

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky

Kristýna Zelenková

Filmový překlad – jeho specifika se zaměřením na teorii titulkování
The Specifics of Film Translation - Subtitling

(Magisterská diplomová práce)

Vedoucí diplomové práce : **Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D.**

OLOMOUC 2012

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

V Olomouci dne 2. dubna 2012.

Děkuji Mgr. Zuzaně Hildenbrand, Ph.D. za odborné vedení při zpracování mé diplomové práce, za její rady a připomínky.

OBSAH

OBSAH.....	4
ÚVOD.....	5
1. Úvod do problematiky	6
1.1. O překladu obecně	6
1.1.1. Základní překladatelské postupy	7
1.2. Audiovizuální text a překlad.....	9
1.2.1. Audiovizuální text a jeho základní charakteristiky	9
1.2.2. Audiovizuální překlad	12
1.3. Druhy audiovizuálního překladu	13
1.3.1. Titulky versus dabing	15
1.3.1.1. Titulky	15
1.3.1.2. Dabing	17
1.3.1.3. Geografické a lingvisticko-politické aspekty výběru mezi dabingem a titulky.....	18
2. Titulky a proces titulkování.....	23
2.1. Historie titulků.....	23
2.2. Druhy titulků.....	25
2.3. Technické parametry	26
2.4. Grafické parametry	27
2.5. Časové parametry	29
2.6. Interpunkce	31
2.7. Segmentace a úprava samotného textu titulků	33
2.8. Titulkování jako forma překladu	36
2.8.1. Převod z mluvené do psané podoby jazyka.....	38
2.8.2. Redukce	39
2.8.3. Synchronizace titulku s audiovizuálními složkami	42
2.8.4. Dialogová listina.....	43
2.8.5. Fáze procesu titulkování.....	44
2.8.6. Subtitler Workshop 2.51	46
3. Dokumentární film a specifika jeho překladu	47
3.1. Překlad odborných termínů	49
3.2. Aktéři dokumentárního filmu a způsob jejich komunikace.....	51
3.3. Dokumentární film L'Esprit des Plantes na festivalu AFO 2010.....	53
3.4. Analýza titulků dokumentárního filmu L'Esprit des Plantes	53
3.4.1. Překlad názvu filmu.....	54
3.4.2. Překlad odborných pojmů.....	55
3.4.3. Formátování – komentované ukázky.....	63
ZÁVĚR.....	72
SUMMARY.....	73
ANOTACE	74
SEZNAM LITERATURY	75
PŘÍLOHA.....	81

ÚVOD

Tématem této diplomové práce je audiovizuální (dále jen AV) překlad, přičemž pozornost věnuji především jednomu druhu AV překladu, a to titulování. Cílem práce je co nejkompaktněji představit tento druh AV překladu a poukázat na problémy, se kterými se překladatel a tvůrce titulků potýká.

V úvodní kapitole krátce představím základní překladatelské principy, které jsou uplatňovány jak u klasického tak i AV překladu, dále definuji základní pojmy jako AV text a AV překlad. V poslední části první kapitoly pak představím jednotlivé druhy AV překladu (titulování, dabing, voice-over a další), přičemž největší prostor věnuji srovnání dabingu s titulky.

Ve druhé kapitole se již plně věnuji titulování jakožto procesu i výslednému dílu. Kromě historie titulků zmíním i druhy titulků a blíže popisuji technické, grafické a časové parametry, které by měl překladatel a tvůrce titulků brát na vědomí a respektovat. Neméně důležitou součástí překladatelovy práce je samotný proces segmentace textu do jednotlivých titulků a veškeré operace s tím spojené, především pak vysoká míra redukce. Touto problematikou se zabývám ve druhé části druhé kapitoly.

Třetí část mé diplomové práce je zaměřena spíše prakticky, resp. aplikuji teoretické poznatky z předchozích dvou kapitol a v rovině jazykové i formální analyzuji jednotlivé ukázky z dokumentárního filmu *L'Esprit des Plantes*, který jsem překládala a titulkovala v rámci festivalu Academia Film Olomouc (AFO) 2010. Této analýze předchází stručný teoretický úvod o specifikách překladu dokumentárního filmu.

Značná část textů, ze kterých jsem čerpala, je napsána v anglickém jazyce. Pokud z takového textu cituji, jde většinou o vlastní překlad. Tato skutečnost je reflektována použitím zkratky VP v závorce za příslušnou citací, dále v poznámce pod čarou uvádím původní znění textu.

Ukázky komentované v praktické části jsou převzaty ze scénáře i s případnými chybami či nedostatky.

Pro citaci titulků jsem použila bezpatkové písmo typu Arial velikosti 11.

1. Úvod do problematiky

V první části této kapitoly stručně nastíním základní překladatelské termíny a postupy uplatňované při překladu literárního díla. Ve druhé části navážu srovnáním literárního a audiovizuálního (dále jen AV) překladu, přičemž uvedu jeho základní vlastnosti a parametry a vytyčím hlavní body, ve kterých se tyto dva typy překladu liší. V poslední části úvodní kapitoly bych ráda shrnula teoretické aspekty audiovizuálního jazykového transferu; zmíním tedy různé druhy AV překladu, jako je dabing, titulkování, voice-over, přičemž jistý prostor budu věnovat srovnání dabingu a titulkování. Jelikož jedním z rozhodujících faktorů při výběru překladu AV děl je také faktor geograficko-politický, nastíním v závěru této kapitoly i tuto problematiku.

1.1. O překladu obecně

Překlad, tedy přenesení informace z textu výchozího jazyka do textu cílového jazyka, je zároveň výsledek i proces. Jeden z nejvýznamnějších českých teoretiků a kritiků překladu, Jiří Levý, popisuje překladatelský proces tak, že „překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka“ (Levý 1983, 38). Překladatel jakožto zprostředkovatel věcné i umělecké složky textu by si měl být vědom základních principů i úskalí své práce. Levý srozumitelně rozděluje překladatelskou práci do třech fází:

1) *pochopení předlohy*

V této fázi by překladatel měl prokázat schopnost porozumět textu nejen z filologického hlediska, ale měl by pochopit i celkové ideově-estetické vyznění díla a rozpoznat, jakého cíle, tj. působení na čtenáře, chce autor textu dosáhnout.

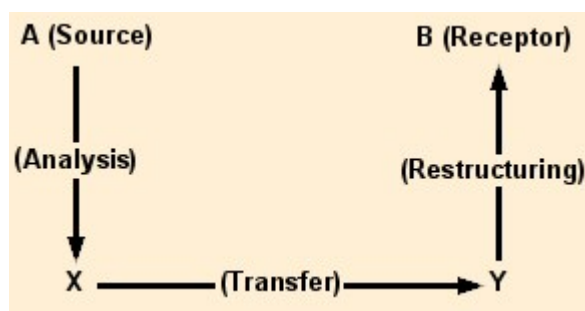
2) *interpretace předlohy*

Překladatel musí vycházet ze skutečnosti, že jazykové prostředky, tj. výchozí a cílový jazyk, jsou nesouměřitelné. Nestačí tedy přesný jazykový překlad, ale musí volit takové prostředky, které pomohou dílo vhodně interpretovat. Překladatel sám tedy musí dílo správně interpretovat, aby tuto interpretaci mohl pomocí správného překladu předat čtenáři.

