

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého**

**Analýza překladu kulturně specifických prvků  
v amatérských a profesionálních titulcích**

(Bakalářská práce)

**2018**

**Nikol Kaletová**

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého  
Katedra anglistiky a amerikanistiky**

# **Filozofická fakulta Univerzity Palackého**

## **Katedra anglistiky a amerikanistiky**

### **Analýza překladu kulturně specifických prvků v amatérských a profesionálních titulcích (Bakalářská práce)**

### **The Analysis of Translation of Culture-specific Items in Professional and Amateur Subtitles (Bachelor Thesis)**

Autor: **Nikol Kaletová**

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: **Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.**

Počet stran (podle čísel): 88

Počet znaků: 110 394 (bez appendixů)

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne

.....

*vlastnoruční podpis*

Děkuji vedoucí své bakalářské práce Mgr. Jitce Zehnalové, Dr. a Mgr. Veronice Šnyrychové za užitečnou metodickou pomoc a cenné rady, které mi s velkou laskavostí poskytly.

### **Seznam zkratk:**

AVT	audiovizuální text
AVP	audiovizuální překlad
AV	audiovizuální
VJ	výchozí jazyk
CJ	cílový jazyk
VT	výchozí text
CT	cílový text
KSP	kulturně specifický prvek
CT-P	cílový text, profesionál
CT-A	cílový text, amatér
PT	profesionální titulky
AT	amatérské titulky

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2. O AUDIOVIZUÁLNÍM PŘEKLADU</b> .....	<b>11</b>
2.1 DRUHY AVP .....	13
2.1.1 <i>Obtížné druhy AVP</i> .....	13
2.1.1.1 Překlad scénáře .....	13
2.1.1.2 Intralinvální titulky .....	14
2.1.1.3 Titulkování v reálném čase .....	14
2.1.1.4 Titulky pro operu a divadlo.....	14
2.1.1.5 Zvukový popis .....	14
2.1.2 <i>Dominantní druhy AVP</i> .....	14
2.1.2.1 Dabing.....	15
2.1.2.2 Konsekutivní tlumočení .....	15
2.1.2.3 Simultánní tlumočení .....	16
2.1.2.4 Voice-over.....	16
2.1.2.5 Volný komentář .....	16
2.1.2.6 Tlumočení z listu.....	16
2.1.2.7 Multijazyková produkce .....	17
2.1.2.8 Interlingvální titulky .....	17
2.2 PRODUKCE TITULKŮ.....	19
2.2.1 <i>Amatérské vs. profesionální titulky</i> .....	19
2.2.1.1 Fenomén fansubs .....	19
2.3 NEGATIVNÍ ASPEKTY AMATÉRSKÝCH TITULKŮ .....	22
<b>3. KULTURNĚ SPECIFICKÉ PRVKY</b> .....	<b>25</b>
3.1 INTRALINGVISTICKÉ KSP.....	26
3.2 EXTRALINGVISTICKÉ KSP .....	26
3.2.1 <i>Extralingvistické KSP podle Newmarka</i> .....	27
3.2.1.1 KSP z oblasti ekologie .....	27
3.2.1.2 KSP z oblasti materiální kultury .....	27
3.2.1.3 KSP z oblasti sociální kultury.....	27
3.2.1.4 Organizace, zvyky, aktivity, postupy, koncepty .....	28
3.2.1.5 KSP z oblasti gest a zvyků.....	29
3.2.2 <i>Extralingvistické KSP podle Pedersena</i> .....	30
3.2.2.1 Transkulturní KSP .....	30
3.2.2.2 Monokulturní KSP .....	30
3.2.2.3 Mikrokulturní KSP.....	30

<b>4. PŘÍSTUP K PŘEKLADU KSP .....</b>	<b>32</b>
4.1 DOMESTIKACE A ZCIZOVÁNÍ .....	32
4.2 METODY PRO PŘEKLAD KSP .....	33
4.2.1 <i>Metody pro překlad KSP podle Jana Pedersena</i> .....	34
4.2.1.1 Oficiální ekvivalent .....	35
4.2.1.2 Retence .....	35
4.2.1.3 Specifikace .....	36
4.2.1.3.1 Explicitace .....	36
4.2.1.3.2 Adice .....	36
4.2.1.4 Přímý překlad .....	36
4.2.1.4.1 Kalk .....	37
4.2.1.4.2 Posun .....	37
4.2.1.5 Generalizace .....	37
4.2.1.6 Substituce .....	37
4.2.1.6.1 Kulturní substituce .....	37
4.2.1.6.2 Parafráze .....	38
4.2.1.6.2.1 Parafráze na základě smyslu .....	38
4.2.1.6.2.2 Situační parafráze .....	38
4.2.1.7 Vynechávka .....	38
4.2.2 <i>Parametry ovlivňující výběr metod pro převod KSP</i> .....	38
4.2.2.1 Centralita KSP .....	38
4.2.2.2 Intersémiotická redundance .....	39
4.2.2.3 Kotext .....	39
4.2.2.4 Omezení typická pro titulky .....	39
4.2.2.5 Paratextová uvážení .....	40
4.2.3 <i>Metody překladu KSP podle Newmarka</i> .....	40
4.2.4 <i>Metody překladu KSP podle Knittlové</i> .....	41
<b>5. ANALÝZA VYBRANÉHO MATERIÁLU .....</b>	<b>43</b>
<b>6. VYHODNOCENÍ.....</b>	<b>70</b>
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>72</b>
<b>8. PŘÍLOHA: CD.....</b>	<b>75</b>
<b>9. SUMMARY .....</b>	<b>76</b>
<b>10. PRIMÁRNÍ ZDROJE .....</b>	<b>81</b>
<b>11. BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>83</b>
<b>12. ABSTRACT.....</b>	<b>87</b>
<b>13. ANOTACE.....</b>	<b>88</b>

# 1. Úvod

Audiovizuální překlad, v češtině ojedinele označován též jako překlad multimedialní, je poměrně novou, ale zato velmi dynamicky se rozvíjející překladatelskou disciplínou. Podle Remaelové (Remael 2010, s. 12–13) konec 20. století představoval pro AVP významný milník, který by se dal charakterizovat jako počátek jeho nejvýraznějšího rozkvětu, neboť dal vzniknout mnoha novým druhům AVP.

I v současné době neustále roste počet oblastí, ve kterých se AVP využívá, ať už jde o operu, lokalizaci počítačových her či zvukový popis pro nevidomé (Remael 2010, s. 12–13).

Díaz-Cintas s Remaelovou (2014, s. 8) vyčleňují z několika druhů audiovizuálního překladu tři (titulky, dabing a voice-over), které označují za jeho hlavní typy. Byť by se tato kategorizace mohla zdát dostačující, rozhodla jsem se ve své práci členit AVP podle přístupu Yvese Gambiera (2003), který je o mnoho detailnější.

Práce se následně podrobně věnuje prvnímu z výše uvedených hlavních typů AVP, tedy titulkům, jejich dalšímu dělení a jejich charakteristickým rysům, na kterých jsou založeny i dlouhodobé neshody mezi akademiky, zda titulky představují skutečný překlad, či nikoliv, a rovněž i produkci titulků, se kterou úzce souvisí i navazující kapitola.

Díky rozmachu a neustálému vývoji nových technologií, zejména Internetu, se nyní stále častěji setkáváme vedle profesionálních titulků i s titulky amatérskými, zejména s fenoménem tzv. *fansubs*, které mohou označovat jednak neoficiální titulky k japonským anime seriálům (Bogucki 2009, s. 49), ale také již stále častěji i amatérský překlad seriálů, filmů a her obecně (Sajna 2013, s. 3). Vedle nich se ve velmi podobné formě objevují i *fansubs* – amatérské překlady různých filmů a seriálů.

Tyto dva druhy amatérské produkce mají společné to, že se v nich mnohdy setkáváme s rozličnými chybami a nepřesnostmi, které pramení mimo jiné z nepochopení idiomů, neznalosti kulturního kontextu, nesprávného odhadu znalostí

příjemce a následného nepříliš vhodného překladu kulturně specifických prvků (Sajna 2013, s. 14).

Podle Pedersena lze právě překlad kulturně specifických prvků (KSP) považovat za poměrně náročný, protože tyto prvky mnohdy představují překladatelský problém, čili situaci, kdy se překladatel musí vědomě a aktivně rozhodovat, jaké řešení zvolí (2005, s. 1).

Protože jsem již určitou dobu sama sledovala rozličná řešení převodu KSP ve filmových titulcích (jak profesionálních, tak i amatérských) a uvědomila si, do jak velké míry způsob jejich převodu ovlivňuje divákovu pochopení (v mnoha případech negativně), rozhodla jsem se soustředit právě na srovnání amatérských a profesionálních titulků k vybraným filmům, a to z hlediska překladu kulturně specifických prvků.

Tato práce je založená na hypotéze, že profesionální překladatelé při tvorbě titulků využívají častěji metody, které jsou orientované na CT (oproti metodám orientovaným na VT a také ve srovnání s amatéry) a které tedy usnadňují divákovu porozumění, protože jakožto odborníci v oblasti překladu by měli být obeznámeni se širokou škálou metod, ze kterých si mohou vědomě vybírat. Pomocí nich mohou řešit překladatelské problémy tak, aby nebyl divák ponechán „na holičkách“ a překlad mu poskytl stejný zážitek ze sledování, jaký poskytuje originál divákům původního jazyka a kultury.

Kromě potvrzení, nebo vyvrácení této hypotézy odpovím i na následující otázky: Jaké metody nejčastěji užívali profesionálové a jaké amatéři? Tíhli amatéři oproti profesionálům naopak k metodám orientovaným na VT nebo se při převodu KSP také ve větším měřítku uchýlovali k metodám orientovaným na CT?

V teoretické části bude tedy rovněž popsána problematika KSP, jejich dělení na intratextuální a extratextuální KSP a prostor bude věnován i jejich kategorizaci podle Newmarka, který je ve své knize *A Textbook of Translation* z roku 1988 rozděluje do několika skupin, do nichž spadá kupříkladu fauna, flóra, pokrmy, druhy oděvu nebo náboženské a administrativní koncepty.

Jak už bylo zmíněno výše, KSP často představují překladatelský problém. K jeho řešení má překladatel k dispozici určité metody, jejichž množství a druhy se liší autor od autora.



Pro srovnání uvedu a v krátkosti popíšu Newmarkovy metody pro překlad KSP, jako je například naturalizace, neutralizace či kompenzace, kterým se ve své knize kromě kategorizace KSP rovněž věnuje, a také metody podle Knittlové a kol. (2010).

Místo těchto metod jsem se však pro potřeby praktické analýzy rozhodla zvolit z mého pohledu více vyhovující třetí přístup podle J. Pedersena, který stanovuje 7 základních metod pro překlad KSP – oficiální ekvivalent, retenci, specifikaci (explicitaci a adici), přímý překlad, generalizaci, substituci (kulturní substituci a parafrázi) a vynechávku (Pedersen 2005, s. 3–9). Předností tohoto přístupu je to, že se v něm Pedersen zaměřuje přímo na oblast audiovizuálního překladu, který tvoří těžiště celé této práce, a právě z toho důvodu jsem jej upřednostnila.

V práci jsou dále zahrnuty i informace o naturalizaci a zcizování z pohledu Lawrence Venutiho, které představují dvě hlavní tendence, mezi které lze většinu metod rozčlenit, a také parametry, které podle Pedersena ovlivňují následný výběr metody překladu.

Co se samotné analýzy týká, jako výzkumný materiál byly zvoleny titulky k celkem šesti americkým filmům, které se žánrově řadí mezi komedie. Jde o filmy s názvem: Vlčák z Wallstreet (2013), Děda je lotr (2016), Milenci těch druhých (2015), Médě (2012), 500 dní se Summer (2009) a Proč právě on? (2016). Záměrně jsem se při výběru materiálu zaměřila na tento druh filmů, protože jsem v rámci předběžné analýzy zjistila, že právě komedie jsou na rozličné KSP poměrně bohaté.

V komediích mohou navíc KSP hrát jistou roli i v oblasti humoru. Mnohdy tedy představují důležitou složkou některých vtipů a znalost těchto KSP může tedy výrazně ovlivnit jejich pochopení a následný humorný účinek. Proto je nutné, aby překladatel při jejich převodu zvolil vhodnou metodu. Humorný účinek je zde ovšem považován pouze za jeden z faktorů, který může volbu metody převodu ovlivnit. Práce se jím dále nijak podrobněji nezabývá.

Zvolená šestice filmů byla natočena v období let 2009 až 2016, přičemž jejich verze s českými titulky jsou v distribuci od let 2010 až 2017. Poskytují tedy poměrně aktuální pohled na to, jak v současné době překladatelé k převodu KSP ve filmech přistupují.

U každého filmu je v přehledné tabulce uveden příklad ke každé z Pedersenových metod. Jde o metodu, kterou si zvolil buď amatérský překladatel,

anebo profesionál. Příklad je dále doplněn původním textem v angličtině a rovněž i řešením převodu KSP v druhých titulcích (vždy je tedy srovnáván amatér s profesionálem v rámci převodu určitého KSP).

Každý příklad je okomentován z hlediska toho, co daný KSP označuje, jaká je jeho kategorizace (extratextualita, intratextualita, centralita, zda jde o prvek mikro, mono nebo transkulturní), jakou metodu převodu překladatelé zvolili a jaké jsou možné výhody nebo nevýhody jejich řešení. Kde to bylo možné, pokusila jsem se navrhnout i alternativní řešení, o kterém by se v dané situaci dalo uvažovat.

U každého filmu jsou dále v tabulce uvedeny celkové hodnoty, které srovnávají, kolikrát byla každá z metod užitá v profesionálních a amatérských titulcích.

Na konci analýzy jsou pak výsledky zhodnoceny v souhrnných tabulkách, kde je u obou druhů titulků patrné i procentuální zastoupení metod orientovaných na VT a na CT. Z nich je následně možné vyvodit závěr, a sice, zda byla počáteční hypotéza potvrzena, či nikoliv. Tyto tabulky rovněž poskytují odpovědi i na druhotné otázky.

K práci je rovněž přiloženo CD, na kterém je k dispozici soubor se všemi analyzovanými KSP a metodami jejich převodu v titulcích.

## 2. O audiovizuálním překladu

Jako audiovizuální text lze označit mnoho produktů, se kterými se ve svém životě každý den setkáváme. Jde například o filmy, seriály, reklamy anebo počítačové hry a mobilní aplikace. Jak podotýkají Díaz-Cintas a Remael (2014, s. 8), obrazovky a s nimi i audiovizuální texty jsou v naší době všudypřítomné.

Katharina Reissová zavedla v roce 1971 termín „audiomediální text“, který se současnému termínu „audiovizuální text“ velmi podobá. Dal by se tedy označit za jeho základ. Kromě audiomediálního textu vyčlenila Reissová ještě tři další textové typy – informativní, expresivní a apelativní texty (Munday 2008, s. 72).

Co se audiovizuálního překladu týká, ten lze definovat jako „druh překladu, který se soustředí jak na mezijazykový, tak i vnitrojazykový převod audiovizuálních textů“ (Chaume 2013, s. 106)<sup>1</sup>. Toto odvětví teorie překladu bylo poměrně dlouhou dobu přehlíženo (i když se první publikace na téma AVP objevovaly už okolo šedesátých let minulého století), ale za posledních přibližně dvacet let se mu podařilo dostat do centra zájmu translatologického akademického světa (Remael 2010, s. 16).

V současné době se AVP věnují kapitoly ve známých přehledových publikacích, jako je např. *Introducing Translation Studies* (Munday 2008), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (Millán a Bartrina 2013) nebo *A Companion to Translation Studies* (Kuhiwczak a Littau 2007) a mnoho dalších.

González (2009, s. 13) uvádí, že v průběhu let bylo možné se v literatuře setkat i s jinými termíny, které toto odvětví teorie překladu označují, jako jsou například „*film translation*“ (Snell-Hornby), „*media translation*“ (Eguíluz a kol.), „*screen translation*“ (Mason a O’Connell) nebo „*multimedia translation*“ (Gambier a Gottlieb).

Nicméně veškerá tato označení v posledních letech nahradil právě termín audiovizuální překlad, který je v současné době široce užívaný a svým názvem

---

<sup>1</sup> Pokud nebude uvedeno jinak, veškeré citace a termíny jsou vlastním překladem.

odkazuje na jednu z charakteristických vlastností AV textů – jejich polysémiotický charakter.

To znamená, že informace v těchto textech obsažené nejsou prezentovány prostřednictvím pouze jednoho tzv. kanálu, ale je jich využíváno hned několik (Gottlieb 2001, s. 1).

Už v roce 1998 Gottlieb (s. 245), vyčleňuje celkem 4 takové kanály, které dohromady tvoří složitou strukturu AV textu:

- 1) **verbálně-vizuální** – psaný text, tedy např. štítky, cedule, nápisy,
- 2) **neverbálně-vizuální** – k předání informací slouží např. fotografie,
- 3) **verbální audio** – dialogy, hlasy mimo záběr, texty písní,
- 4) **neverbální audio** – hudba, zvuky mimo záběr, různé zvukové efekty.

Chaume (2004) zase hovoří o různých druzích kódů, které se v AV textech objevují, přičemž každý z nich se podílí na přenosu jednotlivých informací. V této souvislosti tvrdí, že pokud překladatel při překladu nezohlední některý z mnoha kódů AV textu, výsledný produkt bude představovat pouze částečný překlad, nikoliv překlad plnohodnotný (Chaume 2004).

Většina lidí si pod slovem „text“ představí psanou formu jazyka, do níž audiovizuální texty ve své podstatě přímo nezapadají. Zdálo by se tedy, že si AV text nezaslouží svou nálepkou textu. Gottlieb nicméně podotýká, že jakákoliv forma vyjadřování v jakémkoliv druhu komunikace přenáší význam, a text tedy definuje jako: „jakékoliv sdělení, které obsahuje verbální i neverbální materiál“ (Gottlieb 2001, s. 1). AV text je tedy opravdu textem, byť se neobjevuje v psané formě, na kterou jsme zvyklí.

Jak již bylo zmíněno výše, AVP může probíhat buď jako překlad mezijazykový, tedy překlad mezi 2 jazyky a s nimi spojenými kulturami (nazývá se též překladem interlingválním), nebo jako překlad vnitrojazykový (intra lingvální), čili překlad v rámci jednoho jediného jazyka.

Do mezijazykového AVP spadají například dabing či titulky.

Co se týká překladu vnitrojazykového, zde může jít kupříkladu o titulky pro neslyšící či zvukový popis pro nevidomé (Chaume 2013, s. 107).

Stejně jako pro mnoho jiných odvětví teorie překladu, i pro AVP je typické, že se dělí na další druhy. Pro větší přehlednost navrhuji někteří autoři sdružení jednotlivých druhů AVP do nadřazených kategorií.

Luyken a kol. (1991) rozděluje druhy AVP na revoicing a titulky. Gambier (2003) navrhuje druhy dominantní (*dominant types*) a obtížné (*challenging types*). Díaz Cintas a Remael (2014) zase popisují tři hlavní druhy AVP, a to titulky, dabing a voice-over, v čemž se s nimi shoduje i český autor Pošta (2012).

Jak uvádí Chaume (2013, s. 108), AVP se rozvíjí velmi dynamickým způsobem, což je způsobeno neustále přibývajícimi novinkami na poli technologií, které mají za následek nárůst divácké základny. Proto postupem času vznikaly, a stále samozřejmě vznikají, nové druhy AVP, které se snaží uspokojit různorodé potřeby příznivců takovýchto textů.

## **2.1 Druhy AVP**

V následující kategorizaci jednotlivých druhů AVP jsem se rozhodla vycházet z přístupu podle Gambiera (2003), který se neomezuje pouze na hlavní typy, se kterými se běžně každý den setkáváme, ale zahrnuje i ty méně známé, které pozornosti toho, kdo se o AVP ve větší míře nezajímá, snadno uniknou. Pokud tedy není uvedeno jinak, jejich popis je převzat právě z Gambierovy práce.

