných filmů a jejich specifickému přístupu k práci.

Čtvrtá kapitola je věnována jednak obecným pokynům pro tvůrce dabingu (dosažení co největší shody mluveného dabingového textu s pohyby rtů herce na plátně, typ a barva hlasu herců má odpovídat charakteru a zabarvení hlasu herců v originále, je nutné zachovat správnou úroveň a ostatní akustické poměry včetně zvukové koncepce dabovaného filmu) a jednak již samotnému filmovému dialogu jako objektu překladu. V této části se postupně zabývám rozborem jednotlivých možných obtíží při překladu, a to: překlad titulu díla, vlastních jmen, slovních hříček, reálií, slangu, frazeologismů, veršů a písní.

Důležitou zásadou, které se musí překladatel pro dabing nutně držet, je zachování stylu originálu a otázka synchronizace. Cokoliv, co narušuje stylovou linii originálu, znamená již znehodnocení díla. Při řešení otázky synchronizace je kladen největší důraz na vokály a retnice.

Závěrem jsem se zaměřila na nejpodstatnější rozdíly mezi překladem pro dabing a překladem pro titulky. Svá tvrzení uvádím jednak na příkladech v textu a zároveň jsou viditelné v ukázce na DVD z filmu „72 metrů“, která mohla být nadabována jen díky panu Petru Sitárovi, jeho filmovému štábu a studiu LS PRODUCTION.

7 Резюме

Фильм в настоящее время является средством коммуникации между людьми, средством передачи информации, мышления наций, их взглядов на жизнь, культуру. Кажется, что он влияет на человека не только с точки зрения восприятия информации, но и с психологической точки зрения. Человек, смотрящий фильм, подсознательно воспринимает поведение героев, их образ жизни, и этот факт может повлиять на зрителя или негативно, или позитивно.

К тому же, фильм развивает также языковую восприимчивость человека. Зритель впитывает язык со всеми его конструкциями, оборотами, вариантами, разными особенностями, то есть, сленгом, диалектом, разговорным или литературным языком; все это влияет на его будущие выступления, коммуникацию, способность языкового выражения.

Конечно, все зависит от жанра фильма, создателя оригинального сценария, актеров, не последнюю роль также играет и зарубежный переводчик. К настоящему времени существует два типа передачи иностранного фильма зрителю. Речь идет, во первых, о кинематографических субтитрах и, во-вторых, о дублировании.

Обе формы передачи фильма имеют свои особенности, преимущества и недостатки, поэтому вся зрительская аудитория оказывается разделенной на две группы. Одна, предпочитая возможность слышать оригинальный язык, выступает за субтитры. Другая группа, т.е. сторонники дублирования, говорит, что субтитры отвлекают внимание кинозрителей от фильма, их часто сложно, а иногда даже невозможно, прочитать, из-за чего данная кинолента быстро утомляет. Также отмечают, что субтитры не передают всю полноту информации.

Так как в своей бакалаврской работе я обсуждала тему создания и перевода субтитров, к настоящему времени я решила глубже посмотреть на весь процесс дублирования, начиная с приобретения иностранного фильма, через перевод, работу оформителя диалогов, режиссера, звукооператора, вплоть до приобретения дублированного фильма, предназначенного к дистрибуции.

Основой создания текста для дублирования является правильный перевод. Перевод – это своеобразное сообщение, в котором переводчик декодирует оригинальную информацию и перекодирует ее в свой родной язык. На перевод можно смотреть с нескольких точек зрения: во-первых, с точки зрения жанра и

стиля текста, перевод делится на художественный и специальный. Во-вторых, с психолингвистической точки зрения, перевод бывает письменным и устным. Третья классификация разделяет перевод на синхронный и последовательный. Горшкова в своей книге классифицирует перевод также на учебный и реальный. Перевод в кино является специфическим видом перевода, так как в нем сохраняются элементы почти всех вышеуказанных вариантов.

По словам знаменитого чешского лингвиста Й. Левего (J. Levého), переводческую работу можно распределить на три основных этапа: аккуратное понятие оригинала, его истолкование и, наконец, переформулировка текста. В отличие от Левего, В. Стракова (V Straková) говорит только о двух этапах перевода, причем ее первый этап является практически соединением первых двух этапов Левего, и под вторым этапом также рассматривается переформулировка текста.

В течение своей работы переводчик может встретиться со многими затруднениями. Главным образом, это связано с его непониманием содержания оригинального текста, с невежеством форм и оборотов в целевом языке, или с неподходящим влиянием исходного текста, и т.п. Главная цель переводчика – создать текст, который читатель правильно поймет, сохраняя при этом оригинальную атмосферу и замысел автора.

Перевод в кино является одной из частей транслятологии. Вышеперечисленное показывает на то, что существуют два самых распространенных способа презентации данного перевода: субтитры и дублирование, причем предпочтение определенного типа презентации зависит от характера фильма, национальной традиции, а также от финансовых и временных требований.