3) přestylování předlohy

V této fázi může překladatel plně uplatnit svůj talent, a to především po stránce stylizační. V jazykové problematice jde tedy o to, že překladatel musí brát v úvahu nepoměr dvou jazykových systémů. Původní, výchozí jazykový systém by v cílovém jazykovém systému neměl zanechávat viditelné stopy.

S rozdílnou terminologií, ovšem principiálně stejně vyjádřil graficky tento třífázový model překlada Nida (1964):



Obr. 1 – Nidův třífázový model překlada

Jak vidíme, schéma odráží všechny tři fáze, které popsal Levý, tj. nejprve je nutno analyzovat (*analysis*) výchozí jazykový systém (*source*), který překladatel interpretuje/přenáší (*transfer*) a přestylovává/mění strukturu (*restructuring*). Výsledný produkt/překlad se po těchto fázích dostává ke čtenáři (*receptor*). Ze schématu také vyplývá, že během druhé fáze (*transfer*) mění výchozí text výrazně svou původní podobu ($X \rightarrow Y$).

Ideálního překladatele tedy popisuje Nida jako osobu, která „komplexně ovládá výchozí i cílový jazyk, je dobře obeznámena s obsahem díla, má efektivně-positivní vztah k autorovi i k obsahu díla a je stylisticky zdatná v cílovém jazyce“¹ (Nida 1964, 153, VP).

1.1.1. Základní překladatelské postupy

Během výše zmíněného překladatelského procesu využívá překladatel různých metod a postupů. Dle Knittlové (2010, 18) dřívější teoretikové překlada nepoužívali

¹ „[...] has complete knowledge of both source and receptor languages, intimate acquaintance with the subject matter, effective empathy with the original author and the content, and stylistic facility in the receptor language.”

přesných rozlišovacích termínů, ovšem současní lingvisté a teoretikové překladu vycházejí především ze srovnávací analýzy anglické a francouzské stylistiky od kanadských autorů Vinaye a Darbelnet (Stylistique comparée du français et de l'anglais, 1958, 1995). V této publikaci autoři pojmenovávají sedm základních postupů, jimiž se řeší nedostatek přímého ekvivalentu v cílovém jazyce. Ve stručnosti bych zde tyto postupy od nejjednoduššího k nejsložitějšímu uvedla.

- 1) *transkripce a transliterace* – přepis více či méně adaptovaný úzu cílového jazyka (při transliteraci dochází k přepisu jiným písmem, např. z čínského do českého jazyka)
- 2) *kalk* – doslovný překlad (mrakodrap – le gratte-ciel - skyscraper)
- 3) *substituce* – nahrazení jednoho jazykového prostředku jiným (např. nahrazení substantiva osobním zájmenem v rámci zachování koheze a čitelnosti textu – např. Jana odešla. – Elle est partie.)
- 4) *transpozice* – nutná gramatická změna v důsledku odlišného jazykového systému (např. sans rien dire – beze slova)
- 5) *modulace* – změna sémantického hlediska (např. Il est facile de... - Není těžké...)
- 6) *ekvivalence* – v překladatelství jde o velmi široký termín, který zahrnuje např. formální či dynamickou ekvivalenci², ovšem co se týče překladatelského postupu, máme na mysli případy, kdy cílový jazyk popisuje stejnou situaci odlišnými stylistickými prostředky (využíváno při překladu idiomů a přísloví – Il pleut des cordes. – Lije jako z konve.)
- 7) *adaptace* – změna v sociokulturní oblasti reálií (např. SNCF – České dráhy). Zde bych ráda upozornila na dva možné přístupy, které lze při překládání reálií uplatnit, a to buď *domestikaci* či *exotizaci*. V prvním případě se překladatel co nejvíce snaží přiblížit realie výchozí jazykové kultury tím, že je nahradí reáliemi cílové jazykové kultury (výše zmíněný příklad, kdy francouzská železniční společnost SNCF, která nemusí být každému čtenáři známa, je nahrazena Českými drahami). V druhém případě se překladatel snaží zachovat cizost výchozího textu, časovou i místní „vzdálenost“. Schleiermacher (1992, 42) v tomto kontextu poukazuje na to, že překladatel může buďto ponechat autora co nejvzdáleněji a snaží se vést čtenáře

² O formální a dynamické ekvivalenci podrobněji pojednává Nida (1964).

směrem k autorovi, nebo naopak je čtenář ponechán o samotě a přibližuje se mu spíše autor.³

Kromě těchto tradičních překladatelských postupů bych ráda uvedla ještě některé další, neboť s nimi budu později pracovat při analýze v praktické části. Jedná se o *amplifikaci* (rozšíření textu), *explicitaci* (přidání vysvětlujících informací), *kondenzaci* (zhuštění textu), *redukci* (vynechání částečné či úplné). Zvláště poslední dva postupy jsou při překládání a tvorbě titulků velmi důležitou součástí překladatelské práce, proto se jim budu věnovat samostatně ve druhé kapitole své práce (2.8.2. Redukce).

1.2. Audiovizuální text a překlad

1.2.1. Audiovizuální text a jeho základní charakteristiky

Po rekapitulaci základních teoretických principů překladu se nyní budu věnovat překladu audiovizuálnímu (AV). Nejprve je ale nutno definovat AV text. Zabalbeascoa definuje AV text poměrně široce, a to jako „komunikativní akt, který zahrnuje zvuk i obraz“⁴ (Zabalbeascoa 2008, 21, VP). V zápětí si pokládá několik otázek souvisejících s touto definicí, např. zda přítomnost lingvistických prvků je pro AV text nezbytná a je-li možno vůbec hovořit o textu (a tedy i překladu), když nezahrnuje žádná slova. Pokud jsou slova hlavním prvkem, jsou také prvkem jediným? Pokud vezmeme v úvahu, že řeč, slova nejsou jediným prvkem, jaké je jejich minimální množství, proporce v AV textu? Jisté je, že k dispozici jsou dva typy znaků – verbální a nonverbální – a na rozdíl od překladu knihy probíhá AV překlad po dvou různých kanálech, a to po auditivním a vizuálním. Tímto získáme čtyři komponenty AV textu, tj. audio-verbální (slova), audio-nonverbální (všechny další zvuky), vizuálně-verbální (psané znaky) a vizuálně-nonverbální (všechny další vizuální znaky). Graficky (Obr. 2) lze tuto skutečnost vyjádřit následovně (Zabalbeascoa 2008, 24):

³ Podrobněji o překladatelských postupech a zvláště exotizaci a domestikaci cf. Schleiermacher (1992, 36-54).