### **2.1.1 Obtížné druhy AVP**

Gambier uvádí, že některé druhy AVP jsou výrazně obtížnější než jiné. Řadí mezi ně překlad scénáře, intralingvální titulky, titulkování v reálném čase, titulky pro operu a zvukový popis.

#### **2.1.1.1 Překlad scénáře**

Tento druh AVP vzniká za cílem získání grantů anebo jiné finanční podpory a většinou není nijak editován.

### *2.1.1.2 Intralingvální titulky*

Označují titulky ve stejném jazyce, v jakém je VT. Jsou určeny sluchově postiženým, ale pomáhají s porozuměním například i cizincům, kteří se jazyk dané země teprve učí. Jak uvádí Chaume (2013, s. 113), od interlingválních titulků se liší například tím, že promluvy jednotlivých postav jsou odlišovány barvami, zvukové efekty se reprodukuje citoslovci, titulky jsou zobrazeny delší dobu a oproti klasickým dvěma mohou mít až čtyři řádky. Tento druh titulků je divákům zpřístupňován pomocí DVD, teletextu, DVB vysílání anebo Internetu.

### *2.1.1.3 Titulkování v reálném čase*

Jde o titulky, které se tvoří přímo při promítání. Používají se například u různých druhů rozhovorů a překladatelé jsou zde spíše tlumočníky. Používají speciální software, který je schopný převádět jejich hlas na text, přičemž při překladu dochází ke značnému zhuštění, aby se informace vešly do prostoru pro titulky (Chaume 2013, s. 113).

### *2.1.1.4 Titulky pro operu a divadlo*

Tyto titulky se zobrazují nad jevištěm anebo na malých obrazovkách, které jsou připevněny k zadní straně sedadel. Mohou být jak interlingvální, tak i intralingvální.

### *2.1.1.5 Zvukový popis*

Jak už název napovídá, jde o popis toho, co se na obrazovce odehrává, ať už jde o gesta, kostýmy anebo výrazy ve tvářích jednotlivých herců. Tento druh AVP je určený pro zrakově postižené a můžeme se s ním setkat i v některých divadlech, kde je zvukový popis divákům poskytován prostřednictvím sluchátek.

## **2.1.2 Dominantní druhy AVP**

Do této kategorie řadí Gambier nejznámější druhy AVP, tedy interlingvální titulky, dabing, voice-over a dále i konsekutivní tlumočení, simultánní tlumočení, volný komentář, tlumočení z listu a vícejazyčnou produkci.

### 2.1.2.1 *Dabing*

Při překladu pro dabing je důležité, aby CT odpovídal pohybu rtů původních herců, protože zvuková stopa originálu je vyjmuta a následně nahrazena zvukovou stopou v CJ (Díaz-Cintas 2003, s. 195). Velmi důležitým faktorem při překladu pro dabing je „*lip-sync*“, neboli synchronizace pohybu rtů se zvukem, který představuje jeden ze specifických rysů dabingu.

Gambier nicméně poukazuje na to, že některé národy zaujímají vůči desynchronizaci v dabingu mnohem tolerantnější postoj než jiné. Například většina Italů údajně nevyžaduje perfektní synchronizaci pohybu rtů ani gest a výrazů ve tváři. Naopak Američané jsou národem, který toto, podle Gambiera, u dabingu očekává.

Dabing se ale netýká pouze překladu mezi rozdílnými jazyky. Můžeme se setkat i s dabingem v rámci jednoho jazyka, tedy dabingem intralingválním, a to zejména u angličtiny, kdy jsou některé filmy dabované z jedné jazykové varianty do druhé. Toto byl případ například skotského filmu *Trainspotting*, který byl předabován do americké angličtiny, nebo kultovní série *Harry Potter*, u níž se jak knihy, tak i filmové ztvárnění rovněž nevyhnuly překladu do americké varianty.

S dabingem souvisí také jakási dualita, co se týká preferencí jednotlivých států. V některých zemích, jako je například Německo, Francie, Španělsko nebo Čína, je dabing nejrozšířenější formou AVP, která v oblíbenosti výrazně převyšuje titulky. Existují ale země, jako je například Portugalsko, Řecko, Švédsko anebo Belgie, které dabing spíše ztracují.

Podle Gambiera je ale členění zemí na ty, které dabují, a ty, které titulkují, až přespříliš zjednodušující, protože i v titulkujících státech se setkáme s dabingem (dabují se např. filmy pro celou rodinu) a vice versa.

### 2.1.2.2 *Konsekutivní tlumočení*

Může probíhat v živém přenosu v rozhlase (například při tlumočení rozhovorů se sportovci/celebritami), může jít o tlumočení již nahraného záznamu nebo o dálkové tlumočení.

### 2.1.2.3 *Simultánní tlumočení*

O tomto druhu Gambier (2003) píše následující:

„Používá se například při tlumočení debat přímo ve studiu. Pravidelně se s ním můžeme setkat na francouzsko-německém programu ARTE. ... Do této kategorie lze zařadit i tlumočení znakového jazyka.“

### 2.1.2.4 *Voice-over*

Pro tento druh AVP je typické, že původní zvuková stopa dialogů není zcela nahrazena stopou v CJ, ale místo toho jsou obě vysílány společně. Hlasitost původní stopy je výrazně snížena, takže jsou původní dialogy slyšitelné v pozadí. Existují země, které voice-over využívají pro celovečerní filmy, jako je Polsko, Estonsko či Rusko (Chaume 2013, s. 108), nicméně v tuzemsku se s ním u filmů jiných než dokumentárních pravděpodobně nesetkáme.

Chaume dále poukazuje na fakt, že když divák slyší původní hlasy v pozadí, má na něj překlad tendenci působit důvěryhodněji. Dabující herec většinou začíná mluvit až 2–3 sekundy po originálu, díky čemuž je výsledný produkt mnohem realističtější a divák má navíc možnost si poslechnout předchozí slova originálu, což má vést i k lepšímu pochopení.

Co se samotného názvu týká, další termíny, které voice-over označují, jsou například částečný dabing (*partial dubbing* nebo *half dubbing*) anebo Gavrilovův překlad (po slavném ruském herci, který se věnoval voice-overu) známý také jako ruský dabing (Chaume 2013, s. 108).

### 2.1.2.5 *Volný komentář*

Významným rysem volného komentáře je to, že jde spíše o adaptaci než o překlad samotný. Typické je, že se některé informace dovysvětlují, jiné se vynechávají, anebo se pro lepší pochopení naopak přidávají. Tento druh AVP se využívá zejména u pořadů pro děti nebo u firemních videí. Jak ale Gambier podotýká, mnohdy není jednoduché odhadnout úroveň znalostí cílových příjemců.

### 2.1.2.6 *Tlumočení z listu*

Probíhá za pomoci scénáře, dialogové listiny anebo titulků v jiném jazyce. Chaume (2013, s. 109) uvádí, že se tento typ AVP omezuje spíše na určité filmové festivaly či zvláštní promítání.



#### 2.1.2.7 *Multijazyková produkce*

Zahrnuje tzv. dvojité verze filmů, což znamená, že herci pronášejí dialogy ve svém jazyce, načež je film následně nadabován pouze v jazyce jednom.

Dalším produktem jsou tzv. remake filmy, kdy se obsah filmu uzpůsobuje hodnotám nových příjemců. Před lety se toto týkalo amerických filmů, které byly tímto způsobem přizpůsobovány evropskému trhu. Nyní je situace opačná.

#### 2.1.2.8 *Interlingvální titulky*

V angličtině nazývané též „*open caption*“ titulky, tedy titulky, které se ve filmu zobrazují automaticky, bez nutnosti zapínání (opakem jsou „*closed caption*“ titulky, čili titulky pro neslyšící, které jsou v pořadí skryté, a divák si proto jejich zobrazování musí nastavit sám (Lewis a Jackson 2001, s. 43)). Gottlieb (1994, s. 104) je nazývá diagonálními titulky.

Jejich podstatou je, že se mluvené dialogy VJ (ale někdy i písně, cedule, atp.) převádí na jeden až dva řádky psaného textu v CJ, který se standardně zobrazuje v dolní části obrazovky.

Nicméně není pravidlem, že se titulky překládají pouze do jednoho CJ. V některých zemích se můžeme setkat i s tzv. bilingvními titulky, tedy titulky, které jsou přeloženy do dvou CJ a na obrazovce jsou zobrazeny souběžně. Mezi takové země patří kupříkladu Finsko, Belgie nebo Izrael, kde existuje více než jeden úřední jazyk.

Ze všech druhů, které Gambier popisuje, se tato bakalářská práce zaměřuje právě na problematiku těchto titulků. Všude dále v textu se tedy pod pojmem „titulky“ rozumí titulky interlingvální.

Od jejich zrodu, a po mnoho dalších let, jim translatologický akademický svět až na výše zmiňované výjimky sotva věnoval nějakou pozornost. Situace se změnila až po roce 1990, kdy odstartovala rozsáhlá distribuce audiovizuálního materiálu (Díaz-Cintas a Remael 2014, s. 8).

Jedním ze specifických rysů titulků je fakt, že na rozdíl od dabingu, kdy je původní verze dialogů ve VJ zcela nahrazena dialogy v CJ, má u titulků divák neustále možnost srovnávat překlad s původní verzí. Titulky jsou tedy stále vystaveny možné kritice ze strany diváka, a proto jsou občas nazývány tzv. zranitelným překladem (Munday 2004).

S tím, že jsou titulky zobrazovány simultánně spolu s VT, souvisí i další kritika, protože titulky podle některých narušují obraz a diváka ruší, takže se nemůže plně věnovat sledování toho, co se na obrazovce děje. Na druhou stranu ale oproti dabingu představují mnohem levnější variantu (Pérez-González 2009, s. 16).

Gottlieb tvrdí, že pro titulky je typická i neúplnost, protože zachovávají pouze syntaktickou a lexikální stránku dialogů. Co se týká prozodických rysů dialogů, ty jsou v titulcích patrné jen velmi zřídka (1994, s. 103).

Dalším z jejich specifíků, a zároveň věčným sporem mezi akademiky, je otázka, zda jsou titulky opravdu druhem překladu, nebo jde spíše o adaptaci. Tomu se věnuje například Gottlieb ve svém článku z roku 2004, kde uvádí, proč tomu tak je.

Prvním důvodem jsou podle něj časová a prostorová omezení. Titulky by neměly být delší než dva řádky, počet znaků na řádek se pohybuje od 30 až po 41 znaků (v závislosti na různých médiích, jazycích a na tom, zda jde o profesionální titulky či nikoliv) a čtecí rychlost přibližně mezi 12 až 17, někdy i 20 znacích za sekundu (Pošta 2012, s. 42–49). Různí autoři udávají různé hodnoty, nicméně stále platí, že informace, které je potřeba do CJ převést, musí být značně zhuštěny, aby titulky odpovídaly vymezeným normám (Gottlieb 2004, s. 219).

Druhým důvodem je fakt, že „... pro většinu lidí pojem „překlad“ ... znamená „převod textu psaného v jednom jazyce na text psaný v jazyce jiném““ (s. 219).

Místo označení „adaptace“ Gottlieb trvá na „překladu“, přičemž ale představuje jeho dva různé druhy: izosémiotický a diasémiotický.

Izosémiotický překlad převádí informace do CT prostřednictvím stejného kanálu. To znamená, že se kupříkladu psaný text opět převádí do psaného textu. Kanál se tedy nemění. Mezi tento druh překladu řadí například literární překlad anebo dabing.

U překladu diasémiotického naopak dochází ke změně kanálu, což znamená, že mluvené slovo se mění v psaný text a naopak. To je případ právě titulků, které jsou podle něj jediným druhem diasémiotického překladu v masových médiích.

## 2.2 Produkce titulků

Titulky mohou být vytvářeny buď z odposlechu, nebo za pomoci dialogové listiny.

Chairová (2009, s. 148) popisuje produkci titulků takto:

První fází je tzv. „*spotting*“, kdy se do dialogové listiny označuje, kdy přesně mají titulky začínat a končit. Na této fázi většinou pracuje technik. Na toto navazuje překladatel, který poté za pomoci takto předpřipraveného materiálu vytváří překlad. Ten je mnohdy, stejně jako správné časování, ještě kontrolován a dále upravován třetím členem týmu, který daný produkt finalizuje.

V současné době, hlavně díky pokročilému softwaru, se poměrně běžně stává, že místo celého týmu na titulcích pracuje pouze jeden člověk, který veškeré úkony zastane sám.

Nicméně tvorba titulků probíhá v každém státě, ba dokonce v každé společnosti, která se tvorbou titulků zabývá, jinak. Z toho vyplývá, že se rozsah práce a odpovědnost překladatele všude mírně liší (Gambier 2003, s. 172).

### 2.2.1 Amatérské vs. profesionální titulky

Neustálý rozvoj trhu s audiovizuálním materiálem s sebou přinesl i změnu v tom, kdo titulky vlastně vytváří. Díky internetu a dostupnému softwaru se mezi profesionálními překladateli začali v posledních letech objevovat i amatéři, kteří se rozhodli vytvářet titulky na vlastní pěst.

U tohoto druhu překladu se můžeme setkat s obecným označením „*user-generated translation*“ (O’Hagan 2009, s. 97), tedy překlad vytvářený uživateli, který je založený na termínu „*user-generated content*“ z oblasti mediálních studií a zahrnuje veškeré druhy překladu, nejen titulky. Protože je ale tato práce primárně zaměřená právě na titulky, nebude zde ostatním druhům již více věnována pozornost.

#### 2.2.1.1 Fenomén fansubs

Pravděpodobně nejúspěšnějším druhem amatérských titulků jsou tzv. „*fansubs*“, které představují sociální internetový fenomén (Díaz Cintas a Muñoz Sánchez 2006, s. 37).

Pojmem *fansubs* se označují fanouškovské titulky k japonským anime seriálům (Pérez-González 2007, s. 67). Na jejich produkci se většinou podílí větší množství

lidí, kteří si mezi sebou rozdělují jednotlivé úkony. Tyto titulky většinou vycházejí z anglické verze seriálu, ze které se překládají do mnoha různých jazyků. Na rozdíl od profesionálních titulků je u *fansubs* běžné, že nedodržují titulkovací standardy. Mnoho prvků, jako například barevné odlišení promluv jednotlivých postav, přebraly *fansubs* z počítačových her (Chairo 2009, s. 152).

Díaz-Cintas a Muñoz Sánchez (2006, s. 37) dopodrobna popisují role jednotlivých aktérů při jejich tvorbě:

Na začátku stojí lidé, kteří jsou zodpovědní za obstarání zdrojového materiálu, který se bude překládat. Ten většinou získávají prostřednictvím ripování DVD nebo jej nahrají přímo z televizního vysílání. Dále v týmu působí ti, kteří se věnují časování. Mají tedy za úkol přesně nastavit začátek a konec každého titulku. O druh písma, formátování a dodržování konvencí se zase starají jiní členové.

Co se týká překladatelů, většina z nich nemá zkušenosti s technickou stránkou tvorby, takže se jejich práce omezuje pouze na překlad, přičemž při překladu z japonštiny do angličtiny většinou nejde o rodilé mluvčí. Právě nedostatečná znalost jazyka mnohdy vede k zásadním problémům, které se u těchto titulků vyskytují.

Po překladatelích nastupují editoři, kteří opravují překlepy a upravují překlad tak, aby zněl přirozeně. Na rozdíl od profesionálního prostředí se editoři *fansubs* vůbec nezabývají kondenzací textu.

Finálními aktéry jsou pak tzv. enkodéři, kteří do originálu pomocí speciálního softwaru titulky vkládají. Nicméně celý proces může být výsledkem práce i pouze jednoho člověka, který veškeré úkony zastane sám.

Oproti tomu produkci profesionálních titulků ve svém článku popsala Sánchez (2004, s. 9) takto:

První fází je hrubý překlad, který představuje první pracovní překlad dialogové listiny a vzniká ještě před titulky. Poté přichází adaptace, kdy se takto nahrubo přeložený text upravuje a rozděljuje do jednotlivých titulků. Ty se dále časují, tzn. nastavuje se čas, kdy se jednotlivé titulky na obrazovce objeví a kdy zmizí. Této fázi se říká „*spotting*“ nebo „*coding*“ a uplatňují se zde dva druhy kódů – lineární časový kód (LTC) a vertikální intervalový časový kód (VITC).

LTC je součástí kanálu s audiem, VITC součástí kanálu s obrazem.

Po časování přichází simulace, čili promítání materiálu s hotovými titulky.

Sánchez uvádí, že produkce většinou probíhá jedním ze 4 způsobů neboli metod:

- 1) **hrubý překlad** – adaptace – časování,
- 2) **hrubý překlad** – časování – adaptace,
- 3) **adaptace** – časování – překlad,
- 4) **adaptace/překlad** – časování.

Každé titulky ale ještě procházejí dalšími dvěma fázemi, nezávisle na tom, jaká byla zvolena metoda pro jejich tvorbu.

Nejprve jsou předány rodilému mluvčímu, který si je přečte, aniž by měl k původnímu materiálu přístup. Díky tomu je schopen lépe vnímat případné chyby a nekoherentní místa.

Druhou fází je poté již zmíněná simulace, tedy promítání s hotovými titulky, která má za cíl eliminovat chyby, které mohly být náhodou v první fázi přehlédnuty. Podle některých názorů by měl na této fázi pokud možno pracovat člověk s nulovými znalostmi VJ, čímž bude zajištěno, že jazykem originálu není ovlivněn a podaří se mu zachytit maximum chyb. Na druhou stranu ale podle některých může být znalost VJ žádoucí, protože pomůže identifikovat případné chyby v překladu, které by jinak simulací prošly bez povšimnutí.

Sánchez dodává, že všechny čtyři metody produkce mají přirozeně své výhody a nevýhody. Nicméně stejně jako Gambier i ona upozorňuje na to, že se proces produkce titulků i jednotlivé metody liší studio od studia a rozdíly samozřejmě také vyvstávají v závislosti na požadavcích jednotlivých klientů.

Jak si tedy můžeme všimnout, produkce profesionálních titulků a *fansubs* se poněkud liší. Toto se ale samozřejmě netýká pouze japonského anime.

Jak uvádí Sajna (2013, s. 3), jako *fansubs* už se neoznačují pouze a výhradně titulky k anime seriálům, ale může jít také o amatérské titulky k jakýmkoliv filmům, seriálům nebo i hrám. Oproti pojmu „*fansubber*“, tedy překladatel anime z řad fanoušků, staví pojem „*funsubber*“, tedy překladatel amatér, který překládá různé filmy či seriály, nesoustředí se pouze na jeden žánr, a je tedy spíše fanouškem překladu samotného. Podle něj jde o důležitý rozdíl, protože právě *fansubberi* se snaží co nejvíce přiblížit titulkovacím standardům.

Dále píše, že tito amatéři málokdy pracují na filmech, které jsou označovány jako klasiky, protože jejich hlavním cílem je povětšinou zpřístupnit co nejširšímu okruhu diváků nejnovější produkci. Titulky vytvářejí pomocí freeware programů, kterých je v současné době na internetu dostupných hned několik, např. Subtitle Edit, Virtual Dub, Sub Station Alpha nebo Subtitle Workshop.

Co se týká titulkovacích standardů, ty se v amatérských titulcích příliš nedodržují. Zkušenější titulkáři se snaží dodržovat rozdělení textu do maximálně dvou řádků, ale stále se v titulcích můžeme setkat i s třířádkovými titulky, a to zejména v místech, kde se objevují velmi rychlé dialogy. Nemusí se ani dodržovat doporučená čtecí rychlost, která souvisí s počtem znaků na řádek, a také výběr druhu písma a jeho velikost je zcela na titulkáři.