До 1927 года, когда обществу был представлен первый в мире звуковой фильм, существовало только немое кино. С изобретением звукового фильма надо было придумать форму передачи содержания всему обществу. Первой возможностью являлись кинематографические субтитры, однако, таким образом проблема не была решена. Не все люди способны читать субтитры, а, следовательно, точно понимать суть фильма. Таким образом, было принято другое решение – снимать фильм в нескольких языковых вариантах, например наш В. Буриан (V. Burian) снимал на чешском и немецком языках. Лаурел и Харди (Laurel a Hardy) снимали один и тот же фильм на немецком, английском,

французском, испанском и итальянском языках. Однако производство таких фильмов было очень дорогостоящим, и надо было найти другое решение, которым и стало дублирование.

Дублирование возникло первоначально в Италии, и потом распространялось по всему миру. Первым чешским дублированным фильмом стал в 1932 году кадр американского режиссера Хермана Ц. Раймакера (Herman C. Raymaker, „Trailing the killer“). Вскоре дублировались фильмы Уолта Диснея (Walt Disney) и В. В. Корше-Саблина. Золотым периодом чешского дублирования признаны 50-е – 60-е годы XX века, когда главными дублерами выступали Зденек Штепанек (Zdeněk Štěpánek), Руфолф Хрушински (Rudolf Hrušínský), Йосеф Зима (Josef Zíma) и др. Первым советским дублированным фильмом стала кинокартина «Invisible man», которую в 1935 году режиссировал Джеймс Веил (James Whale).

Дублирование – это творческий процесс перевода речевой части фильма с языка оригинала на другой язык. С точки зрения способа обработки, его можно разделить на монофонное, стереофонное дублирование и комментарий. Согласно другой классификации, дублирование делится на контурное и безостановочное.

Вопрос дублирования можно обсуждать по-разному, но я, прежде всего, хотела познакомиться с ним на практике, узнать, каким образом он касается каждого из нас, однако, все время придерживалась теоретических знаний.

Чтобы познакомиться с вопросом дублирования изнутри, я работала с представителями чешской переводческой фирмы «Фильмпринт» и ее директором Петром Ситарем (Petrem Sitárem) в частности, а также с ателье дубляжа фильмов LS PRODUCTION. Далее, во время своих стажировок, я посетила киностудию «Невафильм» в Санкт – Петербурге и пообщалась с ее директором Олегом Березиным. В Москве в телецентре Останкино я встретила с главным режиссером дублирования Первого канала, госпожой Л. И. Зайцевой, в Костроме посетила региональную теле-радио компанию. В течение своей бельгийской стажировки я познакомилась с состоянием бельгийского телевидения на сегодняшний момент. Информация, приобретенная в ходе вышеперечисленных стажировок, стала источником для моей работы.

По словам В. В. Горшковой, прежде чем фильм станет фильмом, он должен родиться пять раз. Первое рождение – сценарий, второе – поиск решения, третье – реализация, четвертое – монтаж, и пятое – встреча со зрителем, поскольку без нее нет и фильма.

Процесс дублирования начинается с приобретения зарубежного фильма. Ателье дубляжа фильма покупает фильм, включая разные виды киноплёнки, сценарий в оригинальном языке и тексты в форме диалога.

Перевод кинематографического сценария начинается с правильного выбора переводчика. Переводческая фирма или киностудия задает специализированному переводчику определенный жанр фильма. Переводчик вместе с фильмом обыкновенно получает также тексты в форме диалога, в которых, кроме самих диалогов, сказанных в фильме, указаны также примечания и пояснения к ним. Он также получает сам фильм на цифровом носителе, чтобы лучше понять взаимоотношения персонажей. Переводчик должен стремиться к максимальной верности духу и букве оригинального текста – в частности, при передаче инвективной лексики, образных арготических, идиоматических и фамильярных выражений. Он должен без субъективного оттенка толковать оригинал верно, умело использовать исходный язык и, конечно, уважать замыслы и представления режиссера. Как правило, перевод диалогов не занимает более четырех дней.

Следующим шагом является оформление диалогов. Это такая же важная задача, как и перевод. Оформитель работает с текстом переводчика. Он должен преобразовать диалоги таким образом, чтобы совпадали с артикуляцией актеров (гласные звуки, длина диалогов), и таким образом стремиться к синхронизму. Оформитель диалогов должен обладать языковым чутьем и ритмом речи. У него должна быть способность воспринимания оригинального произведения в общем, он должен иметь психологические знания, чтобы правильно новым диалогом толковать духовную мысль отдельных лиц.

Оформитель диалогов должен создать такой диалог, который соответствовал бы оригиналу не только количеством слогов, но также внутренним ритмом, важностью, жестами и акцентом. Новый диалог должен характеризовать определенное лицо, не забывая о его национальной принадлежности, работе, образовании и драматическом положении, в котором он находится.