⁴ „a communicative act involving sounds and images“

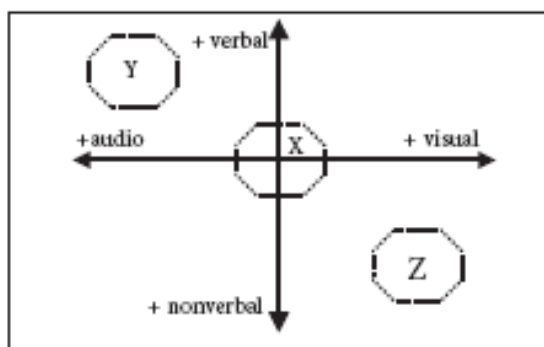
	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Nonverbal	Music + special effects	The picture Photography

Obr. 2 – Čtyři složky AV textu

Prototypický AV text tedy splňuje následující kritéria (dle Zabalbeascoa 2008, 24-25):

- 1) Všechny čtyři výše zmíněné složky – tedy složka verbální, nonverbální, vizuální a auditivní – jsou v rovnováze. Tato situace nastává v momentě, kdy uživatel textu (tj. nejčastěji divák) používá zrak i sluch během celého procesu vnímání AV textu (na Obr. 3 je tato situace označena písmenem X, jedná se tedy o ten nejtypičtější/prototypický druh AV textu).
- 2) Všechny čtyři výše zmíněné složky se vzájemně doplňují a ani jedna z nich není vypustitelná. Pokud by k vypuštění jedné ze složek došlo, komunikační akt by byl neúplný a receptor (divák) by nesprávně či nekompletně přijal danou informaci.
- 3) AV text vzniká ve třech fázích: a) příprava textu (zahrnuje v sobě nejen napsání scénáře, ale třeba i nazkoušení divadelní hry), b) samotné ztvárnění textu (režisérská práce, herecké výkony), c) úpravy textu (stříhání filmu a další úpravy).

Jak máme možnost vidět, AV text jako druh komunikace je odlišný od čistě písemného i ústního projevu, ačkoli není snadné stanovit jasné hranice mezi audiovizuálním a jiným druhem textu. Přesto lze zmapovat jeho jednotlivé složky pomocí dvou os, přičemž vertikální osa znázorňuje míru verbální složky a horizontální míru zvukových a vizuálních efektů.



Obr. 3 – graf AV textu a jeho čtyř základních složek

Jak jsem již zmínila výše, oblast označená písmenem X odpovídá prototypickému AV textu. Do oblasti Y bychom mohli řadit např. stand-up komedie⁵ nebo také hromadné čtení z knihy či projev učitele nebo kněze. Pro mou práci je relevantní vizuálně-nonverbální oblast Z, neboť právě do ní řadí Zabalbeascoa (2008, 30) filmový dokument, ve kterém hlavní složku představuje obrazový materiál, přičemž menší nebo dokonce žádný prostor je věnován verbální komunikaci. V tomto bodě bych si dovolila nesouhlasit, jelikož slovní doprovod k obrazu je pro správné pochopení všech skutečností v dokumentárním filmu nezbytný. Vypravěč nejenže komentuje dění na scéně, ale i osvětluje a dovysvětluje důležité momenty a tvrzení, nezřídka velmi komplikovaná, která se ve filmu objeví. Na tento fakt ještě upozorním v praktické části své práce.

Při samotném překladu AV textu je vhodné, aby si překladatel byl vědom, jaké mohou být vztahy mezi jeho jednotlivými složkami. Zabalbeascoa (2008, 31) uvádí šest základních vztahů:

- 1) *Komplementárnost* – jednotlivé složky jsou interpretovatelné pouze v závislosti na sobě.
- 2) *Redundance* – zahrnuje v sobě částečné či úplné opakování, které je považováno za nadbytečné. Je ovšem nutné připomenout, že ne každé opakování je redundantní, naopak může být použito naprosto vědomě a neredundantně s jediným cílem, a to aby receptor správně přijal a pochopil danou informaci. Redundance se velmi často vyskytuje především v reklamách, a to rovnou na různých úrovních – jak vizuálně-nonverbální, tak na auditivně-verbální (produkt vidíme na obrazovce, osoba o něm mluví a ještě navíc se na obrazovce objeví text s názvem produktu).

⁵ Stand-up comedy je specifický druh divadelního představení založený na vztahu mezi publikem a samostatně stojícím protagonistou, který se snaží pobavit a rozesmát publikum svým vyprávěním. (Jorníčková 2010, 7).

- 3) *Kontradikce* – rozumíme tím to, co je neočekávané či překvapující, většinou vedoucí k vytvoření efektu jako je ironie, paradox, metafora či symbolismus.
- 4) *Inkoherence* – neschopnost kombinace jednotlivých prvků tak, jak bychom chtěli či očekávali, a to kvůli chybám ve scénáři či překladu scénáře, technickým omezením (sem bychom mohli zařadit i omezení délky jednotlivých titulků) nebo nedostatkům ve zvuku a zvukové stopě.
- 5) *Separabilita* – tento vztah mezi jednotlivými složkami nastává tehdy, kdy jedna ze složek může být z celku oddělena a do značné míry je schopna samostatně plnit svou funkci (např. soundtrack k filmu lze poslouchat na samostatném odděleném nosiči)
- 6) *Estetická kvalita* – tím rozumíme autorův záměr vytvořit esteticky hodnotné dílo pomocí kombinace jednotlivých a různorodých prvků (literatura, hudba, fotografie). Dle mého názoru se v tomto bodě nejedná přímo o vztah mezi jednotlivými složkami, ale spíše o celkový záměr a vyznění AV textu.

1.2.2. Audiovizuální překlad

Depuis le jour où le cinéma a commencé à « parler », l'importance d'un texte clair et compréhensible pour le public est devenue une réalité ; traduire ce texte, une nécessité. En d'autres termes, il a paru tout de suite évident qu'une sorte de transposition des films de la langue de départ à la langue d'arrivée était nécessaire pour que le spectateur puisse comprendre le contenu du film, au-delà de l'image : d'où la naissance de la traduction cinématographique. (Maiello 2007, 183)

V počátcích němého filmu byl nositelem děje obraz, nebylo tedy podstatné, jakým jazykem mluví diváci. Potíže s texty a nápisy byly snadno překonány nastřiženým titulkem s překladem dialogu či textu. To byl začátek prosté jazykové úpravy. Zavedením zvukového filmu⁶ vznikl problém, jak řešit pochopení mluveného slova v cizí řeči. Bělohradský v této souvislosti poukazuje na to, že „čím více bylo mluvené slovo a zvuk nositelem dramatického děje, tím byl problém překladu naléhavější“ (Bělohradský 1982, 156).

Po seznámení se základními charakteristikami a parametry AV textu bych tedy nyní přešla k samotnému překladu AV textu. V této poslední části první kapitoly představím formy AV překladu, přičemž jistý prostor věnuji srovnání dvou základních druhů AV

⁶ První zvukový film byl uveden v roce 1927, jednalo se o film amerického režiséra Alana Croslanda *The Jazz Singer*.

překladu, a to titulování a dabingu. V další kapitole se již budu věnovat pouze procesu titulování.

Stejně jako jsme se v předchozí části pokusili definovat AV text, je nezbytné i zde vymezit, co si představujeme pod pojmem AV překlad. Luyken přichází s alternativním a dle mého názoru přesnějším a výstižnějším pojmem 'audiovizuální jazykový transfer', který definuje jako „proces, během kterého je film či televizní program přetvořen tak, aby byl srozumitelný cílovému publiku, které neovládá výchozí jazyk“⁷ (Luyken 1991, 11, VP). Překladatel by si měl být vědom všech složek AV textu tak, jak jsem je nastínila v předchozí části, a dále si musí být vědom, že lingvistický kód je ten jediný, který může přetvořit. V Luykenově definici je tedy nutné specifikovat význam slovesa *přetvořit*,⁸ a to tak, že se jedná o přetvoření výhradně lingvistického kódu. Ve své práci ovšem budu nadále používat jednodušší pojem AV překlad, který koresponduje s výše zmíněným pojmem 'audiovizuální jazykový transfer' i s jeho definicí.