### **2.3 Negativní aspekty amatérských titulků**

Stinnou stránkou amatérských titulků je otázka etiky a legality. Amatéři se svými titulky velkým dílem zasazují o popularizaci filmů a seriálů. Jak uvádí Díaz-Cintas a Muñoz Sánchez (2006, s. 44) v případě *fansubs*, tento pozitivní vliv fanouškovských titulků si zpočátku uvědomovali i vlastníci autorských práv k anime seriálům, a proto mezi nimi a fansubbery nebyly nikdy téměř žádné spory. Fansubbeři dokonce do svých titulků přidávají i poznámku, že jakmile v dané zemi získá seriál distribuční licenci, má být šíření jeho *fansub* verze okamžitě zastaveno.

Po jisté době ale distribuční společnosti k *fansubs* změnily postoj, protože se v průběhu let zájem o anime tak rozrostl, že už není potřeba jej prosazovat pomocí fanouškovských titulků. Některé společnosti proti nim proto začaly velmi ostře vystupovat s tím, že jde o pirátství, které je samozřejmě nelegální. A jak Díaz-Cintas a Muñoz Sánchez dodávají, tento problém se netýká pouze anime, ale i titulků k jiným seriálům a filmům.

Když se zaměříme na české prostředí – v roce 2013 ze serveru *titulky.com* začaly mizet titulky k filmům, které u nás distribuují společnosti Falcon a Hollywood Classic Entertainment. Jeden ze známých titulkářů, který vystupuje pod přezdívkou Ajvngou, na svých webových stránkách píše o tom, že se tyto společnosti pod

pohružkou soudu obrátily i na server *titulkáři.com* s žádostí, aby titulky odstranil (Ajvngou 2013).

A pokud pohlédneme do zahraničí – v roce 2017 se ve zprávách objevily informace o soudním sporu mezi nizozemskou antipirátskou asociací BREIN a Nadací svobodných titulků (Stichting Laat Ondertitels Vrij), která BREIN žalovala za to, že z internetu mazala amatérské titulky. Soud v Amsterdamu nakonec rozhodl ve prospěch BREIN s tím, že amatérské titulky mohou vznikat a být sdíleny jen tehdy, pokud mají překladatelé povolení od majitelů autorských práv (Václavík 2017).

Co se samotného překladu týká, největším problémem amatérských titulkářů je mnohdy chabá kvalita zdrojového materiálu, nedostatečná jazyková kompetence a nedostatek odborných znalostí v oblasti překladu (Bogucki 2009, s. 49–51). Výsledkem toho je nedodržování titulkovacích standardů a řada chyb a nepřesností, které se podle Boguckého v amatérských titulech objevují. S nedostatečnou kompetencí v oblasti jazyka podle něj souvisí i chyby, které mají na svědomí následující faktory:

- 1) potíže s rozpoznáním slov, které se vyskytují mimo běžnou slovní zásobu,
- 2) neporozumění dialogům v jejich úplném rozsahu – často se stává, že amatéři rozumí pouze částečně a překlad pak zakládají na chybných nebo neúplných informacích,
- 3) špatné pochopení vynechávek,
- 4) neporozumění některým lexémům a delším úsekům promluvy,
- 5) přílišné spoléhání se na kontext.

Sajna (2013, s. 4) uvádí další problémové oblasti, které jsou zdrojem chyb v amatérských titulech. Mezi ně zařazuje:

- 1) **vulgarismy a nadávky** – amatéři se mnohdy vyhýbají tomu, aby tyto prvky do CJ převedli, anebo je nahrazují jemnějšími výrazy, což je chyba, protože i úroveň vulgarity by měla být v překladu zachována,
- 2) **rýmy** – amatérské titulky někdy, na rozdíl od profesionálních, nezachovávají rýmy, čímž diváka připravují o možnost si je v textu užít (Sajna tento bod uvádí v kontextu formální a dynamické ekvivalence a

tvrdí, že v případě rýmů je správným přístupem vydat se cestou ekvivalence dynamické),

- 3) **úmyslné chyby** – např. gramatické chyby, které jsou typické pro konkrétní postavu, by měly být v titulcích zachovány a měly by se objevovat konzistentně po celý čas filmu,
- 4) **idiomy** – v amatérských titulcích mnohdy překládány doslova, což Sajna označuje za největší chybu, které se může překladatel dopustit,
- 5) **cílový jazyk** – zahrnuje neidiomatický jazyk, gramatické chyby a pravopisné chyby,
- 6) **irelevantní verbalismus** – překládání informací, které jsou zcela zbytečné a jen odvádějí divákovu pozornost k titulcům,
- 7) **technická omezení** – nedodržování titulkovacích standardů,
- 8) **kulturně-specifické prvky** – nevhodný způsob překladu nebo úplné zachování KSP, které vede k tomu, že se divák cítí ztracen a není schopen pochopit, o co se v dané replice jedná.



### 3. Kulturně specifické prvky

Jak definuje Díaz-Cintas a Remael, kulturně specifické prvky (dále jen KSP) jsou:

„... extralingvistické odkazy na prvky, které jsou svázány s kulturou, historií anebo geografii určité země, a z toho důvodu při překladu často působí velké problémy“ (2014, s. 200).

V současné době se filmy nepromítají jen v rámci země, ve které vznikly, anebo u jejich nejbližších sousedů, ale jsou naopak často šířeny do celého světa prostřednictvím různých druhů médií. Tímto způsobem se jejich divácká základna rozšiřuje o extrémně velké množství lidí z různých kultur, což má za následek to, že kvůli této rozmanitosti pak překladatelé, kteří titulky vytváří, čelí při překladu celé řadě problémů, a to mimo jiné právě při překladu KSP (Díaz-Cintas a Remael 2014, s. 200).

Toto obdobně popisuje i Ramière (2006), která navíc dodává, že právě při procesu internacionalizace představují lingvistické rozdíly jednu z největších překážek, protože jazyk a kultura spolu velmi úzce souvisejí. V okamžiku, kdy se spolu setkávají různé kultury, vyploouvají na povrch mnohé mezikulturní rozdíly, se kterými je třeba si poradit, jinak bude výsledek pro cílové diváky zcela nesrozumitelný.

Překlad pro titulky a dabing tímto nabyl na důležitosti nejen z ekonomického, ale i ze sociálního hlediska.

Ani pro KSP v teorii překladu neexistuje jednotný termín. Bakerová je nazývá „*culture specific concepts*“, Pedersen „*culture-bound references*“, Robinson „*realia*“, u Newmarka se setkáme s označením „*cultural words*“ a například Díaz-Cintas a Remaelová používají ve své knize *Audiovisual Translation, Subtitling* (2014) termín „*culture-bound terms*“.

Co se týká klasifikace, Pedersen (2005) rozděluje KSP do dvou hlavních kategorií, a to na prvky extralingvistické a intralingvistické.

### 3.1 Intralingvistické KSP

Zde Pedersen řadí KSP, které tvoří součást daného jazyka. Jako příklad uvádí idiomy, přísloví, slang anebo dialekty:

- 1) **idiomy** – *by the skin of your teeth* = jen tak tak,
- 2) **přísloví** – *early bird catches the worm* vs. ranní ptáče dál doskáče,
- 3) **slang** – *bae* = označení pro přítele, přítelkyni nebo velmi blízkou osobu,
- 4) **dialekty** – *I ain't going to school today.* = *I'm not going to school today.*

### 3.2 Extralingvistické KSP

Podle Pedersena (2005, s. 2) jde o:

„...odkaz prostřednictvím jakéhokoliv výrazového prostředku, který souvisí s danou kulturou a odkazuje na extralingvistický objekt nebo proces, a o kterém se domníváme, že ... je součástí encyklopedických znalostí diváků.“

Čili se jedná o výrazy, které patří do oblasti reálií a nejsou součástí jazykového systému. Do tohoto druhu KSP by se dala zařadit klasifikace KSP tak, jak ji podrobně rozpracoval Peter Newmark ve své knize *A Textbook of Translation* z roku 1988. Zde kulturu definuje jako „...způsob života a jeho manifestace, který je typický pro určitou komunitu, jež určitý jazyk používá jako svůj prostředek vyjadřování.“ (s. 94) a pokračuje rozdělením KSP do následujících kategorií: ekologie, materiální kultura, sociální kultura, organizace, zvyky, aktivity, postupy, koncepty, gesta a zvyky.

Ty budou na následujících stránkách blíže popsány.

### 3.2.1 Extralingvistické KSP podle Newmarka

#### 3.2.1.1 KSP z oblasti ekologie

- **zvířata, rostliny, místní názvy větrů, hory, pláně,...**

Do této kategorie řadíme geografické a přírodovědné názvy. Některé názvy nepředstavují KSP, protože došlo k jejich převzetí do jiných jazyků. Ale například u slova „plán“ se můžeme setkat s mnoha ekvivalenty, které jsou typické pro rozdílné kultury – prerie, tundra, step, savana, *llanos*, *campos*, atd. Kvůli této kulturní specifčnosti se tedy dají považovat za KSP.

#### 3.2.1.2 KSP z oblasti materiální kultury

- **jídlo, oblečení, obytné prostory, dopravní prostředky,...**

Newmark do této kategorie řadí například jídlo, které je podle něj pro mnoho lidí důležitým a citlivým rysem jejich kultury a objevuje se v mnoha textech – v kuchařkách, turistických průvodcích, ve vícejazyčných jídelních lístcích, časopisech atd. Některá jídla byla přejata i do dalších jazyků, např. pizza nebo makaróny. Jiné názvy se v cizích kulturách neobjevují tak často a je tudíž nutné je dovysvětlovat.

Dále se mezi tyto prvky řadí i rozličné druhy oblečení, které se ale do CJ nepřekládají, např. *kimono*, *sári*, *kurta*. Mnohdy postačí jen přidat obecný klasifikátor, který divákům přiblíží, o co se jedná.

Patří sem i různé druhy obytných prostorů – *pallazo*, *paese*, *hacienda*. Dále dopravní prostředky a názvy letadel a automobilů – *BMW*, *Ford*, *747*, *rikša*.

Názvy rozličných druhů fauny a flóry také patří mezi KSP. Co se týká odborných textů, můžeme je překládat pomocí latinských názvů, které fungují jako mezinárodní klasifikace. V neoborných textech je nutné uchýlit se k jiné metodě, např. k explicitaci.

#### 3.2.1.3 KSP z oblasti sociální kultury

- **povolání, volnočasové aktivity,...**

Při překladu KSP z oblasti sociální kultury Newmark uvádí, že je potřeba zvážit jejich denotativní a konotativní význam. Existují prvky, které se v jiných jazycích prakticky nevyskytují, ale dá se je jednoduše přeložit, protože pro ně existuje protějšek, který se jejich původnímu významu velmi blíží, nebo mohou být popsány na základě své

funkce (*chocolaterie* – obchod s čokoládou). Těchto prvků se týká význam denotativní.

Konotativní význam pak musíme při překladu zohledňovat například u výrazů jako je „*working class*“ (střední třída) nebo „*the proletariat*“ (proletariát), které v některých zemích mohou vyvolávat jistou politickou rezonanci.

Dále sem můžeme zařadit i názvy sportů a volnočasových aktivit a s nimi související termíny: *snooker*, *pétanque* a různé karetní nebo hazardní hry.

#### 3.2.1.4 Organizace, zvyky, aktivity, postupy, koncepty

- **politické strany, instituce, subjekty, termíny z oblasti náboženství, umění,...**

Specifika politického a sociálního života v dané zemi můžeme vysledovat i na základě názvů jejich jednotlivých institucí. Může jít o názvy, které označují hlavu státu nebo parlament. Ty mohou být buď snadno přeložitelné (*president*), nebo mohou při překladu působit větší problémy (*Snortig*, *Sejm*), se kterými je ale možné si poradit, protože v mezinárodních dokumentech většinou bývají uvedeny jejich oficiální ekvivalenty. Pokud překládáme odborný text, můžeme explicitovat (*Sejm* – polský parlament).

Názvy veřejných subjektů v odborných textech zachováváme a, kde je to vhodné, poskytneme navíc i doslovný překlad. Jestliže se jedná o odborný text, můžeme jej nahradit kulturním ekvivalentem.

Zde Newmark uvádí příklad: *Electricite de France* – Francouzská elektrárenská společnost.

Pokud z názvu subjektu není možné poznat, o co se jedná, měl by překladatel nejprve zjistit, zda pro něj neexistuje oficiální ekvivalent. I když se mu podaří takový ekvivalent úspěšně nalézt, neznamená to, že jej může v textu okamžitě bez rozmyslu použít. Následuje další krok, ve kterém by měl překladatel zvážit, zda bude pro čtenáře tento ekvivalent pochopitelný a zda se hodí do daného typu textu. Pokud dojde k závěru, že tomu tak není, má na výběr ze dvou možností.

V případě, že jde o formální text informativní povahy, název subjektu by měl být zachován v původním znění a za něj by měl být přidán funkční ekvivalent (*Maison de la culture*, centrum umění). Delšímu popisu bychom se měli vyhýbat, pokud to není pro pochopení ze strany čtenáře opravdu nezbytné. Rovněž bychom se měli vyvarovat neologismů a doslovného překladu.

V případě neformálních textů nahrazujeme kulturním anebo funkčním ekvivalentem. Pokud jde o historické názvy, Newmark doporučuje mírně odlišný postup. Ať už je z názvu možné vyčíst, o co se jedná, nebo ne, tyto termíny necháváme v původním jazyce, ledaže by pro ně existoval obecně používaný ekvivalent.

Co se týká postů a vládních institucí, některé z jejich názvů se v textu zachovávají, jiné se překládají. Např. pozice starosty (*Mayor*) se mezi různými jazykovými páry překládá, byť se tato funkce svými pravomocemi v každé zemi liší. Dále bychom si měli dávat velký pozor i na *faux amis*, které se mohou objevit mezi některými funkcemi.

Obecně vzato, čím odbornější text, tím více se v něm upřednostňuje strategie zachování. Čím více zachováváme, tím větší má čtenář šanci dostat se k původnímu smyslu originálu.

V textu se můžeme setkat i s termíny z náboženství. V takovém případě se většinou zanechávají v původním jazyce, přičemž nejzákladnější termíny daného náboženství prochází naturalizací.

U prvků spojených s uměním se překladatel opět rozhoduje mezi zachováním nebo překladem na základě toho, jak vzdělání budou příjemci CT. Vzdělání samozřejmě ve smyslu jejich schopnosti orientovat se v oblasti umění, kterého se text týká. Nicméně znovu se zde uplatňuje pravidlo, že pokud se z názvu dá vyčíst, o co jde, překládáme doslovně. Pokud ne, zachováváme.

Názvy budov, muzeí, divadel, atd. Newmark doporučuje zachovat a následně k nim přidat i překlad, a to z toho důvodu, že bývají součástí map a adres a čtenář by tedy měl mít přístup k názvu i v jeho nezměněné podobě.

Co se týká termínů, zachovávají se ty, které jsou považovány za příznačné pro danou kulturu. Termíny, které se užívají univerzálně, pak podléhají naturalizaci.

#### 3.2.1.5 KSP z oblasti gest a zvyků

Zde můžeme zařadit zvyklosti jako např. plivání jakožto forma požehnání či ochrana před zlem a zavrtění hlavou na znamení souhlasu. Stejně jako předtím i zde při překladu záleží na tom, jak moc se v této oblasti příjemci CT orientují a o jaký druh textu se jedná.

### 3.2.2 *Extralingvistické KSP podle Pedersena*

Od Newmarka se nyní můžeme vrátit zpět k Pedersenovi, který ještě v dělení KSP pokračuje, a to na základě tzv. transkulturality.

Některé KSP bývaly známé pouze příslušníkům kultury, ze které pocházely. To se nicméně v současnosti mění a mnoho KSP se šíří dále i mezi lidi z jiných kultur.

Naše společnost se tedy stává transkulturní. A právě na stupni transkulturality Pedersen založil kategorizaci KSP na transkulturní, monokulturní a mikrokulturní prvky.

#### 3.2.2.1 *Transkulturní KSP*

U těchto KSP předpokládáme, že jsou známé příslušníkům jak výchozí, tak i cílové kultury, a to na základě jejich encyklopedických znalostí. Pedersen uvádí, že tyto prvky náleží do tzv. třetí kultury.

**Např. Sheldon Cooper z celosvětově úspěšného seriálu *Teorie velkého třesku*.**

#### 3.2.2.2 *Monokulturní KSP*

Tyto KSP představují překladatelské problémy, protože jsou mnohem méně známé příjemcům CT než příjemcům VT. Když se s nimi tedy divák z cílové kultury setká v titulcích, pravděpodobně nebude vědět, k čemu prvek odkazuje a o co se vůbec jedná. U tohoto druhu KSP pak musí překladatel zvolit vhodnou strategii pro jejich převod.

**Např. Dr Pepper – kole podobný nealkoholický nápoj, který se vyrábí v USA.**

#### 3.2.2.3 *Mikrokulturní KSP*

Označuje prvky, které jsou součástí výchozí kultury, ale u nichž nemůžeme předpokládat, že je budou příjemci VT a CT znát. Tato překvapivá neznalost ze strany diváka z výchozí kultury je zapříčiněna tím, že jsou tyto KSP buď příliš specializované, anebo jsou typické například pouze pro určitý region v dané zemi.

**Např. hudební uskupení, která vystupují pouze v rámci svého rodného města, případně blízkého okolí.**

Pedersen upozorňuje na to, že si musíme uvědomit, že je sice možné, že někteří diváci budou tyto KSP znát, ale v tomto případě je důležité brát v potaz většinu. A ta bude při setkání s takovým KSP tápat.

Stupeň transkulturality se může lišit publikum od publika. Některé KSP, které byly pro jedny příjemce monokulturní, mohou být pro jiné transkulturní a opačně.

Dále Pedersen uvádí ještě parametr extratextuality. Ten označuje, zda se KSP nachází pouze v textu, nebo je součástí kultury i mimo něj. Podle něj se KSP dělí na extratextuální a intratextuální.

Transkulturní, monokulturní a mikrokulturní KSP jsou zároveň vždy extratextuální. Intratextuální KSP jsou prvky, které existují pouze v daném textu, ale v reálném světě se s nimi nesetkáme. Nicméně pokud je intratextuální KSP velmi úspěšný, může se z něj stát prvek extratextuální. Např. postava *Sheldona Coopera* je v rámci seriálu intratextuální. V momentě, kdy by jej někdo použil kupříkladu k přirovnání, jakožto člověka, který má velký problém pochopit, jak fungují vztahy mezi lidmi („Ty jsi hotový Sheldon, fakt!“), stal by se z něj prvek extratextuální.

## 4. Přístup k překladu KSP

### 4.1 Domestikace a zcizování

Jakmile v textu identifikujeme KSP, následuje volba příslušných překladatelských metod. Ty se odvíjí od základní překladatelské strategie, kterou si překladatel musí zvolit. V případě KSP je nutné se rozhodnout, zda se bude překladatel snažit text přizpůsobit příjemcům cílové kultury nebo se bude snažit co nejvíce zachovat podobu a styl originálu.

Tyto dvě základní překladatelské tendence popsal už v roce 1813 Friedrich Schleiermacher, který tvrdil, že překladatel má při své práci pouze dvě možnosti. Buď autora přiblíží ke čtenáři, anebo čtenáře k autorovi. Schleiermacher přitom upřednostňuje možnost druhou. To znamená, že překladatel se nebude snažit o to, aby CT zněl tak, jak by jej autor napsal, kdyby byl jeho rodným jazykem CJ.

Místo toho má zvolit zcizovací strategii (opakem je naturalizační) a snažit se do překladu převést i dojem cizoty. Čtenáři má být tedy jasné, že čte dílo, které napsal cizí autor, a při čtení se tedy bude neodvratně setkávat i s prvky z jiné kultury. Jeho práce měla obrovský vliv na translatologický akademický svět a mnoho dalších prací na něj dále navazovalo (Munday 2008, s. 29).

Jedním z významných autorů, který se od Schleiermacherových strategií odrazil, byl Lawrence Venuti, který hovoří o neviditelnosti překladatele. Uvádí, že v anglofonních zemích jsou požadavky na překlad jasné. Dobrý překlad by měl být přeložen do současné standardní angličtiny, ve které se neobjevuje příliš mnoho žargonu a cizích slov. Měl by se vyznačovat plynulostí, okamžitou srozumitelností, syntaxí CJ a sémantickou přesností. Aby text tyto požadavky splňoval, překladatel by se měl vydat cestou tzv. domestikace (dle Schleiermachera naturalizace).