Неотъемлемой составной частью процесса дублирования является режиссер, который оказывается посредником между оригиналом, целевым языком, актерами и новой, возникающей версией произведения. Режиссер сначала должен хорошо ознакомиться с предназначенным для дублирования фильмом, то

есть, несколько раз просмотреть его в оригинале и изучить текст, а также ознакомиться с переводом текста и оформлением диалогов. Его важнейшей задачей является хороший подбор актеров для дублирования и работа с ними.

Вместе с режиссером работает звукорежиссер. Именно он согласовывает и регулирует все голоса, движения, устраняет шумы, возникающие в течение съемки диалогов, избыточные дыхания, технические звуки и т.п. Результатом его работы должен стать хорошо озвученный фильм.

Дальнейшим звеном цепи, несомненно, является актер дубляжа. Для определенной роли он должен обладать не только способностью быстрых реакций, но и голосовой предпосылкой. Тембр и высота его голоса, изменчивость и способность модуляции акцента должна соответствовать голосовому проявлению оригинального актера.

В случае, если текст не совпадает с артикуляцией актера, он может договориться с режиссером о внесении в текст дубляжа некоторых изменений. Диалоги дублируют частями длительностью в 8 – 20 секунд.

Итоговая версия контролируется еще раз режиссером, звукорежиссером и оформителем диалогов, и, наконец, создается дублированная копия. Только тогда новая версия фильма поступает в кинопрокат или на телевидение.

Дублирование мультипликационных фильмов имеет свои особенности. Киностудия получает их копии в деградированном качестве. Это способ защиты от распространения нелегальных копий. Как правило, студия получает мультфильмы с черно-белой картинкой, через которую идет торговая марка дистрибьютора (например, WB или LS PRODUCTION). Часто деградируют также качество звука, что делает дублирование еще труднее.

В дальнейшем моя работа касалась конкретных случаев перевода в кино. Его можно разделить на два этапа: подстрочный перевод и внутриязыковой перевод с учетом ряда критериев. Причем надо придерживаться нескольких инструкций:

- 1) Достижение наибольшего соответствия произносимого дублированного текста с артикуляцией оригинального актера.
- 2) Высота и тембр голоса актеров дубляжа должны соответствовать характеру и оттенку голоса актеров в оригинале.
- 3) Сохранить правильный уровень и другие акустические пропорции, включая звуковую концепцию дублированного фильма.

В последней главе моей работы я постепенно обсуждала разные вопросы и проблемы перевода, с которыми чаще всего встречается переводчик кино. Речь идет о переводе названия фильма, собственных имен, обращений, поговорок, игре слов, диалекта и сленга, фразеологизмов, стихов и песен. В отдельных случаях я использовала примеры из фильма „72 метра“, для отдельных фрагментов из которого сама делала перевод диалогов. Петр Ситар (Petr Sítár) сделал возможным создать в его ателье дубляжа фильмов новую версию этих фрагментов.

Самой главной проблемой является перевод названия произведения, потому что оно говорит о содержании и оказывает влияние на будущего зрителя. Поэтому переводчик уделяет ему большое внимание. Чешский лингвист Й. Левы (J. Levý) делит названия произведений на:

- 1) описательные, исключительно коммуникативные
- 2) обрывочные

В некоторых случаях перевод названий произведения простой (72 метра, Four rooms, Charlie's Angels), но для перевода некоторых названий потребуется дополнительная работа со специалистами.

Не менее важной задачей перевода является перевод собственных имен и обращений. Переводчик должен хорошо знать не только произношение имен, но и возможности образования существительных женского рода от существительных мужского рода. Правилom тоже является склонение – все имена необходимо склонять. Однако, переводчик для дублирования пишет произношение фонетически, чтобы все актеры дубляжа произносили имена тем же самым образом, что и актеры в оригинале, не нарушая тем самым визуальный образ.

Непростой проблемой для переводчиков является перевод поговорок и игры слов. Они должны быть сохранены в тексте, но это не всегда удается. Главным принципом переводчика является тот факт, что определенная поговорка или игра слов должна действовать на чешского зрителя тем же самым образом, как русский оригинал действует на русского зрителя. В самых сложных моментах поддержкой для переводчика становятся тексты диалогов, в которых должны быть выяснены все шутки, фразеологизмы, языковые игры, поговорки и т.д.

Подобным затруднением является перевод сленга и диалекта. В первую очередь переводчик должен узнать, выполняет ли данный сленг или диалект характерную задачу. В случае, если нет, текст можно перевести литературным

языком. Однако большинство случаев перевода сленга и диалекта переводятся разговорно-обиходным языком.

Перевод фразеологизмов часто является критерием, по которому можно расценивать перевод в общем, потому что перевод фразеологизмов – это не просто перевод, но подстановка, замена того, что в данный момент в тексте или на экране происходит. Фразеологизм нельзя переводить по отдельным компонентам, но глобально, т.е. фразеологический комплекс надо заменить другим комплексом. При их переводе надо учитывать:

- 1) экспрессивность фразеологических средств
- 2) их суточный характер
- 3) их вариабельность, изменчивость

Перевод песен и стихов обусловлен тем фактом, являются ли они в фильме полнозначными и несут ли важную информацию. Если они выступают составной частью саундтрека, то в большинстве случаев не переводятся. Но в том случае, когда они имеют чувственное значение, их необходимо перевести. Иногда песни могут помочь лучше постигнуть ситуацию и атмосферу фильма.