1.3. Druhy audiovizuálního překladu

V následující části představím jednotlivé typy AV překladu. Mezi hlavní metody patří dabing, titulování, voice-over, vyprávění a volný komentář. Pokud není uvedeno jinak, popis je převzat z Luykena (1991) a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*.

1) *Dabing* lze charakterizovat jako proces, při kterém je výchozí zvuková stopa nahrazena jinou zvukovou stopou, jenž je realizována v jiném/cílovém jazyce, přičemž je snaha o co nejvěrnější synchronizaci především pohybu rtů. Cílem dabingu je to, aby bylo publiku umožněno vnímat film ve svém rodném jazyce, aniž by zaznamenalo jakékoli stopy jazyka původního. Dries tvrdí, že „film či televizní program je dobře nadabován, pokud si publikum během produkce neuvědomuje, že sleduje dabovaný kus“⁹ (Dries 1995, 9, VP), ovšem je otázkou, do jaké míry je toto proveditelné. Szarkowska (2005) zde v této

⁷ „the process by which a film or television programme is made comprehensible to a target audience that is unfamiliar with the original's source language”

⁸ Jak vidíme, v originálním anglickém textu Luyken používá verbo-nominálního spojení *make comprehensible*, sloveso *přetvořit* tedy není ekvivalentem původního významu, nicméně pro naše potřeby je možno zvolit tento překlad, který dále specifikuji.

⁹ “A programme is well dubbed when no one is aware of the fact that he or she is watching dubbed version.”

souvislosti dobře poukazuje na fakt, že dabing je metodou, která výchozí text do velké míry pozměňuje a formou domestikace¹⁰ ho přizpůsobuje cílovému publiku.¹¹

2) *Titulky* (technicky správně dialogové podtitulky, ovšem v našem prostředí se vžil spíše pojem titulky) jsou definovány jako přepis filmových nebo televizních dialogů, které jsou současně se zvukovou stopou zobrazovány na filmovém plátně či televizní obrazovce. Luyken (1991, 39) dále upřesňuje, že se jedná o kondenzovaný, zhuštěný překlad původního dialogu a specifikuje technický aspekt, a sice že se titulky snaží udržet rytmus originálu a objevují se a mizí synchronně s odpovídajícími sekcemi původního dialogu.¹²

3) *Voice-over* je věrný překlad původního dialogu, přičemž jednotlivé promluvy jsou čteny jedním či více vypravěči a na rozdíl od dabingu se u této metody nijak neprojevuje snaha o synchronizaci s pohybem rtů. Dále je možno zaslechnout původní zvuky v pozadí, které mohou působit na diváka rušivě, nicméně je třeba dodat, že se jedná o finančně nejméně náročný typ AV překladu a dle Szarkowské (2005) se s ním mohou setkat především polští a ruští diváci. Díaz Cintas (2001b, 39) poukazuje na zajímavý fakt, a sice že voice-over obsahuje prvky dabingu i titulků, neboť i při této metodě dochází ke zhuštění původního textu. Dále poznamenává, že voice-over se používá především při překladu monologu, např. při rozhovorech.

4) *Vyprávění* je v podstatě rozšířený voice-over. Vyprávění je na rozdíl od voice-overu připraveno předem a má formálnější gramatickou strukturu. Spíše než pro spontánní rozhovory se využívá u filmů a pořadů, které mají děj a jistou dramatickou strukturu.

5) *Volný komentář* má společné prvky jak s voice-overem tak s vyprávěním, ovšem snaha věrně reprodukovat originál je u volného komentáře minimální. Používá se spíše jako forma adaptace cizojazyčného programu pro publikum, které jazyk neovládá. Komentář je sám o sobě vlastním dílem a jeho obsah se liší od původní zvukové stopy.

¹⁰ O domestikaci a exotizaci více v úvodní části práce – 1.1.1. Základní překladatelské postupy

¹¹ O výhodách a nevýhodách dabingu ve srovnání s titulky pojednávám dále – 1.3.1. Titulky versus dabing

¹² Zde se jedná o základní popis tohoto druhu AV překladu, titulkování se budu věnovat v celé další kapitole.

1.3.1. Titulky versus dabing

Obě dvě hlavní metody AV překladu mají své výhody a nevýhody a samozřejmě i své zastánce a odpůrce. Reid (1978) tvrdí, že titulky jsou jediným inteligentním řešením, Marleau (1982) upřesňuje, že jde jen o menší zlo. Jeden z hlavních bodů, který hovoří ve prospěch titulků je fakt, že tento druh AV překladu může být pětikrát až desetkrát levnější než dabing¹³. V tomto bodě není o čem diskutovat, každopádně bych se na hlavní rozdíly mezi dabingem a titulkováním podívala podrobněji. Poměrně srozumitelné shrnutí výhod a nevýhod uvádí Ivarsson a Carroll (1998, 34-35).

1.3.1.1. Titulky

Mezi hlavní výhody titulků beze sporu patří autenticita. Divák slyší původní zvuk filmu se všemi nuancemi, cílový jazyk není nikterak modifikován. Titulky mají také vzdělávací funkci. Diváci mají šanci si díky titulkům nejen osvojit cizí jazyk, ale i zvyšovat a zlepšovat čtenářskou kompetenci. Fakt, že obyvatelé Skandinávie ovládají anglický jazyk na velmi dobré úrovni, a to právě díky upřednostňování titulků před dabovanou verzí, je všeobecně znám.¹⁴ Borell ve své studii dospěl k závěru, že „pokud by evropský filmový průmysl dával přednost titulkům před dabingem, vedla by tato skutečnost k lepší znalosti cizích jazyků a také k lepšímu porozumění mezi obyvateli Evropy jako celku“¹⁵ (Borell 2000, 16, VP). Díaz (2001b, 48) v této souvislosti dodává, že diváci, kteří přijímají titulky jako běžnou metodu AV překladu, jsou tolerantnější k jiným kulturám. V neposlední řadě poukazuje Luyken na fakt, že titulky zachovávají a nechávají znovu ožít minoritní regionální jazyky, jako např. katalánštinu, baskičtinu nebo velštinu (Luyken 1991, 28-29).

Nevýhody titulků jsou možná na první pohled zřejmější. Mnozí diváci by souhlasili s tvrzením, že titulky odvádí pozornost od samotného filmu či pořadu. Bělohradský tvrdí, že divák pociťuje brzy únavu, má-li číst titulky a sledovat podrobnosti děje v obraze. Musí se střídatě soustřeďovat na vnímání obrazu a čtení titulků. Tím vzniká „napjatá

¹³ Cf. TVEIT, Jan-Emil. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In DIAZ Cintas, Jorge; ANDERMAN Gunilla (eds.), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009. s. 85-96.

¹⁴ O situaci v Evropě pojednávám dále – 1.3.1.3. Geografické a lingvisticko-politické aspekty výběru mezi dabingem a titulky.