Skutečnost, že anglofonní země toto od překladu skutečně očekávají, dokládá příklady různých recenzí na přeložená díla, které právě plynulost a přirozenost v překladu vyzdvihují, a naopak zatracují překlady, které se od nich odchyľují. A právě z těchto požadavků vyplývá překladatelova neviditelnost, čili iluze, že jde o původní text, do kterého nikdo nezasahoval, a ne o překlad (Venuti 2004, s. 2–5).



Jak si tedy můžeme povšimnout, Venuti se mírně odchyluje od Schleiermacherovy terminologie a přichází s vlastními termíny: domestikace a zcizování.

Domestikaci popisuje jako snahu překladatele přizpůsobit CT co nejvíce cílové kultuře a CJ. Výsledkem je plynulý překlad, který je okamžitě srozumitelný pro příjemce CT a neobjevují se v něm KSP, které by příjemcově porozumění ztěžovaly. Zároveň vše zapadá do hodnot a ideologie příjemců CT. Podle něj domestikovaný text čtenáři předkládá jen neúplnou interpretaci originálu a připravuje ho o možnost všimnout si rozdílů, které cizí text nabízí.

Na druhou stranu zcizování je postup zcela opačný, protože se překladatel vědomě snaží zachovávat cizí prvky. Takový překlad se snaží zdůraznit jak jazykové, tak i kulturní rozdíly, které se objevují mezi danými dvěma jazyky a jejich kulturami. To se projevuje například ve volbě slov, větné syntaxi nebo zachovávání KSP. Čtenář si je neustále vědom faktu, že čte překlad cizího textu. Jak tvrdí Venuti, aby tato strategie úspěšně zachovala cizotu, musí porušovat zavedené domácí normy. Toho překladatel dosáhne například tím, že si k překladu zvolí text, který nezapadá do literárního kánonu dané země.

Celkově vzato se Venuti staví na stranu zcizování a považuje jej za etický přístup k překladu. Podle něj jde o „...formu odporu vůči etnocentrismu a rasismu, kulturnímu narcismu a imperialismu, a to v zájmu demokratických geopolitických vztahů“ (2004, s. 20). Uvádí, že na rozdíl od těch anglofonních, jde v evropských zemích o poměrně často uplatňovanou strategii.

## **4.2 Metody pro překlad KSP**

Jak bylo v předchozí kapitole popsáno, Venuti se zabýval hlavně celkovou strategií pro překlad VT, čili od samotného výběru textu až například po větnou syntaxi, a rozlišoval mezi domestikací a zcizováním, přičemž navazoval na myšlenky Schleiermachera. Tato bakalářská práce se ale zaměřuje konkrétně na překlad KSP, kterému se Venuti už nijak podrobněji nevěnoval.

Na Venutiho přístup nicméně navazují další akademici, kteří popisují specifické metody pro překlad KSP a mnohdy je rozdělují právě na metody, které se

vyznačují přístupem domestikujícím, a metody, které se vydávají spíše cestou zcizování. Takto je rozčleňuje i Pedersen (2005), jehož metodologie představuje těžiště této bakalářské práce, protože se věnuje především překladu KSP v rámci titulků.

V následující podkapitole bude tedy popsán přístup k překladu KSP podle Pedersena a pro srovnání budou ještě ve stručnosti uvedeny i metody jiných akademiků, konkrétně Newmarka a Knittlové.

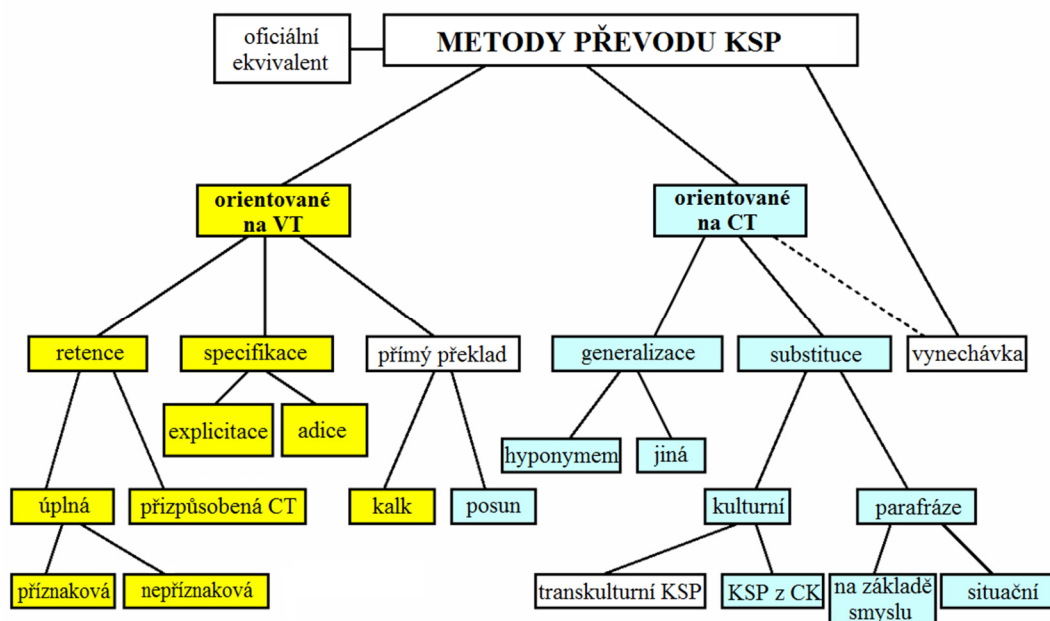
#### ***4.2.1 Metody pro překlad KSP podle Jana Pedersena***

Hned zpočátku Pedersen (2005, s. 3) podotýká, že místo slova „překlad“ (*translation*), používá v souvislosti s KSP slovo „převod“ (*rendition*), neboť ne ve všech případech se KSP opravdu překládají, nýbrž mohou být zanechávány i ve svém původním tvaru.

V rámci jejich klasifikace navazuje na Venutiho a jednotlivé metody řadí od nejvíce zcizujících po nejvíce domestikující. Zcela ale opouští jeho terminologii a místo toho je nazývá „metody orientované na VT“ a „metody orientované na CT“.

Dále upozorňuje na fakt, že se při překladu ne vždy uplatňuje pouze jedna metoda, ale překladatel mnohdy naopak různé metody kombinuje. Může tak docházet k tomu, že výsledný převod vzniká například kombinací kulturní substituce a oficiálního ekvivalentu anebo explicitace a přímého překladu.

Zároveň je také poměrně běžné, že si titulkáři ani nejsou vědomi toho, jaké metody pro překlad používají, protože u nich může jít o zcela podvědomou činnost. Toto platí zejména v případě kombinování jednotlivých metod.



Obrázek 1: Pedersenovo dělení metod převodu KSP (2005, s. 4, vlastní překlad)

#### 4.2.1.1 Oficiální ekvivalent

Tato metoda se od ostatních liší v tom, že zde „...jde spíše o byrokratický proces než o proces jazykový.“ (2005, s. 3). To znamená, že příslušná autorita musí rozhodnout, jaký konkrétní oficiální ekvivalent se bude pro překlad daného KSP používat. Jak podotýká Pedersen, v tomto případě se překladatel neseťká s žádnými překladatelskými problémy, protože oficiální ekvivalent představuje již hotové řešení. Stačí ho tedy jen najít a v textu použít.

Může se jednat například o názvy organizací (Médecins Sans Frontières – Lékaři bez hranic) anebo i fiktivní názvy postav, míst a jiných prvků (Ravenclaw – Havraspár).

#### 4.2.1.2 Retence

Představuje jednu z nejpoužívanějších metod. Pedersen ji na své škále řadí mezi metody, které jsou nejvíce orientované na VT. V tomto případě může být KSP zachován buď ve svém nezměněném tvaru, anebo může projít menšími úpravami, aby se o něco více přizpůsobil CJ.

Může jít například o pozměněný způsob zápisu nebo odstranění členu. Podle Pedersena jde o metodu, která sice zůstává nejuvěrnější originálu, ale na druhou stranu nepatří mezi úplně nejvhodnější způsoby, jak KSP převádět, protože vůbec neusnadňuje pochopení příjemce a nechává ho, dalo by se říct, „na holičkách“.

S touto metodou se často setkáváme například tehdy, když se v titulcích objevují jména známých osobností, jako je např. Jimmy Buffet či Jay-Z.

#### 4.2.1.3 *Specifikace*

KSP je ponechán ve svém nezměněném tvaru, ale překladatel k němu navíc přidá informaci, která jej upřesňuje, a tím příjemci umožňuje snáze pochopit, o co se jedná. Specifikovat můžeme buď explicitací anebo adicí.

##### 4.2.1.3.1 Explicitace

Představuje rozepsání části názvu KSP, která je ve VT zahrnuta jen implicitně. Jde například o rozepsání zkratk nebo akronymů, přidání křestního jména k příjmení určité osoby anebo doplnění oficiálního názvu.

**Např.: PS3 – PlayStation 3.**

##### 4.2.1.3.2 Adice

Ke KSP přidáváme obecný klasifikátor, tedy hyperonymum, abychom příjemci přiblížili, o co se jedná. Časté je kromě přidávání hyperonym i přidávání meronym. Nevýhodou této metody je to, že u titulků znamená znaky navíc, se kterými musí většinou titulkář zacházet velmi ekonomicky.

**Např.: Manuel Neuer – fotbalista Manuel Neuer.**

#### 4.2.1.4 *Přímý překlad*

Tato metoda se často používá pro převod názvů společností a různých organizací a na rozdíl od jiných metod zde nedochází k přidání žádných informací, jako je tomu u jiných metod. Pedersen rozděluje přímý překlad na kalk a posun, přičemž kalk je podle něj orientovaný na VT a posun na CT.

#### 4.2.1.4.1 Kalk

Působí na příjemce CT poněkud exoticky, protože jde o doslovný překlad daného prvku. Jediné změny, ke kterým zde dochází, jsou nutné změny v důsledku odlišných jazykových systémů.

**Např.: hard disk – pevný disk.**

#### 4.2.1.4.2 Posun

Zde je typické, že překladatel provede při převodu KSP jisté dodatečné změny, které zajistí, že výsledný prvek v textu nepůsobí tak exoticky, jako kdyby byl kalkován.

**Např.: StampFree – Pozvánky bez známky.**

#### 4.2.1.5 *Generalizace*

Zahrnuje nahrazení KSP, který odkazuje na něco konkrétního, užitím hyperonyma. V CT tak vzniká prvek, který je mnohem obecnější než původní KSP.

**Např.: Daily Freeze – zmrzlinářství.**

#### 4.2.1.6 *Substituce*

Označuje nahrazení KSP něčím zcela odlišným, a to buď úplně jiným KSP, anebo parafrází, ve které se KSP ani nutně objevit nemusí. Pedersen substituci tedy dělí na podkategorie kulturní substituce a parafráze.

##### 4.2.1.6.1 Kulturní substituce

Při kulturní substituci dochází k nahrazení KSP prvkem, který je typický pro kulturu CJ, nebo prvkem transkulturním (v případě nejméně příznakové substituce), tedy prvkem, který není vyloženě domácí, ale můžeme u něj předpokládat, že ho budou příjemci CT znát.

Nevýhodou nahrazení ryze cizího KSP něčím ryze domácím je to, že tento prvek poté v překladu působí lehce nedůvěryhodně. V některých případech je ale tento postup žádoucí, a to zejména tehdy, kdy je hlavním účelem textu pobavit, protože napomáhá pochopení vtipu a dosažení následného humorného účinku.

Nahrazení původního KSP jiným prvkem ovšem Pedersen nedoporučuje používat v případě informativních textů, neboť dochází k podřívání jejich informativní hodnoty.

**Např.: Dr. Pepper – Coca-Cola.**

#### 4.2.1.6.2 Parafráze

V případě parafráze překladatel KSP buď přeformuluje na základě smyslu, anebo KSP zcela nahradí úplně jinou formulací, která se hodí do kontextu.

##### 4.2.1.6.2.1 Parafráze na základě smyslu

Jak již bylo nastíněno výše, KSP je odstraněn a místo něj překladatel použije parafrázi, která je založená na jeho smyslu anebo důležitých konotacích. Uchylujeme se k ní v případě, že je překladatelský problém příliš složitý na to, aby se jej dalo vyřešit specifikací anebo generalizací.

**Např.: It's fairy dust. – Je to jen iluze.**

##### 4.2.1.6.2.2 Situační parafráze

Původní KSP je odstraněn a nahrazen parafrází, která se hodí do textu čistě na základě kontextu. Podle Pedersena se s ní často setkáme například ve slovních hříčkách.

**Např.: I'm on a seafood diet. Every time I see food, I eat it! – Jsem na bodové dietě. Co vidím, to zbodnu.**

#### 4.2.1.7 Vynechávka

KSP se v textu zcela vynechá, není tedy ničím nahrazován. V některých případech jde o jedinou možnou strategii, v jiných případech může jít pouze o lenost překladatele.

### **4.2.2 *Parametry ovlivňující výběr metod pro převod KSP***

Kromě toho, o jaký druh KSP se jedná (tedy zda jde o KSP intratextuální nebo extratextuální, transkulturní, monokulturní anebo mikrokulturní), popisuje Pedersen ještě další parametry, které ovlivňují to, jakou metodu se překladatel rozhodne použít, když se v textu setká s KSP. Mezi tyto parametry řadí centralitu KSP, intersémiotickou redundanci, kotext, omezení typická pro titulky a paratextová uvážení.

#### 4.2.2.1 *Centralita KSP*

Představuje jeden z parametrů, které mají na výběr metody převodu pravděpodobně největší vliv, a odehrává se na dvou úrovních – makro úrovni a mikro úrovni.

Pokud je daný KSP centrální na makro úrovni, tvoří velmi důležitou část celého VT. Může velmi úzce souviset s tématem celého filmu anebo toto téma přímo sám o sobě tvoří. Proto jej podle Pedersena můžeme jen sotva převést jinak než pomocí retence nebo oficiálního ekvivalentu.

Jestliže se KSP nachází na periférii makro úrovně, znamená to, že se ve filmu několikrát objevuje, ale není už tak důležitý. Zvolená metoda bude v tomto případě záviset na tom, jak centrální je konkrétní KSP na mikro úrovni.

Pokud je opět na její periférii, může se překladatel s klidem v duši uchýlit i k vynechávce, protože takový KSP představuje jen zlomek celé myriády dalších.

Jiná situace ovšem nastává, pokud se místo periférie mikro úrovně nachází tento prvek v jejím centru, tzn. dále v textu se na něj opětovně odkazuje nebo na něm závisí humorný účinek. Pokud je tomu tak, musí se překladatel vydat cestou metod orientovaných na CT a zvolit tedy například kulturní substituci.

#### *4.2.2.2 Intersémiotická redundance*

Jak již bylo zmíněno na začátku práce, AV texty jsou polysémiotické, což znamená, že zprostředkovávají informace pomocí několika různých kódů, které k divákovi putují prostřednictvím několika kanálů (viz Gottliebovy 4 kanály, s. 12 této práce).

Intersémiotická redundance označuje jev, který nastává v momentě, kdy se některé informace přenášené pomocí kanálů shodují. Z pohledu titulkáře jde o pozitivum, protože může v titulcích vynechat anebo značně omezit ty informace, které se k divákovi dostanou i jiným způsobem než přes titulky.

#### *4.2.2.3 Kotext*

Pokud titulkář KSP vysvětlil již dříve v jiné části titulků, nemusí jej vysvětlovat opakovaně, až se v titulcích opět objeví. Spoléhá se tedy na kotext.

#### *4.2.2.4 Omezení typická pro titulky*

Časová a prostorová omezení hrají významnou roli při výběru dané metody. V mnoha případech bývá jedinou možností vynechávka právě proto, že by titulky jinak značně překračovaly čtecí rychlost a počet znaků na řádek. Ne vždy se tedy nutně musí jednat o lenost titulkáře.

#### 4.2.2.5 Paratextová uvážení

Poslední z těchto parametrů se týká textu, ale není v něm přímo obsažen. Naopak se zaměřuje na to, za jakých podmínek překlad vzniká, jaký je jeho záměr a cíl a jak je definovaná jeho celková strategie.

Při analýze titulků je tento faktor velmi nápomocný, protože nám umožňuje mnohem lépe pochopit, proč překladatel volil takové metody, jaké volil. Jde o sérii otázek, které Pedersen rozděluje do několika kategorií: otázky týkající se účelu textu (Zvolit strategii domestikace nebo zcizování? K jakému žánru patří daný film?), otázky týkající se cílových diváků (O jakou věkovou skupinu se jedná? Orientují se diváci v dané oblasti?), otázky týkající se vysílání (Kdo bude film vysílat? V jakém čase bude film vysílán?) a otázky týkající se pragmatických záležitostí (Jaký je termín pro odevzdání titulků? V jaké výši se bude pohybovat následná finanční odměna?).

Pedersen se tedy metodám převodu KSP věnoval poměrně detailně. K jeho přístupu se ještě vrátím v praktické části práce, kde se budu věnovat analýze titulků k vybraným filmům z hlediska toho, jak se k převodu KSP stavěli jednotliví překladatelé.

Jan Pedersen ovšem není jediný, kdo se metodami převodu KSP zabýval. Newmark už v roce 1988, tedy takřka o dvacet let dříve, navrhl následující metody, které se ale samozřejmě nezaměřují pouze na titulky, ale na překlad obecně. Nalezneme mezi nimi i takové metody, které se převodu KSP nemusí přímo týkat, ale většina z nich je v případě KSP uplatnitelná.

### 4.2.3 Metody překladu KSP podle Newmarka

Peter Newmark (1988, s. 81–93) uvádí následující metody:

- 1) **transference** – prvek z VJ je převzat do CJ za pomoci transliterace,
- 2) **naturalizace** – následuje po transferenci, daný prvek je přizpůsoben výslovnosti a morfologii CJ,
- 3) **kulturní ekvivalent** – přibližný překlad, KSP původně z výchozí kultury je nahrazen prvkem, který je typický pro cílovou kulturu,



- 4) **funkční ekvivalent** – KSP je nahrazen slovem, které není zakořeněné ani v jedné kultuře, dochází k neutralizaci či generalizaci daného prvku,
- 5) **deskriptivní ekvivalent** – význam KSP je popsán v několika slovech, například na základě toho, jak prvek vypadá a k čemu slouží,
- 6) **synonymum** – pokud pro dané slovo ve VJ neexistuje přesný ekvivalent v CJ, je toto slovo nahrazeno částečným synonymem, které se co nejvíce blíží jeho významu,
- 7) **doslovný překlad** – označuje kalk, Newmark jej nazývá „*through-translation*“,
- 8) **posuny či transpozice** – změny v důsledku odlišnosti jazykových systému, např. změna gramatických kategorií anebo používání jiných gramatických struktur,
- 9) **modulace** – změna hlediska, např. použití pozitiva místo negativa,
- 10) **oficiální překlad (*recognized translation*)** – použití již zavedeného názvu,
- 11) **navrhovaný překlad (*translation label*)** – označuje dočasný překlad uvedený v uvozovkách, např. dosud neoficiální překlad názvů institucí,
- 12) **kompensace** – ztráta určitého prvku se vynahrazuje jeho užitím v jiné části textu,
- 13) **složková analýza** – rozdělení slova na jednotlivé složky významu a následné porovnávání s potenciálním ekvivalentem,
- 14) **redukce a expanze** – text zkracujeme pomocí kondenzace, nebo ho naopak rozšiřujeme,
- 15) **parafráze** – metoda, pomocí které je vysvětlen význam KSP,
- 16) **kuplety** – kombinace několika metod,
- 17) **poznámky, doplnění, komentáře** – způsoby přidávání informací do CT.