Важнейшим моментом перевода диалогов для дублирования является сохранение уровня жанра оригинала. Переводчик должен соблюсти его силу, динамику, уклон, выбрать подходящие грамматические средства, чтобы не впадать в крайности и переводить все только средствами жаргона и сленга, либо только средствами литературного языка. Например, чешский язык не так часто пользуется деепричастиями, как русский. Украинский диалект в русском фильме нельзя перевести, например, цыганским диалектом в нашей среде. Переводчик должен иметь в виду, что самое маленькое отклонение основной стилистической линии оригинала означает обесценивание произведения.

Следующий момент в переводе диалогов для дублирования касается вопроса синхронизации. Основным приспособлением синхронизации является наложение новой артикуляции на оригинальную. Самые заметные для зрителя губные звуки можно найти в начале и конце слова и начале и конце предложения. Дальнейшим ключевым фактом сохранения синхронизации является совпадение открытых гласных звуков и достижение сочетания консонантов с другим и согласными звуками.

Работа переводчика диалогов для дублирования очень трудна. Переводчик должен хорошо владеть не только своим родным, но и иностранными языками, он

должен также иметь языковое и музыкальное чутье. Не каждый переводчик прозы или стихов может работать переводчиком кино. В настоящее время таких специалистов немного. Но, конечно, благодаря своей настойчивости и постоянной практике, переводчик может многому научиться.

Перевод субтитров и диалогов немногим отличается от перевода для дублирования. Надо только иметь в виду правила и инструкции, касающиеся именно данного типа кинематографического перевода, и руководствоваться ими.

Чтобы все вышеуказанные правила, формулы, советы и информация использовать на практике, я решила сделать собственный перевод диалогов фрагмента из фильма «72 метра» русского режиссера Владимира Хотиненко.

Большим помощником для меня стал директор чешского ателье дубляжа господин Петр Ситар (Petr Sítár), который не только давал мне советы по правильному переводу, соответствующему нормам кинематографических диалогов, но, главным образом, дал мне возможность проводить свою работу в его киностудии: пригласил актеров дубляжа, звукорежиссера, и сам явился режиссером дубляжа данного фрагмента. Благодаря такому плодотворному сотрудничеству возникла дублированная часть фильма с моим переводом.

С самого начала моей дипломной работы я была очень заинтересована этой темой. И чем больше ей занималась и глубже в нее проникала, тем интереснее она для меня становилась. Среда, в которой мне довелось работать, поразила меня: очень привлекает рабочая атмосфера в ателье дубляжа – это сотрудничество сыгранных людей, которые заинтересованы своей работой.

Seznam použitých zdrojů:

Literatura:

BĚLOHRADSKÝ, T.: *Jazyková úprava filmů*. In: Vítkovský, K.: *Filmové technické minimum*. Československý filmový ústav, Praha, 1982.

BOHÁČOVÁ, J.: *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1976.

DUBROVIN, M. I., PAROLKOVÁ, O.: *Ruské frazeologismy názorně*. Nakladatelství Ruský jazyk, Moskva, 1981.

DURDÍK, J.: *O umění překladatelském*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957.

DVOŘÁK, L.: *Эй, чыбак! Ruský slang aneb Český hambář jazyka ruského*. Horizont, Praha, 1995.

GOTTLIEB, H.: *Subtitling*. In: Routledge ENCYKLOPEDIA of Translation Studies, Roudledge, London and New York, 1998.

HORÁLEK, K.: *Příspěvky k teorii překladu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1966.

JANDYT, V.: *Přídavek neboli upozornění o methodě a správném způsobu, jak náležitě překládat z cizích jazyků do jazyka českého*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957.

KAUTSKÝ, O.: *Dabing ano i ne*. Publikáční oddělení Českého filmového ústavu, Praha, 1970.

KUFNEROVÁ, Z.: *Co s titulem literárního díla*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994.

LEVÝ, J.: *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha, 1963.

LEVÝ, J. a ILEK, B.: *Kapitoly z teorie a metodiky překladu*, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha, 1956.

MATHESIUS, B.: *Anketa o překládání*. In: LEVÝ, J.: *České teorie překladu*, Praha, 1957.

OSTRIHOŇOVÁ, A.: *Překlad slangu v dabingu*. In: *Příspěvky k bádání v oboru rusistika*. (nastupující generace., IV. Mezinárodní studentská konference, Ostrava, 2003.

PRESL, J.S. – Paní z Stael: *O způsobu a užítku překládání z cizích jazyků*. In: Levý, J.: *České teorie překladu*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957.