¹⁵ „an increased use of subtitling instead of dubbing in Europe could lead to an increased understanding of languages throughout Europe, and thus to better understanding between European peoples.”

soustředěnost a vypětí, které je tím větší, čím je divák méně zběhlý ve čtení nebo má slabší zrak“ (Bělohradský 1982, 156). Především těm, kteří na tento typ AV překladu nejsou zvyklí, mohou uniknout některé pasáže filmu, a to právě proto, že nestíhají titulky dostatečně rychle číst – přečtou například jen fragment titulku a mohou tak postrádat důležitou informaci. V tomto bodě bych se ráda pozastavila nad tím, zda se je toto tvrzení pravdivé, nebo zda jde jen o stereotypní představu. Dlouhou dobu nebylo empiricky prokázáno, jestli titulky narušují či nenarušují porozumění filmu či programu. Jedním ze závěrů Borellovy studie z roku 2000¹⁶ je ten, že titulky nemají negativní vliv na percepci a porozumění audiovizuálního materiálu. Borell toto tvrdí na základě výsledků experimentu, který provedl na své domovské univerzitě ve švédském Lundu na vzorku sedmnácti osob ve věku 20-25 let. Tyto diváky rozdělil do dvou skupin, přičemž jedné skupině promítl film *Asterix versus Caesar* v originálním francouzském znění se švédskými titulky a druhé skupině švédskou dabovanou verzi bez titulků. Během promítání filmu měřil pomocí speciální kamery pohyby očí jednotlivých diváků a na základě fixačních grafů a poznatků z oblasti kognitivní psychologie (teorie pozornosti, implicitní osvojování cizího jazyka) dospěl k výše uvedenému závěru. Faktem je, že vzorek osob je poměrně malý a jedná se o mladé diváky, nicméně i tak je výsledek experimentu zajímavý a představuje další bod do diskuze, zda titulky či dabing.

Bělohradský také poukazuje na to, že „čitelnost titulků je závislá na úrovni jasu podtitulku a podkladu, na kterém je umístěn“ (Bělohradský 1982, 156).¹⁷ Titulky také do jisté míry narušují kompozici filmu jakožto uměleckého díla, především pokud je využito černého obdélníkového podkladu, který má čtení titulků usnadňovat.

V neposlední řadě je nutno zmínit ty situace, kdy titulky zcela objektivně vhodné nejsou. Jedná se především o děti a školáky a také diváky se zrakovým postižením. Stejně tak země s nižším stupněm gramotnosti dávají přednost dabingu před titulky.¹⁸

¹⁶ Cf. BORELL, Jonas. Subtitling or dubbing? An investigation of the effects from reading subtitles on understanding audiovisual material. In *Cognitive Science*. Lund: Lund University, 2000. 61-80. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z WWW: <http://www.humlab.lu.se/resources/publications/studentpapers/Borell_00.pdf>

¹⁷ O technických parametrech dále – 2.3. Technické parametry.

¹⁸ O geograficko-politických aspektech výběru mezi dabingem a titulkováním dále – 1.3.1.3. Geografické a lingvisticko-politické aspekty výběru mezi dabingem a titulky.

1.3.1.2. Dabing

Pokud navážeme na posledně zmíněný bod v předchozím odstavci, snadno odvodíme, že dabing je beze sporu vhodnou formou AV překladu pro děti, diváky se zrakovým postižením a obecně pro ty diváky, kteří mají problémy se čtením nebo jsou negramotní. Sponholz (2003, 8) uvádí, že tento faktor je vedle ekonomického faktoru při výběru titulky-dabing v mnoha zemích rozhodující. Navíc je zachována původní kompozice filmu, obraz není ničím narušen. Pokud je film dobře nadabován, divák by neměl poznat, že se jedná o dabing, měl by film vnímat jako originál. Maiello dodává, že „dabing divákovi umožní se stoprocentně pohroužit do děje filmu“¹⁹ (Maiello 2007, 184, VP).

Na druhou stranu, hlasy herců jsou nahrazeny hlasy dabérů cílového jazyka a autenticita originálu se přeci jen dabingem do jisté míry vytrácí. Jak jsem již zmínila v předchozí části, dabing využívá spíše metody domestikace, přizpůsobuje tedy výchozí text cílovému publiku a prvek cizosti je v něm potlačen. Co považuji za obzvláště palčivou nevýhodu dabingu je fakt, že text dabovaného filmu může být změněn a i ti diváci, kteří ovládají výchozí jazyk, nemají šanci tuto změnu zaznamenat. V této souvislosti není od věci zmínit roli cenzury a vůbec jakoukoli jinou formu politicko-morálního útlaku, kdy informace obsažené v původním textu mohou být pozměněny, upraveny či dokonce vypuštěny, a to jenom proto, aby odpovídaly mravům a politické orientaci země, do jejíhož jazyka je text převeden.²⁰ Bassnett dokonce říká, že právě kvůli tomu, že divák dabovaného filmu neslyší originál, „představuje dabing jednu z forem centrálně regulované cenzury, zatímco titulky jsou demokratičtější, neboť srovnání s originálem divákovi umožňuje“²¹ (Bassnett 1998, 136, VP).

Obsah textu nemusí být upravován jen kvůli politickým důvodům, ale také z důvodů čistě technických. Pro dosažení co nejvěrnější dabingu je nutno dosáhnout co největší shody mluveného dabingového textu s pohyby rtů herce na plátně (tzv. lip-sync). Důležité jsou především retnice a vokály a také rytmus promluvy. Jak uvádí Čáp (2007), náročnější smyčky se natáčejí často víc než patnáctkrát, dokud se obraz přesně nesejde se

¹⁹ „Le doublage permet de se plonger à cent pour cent dans l'action.“

²⁰ Není tedy divu, že dabing byl preferovanou formou AV překladu v zemích se zvýšeným národním cítěním, jako např. v Německu, Itálii či Španělsku. V období fašismu byl používán v podstatě jako forma cenzury (cf. IVARSSON, Jan, CARROL, Mary. *Subtitling*. Simrishamn: Transedit, 1998. s.10.) Ve Španělsku v roce 1941 prohlásil generál Franco dabing za jedinou povolenou formu překladu cizojazyčných filmů (cf. DRATVA, František. Teorie titulkování. In *ToP*, 93/2009. s. 9.)

²¹ „Dubbing is form of government-regulated political censorship in that that the original is never heard, unlike subtitling, which makes comparison possible and therefore more democratic.“

svým novým ozvučením. Nicméně takováto snaha o dokonalou synchronnost v dabingovém textu často vede k „dramatickému poškození filmového díla, někdy i významovému komolení“ (Bělohradský 1982, 158). Díaz také poukazuje na to, že vedle snahy o dokonalý lip-sync se projevuje i nepříliš zodpovědný přístup režisérů dabingu, což způsobuje, že gramatická stavba, syntax cílového jazyka je porušena mnohem více než v případě kondenzovaných titulků. S tímto tvrzením plně souhlasí Gottlieb (2004b, 223-224) a dodává, že překladatelé dabingu jsou často právě kvůli snaze o dokonalou synchronnost nuceni k tomu, že možná i nevědomky kopírují především anglickou stavbu věty a uvádějí ji tak do cílového jazyka. I Petr Mareš z Ústavu českého jazyka a teorie komunikace FF UK v Praze poukazuje na to, že dabing kopíruje anglickou, respektive americkou intonaci a slovosled cizí věty, a tak „nezřídka nivelizuje řeč všech postav do jedné roviny – převážně obecné češtiny, takže nakonec herci často mluví lidově a hlavně všichni stejně“ (In Čáp 2007). Alarmující je, že nečesky a nepřirozeně znějící dialogy se postupem času mohou stát normou.