#### 4.2.4 *Metody překladu KSP podle Knittlové*

Co se českého prostředí týká, Dagmar Knittlová (2010, s. 19) tvrdí, že většina lingvistů vychází ze sedmi hlavních metod, které již dříve popsali Vinay a Darbelnet.

Těmito metodami jsou:

- 1) **transkripce** – přepis přizpůsobený úzu CJ, patří zde i transliterace,
- 2) **kalk** – doslovný překlad,
- 3) **substitute** – nahrazení jednoho prvku jiným,
- 4) **transpozice** – nutné gramatické změny v důsledku odlišného jazykového systému,
- 5) **modulace** – změna hlediska,
- 6) **ekvivalence** – použití prostředků, které se liší od originálu, např. při překladu idiomů,
- 7) **adaptace** – situace popsaná ve VT je nahrazena jinou adekvátní situací.

Pomocí těchto metod lze vyřešit „...nedostatek přímého ekvivalentu v CJ.“ (Knittlová 2010, s. 19), a jsou tedy rovněž použitelné v oblasti převodu KSP.

Dále uvádí ještě další metody, které jsou uplatnitelné při převodu KSP do jiného jazyka, tedy přesněji při „řešení pragmatických rozdílů“ (Knittlová 2010, s. 92):

- 8) **přidání informací** – přidání obecného klasifikátoru, např. ABC – časopis ABC,
- 9) **vynechání informací** – výsledkem je zobecňování informací, je např. vynechána „specifikující sémantická složka“, případně se „...celé pojmenování nahradí obecnějším“ (Knittlová 2010, s. 92). Např. ABC – časopis,
- 10) **substitute analogií** – nahrazení „skutečností a zkušeností z oblasti CJ“ (Knittlová 2010, s. 92), např. užití domácích měrných jednotek,
- 11) **vysvětlující opis** – význam KSP je vysvětlen pomocí několika slov, např. ABC – přírodovědný časopis pro mládež.

Jak můžeme vidět, různí autoři navrhují různé metody převodu KSP a dávají jim různé názvy, nicméně se tyto metody mnohdy navzájem do velké míry prolínají.

## 5. Analýza vybraného materiálu

Tato část práce je věnována analýze profesionálních a amatérských titulků k vybraným filmům. Zkoumaný materiál tvoří celkem 6 párů titulků k americkým komediím, které byly natočeny v rozmezí let 2009 až 2016. Tabulka se všemi zkoumanými KSP a metodami jejich převodu je k dispozici na CD jakožto příloha k práci.

Komedie jsem si zvolila z toho důvodu, že jsem při předběžné analýze různých žánrů zjistila, že se v nich povětšinou nachází poměrně velké množství KSP, a to zejména proto, že na nich z velké části stojí humorný účinek jednotlivých vtipů a narážek.

Veškeré titulky jsem získala ze serveru *titulky.com*. Některé profesionální titulky jsem měla sama možnost porovnat a ujistit se, že jde opravdu o oficiální překlad, protože je mám fyzicky k dispozici na DVD.

Abych si ověřila oficiálnost i u titulků k filmům, které doma na nosiči nemám, kontaktovala jsem několik překladatelů a uploaderů, kteří na zmíněném serveru působí. Dle jejich instrukcí jsem poté byla schopná rozlišit, zda jde o oficiální titulky či nikoliv.

Bylo mi řečeno, že takové titulky jsou na serveru označovány jako „titulky z retail zdroje“, „OCR z retail zdroje“, „titulky z kvalitního zdroje“ anebo jako „titulky z \*\*\*\*\*“. Pokud tyto informace nejsou v popisu titulků uvedeny, je možné zjistit oficiálnost i přímo v samotných titulcích, kde bývá na začátku uvedena společnost, která daný film na DVD či Blu-Ray distribuuje, a někdy se zde setkáme i se jménem překladatele. Další vodítko se pak nachází na konci titulků, kdy se na posledním řádku objevuje slovo „*czech*“, často v hranatých závorkách, které indikuje volbu jazyka na disku.

Na následujících stránkách budou nejprve u každé dvojice titulků představeny příklady užití jednotlivých metod, přičemž KSP je ve výchozím textu zvýrazněn podtržením a konkrétní užitá metoda, ke které se příklad vztahuje, je vyznačena tučně. Metody budou okomentovány z hlediska toho, na jaký KSP byly uplatněny, jaká je jeho kategorizace v systému podle J. Pedersena a jaké jsou případné výhody či nevýhody užití dané metody v dané situaci. Kde to bylo možné, pokusila jsem se

navrhnout i alternativní metodu překladu, která by v dané situaci mohla stát za zvážení.

Do analýzy jsem se rozhodla nezahrnout zeměpisné názvy, tedy názvy měst, států, ulic, atd. (byť je Newmark řadí mezi KSP), a to z toho důvodu, že jde ve většině případů o prvky, které se převádějí metodou retence, a jejich přítomnost ve vybraném materiálu nijak neovlivňovala pochopení diváka. Mým cílem bylo zaměřit se spíše na méně přímočaré případy převodu KSP, přičemž zahrnutí zeměpisných názvů by výsledky (tedy zkoumání tendence k metodám orientovaným na VT či CT) mírně zkreslilo.

V závěru práce pak budou zjištěné výsledky zhodnoceny a okomentovány v rámci toho, zda počáteční hypotézu potvrzují, či nikoliv. K jednotlivým filmům je odkazováno pomocí písmen abecedy (A, B, C, D, E, F) tak, jak je uvedeno v následujících tabulce:

<b>Písmeno</b>	<b>Původní název</b>	<b>Název v češtině</b>	<b>Rok vzniku</b>	<b>Rok distribuce verze s titulky</b>
A	The Wolf of Wallstreet	Vlk z Wallstreet	2013	2014
B	Ted	Méd'á	2012	2012
C	500 Days of Summer	500 dní se Summer	2009	2010
D	Sleeping with Other People	Milenci těch druhých	2015	2016
E	Why him?	Proč právě on?	2016	2017
F	Dirty Grandpa	Děda je lotr	2016	2016

**Tabulka 1: přehled filmů**

## Vlk z Wallstreet (The Wolf of Wallstreet)

### 1A) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> <u>Saturday Night Fever</u> territory.
<b>CT-P:</b> Tam byla <b>Horečka sobotní noci</b> .
<b>CT-A:</b> Oblast pro <b>horečku sobotní noci</b> .
<b>Komentář:</b> Tento extratextuální KSP centrální na mikro úrovni se objevuje v rozhovoru o tom, v jaké části New Yorku se přesně nachází čtvrť Bay Ridge. Podle Newmarkovy (1988) kategorizace KSP bychom jej mohli zařadit do prvků sociální kultury, protože jde o název úspěšné komedie s Travoltou, přibližně ze 70. let, která se dočkala i mnohých muzikálových ztvárnění. Díky její úspěšnosti a faktu, že se jako film, tak i muzikál dostala <i>Horečka sobotní noci</i> až k nám do ČR, lze předpokládat, že do jisté míry jde o prvek transkulturní. Do jisté míry proto, že bude známý především starším generacím. Oba překladatelé zde zvolili metodu oficiálního ekvivalentu, tedy názvu, pod jakým byl u nás film uveden. V případě amatéra se navíc objevuje gramatická chyba – malé počáteční písmeno u názvu filmu.

### 2A) Retence

<b>VT:</b> Fuck <u>Merrill Lynch</u> . Fuck them. Why should they be taking all our fucking money all the fucking time?
<b>CT-P:</b> Ať jde <b>Merrill Lynch</b> do prdele. Proč by měli shrábnout naše prachy?
<b>CT-A:</b> Ser na <b>Merrill Lynch</b> . Proč by nás pořád měli připravovat o peníze.
<b>Komentář:</b> Merrill Lynch zde představuje název velké americké banky. Opět jde o prvek extratextuální, centrální na mikro úrovni, ale tentokrát monokulturní, který se řadí do Newmarkovy kategorie organizací. PT navozují dojem, že Merrill Lynch je vlastník nějaké společnosti, která je okrádá o peníze. Zde dochází k menšímu posunu, protože její název navíc ve skutečnosti vznikl spojením jmen dvou vlastníků. Z AT si díky absenci skloňování divák vyvodí, že se tak nazývá celá společnost. Menší nevýhodou retence je to, že není jasné, že jde o banku. Díky kontextu je divák schopen pochopit hlavní myšlenku, tedy to, že společnost hlavních aktérů přichází neprávem o peníze. Nicméně by se v tomto případě dalo uvažovat i o

méně zcizujícím řešení, například o generalizaci (Ať jde ta banka do prdele.)  
 Nejde totiž o prvek, na který se ve filmu dále odkazuje, a není tedy pro něj, kromě tohoto momentu, nijak důležitý.  
 Další možnou variantou by bylo použití názvu banky, kterou by překladatel vyhodnotil jako prvek transkulturní.

### 3A) Specifikace

<b>VT:</b> This one, <u>Aerodyne</u> , is a really interesting...
<b>CT-P:</b> Třeba <b>firma Aerodyne</b> je moc zajímavá...
<b>CT-A:</b> Tady Aerodyne je velmi zajímavý.
<b>Komentář:</b> <p>Aerodyne představuje název společnosti a zároveň KSP monokulturní, periferní na mikro úrovni. Profesionál se vydal cestou specifikace adicí, amatér oproti tomu nespecifikoval vůbec.</p> <p>Tento příklad skvěle ilustruje to, že ne vždy je absence obecného klasifikátoru nežádoucí. Zde je toto řešení zcela v pořádku, protože se pár okamžiků předtím mluvilo o perspektivních společnostech. Firma je navíc předmětem hovoru i dále, kdy u ní postavy zacházejí do větších detailů.</p> <p>Výhodou specifikace je nicméně to, že překladateli odpadá problém se skloňováním. V této situaci by se dalo uvažovat rovněž o vynechávce (např.: „Třeba tahle firma je zajímavá/Tahle je zajímavá.“), protože jak již bylo zmíněno, jde o prvek na periférii mikro úrovně. Není tedy pro dialog nijak důležitý, figuruje zde pouze jako jedna z několika perspektivních společností.</p>

### 4A) Přímý překlad

<b>VT:</b> <u>Nobody Beats the Wiz</u> , the electronics store. Stock boy.
<b>CT-P:</b> Obchod s elektronikou. Skladník.
<b>CT-A:</b> "Nikdo nepřekoná Wiz". Mohl bych dělat v obchodě s elektronikou.
<b>Komentář:</b> <p>Zde jde opět o extratextuální KSP, monokulturní, tedy o reálný řetězec, který existoval až do roku 2003. Tento KSP můžeme považovat v rámci centrality za periferní na mikro úrovni, není tedy důležitý ani pro film, ani pro samotný dialog a dále se již neobjevuje.</p>

Profesionál využil strategii vynechávky, neboť je v promluvě postavy okamžitě specifikováno, o co jde. Amatér zvolil strategii přímého překladu, který jako název obchodu v našem prostředí působí sice poněkud exoticky, ale protože neexistuje žádný oficiální ekvivalent, nedá se říci, že by to vyloženě vadilo. Menší nevýhodou je nicméně to, že amatér tímto spotřebovává mnohem více znaků, což dále negativně ovlivňuje čtecí rychlost daného titulku.

### 5A) Generalizace

<b>VT:</b> That's a fact. I saw it on <u>PBS</u> .
<b>CT-P:</b> To je fakt. Viděl jsem to v <b>televizi</b> .
<b>CT-A:</b> To je pravda. Taky jsem to slyšel.
<b>Komentář:</b> PBS označuje americkou televizní stanici. Můžeme jej považovat za centrální na mikro úrovni (a zároveň extratextuální), protože v Americe vysílá tato stanice největší množství pořadů zaměřených na fakta a vzdělávání. V tomto dialogu má tedy skutečnost, že to postava viděla právě na této stanici, určitou pravdivostní hodnotu. Profesionál zvolil metodu generalizace, který sice divákovi význam KSP přiblíží, ale jejíž výsledek na něj může působit zcela opačně, tedy jako fakt, kterému se věřit nedá a který na druhé straně dialogu mnohdy vyvolá spíše ironickou reakci. Amatér využil naopak metody parafráze, která je o něco neurčitější, což možná může být i výhoda.

### 6A) Substitute

<b>VT:</b> ...which is why we were popping these <u>ludes</u> like they were <u>M&amp;M's</u> .
<b>CT-P:</b> Proto jsme polykali ludy jako <b>lentilky</b> .
<b>CT-A:</b> Proto jsme polykali tyhle pilulky, jako by to byly M&Ms.
<b>Komentář:</b> V tomto příkladu se objevují hned dva KSP. Prvním jsou „ludes“, v češtině Metakvalon neboli droga, která se skrývá za obchodním názvem Quaalude anebo Mandrax. Jde o KSP, který je extratextuální a centrální na mikro úrovni, neboť se ve filmu mnohokrát objevuje. Profesionál během celého filmu uplatňoval retenci, pravděpodobně proto, že jde o nejkratší formu a přesný název této drogy v českém prostředí není až tak

důležitý, nicméně je stále dohledatelný. Amatér na tomto místě sice použil generalizaci, ale v přechozích výskytech zachovával tvar „ludes“, a to bez skloňování a včetně množného čísla.

Generalizace je dle mého názoru v tomto případě poměrně dobrým řešením, ale i retence má svou pozitivní stránku – nechává diváka hlouběji proniknout do světa plného drog a peněz, ve kterém se film odehrává.

Dalším z KSP jsou M&M's, které jsou nyní dostupné takřka v každém supermarketu, a proto je považujeme za transkulturní extratextuální prvek. Zároveň je centrální na mikro úrovni.

Profesionál zde použil kulturní substituci ještě mnohem známější (a navíc česky znějící) alternativou. V amatérských titulcích byla využita metoda retence, což ale většinu českých diváků pravděpodobně nijak nepřekvapí. Negativním aspektem této strategie je ovšem to, že cizí název může plynulost titulků poněkud narušit, čehož se právě u substituce obávat nemusíme.

#### 7A) Vynechávka

##### **VT:**

-He's got a sense.

-What are you, Kreskin? Full cooperation.

##### **CT-P:**

-On má tušení.

-Vy čtete myšlenky? Plná spolupráce.

##### **CT-A:**

-Je bystrý.

-Plná spolupráce.

##### **Komentář:**

Tento KSP označuje amerického mentalistu a kouzelníka jménem George Joseph Kresge, který vystupoval právě pod pseudonymem Kreskin. Jde o extratextuální monokulturní KSP, který je centrální na mikro úrovni.

V AT se setkáváme s vynechávku. Ta na jednu stranu diváka nezatěžuje cizím KSP, ale na stranu druhou přijde divák o poměrně hezkou narážku. Metoda profesionála, který použil parafrázi, je sice o něco méně humorná, ale alespoň trochu aluzi zachovává.



Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	3	22	6	2	8
AT	3	25	6	1	6

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	10	13	1
AT	4	12	4

## Méd'a (Ted)

### 1B) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> Not gonna let you down, <u>Goose</u> .
<b>CT-P:</b> Nezklamau tě, Huso.
<b>CT-A:</b> Nezklamau vás, <b>Goosi</b> .
<b>Komentář:</b> Zde postava odkazuje na jednoho z hlavních hrdinů filmu <i>Top Gun</i> , Goose. Tento prvek se řadí mezi prvky centrální na mikro úrovni. Profesionál použil metodu přímého překladu, nicméně oficiální ekvivalent, který se objevuje v českém překladu filmu a kterého si můžeme povšimnout v AT, je opravdu „Goose“. Pokud tedy divák neumí anglicky, pravděpodobně nebude mít tušení, o koho se jedná, i když je v následujících titulcích řečeno, že se jedná o aluzi na známý film <i>Top Gun</i> . Goose je dále zajímavý tím, že se jedná o postavu, která se zde z ryze intratextuálního KSP stala extratextuálním KSP. Byť jde o známý film, osobně bych nezařadila Goose vyloženě mezi transkulturní KSP. Troufám si říct, že většina diváků bude spíše mladší věkové kategorie, kterým americký film z roku 1986 nebude příliš známý. Alespoň ne do té míry, aby si postavu pamatovali.

### 2B) Retence

<b>VT:</b> Hey, by the way, don't let me forget you and I got to nail down a plan for the <u>Bruins</u> game tomorrow night
<b>CT-P:</b> Připomeň mi, že musíme vymyslet, co se zítřejším zápasem <b>Bruins</b> .
<b>CT-A:</b> Mimochodem, připomeň mi, že musím ještě pořešit ten zítřejší zápas <b>Rawlings</b> .
<b>Komentář:</b> „Bruins“ představuje název Bostonského hokejového týmu. Jde tedy opět o extratextuální, monokulturní KSP, který je periferní na mikro úrovni. Navíc co se Newmarkovy kategorizace týká, můžeme jej zařadit do prvků sociální kultury. Profesionál využil metody retence. V AT si ale můžeme všimnout, že se u něj namísto „Bruins“ objevují „Rawlings“. Nejde o žádný existující hokejový tým. Pod tímto názvem vystupuje firma, která vyrábí oblečení a příslušenství pro baseball. Dle mého názoru se amatér rovněž snažil o retenci, ale bohužel jde o překlad z odposlechu a dá se jen těžko říct, jaká

byla kvalita zdroje. Mohl špatně slyšet a z toho mála, co pochytil, pravděpodobně stvořil Rawlings.  
Nevýhodou retence bylo v tomto případě to, že u amatéra upozornila na chybu v odposlechu. Za daných okolností mohl zvážit ještě vynechávku, kterou by takové situaci předešel. Informační hodnota titulku by tím nijak neutrpěla, protože to, o zápas jakého týmu jde, je zcela irelevantní.

### 3B) Specifikace

<b>VT:</b> I'm guessing you guys don't have a <u>PS3</u> ?
<b>CT-P:</b> <b>Playstation 3</b> asi nemáte, co?
<b>CT-A:</b> Předpokládám, že asi nemáte PS3.
<b>Komentář:</b> Playstation 3 patří mezi oblíbené herní konzole, proto tento KSP můžeme opět zařadit mezi transkulturní extratextuální prvky centrální na mikro úrovni. Profesionál využil metodu explicitace, tedy metodou, která spadá pod specifikaci, a zkratku rozepsal. V AT se setkáváme s retencí, zkratka je tedy zachována v původním tvaru. Výhodou explicitace je to, že divák, který se o konzole nezajímá, má větší šanci identifikovat, co je Playstation 3 v úplném tvaru, než když mu je prvek naservírovaný do titulků v podobě zkratky.

### 4B) Přímý překlad

<b>VT:</b> <u>Gorilla Panic... They're Coming, They're Coming</u> , and something called <u>This Is Permanent</u> .
<b>CT-P:</b> "Gorily v panice", "Už jdou, už jdou" a "Trvalé následky".
<b>CT-A:</b> "Gorilí panika", "Už přicházejí, už přicházejí" a něco s názvem "Tohle je permanentní".
<b>Komentář:</b> V tomto příkladu se jedná o názvy pro různé druhy marihuany, které si postavy ve filmu koupily. Opět hovoříme o extratextuálních mikrokulturních KSP (tyto druhy marihuany jsou známe pouze hrstce lidí dané kultury), které jsou centrální na mikro úrovni. Oba překladatelé uplatnili metodu přímého překladu, profesionál však

s posunem, jehož předností je to, že název zní o něco humorněji. V češtině se zatím žádný ustálený název nepoužívá.

## 5B) Generalizace

**VT:**

Michelob Ultra Tuscan Orange Grapefruit.

**CT-P:**

**Pomerančovo-grapefruitové pivo.**

**CT-A:**

Michelob - Toskánské s pomerančem a grepem.

**Komentář:**

Michelob označuje druh ovocného piva, které se vaří v americkém státě Missouri. Je to KSP, který se ve filmu objevuje pouze v jednom dialogu, můžeme ho tedy označit za periferní na mikro úrovni, extratextuální, monokulturní.

Profesionál použil generalizaci, oproti tomu amatér využil metodu přímého překladu, přičemž eliminoval „Ultra“.