STRAKOVÁ, V.: *Lingvistický pohled na problematiku překládání*. In: Kufnerová, Z., Poláčková, M., Povejšil, J., Skoumalová, Z., Straková, V.: *Překládání a čeština*, H&H, Praha, 1994.

TUNYS, L.: *Film mění tvář*. Nakladatelství PRÁCE, Praha, 1969.

VÍTEK, I.: *Záznam zvuku – historický vývoj*. In: *Filmové technické minimum*, Československý filmový ústav, Praha, 1982.

ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006.

ЛЬВОВСКАЯ, З. Д.: *Современные проблемы перевода*. ЛКИ, Москва, 2007.

НЕЛЮБИН, Л. Л.: *Толковой переводческий словарь*. In: ГОРШКОВА, В. Е.: *Перевод в кино*. Федеральное агентство по образованию, Иркутский государственный университет, Иркутск, 2006.

ПРОХОРОВ, А. М.: *Энциклопедический словарь*, Советская Энциклопедия, Москва, 1979.

СТЕПАНОВА, Л. И., МОКИЕНКО, В. М., БИРИХ, А. К.: *Словарь русской фразеологии*. Историко-этимологический справочник, Фолио-пресс, Санкт-Петербург, 1999.

Internetové zdroje:

BAJEROVÁ, L. a kol.: *Daběři – herci*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/daberi.html>, 2002-2007.

BAJEROVÁ, L. a kol.: *Úprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabing.info/uprava.html#ukazka>, 2002 – 2007.

HRADECKÁ, J.: *Příprava dialogů*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/uprava-dialogu-nekolik-poznamek.php>, 2006.

JOSEK, J.! Dostupné z: <http://utrl.ff.cuni.cz>, 27.5.2008.

POSPÍCHAL, P.! Dabingové technologie. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/technologie.php>, 2006.

VÁCLAVÍK, M.: *Práce mistra zvuku a technologie používané pro postprodukční práci – dabing ve zkratce*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/zvuk-prace-mistra.php>, 15.3.2004.

WALLÓ, O.: *Režie dabingu*. Dostupné z: <http://www.dabingovasekce.com/rezie.php>, 2006.

ZELENÝ, M.: *Pochybné dědictví totality: Filmový dabing*. Dostupné z: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/milan-zeleny.php?itemid=2901>, 11.3. 2008.

Konzultace:

SITÁR, Petr – ředitel dabingového studia Filmprint v Praze

БЕРЕЗИН, Олег – ředitel dabingového studia „Невафильм“ v Petrohradě, 5.5.2008

ЗАЙЦЕВА, Людмила Ивановна – hlavní režisérka pro dabing v moskevském Ostankinu, kanál „Первый“, 17.8.2006

ПОКРОВСКАЯ, Юлия – ředitelka pobočky Něvafilmu v Moskvě, 5.5.2008

Korespondence:

KARENINOVÁ, Anna PhDr. – překladatelka, dramaturgyně

СЕВОСТИАНОВА, Анна – produkce „Невафильм“

Osobní účast na předávání cen Františka Filipovského za dabing 2008 v Přelouči, 20.9.2008

Příloha č. 1: Ocenění za dabing

Hodnotu dabingu zvyšuje *Cena Františka Filipovského*.

František Filipovský se narodil 23. září 1907 a zemřel 26. října 1993. Už o rok později se v jeho rodné Přelouči ve východních Čechách konal nultý ročník Ceny Františka Filipovského. Ta byla in memoriam udělena právě tomuto vynikajícímu dabérovi. Od roku 1995 se pak uděluje pravidelně každou 3. sobotu v září. Tyto ceny uděluje město Přelouč, Český filmový a televizní svaz FITES, Jednota tlumočnicků a překladatelů, OÚ Pardubice a

Herecká asociace pod záštitou Ministerstva kultury ČR.

Cena Františka Filipovského je rozdělena na několik kategorií:

Cenu Františka Filipovského za nejlepší ženský herecký výkon v dabingu (v r. 2007: Eliška Balzerová)

Cenu Františka Filipovského za nejlepší mužský herecký výkon v dabingu (v r. 2007: Alois Švehlík)

Cena FITESu a ARBOmedia za mimořádné dabingové zpracování hodnotného audiovizuálního díla (v r. 2007 byla udělena dabingovým tvůrcům filmu „Vějíř lady Windermérové“)

Cenu Jednoty tlumočnicků a překladatelů za mimořádnou kvalitu překladu a úpravy dabovaného audiovizuálního díla (v r. 2007: Michaela Ebrová za překlad Helena Čechová za úpravu dialogů)

Cena Sennheiser a Asociace pracovníků se zvukem za nejlepší zvuk dabovaného audiovizuálního díla (v r. 2007: mistr zvuku Jan Neskusil)

Zvláštní cena Františka Filipovského za mimořádné dabingové zpracování televizních nebo filmových snímků různých žánrů včetně tvorby animované, dětské a TV seriálů (v r. 2007: seriál „Řím“ (10.-12. část))

Cenu British American Tobacco za celoživotní mimořádnou dabingovou tvorbu (v r. 2007: Zdeněk Hruška, dlouholetý dabingový režisér v ČST, dnes ČT)

Ceny za celoživotní mistrovství v dabingu - uděluje Prezídium Herecké asociace (v r. 20007: *Janu TEPLÉMU* in memoriam, Janě DRBOHLAVOVÉ, Evě KLEPÁČOVÉ a Rudolfu KRÁTKÉMU)

Příloha č. 2: Kompletní úprava dialogové listiny

ERAGON 12:27 / SMÍCH /

**VENKU

GERO 12:39 Vezmi si to. / Šetřil jsem to pro tebe.