Abychom předchozí srovnání dvou hlavních metod AV překladu co možná neobjektivněji shrnuli, zvolila bych přístup Luykena a Maiello. Ti tvrdí, že výběr metody překladu by měl záviset na druhu filmu či programu. Animovaný film pro děti těžko snese titulky, naopak dokument může kombinovat titulky a vyprávění. Zkrátka tam, kde je dominantním znakem zábava, je vhodný dabing, kdežto tam, kde je lingvistický obsah a charakter programu úzce spjat (např. kulturní či vzdělávací programy), jsou vhodnější volbou titulky.²²

1.3.1.3. Geografické a lingvisticko-politické aspekty výběru mezi dabingem a titulky

Způsob, jakým daná země filmy svým obyvatelům prezentuje, je ovlivněna hned několika faktory. Poslední dobou se čím dál více do popředí dostává faktor ekonomický; jak už jsem zde uvedla, titulkování může být až desetkrát levnější než dabing. V této části

²² Cf. LUYKEN, Georg-Michael. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Düsseldorf: European Institute for the Media, 1991. a MAIELLO, Gisella. La traduzione à l'ombre du doublage: révolution et évolution. In *Testi e Linguaggi* [online], Carocci, 9/2007 [cit. 2012-02-07]. s. 183-197. Dostupné z WWW: <http://www.unisa.it/uploads/4797/t&l-01_maiello.pdf>.

bych se ráda věnovala spíše geografickým a lingvisticko-politickým faktorům, neboť i ty značně ovlivňují to, zda diváci uvidí film v kině dabovaný či titulovaný.

Evropský AV trh můžeme charakterizovat jako do značné míry lingvisticky roztržštěný. Vedle hlavních evropských jazyků jako jsou např. angličtina, francouzština, němčina, italština či španělština se na našem kontinentě nacházejí i jazyky, kterými nehovoří tak velká část populace (např. nizozemština, dánština, portugalština). Vedle toho nesmíme opomenout regionální jazyky, které jsou stále živé a jejich mluvčí se je snaží udržet či oživit (např. katalánština, baskičtina, bretonština, galština). S rozšiřováním Evropské unie se na AV trhu objevují i jazyky, které se na v oblasti audiovizuálních médií v Evropě (právě z politických důvodů) téměř vůbec nevyskytovaly; zde máme na mysli právě např. češtinu, polštinu či maďarštinu.

Obecně můžeme říci, že „velké země dabují a malé země titulují“ (Fawcett 1996, 84). Mezi země, které upřednostňují titulky, řadí Sponholz (2003, 11) skandinávské země, Nizozemsko, Portugalsko, Řecko, Lucembursko a většinu zemí východní Evropy, kdežto dabing se uplatňuje spíše v Německu, Španělsku, Itálii, Francii a Velké Británii. Jak jsem již uvedla výše, dabing byl a stále ještě je oblíbenou formou AV překladu především v těch zemích, ve kterých bylo či je zvýšené národní cítění. Jazyk dané země se svým způsobem dabingem brání přílivu jiných jazykových systémů, v dnešní době především angličtiny, stejně tak dabing do kin přiláká větší spektrum diváků než film s titulky. Nesmíme opomenout ani fakt, že v 1. polovině 20. století, kdy zvukový film a posléze dabing a titulování vznikly, byla větší míra negramotnosti než je tomu dnes, takže logicky byl upřednostňován dabing před titulky. V dnešní době se ovšem do popředí dostává hledisko ekonomické, a tak i v zemích jako je Francie či Německo se titulky začínají vyskytovat čím dál častěji, a to jako levnější alternativa k dabingu; filmoví tvůrci a producenti zkrátka chtějí snížit náklady, a tak často volí místo dabingu titulky.

Gottlieb rozděluje „titulovací strategie“ jednotlivých zemí celkem do šesti kategorií²³:

²³ Cf. GOTTLIEB, Henrik. Subtitles and International Anglification. In *Nordic Journal of English Studies* [online]. 3/1, 2004. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z WWW: <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/244/241>>

- 1) titulkování z cizího jazyka do většinového cílového jazyka (Dánsko, Švédsko, Norsko, Island, Nizozemsko, Portugalsko, Estonsko, Chorvatsko, Řecko či z mimoevropských zemí např. Argentina nebo Brazílie)
- 2) bilingvní titulkování z cizího jazyka do dvou lokálních cílových jazyků (Finsko – finština a švédština, Belgie – vlámsština a francouzština, Izrael – hebrejštiny a arabština)
- 3) titulkování z minoritního jazyka do většinového jazyka dané země (anglické titulky ve Walesu a Irsku)
- 4) titulkování z většinového jazyka do jazyka imigrantů daného státu (případ ruštiny v Izraeli)
- 5) titulkování z potlačovaného do zvýhodňovaného jazyka (anglické titulky v Jihoafrické republice či Indii)
- 6) použití metody voice-over v jazyce, který má v dané oblasti výhodnější pozici spolu s využitím titulků v jazyce se slabší či znevýhodněnou pozicí (voice-over v lotyštině, titulky v ruštině)

Zajímavé je, že titulky byly, nebo možná ještě v některých zemích stále jsou, spojeny s ideou elitismu či exkluzivity, protože to byly a jsou především artové filmy²⁴, které jsou opatřeny titulky a jejichž původní zvuková stopa je zachována. Například ve Francii, jak říká Danan, byly titulky po dlouhou dobu „jediným objektivním kritériem pro to, abychom daný film označili jako artový“²⁵ (Danan 1995, 277, VP). Gottlieb dokonce tvrdí, že titulky byly ve velkých zemích, které byly zvyklé na dabované filmy, vnímány jako „cosi podivného a cizího“²⁶ (Gottlieb 2004a, 83, VP).

Jak už jsem uvedla výše, především dabing s sebou přináší různé negativní efekty, přičemž v této souvislosti bych uvedla fenomén anglicizace. Tomuto neoddiskutovatelnému jevu se ve své studii „Subtitles and International Anglification“²⁷ věnuje Gottlieb. V této studii autor mj. uvádí celkem šest scénářů, které mohou nastat

²⁴ Pod pojmem *artový film* máme na mysli nekomerční, nezávisle vytvořený snímek určený spíše menšímu okruhu publiku než masovému.

²⁵ „le sous-titrage en France a servi de seul critère objectif dans la classification de film « d'art ».“

²⁶ „subtitling tends to be seen as something alien.“

²⁷ Cf. GOTTLIEB, Henrik. Subtitles and International Anglification. In *Nordic Journal of English Studies* [online]. 3/1, 2004b. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z WWW: <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/244/241>>

(čtyři z nich již dnes pozorujeme), a to podle toho, do jaké míry jednotlivé země přijímají anglofonní filmovou a televizní produkci a jak nakládají s jejím překladem.