Následuje poznámka jedné z postav, že se Amerika hroutí, což je narážka na to, že vedle „opravdového piva“ se mezi muži nyní stále rostoucí oblibě těší i toto ovocné. Obě použité strategie svým řešením do celkového vyznění zapadají. Drobným plusem generalizace je to, že šetří znaky.

## 6B) Substituce

**VT:**

Oh God, that was so good. Now I'm gonna stuff my fucking face with pepper flan.

**CT-P:**

To bylo skvělý! Ted' se přežeru **levnejma koláčkama!**

**CT-A:**

Bože, to bylo tak úžasný a ted' se nacpu **křupkama.**

**Komentář:**

„Pepper flan“ označuje zeleninový koláč. Jakožto druh jídla se řadí do Newmarkovy kategorie materiální kultury. Jde o prvek monokulturní, extratextuální, centrální na mikro úrovni.

V obou titulcích se objevuje situační parafráze, tedy parafráze, kdy je celý KSP nahrazen něčím úplně jiným, co se hodí do dané situace.

Řešení zvolené v PT může stále působit trochu cize, protože je těžké si představit, co přesně jsou levné koláčky (a drahé koláčky). AT naopak těží z toho, že je jejich substituce založená na něčem, co je konkrétní a každému velmi dobře známé

## 7B) Vynechávka

<b>VT:</b> A professional <u>NFL</u> player is called upon to save the world
<b>CT-P:</b> Profi hráč z NFL povoláný k záchraně světa.
<b>CT-A:</b> Profesionální hráč je předvolán, aby spasil svět.
<b>Komentář:</b> NFL (National Football League) označuje nejvyšší ligu amerického fotbalu v USA (prvek monokulturní, extratextuální, periferní na mikro úrovni). Řešení profesionála nechává diváka mírně tápat, ale vzhledem k tomu, že je zde explicitně zmíněn profesionální hráč, není nutné přímo rozepisovat, o co se jedná. Je navíc možné, že ti diváci, kterým je známá podobná liga NHL, si budou schopni velkou část informace domyslet. Amatérovi zde neunikl fakt, že NFL v tomto titulku není až tak klíčové, a rozhodl se jej rovnou vynechat a tím diváka zbytečně nerozptylovat.

Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	6	17	3	4	4
AT	5	23	1	2	4

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	2	6	0
AT	1	4	2

## 500 dní se Summer (500 Days of Summer)

### 1C) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> ...and a total misreading of the movie <u>The Graduate</u> .
<b>CT-P:</b> a naprostého nepochopení filmu <b>Absolvent</b> .
<b>CT-A:</b> a špatného pochopení filmu " <b>Absolvent</b> ".
<b>Komentář:</b> <i>The Graduate</i> je americký film z 60. let a jeho oficiální název v češtině zní Absolvent. Tento KSP patří mezi extratextuální kulturní prvky a je centrální na mikro úrovni. Vzhledem k tomu, že jde ale o komedii o vztahu mezi dvěma mladými lidmi, jehož diváckou základnu budou tvořit opět spíše mladší generace, zařadila bych tento prvek do kategorie monokulturních. Jak profesionál, tak amatér vhodně použili metodu oficiálního ekvivalentu.

### 2C) Retence

<b>VT:</b> I mean, we've been like <u>Sid and Nancy</u> for months now.
<b>CT-P:</b> Už měsíce jsme jako <b>Sid a Nancy</b> .
<b>CT-A:</b> Už měsíce jsme jako <b>Sid a Nancy</b> .
<b>Komentář:</b> Sid Vicious byl baskytarista skupiny Sex Pistols a spolu s fanynkou Nancy Spurgen tvořili zamilovaný pár (extratextuální KSP, monokulturní, centrální na mikro úrovni). Jejich vztah byl ale proslulý tím, že velmi často sklouznul k násilí. Hlavní hrdina zde tedy naznačuje, že se jeho soužití s partnerkou v posledních měsících nese ve znamení velmi častých a velmi ošklivých hádek. V obou titulcích se objevuje metoda retence. Dle mého názoru je divák schopný si z kontextu domyslet, že Sid a Nancy byli pravděpodobně nešťastný pár. Nicméně lehký náznak negativního humoru, který je v této scéně patrný, půjde zřejmě zcela mimo něj. V úvahu by zde mohla přicházet parafráze, např. klasickým českým výrazem „hádáme se jako staří manželé“, kterou bych já osobně na místě překladatelů zvažovala.

### 3C) Specifikace

<b>VT:</b> The guys who designed this, <u>Walker and Eisen</u> , are... two of my favorites.
<b>CT-P:</b> Navrhli to Walker a Eisen, dva moji oblíbení <b>architekti</b> .
<b>CT-A:</b> Ti co ji navrhli, Walker a Eisen... moje oblíbená dvojice.
<b>Komentář:</b> Zde je z kontextu jasné, že jde o architekty, nicméně profesionál se ještě rozhodl specifikovat adicí, pravděpodobně i proto, že mu tato metoda umožnila navíc sestavit mnohem uzuálnější větu, než s jakou se setkáváme v AT. I v tomto případě jde o KSP, který je extratextuální, periferní na mikro úrovni. Protože jde ale o oblast architektury, která je většinou lidem neznámá, pokud nejde o odborníky anebo osoby, které se o architekturu zajímají, můžeme zde říci, že se navíc jedná o prvek mikrokulturní, protože tato dvojice nebude pravděpodobně známá ani většině Američanům. Jako alternativní metoda se ještě může nabízet vynechávka, protože jde o prvek na periférii mikro úrovně. Pro dialog není nijak důležitý a film se k němu už více nevrací. Proto by mohla stačit pouze informace, že jde o budovu, kterou navrhli hrdinovi oblíbení architekti.

### 4C) Přímý překlad

<b>VT:</b> This Friday, all you can karaoke at <u>the Mill</u> .
<b>CT-P:</b> Tenhle pátek, karaoke až do rána ve <b>Mlejně</b> .
<b>CT-A:</b> Tento pátek "Karaoke na plné koule v <b>Mlynárně</b> ".
<b>Komentář:</b> The Mill označuje název baru, kde se postavy v rámci filmu setkávají. Jde o prvek intratextuální, protože mimo film tento klub neexistuje. Dále jej řadíme mezi prvky centrální na mikro úrovni. V PT i AT se objevuje metoda přímého překladu spolu s následným posunem, díky čemuž i „Mlejn“ i „Mlynárna“ zní jakožto název klubu mnohem autentičtěji a lépe zapadají do dialogu.

### 5C) Generalizace

<b>VT:</b> Summer's employment at <u>the Daily Freeze</u> during her sophomore year...
<b>CT-P:</b> Summer po druhém ročníku přes léto prodávala zmrzlinu.
<b>CT-A:</b> Summeřino zaměstnání ve <b>zmrzlinářství</b> v posledním ročníku.
<b>Komentář:</b> Zde se znovu setkáváme s intratextuálním KSP, který ve filmu označuje zmrzlinářství. Ani jeden z překladatelů se nerozhodl název zachovat. Profesionál jej zcela nahradil parafrází na základě smyslu, oproti tomu v amatérských titulcích se setkáváme s generalizací na prosté „zmrzlinářství“. Výhoda obou přístupů je to, že diváka zbytečně nezatěžují dalším anglickým názvem, který navíc není nijak zvlášť důležitý, neboť se jedná o prvek periferní na mikro úrovni, který se ve filmu objevuje pouze jednou, a to v jeho samotném úvodu.

### 6C) Substitute

<b>VT:</b> I nominate young <u>Werther</u> here.
<b>CT-P:</b> Nominuju zde mladého Werthera.
<b>CT-A:</b> Já nominuju tady mladého <b>Romea</b> .
<b>Komentář:</b> Jedná se o aluzi na hlavního hrdinu z románu <i>Utrpení mladého Werthera</i> od J. W. Goetheho, který pojednává o jeho nenaplněné lásce. V této scéně postavy diskutují o tom, kdo by měl jít jako další zpívat na karaoke. Jde o KSP, který je centrální na mikro úrovni, a jak můžeme vidět, AT se vydaly cestou substitute, kdy byl mladý Werther nahrazen mnohem známějším Romeem. Ten sice netrpěl z důvodu nenaplněné lásky, ale jeho láska v kombinaci s tragickým osudem je v této situaci adekvátní náhradou. V PT se setkáváme s prostou retencí. Byť je tato kniha součástí povinné četby k maturitě, dle mého názoru se nedá předpokládat, že bude velká část diváků obeznámená s tím, o čem pojednává. Troufla bych si dokonce tvrdit, že by mohlo jít o mikrokulturní KSP i pro diváky anglofonních zemí.



### 7C) Vynechávka

<b>VT:</b> <u>Goose!</u>
<b>CT-P:</b> Pešek!
<b>CT-A:</b> ---
<b>Komentář:</b> Postavy zde hrají spolu se skupinkou dětí hru „Chodí pešek okolo“, jejíž ekvivalent v angličtině zní „Duck, Duck, Goose“. Jde o transkulturní extratextuální KSP, který je centrální na mikro úrovni, a můžeme jej zařadit do Newmarkovy kategorie sociální kultury. V AT tento prvek zcela chybí. Těžko říci, zda k tomu došlo schválně, anebo pouze omylem. Naproti tomu profesionál v tomto případě použil kulturní substituci.

Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	2	18	1	2	0
AT	2	18	0	1	1

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	0	5	0
AT	1	2	2

## Milenci těch druhých (Sleeping with Other People)

### 1D) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> Eddie Murphy at the beginning of <u>Beverly Hills Cop</u> ?
<b>CT-P:</b> Jako Eddie Murphy na začátku <b>Policajta z Beverly Hills</b> .
<b>CT-A:</b> Jako Eddie Murphy ve filmu <b>Policajt z Beverly Hills</b> .
<b>Komentář:</b> Eddieho Murphyho, společně s <i>Policajtem z Beverly Hills</i> , můžeme považovat za extratextuální transkulturní KSP, a to i díky množství dalších komedií, které se u nás v televizi často vysílaly. Zároveň je tento prvek centrální na mikro úrovni, protože je zde součástí vtípu. Profesionál uplatnil u jména herce metodu retence a u názvu filmu metodu oficiálního ekvivalentu. AT se kromě stejných metod vyznačují ještě specifikací, že v případě <i>Policajta z Beverly Hills</i> jde skutečně o film. Dle mého názoru nebyla specifikace nezbytně nutná, protože z kontextu jasně vyplývá, o co se jedná. Ale nejde o nic, co by titulku škodilo a navíc odpadá skloňování názvu, což bývá většinou žádoucí.

### 2D) Retence

<b>VT:</b> No dude thinks like that. Except <u>Aaron Sorkin</u> .
<b>CT-P:</b> Takhle chlapi nepřemýšlí. Jenom <b>Aaron Sorkin</b> .
<b>CT-A:</b> Viš jak, žádný chlap takhle nepřemýšlí. Možná jen Charlie Sheen.
<b>Komentář:</b> Aaron Sorkin je americký scénárista, který je známý svou závislostí na drogách. V tomto dialogu se postavy baví o tom, že jedna z nich přitahuje jistého muže tak, jako by pro něj byla drogou, na které je těžce závislý, a probírají jeho chování. Aaron Sorkin představuje monokulturní extratextuální KSP, který se profesionál rozhodl beze změny zachovat. Opět se jedná o prvek, na kterém závisí humorný účinek, tedy centrální na mikro úrovni. Použitím retence ale znovu dojde k tomu, že divák narážku nepochopí. Amatér se oproti tomu rozhodl pro substituci a nahradil jej Charliem Sheenem, který představuje transkulturní KSP a v textu tedy nepůsobí přehnaně tuzemsky. Zároveň ale úspěšně přenáší pointu vtípu, na rozdíl od PT. Ve stejné strategii pokračuje i dále, kde se v souvislosti se Sorkinem zmiňuje jeho seriál <i>Západní</i>

*křídlo*, který amatér konzistentně nahradil seriálem *Dva a půl chlapa*, jehož hlavní postavou je právě Sheen.

### 3D) Specifikace

<b>VT:</b> I don't care. We're in a cool bar. I just bought a <u>Tesla</u> !
<b>CT-P:</b> To je mi jedno. Jsme v super baru. Koupil jsem si Teslu!
<b>CT-A:</b> Je mi to jedno. Jsme ve skvělém baru a právě jsem si koupil <b>auto Tesla</b> .
<b>Komentář:</b> Tesla je značka luxusních aut, která se prodávají i v ČR. Přesto bych jej zařadila mezi monokulturní KSP, protože si nemyslím, že v tuzemském prostředí jde o příliš známou značku. Dále jde o KSP extratextuální, centrální na mikro úrovni. Amatér ve svých titulcích divákovi přiblížil, že jde o automobil. Tato strategie ovšem nepřenáší žádnou informaci o tom, o jak luxusní kousek jde, a navíc zní poněkud krkolomně. Osobně bych uvažovala o substituci za známější luxusní značku, například Porsche nebo Lamborghini. V PT můžeme vidět, že se překladatel rozhodl pro retenci. Obávám se ale, že bude divák mírně tápat a v rychlosti, v jaké se rozhovor postav nese, nebude mít ani šanci uvažovat nad tím, o co přesně jde. V nejlepším případě si bude schopen na základě kontextu odvodit, že jde o něco drahého. Navíc zde hrozí i další chybná interpretace – pod stejnou značkou se u nás kdysi prodávala nekvalitní elektronika.

### 4D) Přímý překlad

<b>VT:</b> Men and women can't be friends. It's like <u>Life 101</u> .
<b>CT-P:</b> Muži a ženy nemůžou být kamarádi. To je jako <b>Život 101</b> .
<b>CT-A:</b> Muži a ženy nemůžou být jen kamarádi. To je prostě dané.
<b>Komentář:</b> Číslem 101 se na vysokých školách zejména ve Spojených státech označují úvodní kurzy určitého předmětu, kde se studenti učí úplné základy dané disciplíny. Profesionál použil metodu přímého překladu, která ale většinu diváků zanechá ve stavu lehkého zmatení, protože toto označení se u nás příliš nepoužívá. Oproti tomu amatér se vydal vhodnější cestou parafráze na základě smyslu, jejíž výhodou je to, že příjemce zbytečně nezatěžuje cizím prvkem.

## 5D) Generalizace

<b>VT:</b> ...is basically the same thing as me telling an <u>Aborigine</u> in the Australian outback that...
<b>CT-P:</b> je to, jako bych řekl Aboriginci v australské buši,
<b>CT-A:</b> je to vlastně jako by si řekla <b>domorodci</b> v australském vnitrozemí,
<b>Komentář:</b> Aboriginci jsou původní obyvatelé Austrálie, jedná se o extratextuální monokulturní KSP, který je centrální na mikro úrovni. Amatér zvolil metodu generalizace, která je prezentuje jednoduše a jasně jako domorodce a tudíž nedává prostor žádnému nepochopení. Profesionál oproti tomu název zachoval.

## 6D) Substitute

<b>VT:</b> That's a cruel joke for I will have just tricked him into thinking <u>Blues Traveler</u> is the greatest band of all time.
<b>CT-P:</b> To by byl krutý vtip, protože bych ho napálil, aby si myslel, že Blues Traveler je nejlepší kapela všech dob.
<b>CT-A:</b> Je to krutý žert, kdybych ho obelstil a on by si myslel, že <b>Eva a Vašek</b> jsou nejlepší skupina na světě.
<b>Komentář:</b> Blues Traveler je americká rocková skupina založená v roce 1987. Jedná se opět o extratextuální monokulturní KSP, centrální na mikro úrovni. Profesionál se vydal cestou retence, kdy je na divákovi, aby z kontextu pochopil, že jde o skupinu, která podle dané postavy není moc dobrá. Humorný účinek se zde vytrácí. Naopak amatér zvolil metodu kulturní substitute a do titulku zakomponoval typicky české duo, které je navíc terčem mnoha vtipů, čímž se mu humorný účinek podařilo zachovat. Nevýhodou této strategie je, že typicky český prvek může v typicky cizím prostředí působit poněkud zvláštně.

## 7D) Vynechávka

<b>VT:</b> You went <u>Kathy Bates</u> in <u>Misery</u> in the middle of Central Park.
<b>CT-P:</b> Tys mi tady zahrála Misery uprostřed Central Parku.
<b>CT-A:</b> Přeplo ti jako nějakému psychopatovi a to uprostřed Central Parku.
<b>Komentář:</b> <i>Misery (Misery nechce zemřít)</i> je psychothriller z 90. let, ve kterém si herečka Kathy Bates zahrála duševně narušenou ženu, která vězní slavného spisovatele a brutálně ho týrá. Jde o extratextuální monokulturní KSP, který je centrální na mikro úrovni. Oba překladatelé vypustili jméno herečky, která by byla pro diváka s největší pravděpodobností absolutně neznámá. Amatér zvolil metodu parafráze na základě smyslu a tedy více domestikující strategii, která divákovi vychází vstříc. Profesionál zase spoléhal, možná trochu nešťastně, na to, že bude postava divákům známá a rozhodl se pro retenci.

Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	5	28	3	0	6
AT	4	14	13	3	4

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	7	6	4
AT	2	19	2

## Proč právě on? (Why Him?)

### 1E) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> ... doctor Joanne Liu, the head of <u>Doctors Without Borders</u> .
<b>CT-P:</b> s doktorkou Joanne Liuovou, prezidentkou <b>Lékařů bez hranic</b> .
<b>CT-A:</b> doktorky Joanne Liuové, ředitelky Doktorů bez hranic.
<b>Komentář:</b> Lékaři bez hranic jsou nezisková organizace, která byla v 70. letech založena skupinou francouzských lékařů a novinářů. Spadá do Newmarkovy kategorie organizací a jde o transkulturní KSP, který je zároveň extratextuální a centrální na mikro úrovni. V českém prostředí má svůj oficiální ekvivalent, který se amatérovi bohužel nepodařilo dodržet, neboť očividně postupoval metodou přímého překladu.

### 2E) Retence

<b>VT:</b> That's that cute one from <u>Top Chef</u> .
<b>CT-P:</b> Bože můj. To je ten fešák z <b>Top Chef</b> .
<b>CT-A:</b> To je ten roztomilý z <b>Top Chefa</b> .
<b>Komentář:</b> <i>Top Chef</i> je americká televizní soutěž, kde účastníci soutěží ve vaření. Jde o monokulturní, extratextuální KSP, který je centrální na mikro úrovni. Oba překladatelé volili metodu retence. I když jde o monokulturní prvek, dle mého názoru bude divák schopný si jednoduše odvodit, že jde o kulinářský pořad, protože od roku 2015 se u nás na kanálu Nova vysílá obdobná soutěž s velmi podobným názvem – <i>MasterChef</i> . Ale vzhledem k tomu, že taková soutěž, navíc s anglickým názvem, existuje i u nás (a film samotný vznikl až v roce 2016), mohla připadnout v úvahu i substitute.

### 3E) Specifikace

<b>VT:</b> ...and who could forget the <u>Domino's Pizza</u> circulars.
<b>CT-P:</b> a letáky pro Domino's Pizza.
<b>CT-A:</b> a kdo by mohl zapomenout na <b>řetězec</b> Domino's Pizza?
<b>Komentář:</b> Domino's Pizza je známý americký řetězec pizzerií. Je to opět monokulturní extratextuální KSP, který je centrální na mikro úrovni. Z názvu a situačního kontextu, kdy syn jedné z postav na rodinné oslavě hovoří o jejích úspěších, vyplývá, že jde o významnou pizzerii. V AT se nicméně ještě pro jistotu objevuje i obecný klasifikátor, což nemůže ničemu uškodit.