RORAN 12:42 / DECH /

12:46 Chci jenom tvé požehnání.

GERO 12:52 / DECHY /

RORAN 12:56 / DECH /

GERO 12:58 Dávej na sebe pozor, Rorane.

RORAN 13:04 Sbohem, otče.

13:26 Dám vám o sobě vědět. / Vzchop se - bratře. / A pracuj na sobě. / Ještě z tebe může být lovec.

**DŮM

ERAGON 14:32 Žádný kámen, / vejce.

14:43 Páni! - Koukněme. / Copak jsi zač?

14:53 / SMÍCH / No - pták asi ne. / Pšš, pšš, pšš, / pšš, pšš, pšš, pšš...

15:10 / DECH /

**HRAD

ARYA 15:21 / DECHY /

DURZA 15:39 Kde to je? / DECH /

ARYA 15:46 Je pozdě. / Už se vylíhlo. / DECHY / Už se vylíhlo. / DECHY / - 14:49

DURZA 15:50 / DECH 2x /

Příloha č. 3: Vlastní úprava dialogů pro dabing (úryvek z filmu „72 метра“)

Petr Orlov: Hele, Černěnko, co je to za písničku, co si zpíváš, když je ti smutno?

Černěnko: Je od mojí mámy./*Máminu.*

Petr Orlov: Hmm, poslouchej, Černěnko, zazpívej! Nějak nemůžu usnout. Zazpíváš?

Černěnko: Dej mi pokoj /*Ani náhodou/ Ne, nechci*

Petr Orlov: Tvrdohlavče!

No vidíš, máš mámu, říkals, že seš sám.

Černěnko: Máma umřela loni.

Petr Orlov: Promiň.

Námořník: Soudruhu veliteli!

Petr Orlov: Hmm.

Námořník: Soudruhu veliteli! Vyprávějte nám něco!

Petr Orlov: Co? /*Cože?*

Námořník: Docela směšně vyprávíte./ *Vy tak vtipně vyprávíte.*

Petr Orlov: Tak to uvidíš./ *Nech se překvapit. Ať se trochu pobavíme.*

No dobře, ty jsi sloužil, tak tobě to řeknu. Pohádku. Žádnou odrhovačku, ale pěknou, o krávi.

Není to tak dlouho, ale zdá se to už dávno.

Stejně jako dnes se i tenkrát zdálo, že se naše armáda už definitivně rozpadne.

Byli jsme na tom tak zle, že se vojáci dokonce báli chodit ven.

Šmelili a kradli všichni. Všechno za stejnou cenu, od starých spodárů po utajená torpéda.

Důstojníci se rozprchli, kam jen mohli. Některý začali krást, jiný šli na úřady nebo do politiky. Celkově kam kdo mohl.

Ale my jsme zůstali.

Byli jsme asi dva nebo tři, co jsme zůstali s Genou, a abysme přes zimu neumřeli/*nezdechli* hladem, vydali jsme se do kolchozu na brambory.

Soudruhu veliteli! Soudruhu veliteli! Táhle, přivezli pytle!

Soudruhu veliteli, jsou tam pytle.

Tenkrát jsme se s Genou zastavili u jedné stařenky. Ta stařenka měla krávu starší, než byla ona sama, a nedojila nejmíň sto let. A tak se stařenka rozhodla ji zabít. Nevím proč, ale všichni maj představu/*si myslej*, že důstojník ruského námořnictva může zabít kohokoli, dokonce i krávu.

Stařenka: Synáčku, jatýrka ti usmažím, karbanátky udělám, no tak, zabij mi kravěnku.

Petr Orlov: Nemůžu, bábo Máňo, sloužím na ponorce.

Neměl jsem sebemenší chuť tu krávu zabít. Od mala mám zvířátka rád.

Stařenka: Synáčku, no tak, no tak.

Petr Orlov: A dáš flašku?

Stařenka: Dám dvě!

Ech, dneska dcera dostala výplatu v alkoholu. Kořalka!

Co ty na to, hm?

Petr Orlov: Band Master Super

Stařenka: Co?

Petr Orlov: Jen si tak říkám, našel jsem tady u vás harmoniku. Je taková zvláštní/*zajímavá*, kde se tady vzala?

Stařenka: Jen si ji vezmi! Ber! Je tvoje.