Scénář č. 1 – Utopie – tzv. kosmopolitní model

Již podle názvu odvodíme, že tento stav nenastal a je velmi nepravděpodobné, že by v nějaké zemi či oblasti světa nastal. Gottlieb považuje tento stav, kdy země přijímá rozmanitou produkci v různých jazycích, divákům nabízí méně než 50% anglofonní a méně než 50% domácí produkce, zahraniční filmy a pořady titulkuje a dětské pořady dabuje, za ideální.

Scénář č. 2 – Skandinávie – tzv. monolingvní anglofonní model

Země jako Norsko či Švédsko jsou na poli AV trhu všeobecně známé tím, že se zahraniční, především anglofonní produkci (okolo 50%) nebrání. Z druhů AV překladu si tyto země jednoznačně vybrali titulky, což se pozitivně odrazilo na schopnosti obyvatelstva ovládat na jisté úrovni právě anglický jazyk. Filmy a pořady, jejichž původní zvuková stopa je v jiném než anglickém či mateřském jazyce, se v kinech a na televizních obrazovkách vyskytují v minimálním množství.

Scénář č. 3 – Jihoafrická republika – tzv. multilingvní anglofonní model

Filmová a televizní produkce je ve velké míře importována; více než 50% na trhu tvoří anglofonní produkce, zatímco národní méně než 50%. Filmy a pořady v původním anglickém znění většinou nejsou vůbec překládány (stejně to platí i pro pořady pro děti, které jsou buďto ponechány v původním znění anebo nadabovány či je použito metody voice-over). Pokud už se najde film, který je natočen v některém z domácích jazyků, je opatřen titulky v angličtině.

Scénář č. 4 – Francie – tzv. monolingvní nacionalistický model

Ačkoli adjektivum „nacionalistický“ (nationalist) může znít poněkud pejorativně, nepopisuje nic jiného než fakt, že země se snaží bránit svůj národní jazyk, a to tak, že téměř veškeré filmy a pořady, které mají původní anglickou zvukovou stopu, dabuje. Zajímavé je, že pokud se vyskytne film, který je v jiném než anglickém jazyce, volí se spíše metoda titulkování než dabingu.

Scénář č. 5 – „Anglostan“ – tzv. anglofonní model

V zemích, kde je angličtina národním jazykem (vedle Velké Británie a Spojených států se do „Anglostanu“ řadí např. Kanada, Nový Zéland, Austrálie či Irsko), se pochopitelně anglofonní produkce nepřekládá. Cizojazyčné filmy a programy se buďto dabují, titulkují či je použito metody voice-over.

Scénář č. 6 – Dystopie

Podle názvu vidíme, že se jedná o nežádoucí model, tj. situaci, kdy anglický jazyk téměř zcela zaplaví AV trh dané země a národnímu či jiným jazykům je věnován velmi malý prostor. Anglofonní produkce se v podstatě nepřekládá, předpokládá se, že diváci anglický jazyk ovládají na velmi dobré úrovni, která umožňuje bezpečné porozumění AV dílu. Pořady pro děti a mládež nicméně dabované či titulkované jsou. Tato situace zatím v žádné zemi nenastala a doufejme, že ani nenastane.

Pokud si všech šest scénářů řádně pročteme a zamyslíme se nad jejich výhodami a nevýhodami, nezbyvá nám nic jiného než souhlasit s Gottliebem²⁸ a považovat právě scénář č. 1 za ten nejvhodnější, neboť divák pravidelně vystavovaný pořadům a filmům v angličtině má větší motivaci se tento jazyk učit, což je efekt jednoznačně pozitivní, ať už máme o angličtině jakékoli mínění (stále platí, že je to globální lingua franca a lidé, kteří tento jazyk ovládají, jsou ve výhodě). Dále import AV děl z neanglofonních zemí zvyšuje kulturní diverzitu a toleranci vůči jiným jazykům a kulturám a zároveň brání v tom, aby nastal nežádoucí dystopický model, kdy je AV trh zaplaven pouze anglofonní produkcí. V neposlední řadě titulky v národním jazyce zlepšují jeho status a udržují při životě regionální jazyky, kterými mluví ne tak široká vrstva populace a které mohou být v dané zemi upozaděny.

²⁸ Cf. GOTTLIEB, Henrik. Subtitles and International Anglification. In *Nordic Journal of English Studies* [online]. 3/1, 2004b. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z WWW: <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/244/241>>

2. Titulky a proces titulkování

V druhé části své práce bych se již plně věnovala jednomu druhu AV překladu, a to titulům. V úvodu se budu zabývat historií titulků, jejich vznikem a vývojem, v druhé části titulky rozdělím do několika druhů, a to podle technických a lingvistických parametrů. V souvislosti s tím je nutné zmínit jisté technické standardy, které je třeba při tvorbě titulků respektovat. Jelikož titulkování pro film má o trochu odlišná specifika než titulkování pro televizi, ráda bych zde znovu upozornila na to, že se v celé své práci věnuji titulkování filmových snímků, nikoli televizních pořadů. V další části této kapitoly pak představím samotný proces titulkování a titulky budu zkoumat z hlediska lingvistického, především se budu věnovat redukci, která je při titulkování nezbytná.

2.1. Historie titulků

Jak jsem již zmínila v samotném úvodu, spolu se vznikem zvukového filmu vznikla zároveň i potřeba film zpřístupnit co nejvíce divákům, tedy rozhodnout, jakým způsobem bude AV dílo přeloženo. Dnešní titulky vznikly z tzv. mezititulků („intertitles“), které byly nejprve vytištěny na papír, natočeny a posléze vkládány mezi jednotlivé pasáže filmu (nejen zvukového, ale i němého), jejichž význam měly divákovi objasnit (Ivarsson 2004). Již tyto mezititulky měly v jistém ohledu podobnou vlastnost jako ty dnešní, a sice že účelem každého mezititulku bylo sdělit jednu kompletní informaci, myšlenku. Stejně tak bylo užito interpunkce, která usnadňovala čtení, např. tří teček, které stejně jako dnes značily, že věta nebyla dokončena a pokračuje v dalším mezititulku. V ěře němého filmu byl jeho překlad pochopitelně vcelku snadnou záležitostí. Pokud se v něm mezititulky vyskytovaly, byly zkrátka v této podobě převzaty, přeloženy, opět vytištěny na papír, natočeny a znovu vloženy do filmu. První takovéto titulky bylo možno vidět v roce 1903 ve filmu *Uncle Tom's Cabin* (Ivarsson 2004). První titulky v dnešním slova smyslu se objevily už v němých, nikoli zvukových filmech. V roce 1909 si M.N. Topp nechal patentovat druh zpětného projektoru, který umožnil promítání titulků vedle nebo pod mezititulky (Ivarsson a Carroll 1998, 9). Z dnešního pohledu byla zajímavá a určitě také velmi složitá práce překladatele, který mezititulky překládal simultánně přímo při projekci; ve Francii se takovému „simultánnímu titulkaři“ říkalo *bonimenteur* (Ivarsson a Carroll 1998, 9). Gaudreault a Lacasse (2000) upřesňují, že *bonimenteur de vues animées* mohl

film přímo komentovat, tak jako tomu bylo například v Japonsku, kde *banshi* k promítaným filmům přidával i své vlastní dojmy. Znáмым a oblíbeným kanadsko-francouzským bonimiteurem byl Alexandre Silvio, který přitahoval početné publikum do kinosálů, proto bylo vždy explicitně uváděno jeho jméno («Dimanche [...] on offrira d'abord une grande vue spéciale avec titres en français qu'expliquera M. Alex Silvio.») (tamtéž).