### 4E) Přímý překlad

<b>VT:</b> Cheese, we're already getting pummeled by <u>Evite, Stamp-Free</u> ...
<b>CT-P:</b> Už takhle nás válčujou Evite, <b>Pozvánky bez známky</b> ,
<b>CT-A:</b> Hlavoune, už nám dal padáka Evite, Stamp-Free,
<b>Komentář:</b> V obou případech se jedná o společnosti, které provozují webové stránky, s jejichž pomocí mohou uživatelé posílat svým blízkým elektronické pozvánky a přáníčka. Evite je reálná společnost, jde tedy o prvek extratextuální, centrální na mikro úrovni. Stamp-Free je vymyšlená pouze pro potřeby filmu, proto jej řadíme mezi prvky intratextuální. Oba překladatelé se rozhodli Evite zachovat. Protože se jedná o monokulturní prvek, diváci tuto společnost nebudou znát. V PT si ovšem v případě druhé společnosti můžeme všimnout, že se zde jako v případě AT neobjevuje retence, nýbrž přímý překlad s posunem, jehož výsledkem je hravý název, který celý titulěk navíc hezky oživuje.

### 5E) Generalizace

<b>VT:</b> I'd just feel a lot better about this if we <u>pinky swore</u> .
<b>CT-P:</b> Budu mít lepší pocit, když složíme maličkovou přísahu.
<b>CT-A:</b> Budu mít lepší pocit, když si budeme <b>přisahat</b> .
<b>Komentář:</b> „Pinky swear“ označuje druh přísahy, kterou mezi sebou používají malé děti. Tento KSP se řadí mezi monokulturní, extratextuální, centrální na mikro úrovni a mohli bychom jej navíc zařadit do Newmarkovy kategorie zvyků. Amatér se rozhodl titulek nekomplikovat a generalizovat pouze na přísahu. I zde se setkáváme s intersémiotickou redundancí, protože divák jasně vidí, jakým způsobem postavy přísahají. Výhoda amatérova řešení tkví v jeho jednoduchosti. V PT se naopak objevuje metoda přímého překladu, kvůli níž působí výrok postavy poněkud nepřírozně.

### 6E) Substituce

<b>VT:</b> We've been members of the <u>Kiss Army</u> for, like, 30 years now.
<b>CT-P:</b> Už 30 let jsme členy kissácké armády.
<b>CT-A:</b> Jsme členy <b>klubu fanoušků Kiss</b> už asi 30 let.
<b>Komentář:</b> Kiss Army je oficiální fanklub skupiny Kiss, která má své webové stránky i v ČR. Tento KSP tedy můžeme považovat za transkulturní právě díky tomu, o jak slavnou skupinu jde. Zároveň se nachází v centru mikro úrovně, protože se o Kiss v průběhu filmu několikrát mluví a to, že jim dvě z hlavních postav fandí, je rovněž poměrně důležitým rysem filmu. Amatér pro jistotu parafrázoval. Profesionál zvolil metodu přímého překladu, byť se Kiss Army do češtiny nepřekládá.



## 7E) Vynechávka

<b>VT:</b> I need you to go in and pull his card from my <u>Rolodex</u> while I look for a pen.
<b>CT-P:</b> Potřebuju, abys našel v mém kanclu jeho vizitku, než najdu pero.
<b>CT-A:</b> Potřebuji, abys našel jeho vizitku v mém seznamu a já se podívám po peru.
<b>Komentář:</b> Rolodex označuje stolní otočný vizitkář. Jde o prvek extratextuální, monokulturní, který je periferní na mikro úrovni. Profesionál se rozhodl jej úplně vypustit. Amatér zvolil metodu generalizace na jakýsi seznam. Menší nevýhodou jeho řešení může být určitá neuzuálnost. Spíše se setkáváme se seznamem kontaktů než vizitek. Jde ale pouze o maličkost, nad kterou divák nemá čas uvažovat.

Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	9	34	2	2	5
AT	9	34	4	0	4

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	2	9	1
AT	2	12	0

## Děda je lotr (Dirty Grandpa)

### 1F) Oficiální ekvivalent

<b>VT:</b> Just try not to join the cast of <u>Rent</u> on the way back!
<b>CT-P:</b> Pozor, aby tě cestou nepřibrali do filmu " <b>Bohémové</b> "...
<b>CT-A:</b> Až potkáš herce Mamma Mía, snaž se k nim nepřidat!
<b>Komentáře:</b> Film <i>Rent</i> neboli <i>Bohémové</i> byl natočen v roce 2005 a vypráví o skupině umělců, kteří se snaží bojovat se svým neblahým osudem. Jde o monokulturní extratextuální KSP, který je centrální na mikro úrovni. Profesionál název nahradil českým oficiálním ekvivalentem, který ale dle mého názoru většině diváků příliš mnoho neřekne, a vtip tedy padne do prázdna. Co se týká AT, tam se setkáváme s kulturní substitucí – amatér film nahradil transkulturním muzikálem Mamma Mía.

### 2F) Retence

<b>VT:</b> you could have cock-blocked <u>John Connor's</u> parents
<b>CT-P:</b> Mohl jsi zkazit šukání rodičům <b>Johna Conora</b> , aby se nenarodil.
<b>CT-A:</b> abys mohl překazit šukání rodičům <b>Johna Connora</b>
<b>Komentář:</b> John Connor je jméno fiktivní postavy z <i>Terminátora</i> , která stojí v čele lidského odboje. Jde o původně intratextuální prvek, který se stal prvkem extratextuálním. Dále jej můžeme zařadit do kategorie transkulturních KSP. Oba překladatelé se rozhodli odkaz na postavu zachovat. <i>Terminátor</i> je tak známý i v našem prostředí, že by se dalo předpokládat, že jej budou diváci znát. Potenciální divácká základna této komedie je však tak široká, co se věkové kategorie a pohlaví týká, že je možné, že mladší diváci budou spíše znát Terminátora samotného než vedlejší postavy. Z kontextu je nicméně jasné, že se postava rozčiluje nad tím, že jí její vnuk kazí milostné plány. Diváka zde tedy retence nenechává zcela na holičkách, jako je tomu mnohdy v jiných případech. Hezká aluze na Terminátora nicméně pravděpodobně příliš nevyzní.

### 3F) Specifikace

<b>VT:</b> You know what? We're gonna be kind and set you up with a <u>Tinder</u> account.
<b>CT-P:</b> Víte co, budeme hodní a zaregistrujeme vás na <b>seznamku Tinder</b> .
<b>CT-A:</b> Budeme hodní a zaregistrujeme tě na <b>seznamku Tinder</b> .
<b>Komentář:</b> Jak specifikovali oba překladatelé, Tinder označuje seznamovací mobilní aplikaci, která nyní v Americe představuje hit v navazování kontaktů. V našem prostředí nejde o až tak úspěšnou aplikaci, ale přesto ji můžeme zařadit do prvků transkulturních, extratextuálních, periferních na mikro úrovni.

### 4F) Přímý překlad

<b>VT:</b> Oh, my God! University of Georgia! No way! You're a <u>Hornet</u> ?
<b>CT-P:</b> Panebože, Georgijská univerzita! Fakt? Vy jste z Hornetů?
<b>CT-A:</b> Můj Bože! Univerzita v Georgii! Neke! Vy jste <b>Sršeň</b> ?
<b>Komentář:</b> „Hornets“ představuje název basketbalového týmu Georgijské univerzity. Jde o extratextuální, monokulturní KSP, který je periferní na mikro úrovni, neboť ani v rámci filmu, ani v rámci samotné promluvy nehraje nijak důležitou roli. Amatér šel cestou přímého překladu, který může bohužel působit poněkud komicky. Profesionál se proti tomu rozhodl pro retenci, vzhledem k tomu, že jde o prvek, který se nachází právě na periférii nejnižší úrovně a z kontextu je pochopitelné, že postava pochází ze stejné univerzity. Navíc dialog probíhá v poměrně rychlém tempu, takže se v něm prvek, byť je zachován a divákovi neznámý, docela snadno ztrácí.

## 5F) Generalizace

<b>VT:</b> I know, but you tried to sell <u>peyote</u> to middle schoolers.
<b>CT-P:</b> No, já nevím. Prodával jsi peyoti školákům.
<b>CT-A:</b> Prodával jsi <b>drogy</b> předškolákům.
<b>Komentář:</b> Peyote označuje omamnou látku, která se vyrábí z jistého druhu mexického kaktusu. Jde o monokulturní extratextuální prvek, který je periferní na mikro úrovni. Podle Newmarka bychom jej mohli zařadit do kategorie materiální kultury. V PT se setkáváme s retencí. Ze situačního kontextu je jasné, že jde o drogy, ale dle mého názoru zde retence působí zbytečně rušivě, když bylo možné generalizovat tak, jak to udělal amatér. Pro danou situaci není totiž důležité, o jaký druh drogy se jedná.

## 6F) Substituce

<b>VT:</b> And do you also have to take a nap before you play <u>Mahjong</u> ? - No, it's <u>shuffleboard</u> .
<b>CT-P:</b> - Pak se vyspíte a jdete hrát mahjong. - Ne, shuffleboard. A pak večere.
<b>CT-A:</b> A taky si musíte zdřímnout, než budete hrát <b>Šachy</b> ? - Ne, budeme hrát <b>Dámu</b> .
<b>Komentář:</b> Jak Mahjong, tak i Shuffleboard obě označují deskové hry. Zařazujeme je tedy do extratextuálních monokulturních KSP, které jsou centrální na mikro úrovni. Zde fungují jako narážka na to, že jsou hlavní hrdinové filmu nudní a po odpoledních hrají stolní hry místo toho, aby si užívali. Retence, zvolená profesionálem, dle mého názoru nepřenesla pointu vtipu, protože divák nebude s největší pravděpodobností tyto hry znát. Amatérova metoda substituce zde funguje o něco lépe, protože staví na hrách, které zná každý Čech, a bude pro něj tedy jednodušší tuto narážku pochopit.

## 7F) Vynechávka

<b>VT:</b> God, he's like a <u>Mitt Romney Terminator</u> .
<b>CT-P:</b> Bože. Je jako Terminátor Mitt Romney
<b>CT-A:</b> Bože, je jako Terminátor.
<b>Komentář:</b> Mitt Romney je bývalý guvernér státu Massachusetts, který si mezi Američany vysloužil díky svému chování přezdívku Mitt Romney Terminator. Postava tímto naznačuje, že je jeden z hlavních hrdinů až přehnaně upjatý a úzkoprsý. Jde o KSP, který je extratextuální, monokulturní a centrální na mikro úrovni. Nevýhodou přímého překladu v případě profesionála je to, že se v něm tato aluze zcela ztratí. Amatérova vynechávka zase nevyvolává ty stejné asociace. Dle mého názoru by alternativní řešení mohla představovat například vhodná parafráze na základě smyslu.

Metody celkem:

	oficiální ekvivalent	retence	specifikace	přímý překlad	
				posun	kalk
PT	2	30	5	1	8
AT	0	31	3	1	6

	generalizace	substituce	vynechávka
PT	3	12	4
AT	5	13	3

## 6. Vyhodnocení

Analýza a následné zpracování ukázalo následující výsledky:

	PT				AT			
	Metody orientované na VT		Metody orientované na CT		Metody orientované na VT		Metody orientované na CT	
A	33	57 %	25	43 %	36	68 %	17	32 %
B	24	67 %	12	33 %	28	80 %	7	20 %
C	19	73 %	7	27 %	19	83 %	4	17 %
D	37	74 %	13	26 %	31	56 %	24	44 %
E	40	71 %	16	29 %	43	80 %	11	20 %
F	43	73 %	16	27 %	40	68 %	19	32 %

**Tabulka 2: souhrnné výsledky**

	Metody orientované na VT		Metody orientované na CT	
Celkový součet metod v PT	196	69 %	89	31 %
Celkový součet metod v AT	197	71 %	82	29 %

**Tabulka 3: souhrnné výsledky**

V každé tabulce je kromě počtu metod orientovaných na VT a CT uveden i jejich procentuální podíl. Počet metod užitých profesionály a amatéry v rámci jednoho filmu se mnohdy mírně liší, protože u některých KSP docházelo k tomu, že překladatel nezvolil pouze jednu metodu, ale kombinaci metod dvou (o této skutečnosti se ve své práci zmiňuje i Pedersen (2005, s. 7), který poukazuje na to, že jde o poměrně běžný jev).

Dále do jejich celkového počtu nebyl zahrnut oficiální ekvivalent a vynechávka, protože jde o metody, které Pedersen neřadí ani do jedné z uvedených kategorií, a považuje je tedy za zcela neutrální.

Tabulka 1 odhalila, že z celkem 6 filmů se u 2 setkáváme s tím, že profesionálové využívali metody orientované na VT ve větší míře než amatérští titulkáři. U profesionálů navíc procento použití metod orientovaných na VT nikdy nekleslo pod 50 %, přičemž u celkem 4 filmů tato hodnota přesahovala 70 %.

U profesionálů byla nejčastěji uplatňovanou metodou retence, následovaná substitucí, přímým překladem, oficiálním ekvivalentem, generalizací a specifikací.

U amatérů to byla rovněž retence, následovaná substitucí, přímým překladem, specifikací, oficiálním ekvivalentem a generalizací.

Nejméně využívanou metodou na obou stranách byla vynechávka, pravděpodobně i proto, že v tomto žánru mnohdy KSP představuje důležitou část dialogu a není proto možné jej jen tak vynechat.

Amatéri a profesionálové se mnohdy lišili i v počtu použití metody oficiálního ekvivalentu. Profesionálové vždy metodu uplatnili tam, kde jí bylo potřeba, kdežto amatérům se častěji stávalo, že postupovali cestou retence, v ojedinělých případech i cestou přímého překladu.

Ze závěrečného celkového hodnocení (viz Tabulka 2) vyplývá, že se profesionálové soustředili se svými 69 % více na metody orientované na VT (oproti amatérům, kteří tyto metody použili v 71 % případů).

S těmito poznatky se nyní můžeme vrátit zpět k základní hypotéze této práce a přidruženým otázkám. Vzhledem k výsledkům analýzy můžeme konstatovat, že při překladu vybraných filmů využívali profesionálové mnohem více strategie orientované na VT (vydávali se cestou zcizování) než strategie orientované na CT, což tedy počáteční hypotézu vyvrací.

U amatérských titulkářů rovněž celkově převažovaly metody zcizovací, ale zajímavé bylo zjištění, jak moc se v celkovém výsledku přiblížili profesionálům. Rozdíl mezi těmito dvěma skupinami činil pouhá 2 %.

Co se týká počtu užití jednotlivých metod, amatéri uplatňovali méně často retenci (145x), oficiální ekvivalent (23x), přímý překlad (32x) a generalizaci (15x), vícekrát substituci (62x), specifikaci (27x) a vynechávku (13x) než profesionálové (149x, 27x, 39x, 24x, 51x, 20x, 10x).

## 7. Závěr

Tato práce je založená na hypotéze, že profesionální překladatelé při tvorbě titulků využívají častěji strategie, které jsou orientované na CT, a tedy usnadňují divákovu porozumění, protože jakožto odborníci v oblasti překladu by měli být obeznámeni se širokou škálou metod, ze kterých si mohou vědomě vybírat, a řešit tak překladatelské problémy.

Při své práci zároveň uplatňují i další znalosti z oblasti teorie překladu, které se mimo jiné týkají i toho, jak by měl vypadat adekvátní překlad.

Jak už několik století zpět prohlásil Dolet, překladatel by neměl překládat slovo od slova, protože takový překlad není věrnou interpretací originálu.

K tomu se přiklání i Nida, který tvrdí, že překlad by měl co nejvěrněji a nej přirozeněji předat zprávu obsaženou ve VT, a to jak co se týká významu, tak i co se týká formy (Nida, 1984 cit. podle Ordudari, 2008).

S tímto na mysli by se tedy překladatel měl snažit přenést význam KSP tak, aby byl prvek pochopitelný pro cílové příjemce, kteří pocházejí z jiné kultury.

Na tomto základě stojí hypotéza o přednostním užívání metod orientovaných na CT.

Na tuto problematiku se samozřejmě váže otázka zcizování a naturalizace, čili přístupu, který si překladatel při práci zvolí. Teoretikové se v tomto ohledu ve svých názorech a doporučeních liší.

Cílem této bakalářské práce bylo zjistit, jaké metody překladatelé vybraných filmů používají, zda budou profesionálové tíhnout spíše k metodám orientovaných na CT a amatéři k metodám orientovaným na VT, a tím následně potvrdit či vyvrátit danou hypotézu.

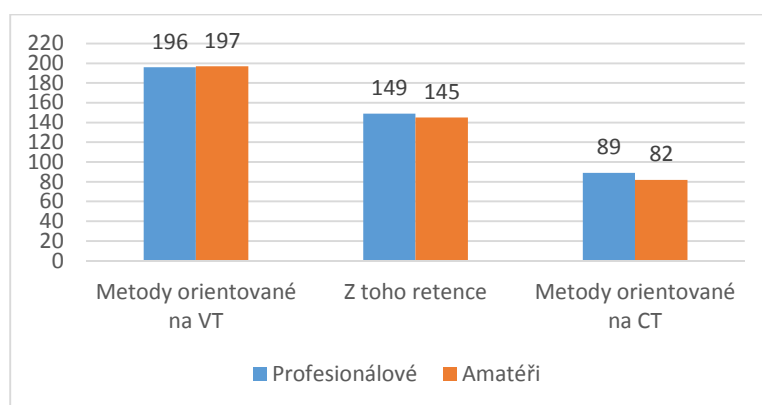
U amatérských titulkářů by se oproti profesionálům dalo předpokládat, že překladatelské problémy budou řešit spíše intuitivně než vědomým zvažováním souboru překladatelských metod, a to právě kvůli nedostatku teoretických znalostí.

Proto se mohou častěji uchýlovat k retenci či přímému překladu, čili metodám, které jsou orientované na VT. Jejich využití se okamžitě nabízí, a to možná i proto, že nepředstavují tak velký zásah do textu jako například generalizace či kulturní substituce.



Z vyhodnocení, kde byly výsledky analýzy probírány do detailu, nyní můžeme vyvodit několik obecnějších závěrů:

1. profesionálové využívali metody orientované na VT mnohem více, než se původně očekávalo (viz Graf 1),
2. profesionálové se v četnosti používání metod orientovaných na VT velmi přiblížili amatérům, rozdíl tkví v pouhých 2 %,
3. na obou stranách byla nejpoužívanější metodou retence,
4. nejméně používanou metodou byla vynechávka (pokud zohledňujeme podle Pedersena i neutrální metody, jinak to byla specifikace u profesionálů a generalizace u amatérů),
5. z toho vyplývá, že profesionálové při volbě metod zohledňují pochopení cílového publika jen nepatrně více než amatéři.



**Graf 1: výsledky analýzy**

Pro účely analýzy bylo využito celkem 6 celovečerních filmů, které překládali různí překladatelé v různých letech. Troufám si říci, že toto číslo by již mohlo mít určitou výpovědní hodnotu a zjištěné výsledky by bylo možné vztáhnout i na další filmy.

Na tomto základě by se tedy dalo uvažovat o tom, zda se zde nekoukáme na současný trend v oblasti překladu filmů z angličtiny do češtiny. V návaznosti na toto bych se ještě ráda znovu vrátila k bodům 1 a 3.

Četnost užití retence oproti jiným metodám je do očí bijící, a to nejen u amatérských překladatelů. Je poněkud zážející, jak málo vycházejí profesionální

překladaelé divákovi vstříc a jak často jej nechávají na holičkách, byť překladaeli musí být jasné, že v takové formě většina diváků nemá šanci danou situaci či vtíp pochopit, a ignoruje tedy v mnoha případech „základní doporučení“, které bylo vysloveno už mnoho let zpátky, a sice: věrně zachovávat nejen význam, ale i účinek textu.

## **8. Příloha: CD**

K této bakalářské práci je přiloženo CD s následujícím obsahem:

- 1) elektronická verze práce, formát .pdf,
- 2) amatérské titulky ke všem analyzovaným filmům, formát .srt,
- 3) profesionální titulky ke všem analyzovaným filmům, formát .srt,
- 4) soubor analýza.docx, který obsahuje veškeré analyzované KSP a metody jejich převodu v titulcích.

## 9. Summary

This thesis is focused on the comparison of amateur and professional subtitles to 6 selected American comedies in terms of translating culture-specific items into Czech.