No tak, rozmysli se.

Petr Orlov: Byl u nás minér, říkalo se mu ... hm, to je jedno. Prostě minér.

Za flašku by zabil vlastního bratra, tak proč ne krávu.

Zabijem ji!

Šel jsem ho hledat, ale zrovna jak naschvál /*napotvoru* někam zmizel.

Tak jsem šel za Genou.

Gena: A dá flašku?

Petr Orlov: Dvě.

Gena: Zaříznm ji!

Tak, kde má kráva srdce.

Petr Orlov: Nalevo.

Gena: Takže nalevo.

Petr Orlov: Ano, nalevo.

Gena: Říkáš nalevo.

Když krávu postavíme na zadní, určitě to bude nalevo.

A kráva má rohy.

Tak to je špatný.

Petr Orlov: To jo.

Radši si na to nejdřív dáme flašku. */Možná bysme si na to nejdřív měli dát flašku /posilnit se.*

Muž: Dovolte, soudruhu veliteli. Říkali mi, že jste mě hledal. Problémy s krávou?

Gena: Hmm.

Muž: Soudruhu veliteli, dovolíte?

Gena: Jen si dej./Dej si.

Muž: Mám něco lepšího.

Tajnou zbraň.

Výbuch.

Tohle není ono.

Doporučujeme. */Určeno k použití.*

Tady, nejnovější vynález našeho vojenského průmyslu.

Všechno závisí na umístění miny.

Dejme tomu, že ji dáme krávi pod ocas, roztrhne ji to přesně vejpůl.

Nebo to můžeme dát k rohům.

Potom síla výbuchu bude stejná jako úder kováře Semjona našeho kolchozu.

Gena: K rohům.

Hlavně dej pozor, ať jí to neporaní oči.

Muž: Vše bude v pořádku, soudruhu veliteli.

Příloha č. 4: Dabingové školy

Vysokou úroveň českého dabingu reprezentuje i fakt, že v současné době v České republice existují 3 místa, kde se studenti mohou věnovat dabingu. Jde o:

Ústav translatologie FF UK¹³¹

Dabingový překlad a podtitulkování se učí jako povinně volitelný kurz na PTA (Mgr. J. Nemejovský; občas PhDr. J. Josek) a PTŠ (PhDr. Š. Valverde, občas PhDr. O. Uličný), jinak se mu vyučující částečně věnují v povinném předmětu Literárního překladu.

FAMU¹³²

Zhruba jedenkrát za čtvrt roku jsou zváni *Katedrou produkce* různí odborníci z dabingové praxe, kteří přednášejí posluchačům produkce a režie o problematice překladu, úpravy, režie a herectví v dabingu.

DAMU

Odb. as. Mgr. Regina Szymiková vede *Kabinet hlasové a mluvní výchovy*. Náplní tohoto kursu je „pod vedením profesionálního dabingového režiséra postupné osvojování si všech technických dovedností a požadované pohotovosti nutné pro vytvoření role v dabingovém studiu“¹³³.

Každý rok v letním semestru probíhá pro studenty 3. ročníku oboru herectví čtyřdenní seminář o práci v dabingu. Bývá pozván dabingový režisér a na jeden den se pronajme studio, kde studenti mají možnost vyzkoušet si dabing v praxi. Objeví-li režisér mezi studenty talenty, začne je využívat. Podobná spolupráce existuje i s Českým rozhlasem, takže studenti mají možnost poznat různorodou práci.

Porovnáme-li možnosti výuky a vzdělávání se v oblasti dabingu v České republice a v Ruské federaci, Česko jednoznačně stojí v popředí. Podle informací Ludmily Ivanovny, režisérky dabingu na kanále „Pjervyj“¹³⁴ prakticky žádná možnost výuky není. Co se týče překladů dialogů pro dabing, jsou najímáni obyčejní překladatelé s větším citem a talentem pro dabing a samotné herce-dabéry si režie vybírá zcela náhodně - v divadlech, při různých kulturních akcích nebo v televizi.

(Столичный институт переводчиков-Москва, ОСТАНКИНСКИЙ ИН-Т ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ-Москва, ОСТАНКИНО МОСК. ИН-Т

¹³¹ JOSEK, J. Dostupné z: <http://utr1.ff.cuni.cz>. 27.5.2008.

¹³² Dostupné z: <http://www.famu.cz/>. 11.3.2008.

¹³³ SZYMIKOVÁ, R. Dabing – kurz 1. Dostupné z: <http://studijniplany.amu.cz/cs/predmet209DAB1.html>, 22.8.2008.