The first aim of this thesis is to find out if it is possible to confirm the hypothesis that professional subtitles are much more considerate towards viewers with no knowledge of English culture and the preference of TT-oriented strategies of translation of culture-specific items is therefore typical of them because, as professionals with vast theoretical knowledge, they have a wide array of possible translation strategies at hand and should deliberately strive for the same experience to be enjoyed by ST audience, as it is by TT audience.

Furthermore, it also aims to find out which strategies of translation, as presented by J. Pedersen (2005), are used most often by amateurs and professionals and whether amateurs are inclined to use ST-oriented strategies more than TT-oriented strategies.

The first chapter deals with audiovisual translation in general. It provides the definition of audiovisual text and introduces various terms that are used to refer to it. It then continues to describe the features of audiovisual texts, such as the fact that the information is presented through 4 channels in AV texts which together constitute their complex structure. Moreover, according to Chaume (2004), there are various codes at work, each of which carries a different type of information. It states that the audiovisual translation can be interlingual or intralingual and then proceeds to describe the division of audiovisual translation by Gambier (2003), a division into challenging types, dominant types, and their subtypes.

Special emphasis is then put on interlingual subtitles, as they represent the core of the thesis. Specific features of subtitles are described, such as the time and space constraints, their incompleteness, or the fact that they are called “a vulnerable translation” and why. It also deals with the criticism which stems from the reluctance of some scholars to call it a translation rather than adaptation. Gottlieb (2004) for this purpose introduces another two types of translation – diasemiotic translation and isosemiotic translation. He calls subtitles a diasemiotic translation, so the label translation, not adaptation, is preserved.

Furthermore, the production of subtitles is described, which brings us to the differences between professional subtitles, amateur subtitles, and so called fansubs and funsubs, as presented by Sánchez (2004). Negative aspects of subtitling, such as ethical considerations, are also mentioned. Ultimately, some space is dedicated to errors and problematic areas in amateur subtitles and what factors cause them.

Another chapter deals with culture-specific items, their definition, terms of reference, and their division into extralinguistic and intralinguistic, transcultural, monocultural, and microcultural, as presented by J. Pedersen. There is also another division included, a division by P. Newmark (1988) who divides them into various categories, such as social culture, material culture, and others. Besides their description, he also gives advice on how to translate these items.

Before moving to the strategies translators can use to deal with culture-specific items, there is also a short chapter dedicated to domestication and foreignization, which are two strategies that translators need to adopt when translating a text filled with culture-specific items. These strategies were first introduced by Schleiermacher (he used the term naturalization instead of domestication) and then followed up by Venuti, who deals with them in his book *The Translator's Invisibility* (1995). All in all, he promotes the strategy of foreignization, stating that it is the ethical approach to translation.

After having introduced these two strategies, the thesis then moves on to present and explain various strategies of translating culture-specific items. Those are strategies introduced by P. Newmark (1988), Knittlová et al. (2010), and J. Pedersen (2005). Pedersen's strategies of translation are described in the most detail because they are primarily focused on subtitle translation and were therefore chosen as the basis of the following analysis.

Besides the very strategies of translation, the influencing parameters, i.e. the parameters which influence the choice of a particular strategy, are also discussed. The first parameter is called transculturality. Culture-specific items can be either transcultural (known both in source culture and target culture), monocultural (known to the majority of viewers in source culture only), or microcultural (they are bound to the source culture, but they are unknown to the majority of source culture viewers because they are too local or specialized). The next influencing parameter is the centrality of reference, which means that the position of a culture-specific item (either

in the center or periphery of the macro level, or in the center or periphery of the micro level) is determined by how often the culture-specific item appears in the text and by its importance for the text. Another parameters include intersemiotic redundancy (the overlap of information on different channels), extratextuality (whether the item exists outside of the text or not), co-text (overlapping information elsewhere in the text), media-specific constraints (the constraints of subtitling, such as characters per line or characters per second), and paratextual considerations related to the overall translation goal and translation situation (can be divided into skopos-related questions, TT audience-related questions, broadcasting-related questions, and questions related to pragmatic matters).

After the theoretical background comes the analysis. Six movies and their official (i.e. professional) and amateur subtitles are analyzed. Each culture-specific item and the translation strategy used by both sides is examined (the whole analysis can be found on a CD attached to the thesis). For each film, there is an example to every Pedersen's strategy accompanied by the source text and the corresponding strategy used by the other translator (each time, professional subtitles and amateur subtitles are compared). Each of the examples is commented upon as regards the referent of the culture-specific item, its categorization, the strategy used for its translation, and also possible advantages or disadvantages which come with such solutions. Moreover, if possible, an alternative strategy which could also be considered is proposed.

After each film, the totals for each strategy used are presented in a table. At the end of the analysis, there are overall tables which show the number and percentual representation of ST-oriented and TT-oriented strategies used by both sides in every film and also in total.

Table 1 revealed that out of the total of 6 films, in 2 of them the professionals used ST-oriented strategies more often than amateurs. In addition, among professionals, the percentage of use of ST-oriented strategies never dropped below 50%, with a total of 4 films exceeding 70%.

Among professionals, the most commonly used strategy was retention, followed by substitution, direct translation, official equivalent, generalization, and specification.

Among amateurs, the most commonly used strategy was also retention, followed by substitution, direct translation, specification, official equivalent, and generalization.

The least used strategy by both groups was omission, probably because in this genre, culture-specific items often constitute an important part of dialogues and therefore they cannot be omitted.

The final overall assessment (see Table 2) shows that professionals preferred ST oriented strategies in 69% of cases (in comparison to amateurs, who used these strategies in 71% of cases).

Based on the results of the analysis, we can say that, when translating selected films, professionals used ST-oriented strategies much more than TT-oriented strategies. Therefore, the initial hypothesis turns out to be wrong.

Amateur subtitlers also preferred ST-oriented strategies. However, it is interesting to find how much they come close to the professionals. The difference between the two groups was only 2%.

Regarding the number of use of individual strategies, the amateurs applied retention (145x), official equivalent (23x), direct translation (32x), and generalization (15x) less frequently than the professionals and applied substitution (62x), specification (27x) and omission (13x) more frequently than the professionals (149x, 27x, 39x, 24x, 51x, 20x, 10x).

Even though there were particular differences between the amateurs and the professionals as regards the strategies used in individual films, the use of ST-oriented strategies always prevailed on both sides, often to a great degree.

Given the fact that 6 pairs of subtitles made by different translators and belonging to 6 movies filmed in 2009-2016 were analyzed, we may be looking at a possible contemporary trend in English to Czech translation of movies.

Also, the frequency of use of retention in comparison with other strategies is quite eye-catching, not just among the amateur translators. It is somewhat surprising how little professional translators strive to help the audience understand and how often they leave them in the lurch, though they must know very well that in such form, the majority of audience have zero chance to fathom the situation or joke. They seem to ignore the “basic recommendations” that were given many years ago. Namely: to faithfully preserve not only the meaning but also the effect which the text has on the ST audience.

### **Seznam tabulek:**

Tabulka 1: přehled filmů.....	44
Tabulka 2: souhrnné výsledky .....	70
Tabulka 3: souhrnné výsledky .....	70

### **Seznam obrázků:**

Obrázek 1: Pedersenovo dělení metod převodu KSP .....	35
---	----

### **Seznam grafů:**

Graf 1: výsledky analýzy .....	73
--------------------------------	----



## 10. Primární zdroje

### Filmy:

*Vlk z Wallstreet* [The Wolf of Wallstreet] [film]. Režie Martin Scorsese. USA, 2013.

*Děda je lotr* [Dirty Grandpa] [film]. Režie Dan Mazer. USA, 2016.

*500 dní se Summer* [500 Days of Summer] [film]. Režie Marc Webb. USA, 2009.

*Proč právě on?* [Why him?] [film]. Režie John Hamburg. USA, 2016.

*Milenci těch druhých* [Sleeping with other people] [film]. Režie Leslye Hedland. USA, 2015.

*Méďa* [Ted] [film]. Režie Seth MacFarlane. USA, 2012.

### Titulky:

*Vlk z Wallstreet*. Staženo 8. října 2017. Přeložil fceli medvidek.

<https://www.titulky.com/The-Wolf-of-Wall-Street-230181.htm>

*Vlk z Wallstreet*. Staženo 8. října 2017. Přeložila Veronika Sysalová, Studio Budíkov, 2014.

<https://www.titulky.com/The-Wolf-of-Wall-Street-236225.htm>

*Děda je lotr*. Staženo 16. října 2017. Přeložil spageta.

<https://www.titulky.com/Dirty-Grandpa-270155.htm>

*Děda je lotr*. Staženo 16. října 2017. Informace o studiu ani překladateli nebylo možné zjistit.

<https://www.titulky.com/Dirty-Grandpa-272752.htm>

Milenci těch druhých. Staženo 11. října 2017. Přeložila Nathaliaz.

<https://www.titulky.com/Sleeping-with-Other-People-266278.htm>

Milenci těch druhých. Staženo 11. října 2017. Překlad Filmprint Digital.

<https://www.titulky.com/Sleeping-with-Other-People-270823.htm>

500 dní se Summer. Staženo 9. října 2017. Přeložil Rain.

<https://www.titulky.com/-500-Days-of-Summer-142714.htm>

500 dní se Summer. Staženo 9. října 2017. Informace o studiu a překladateli nebylo možné zjistit.

<https://www.titulky.com/-500-Days-of-Summer-151990.htm>

Proč právě on? Staženo 12. října 2017. Přeložil urotundy.

<https://www.titulky.com/Why-Him-284638.htm>

Proč právě on? Staženo 12. října 2017. Přeložil Petr Putna.

<https://www.titulky.com/Why-Him-286381.htm>

Méd'a. Staženo 8. října 2017. Přeložila unchained.

<https://www.titulky.com/Ted-207198.htm>

Méd'a. Staženo 8. října 2017. Přeložil Jiří Štefl, Filmprint Digital, 2012.

<https://www.titulky.com/Ted-207251.htm>

### **Transkripty:**

Čerpáno z databáze Springfield!Springfield!

[https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_scripts.php](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_scripts.php)

## 11. Bibliografie

AJVNGOU. *Ajvngou.cz*. [online]. 20. 1. 2013. [cit. 14. ledna 2018]. Dostupné z: <http://www.ajvngou.cz/konec-amaterskych-titulku-v-cechach/>.

BOGUCKI, Lukasz. Amateur Subtitling on the Internet. **In:** *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Palgrave Macmillan, 2009, s. 49–57. ISBN 9780230019966.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Audiovisual Translation in the Third Millennium. **In:** *Translation Today*. Clevedon: Multilingual Matters, 2003, s. 192–204. ISBN 1-85359-618-3.

DÍAZ CINTAS, Jorge a MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo. Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialized Translation*. 2006, 6, s. 37–52. ISSN 1740-357X.

DÍAZ CINTAS, Jorge a REMAEL, Aline, 2014. *Audiovisual Translation: Subtitling*. 1. vydání. Londýn a New York: Routledge. ISBN: 978-1-900-650-95-3.

GAMBIER, Yves. Screen Transadaptation: Perception and Reception, 2003. **In:** *Special Issue of The Translator*. Londýn a New York: Routledge, s. 171–189. ISBN 1-900650-71-1

GOTTLIEB, Henrik, 1994. Subtitling: Diagonal Translation. **In:** *Perspectives: Studies in Translatology*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press. ISBN 9788772892702.

GOTTLIEB, Henrik, 1998. Subtitling. **In:** *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londýn a New York: Routledge, s. 244–248. ISBN 978-0415093804.

GOTTLIEB, Henrik. Texts, Translation and Subtitling – In Theory, and in Denmark. [online]. 2001. [cit. 20. listopadu 2017]. Dostupné z: [http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb\\_2001c.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf)

GOTTLIEB, Henrik, 2004. Subtitles and International Anglification. *Nordic Journal of English Studies*. 3(1), 219–230. ISSN 1502-7694.

CHAIRO, Delia. Issues in Audiovisual Translation. **In:** *The Routledge Companion to Translation Studies*. Londýn: Routledge, 2009, s. 141–165. ISBN: 0415396417.

CHAUME, Frederic, 2013. The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*. [online]. č. 2, s. 105–123 [cit. 30. 10. 2017]. ISSN 2211-3711. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/profile/Frederic\\_Chaume/publication/262946400\\_The\\_turn\\_of\\_audiovisual\\_translation\\_New\\_audiences\\_and\\_new\\_technologies/links/54be8e310cf2e4062674fe83/The-turn-of-audiovisual-translation-New-audiences-and-new-technologies.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Frederic_Chaume/publication/262946400_The_turn_of_audiovisual_translation_New_audiences_and_new_technologies/links/54be8e310cf2e4062674fe83/The-turn-of-audiovisual-translation-New-audiences-and-new-technologies.pdf)

CHAUME, Frederik, 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Érudit*. [online]. 49(1) [cit. 26. listopadu 2017]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.7202/009016ar>

JELINEK LEWIS, Margaret Susanne, JACKSON, Dorothy W, 2001. Television literacy: Comprehension of program content using closed captions for the deaf. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*. [online]. č. 1, s. 43–53 [cit. 1. 11. 2017]. ISSN 1081-4159. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/deafed/6.1.43>

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: UP, 2010. ISBN 9788024424286.

KUHIWCZAK, Piotr a LITTAU, Karin. *A Companion to Translation Studies*. 1.vyd. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. ISBN.

MILLÁN, Carmen a BARTRINA, Francesca. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. 1. vyd. Londýn a New York: Routledge, 2012. ISBN: 9780415559676.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 2. vyd. Londýn: Routledge, 2008. ISBN 0–415–39693–x.

MUNDAY, Jeremy. Jorge Díaz Cintas (2003). Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-Español. *The Journal of Specialised Translation*. [online]. 2004, č.1 [27. listopadu 2017]. ISSN 1740-357X. Dostupné z: [http://www.jostrans.org/issue01/rev\\_diaz\\_cintas.php](http://www.jostrans.org/issue01/rev_diaz_cintas.php)

NEWMARK, Peter, 1988. *The Textbook of Translation*. 1. vyd. New York: Prentice Hall. ISBN 9780139125935.

O'HAGAN, Minako. Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing. *The Journal of Internationalization and Localization*. 2009, 1(1), s. 94–121. ISSN 2032-6904.

ORDUDARI, Mahmoud. Translation procedures, strategies and methods. *Translation Journal*. [online]. [cit. 22. prosince 2017]. Dostupné z: <http://translationjournal.net/journal/41culture.htm>

PEDERSEN, Jan, 2005. How is culture rendered in subtitles. *Euroconferences. info* [online]. Saarbrücken: MuTra. [citováno 12. listopadu 2017]. Dostupné z: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf)

PÉREZ-GONZÁLEZ, Louis. Intervention in New Amateur Subtitling Cultures: A Multimodal Account. *Linguistica Antverpiensia*. 2007, 6, s. 67–80. ISSN 2295-5739.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Louis, 2009. Audiovisual Translation. **In:** *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londýn a New York: Routledge, s. 13–20. ISBN 978-0415609845.

POŠTA, Miroslav, 2012. *Titulkujeme profesionálně*. 2. vydání. Praha: Apostrof. ISBN 978-80-87561-16-4.

RAMIÈRE, Nathalie, 2006. Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *The Journal of Specialised Translation*. [online]. č. 6 [cit. 24. listopadu 2017]. ISSN 1740-357X. Dostupné z: [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_ramiere.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php)

REMAEL, Aline, 2010. Audiovisual Translation. **In:** *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 12–17. ISBN 9789027203311.

SAJNA, Mateusz, 2013. Amateur Subtitling – Selected problems and solutions. **In:** T21N.com [online]. Heidelberg: Wissenschaftlicher Verlag Trier [citováno 21. dubna 2017]. Dostupné z: <http://www.t21n.com/homepage/articles/T21N-2013-03-Sajna.pdf>

SÁNCHEZ, Diana. Subtitling Methods and Team-translation. **In:** *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 9–17. ISBN 9027216622.

VÁCLAVÍK, Lukáš. Fanouškovské titulky pro filmy a seriály jsou nelegální, rozhodl nizozemský soud. *Cnews*. Praha: Mladá fronta, 2017. [online]. [cit. 14. ledna 2018]. Dostupné z: <https://www.cnews.cz/fanouskovske-titulky-pro-filmy-serialy-jsou-nelegalni-rozhodl-nizozemsky-soud>

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. [online]. 1.vyd. Taylor & Francis e-Library, 2004 [cit. 28. listopadu 2017]. ISBN 0-203-36006-0. Dostupné z: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf>

## 12. Abstract

This thesis focuses on the comparison of amateur and professional subtitles to selected American comedy films in terms of translating culture-specific items into Czech. It aims to find out which translation strategies, as presented by J. Pedersen, are used most often by amateurs and professionals, whether amateurs prefer to use ST-oriented strategies, and whether it is possible to confirm the hypothesis that professional subtitles are much more considerate towards viewers with no knowledge of English culture and the preference of TT-oriented strategies of culture-specific items is therefore typical of them.

The theoretical part of the thesis first presents and explains the concept of audiovisual translation, its characteristics and further division, with special emphasis on subtitles and their two key producers – amateurs and professionals. In the second stage, it deals with what exactly are culture-specific items, their types, and various approaches to their translation, especially those by D. Knittlová, P. Newmark and J. Pedersen.

Then the translation strategies used by amateurs and professionals are analyzed, commented on, and counted. The results suggest that the professionals were much more inclined to use ST-oriented strategies than TT-oriented strategies, similarly to amateurs. Moreover, the analysis showed that both groups tended to foreignize to an almost similar degree. The most widely used strategies by both groups were retention, substitution, and direct translation, while omission was used very scarcely. The initial hypothesis is therefore false – in their translations, the professionals were not more considerate towards the viewers than the amateurs.

### **Key words**

audiovisual translation, film, professional, amateur, subtitles, culture-specific items, ST-oriented, TT-oriented, domestication, foreignization, translation strategies, comparative study

### **13. Anotace**

Tato práce se zabývá srovnáním amatérských a profesionálních titulků k vybraným americkým komediím z hlediska překladu kulturně specifických prvků do češtiny. Cílem práce bylo zjistit, jaké metody překladu podle J. Pedersena profesionálové a amatéři nejčastěji uplatňovali, zda amatéři tíhnou ve větší míře k metodám orientovaných na VT a zda je možné potvrdit hypotézu, že jsou profesionální titulky výrazně ohleduplnější vůči divákům s nulovou znalostí kultury anglicky mluvících zemí, a zpravidla se tedy v oblasti kulturně specifických prvků vyznačují vyšší mírou užívání metod orientovaných na CT než metod orientovaných na VT.

V teoretické části práce je nejprve představena a vysvětlena problematika audiovizuálního překladu, jeho specifika a dělení, přičemž se zvláštní pozornost věnuje titulkům a jejich dvěma hlavním producentům – amatérům a profesionálům. Dále práce pojednává o tom, co jsou kulturně specifické prvky, jaké jsou jejich druhy a jaké metody jejich převodu může překladatel použít, a to zejména podle D. Knittlové, P. Newmarka a J. Pedersena.

Následně jsou metody aplikované amatéry a profesionály analyzovány, okomentovány a spočítány. Z výsledků vyplývá, že profesionálové mnohem více používali metody orientované na VT než metody orientované na CT, což se ukázalo i u amatérů. Z analýzy dále vyplynulo, že obě skupiny vykazovaly téměř totožnou tendenci ke zcizování. Nejpoužívanější metodou na obou stranách byla retence, následovaná substitucí a přímým překladem, zatímco vynechávka byla používána jen velmi zřídka. Vzhledem k výsledkům tedy počáteční hypotézu nebylo možné potvrdit – profesionálové si při překladu nepočínali vůči publiku ohleduplněji než amatéři.

#### **Klíčová slova**

audiovizuální překlad, film, profesionál, amatér, titulky, kulturně specifické prvky, orientovaný na VT, orientovaný na CT, domestikace, zcizování, metody překladu, komparativní studie