¹³⁴ ЗАЙЦЕВА, Л. И., záznam z rozhovoru z 17.8.2006, Moskva, Останкино. (vlastní překlad)

ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ (МИТРО)-Москва, КИНЕМАТОГРАФИИ
ВСЕРОС. ГОС. ИН-Т им. С.А. ГЕРАСИМОВА-Москва,
КИНОВИДЕОИНСТИТУТ-Петербург)

Příloha č. 5: Dodatek k DVD (DVD na zadní desce práce)

Díky stálému kontaktu s ředitelem firmy Filmprint panem Petrem Sitárem jsem mohla ke své práci přiložit i ukázkou části odabovaného filmu, pro který jsem udělala překlad. Vybrala jsem stejnou část filmu, kterou jsem otitulkovala na svou bakalářskou práci, abych mohla vytyčit rozdíly mezi těmito dvěma druhy překladu.

Při profesionálním dabingu je nutné získat mezinárodní filmové pásy, aby mohl být film rozdělen na části a dále s ním bylo možné pracovat. Ačkoli jsem psala majiteli pásů, režiséru panu Nikitu Michalkovovi, dalo se předpokládat, že nebude možné je získat. Tudíž jsem měla k dispozici pouze celý film na DVD bez mezinárodních pásů. To dále zapříčinilo malé technické nedostatky při dabingu, neboť herci v podstatě použili metody voice-over a svým hlasem překrývali zvuk originálu.

Moje práce začala vlastním překladem dialogů (o konkrétních případech jsem se již zmínila výše). Bylo nutné se na film několikrát podívat s textem v ruce a zaznamenávat si do textu, kdy je přímý záběr na hercova ústa, a kdy tedy bude nutné více se snažit o dokonalou synchronizaci. Ačkoliv se v mém úryvku nevyskytovala tak často, Petr Sitár se rozhodl mě správné synchronizaci naučit, a tudíž jsem se o ni snažila v celém textu (podrobněji na str. 49).

Text také bylo nutné upravit podle zásad psaní scénáře, tudíž každý projev začíná jménem hovořícího, dvojtečkou a teprve pak následuje samotný text. Např.:

PETR ORLOV: Hele, Černěnko....

Uváděla jsem také více variant překladu, ze kterých potom režisér Petr Sitár jednu možnost po dohodě s hercem vybral. Např.

Dej mi pokoj. / *Ani náhodou* / *Ne, nechci.*

Funkce překladatele náležela mně, na úpravě dialogů jsem se podílela s Petrem Sitárem, který se ujal i režie.

Z technického hlediska bylo nejdříve nutné získat kopii části filmu na CD ve formátu avi. Je to nejjednodušší formát, se kterým bylo možné v mém případě pracovat. Pro dabing je nutné udělat kopii filmu, na kterou se dabuje.

Po přípravách a získání volného studia se začalo natáčet. Herci, kteří se mého projektu účastnili, přicházeli postupně, dostávali do rukou text a šli přímo do dabingových kabin. Každý daboval zvlášť.

Místnost, ve níž se nachází režisér a mistr zvuku a je spojena s dabérem neprůhledným oknem, tudíž jejich komunikace probíhá pouze přes mikrofon.

Nejdříve bylo nutné, aby si herec svoji roli prohlédl, pak už bylo možné přímo dabovat. Jak mistr zvuku, tak i režisér mají před sebou každý jednu obrazovku, na papíře text, přičemž mistr zvuku ovládá složitou aparaturu. Společně se domlouvají na všech postupech práce: kdy a o jaký časový úsek je nutné repliku vrátit, jestli byly zvuky synchronní apod.

Hlas každého herce je zaznamenáván na jednu stopu. Ve výsledku se stopy namixují ještě s původními zvuky. Veškeré doladování a upřesňování je v kompetenci mistra zvuku. Na něm záleží závěrečný výsledek. Ovšem obsazení herci jsou profesionálové a většina z nich se věnuje pouze dabingu, takže svou práci zvládli dokonale.

Dabování bylo složitější z toho důvodu, že nebyly k dispozici filmové pásy, tudíž film nebyl nakódován. V praxi to znamenalo, že herec předem nevěděl, kdy přesně jeho replika začíná. Musel se tedy soustředit na hercova ústa a dabovat podle něj. I všechny dechy a mlasknutí musel herec vyčíst přímo z filmu.

Anotace

Jméno a příjmení:	Petra Posledníková
Katedra, fakulta:	Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Název:	Specifika filmového překladu – dabing (současný ruský film)
Vedoucí práce:	PhDr. Milena Machalová
Počet stran (bez příloh):	74
Počet příloh:	5
Počet znaků:	131 844
Počet titulů použité literatury:	23

Klíčová slova:

filmový překlad, film, dabing, dabovat, proces dabování, úprava dialogů, režie, zvuk, dabér, konkrétní případy dabingového překladu

Charakteristika:

Tématem této magisterské diplomové práce jsou Specifika filmového překladu – dabing. Práce vysvětluje základní teorii překladu a některé problémy s ní spojené. Objasňuje historický vývoj filmu a vznik dabingu. Dále se věnuje procesu dabování a jednotlivým konkrétním případům překladu dialogů pro dabing (překlad titulu díla, oslovení, frazeologismů, slovních hříček, písní apod.). Nedílnou součástí práce je i vlastní překlad dialogů části filmu a nadabované DVD.