Příchod zvukového filmu v roce 1927 postupně zcela vytlačil mezititulky, nebylo jich zkrátka potřeba, a problém překladu filmu nabral zcela jiný směr. Velká filmová studia tento problém začala řešit tak, že film natáčela v několika jazykových verzích, a to s těmi samými herci. Tento způsob se ale pochopitelně brzy ukázal jako příliš složitý a nákladný, a proto se filmoví tvůrci vrátili k titulům. Další způsob překladu na sebe nedal dlouho čekat – původní dialogy byly přeloženy a herci z jiných zemí je namluvili. Tak vznikl dabing jakožto nový druh AV překladu. Velké americké filmové společnosti měly již v roce 1929 plně vybavená dabingová studia v Evropě a disponovaly stálými herci-dabéry z různých evropských zemí. Titulky se ale přesto dále používaly především proto, že byly levnější. První evropské země, které metody titulkování v roce 1929 použily, byly Dánsko a Francie (Ivarsson 2004).

Jak jsem již uvedla výše, titulky byly nejprve promítány promítačkou přímo na plátno, ale později se tento proces zautomatizoval (titulky byly vkládány přímo do jednotlivých záběrů filmu). Ve 30. letech 20. století se postupně od této optické metody opustilo a začalo se využívat metody mechanické a tepelné. Pomocí speciální emulze se titulky otiskovaly do vrchní části filmu. I přesto, že výsledná kvalita titulků není příliš dobrá, této metody ještě v devadesátých letech využívala východoevropská, asijská či jihoamerická filmová studia (Ivarsson 2004). Vhodnou alternativou k této metodě je metoda chemická, pomocí níž se titulky (za použití parafínu) do filmu leptají. V roce 1988 technici z Paříže a Bruselu vyvinuli zcela novou a moderní metodu využívanou dodnes, a sice laserové vypalování. Kopie filmu se tímto způsobem nijak nepoškodí a kvalita ve srovnání s předchozími technikami je výborná (Ivarsson 2004).

Zde bych ráda zmínila, že česká firma FilmPrint, která se zaměřuje na výrobu filmových titulků a je v dnešní době největším poskytovatelem této služby v ČR (80% trhu), využívá své unikátní technologie, jež je založena na odleptání emulze z filmové

podložky. Tato technologie má velmi dobré výsledky a firma má pozitivní ohlasy jak od promítačů kin tak od diváků.²⁹

Co se týče časování titulků, nejprve se využíval tzv. znakový generátor, kdy režisér titulků vkládal titulky přímo do filmu, až posléze se začalo využívat časového kódování. Zvuková stopa filmu je časově kódována, a tak tvůrce titulků má přesné údaje (kódování se uvádí s přesností na 1/25 sekundy) o tom, kdy se jaký snímek objeví na plátně. Pomocí speciálního programu se pak titulky načasují a jsou promítány spolu s filmem. V dnešní době, kdy je takovýchto titulkovacích programů velké množství a přístup na internet má v naší zemi téměř každý, se rozšířilo amatérské titulkování,³⁰ přičemž u nás se překládají a titulkují především filmy z anglofonního prostředí.

2.2. Druhy titulků

S rozvojem moderní technologie dnes neexistuje jen jeden druh titulků, ale hned několik. Titulky je možné dle Bartolla (2004, 53-54) rozdělit dle hlediska lingvistického na *intralingvální* a *interlingvální* a z hlediska technického na *klasické* (open subtitles) a *skryté* (closed subtitles) titulky.

Intralingvální titulky v podstatě nejsou překladem, ale přepisem filmového dialogu, tedy původní zvukové stopy. Obsahují nejen dialogy, ale i informace o tom, kdo právě mluví či jaké zvukové efekty probíhají. Cílovou skupinou diváků intralingválních titulků jsou neslyšící či osoby, které mají se sluchem problémy. Mimo to jsou vhodným nástrojem pro vzdělávání se v cizím jazyce.

Interlingvální titulky jsou v jiném jazyce než je originál, tady již jde o překlad. Zpravidla obsahují pouze dialogy, nikoli přepis celé zvukové stopy.

Klasické titulky (*open subtitles*) netřeba z technického hlediska představovat, jsou promítány zároveň s filmem či pořadem.

²⁹ Cf. http://www.filmprint.cz/35mm_titulkovani.php

³⁰ Amatérské titulky vznikly ve Spojených státech v 80. letech 20. století, kdy skupina vysokoškoláků začala překládat tehdy populární japonské seriály; těmto otitulkovaným verzím seriálu se říkalo *fansubs*. (Cf. CHIARO, Delia. Issues in Audiovisual Translation – Subtitling. In MUNDAY, Jeremy (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge, 2009. s. 141-165.

Skryté titulky se využívají spíše u televizního vysílání (divák má možnost si navolit na teletextu či na satelitních kanálech, že chce sledovat film s titulky, pokud to daný kanál umožňuje) než u filmů, takže se jim nebudu dále věnovat.

Ivarsson ještě dále rozlišuje *multilingvální titulky* (např. v bilingvních státech, kde se titulky mohou překládat do dvou jazyků), *teletextové televizní titulky* (pro neslyšící), *redukované titulky* (podobné teletextovým titulkům, ale ještě více zhuštěné a redukované, využívané např. u zpráv či sportovních přenosů), *simultánní titulky* (v podstatě odpovídají předchozímu typu, ale překladatel má k dispozici speciální program, který mu umožňuje rychlejší psaní titulků) a překlad opery, divadelních her, konferencí atd., kdy se titulky objevují na speciální obrazovce či ploše.

Sponholz (2003, 15) přichází ještě s termínem *pivotní titulkování* (pivot subtitling), což znamená, že film či program je nejprve přeložen a otitulkován v jednom jazyce (zpravidla v jazyce rozšířeném, tj. v našich geografických podmínkách v angličtině) a z tohoto jazyka se překládá a titulkuje dále. Časování se používá stejné jako ve výchozí jazykové stopě, takže překladatel má práci usnadněnou. Na druhou stranu tento typ AV překladu překladatele značně omezuje, překladatel má tendenci používat podobnou syntaktickou stavbu věty jako v originále a v neposlední řadě je odkázán na *pivotní titulky*, které mohou obsahovat chyby, jež překladatel nemá šanci odhalit, pokud jazyk originálu neovládá.

2.3. Technické parametry

Jak říká Sponholz, „jedním z hlavních problémů současného filmového průmyslu je to, že chybí oficiální standardy pro formální úpravu titulků“ (2003, 18). Každá evropská země má svoje vlastní praktiky a konvence, ale na mezinárodní či minimálně evropské úrovni takováto konvence neexistuje. Proto v posledních letech vzniklo hned několik manuálů, které obsahují návod, jak by se mělo správně titulkovat, např. „Code of Good Subtitling“ z roku 1998 od Ivarssona a Carrollové, ve stejném roce Fotios Karamitroglou vypracoval pro Evropskou asociaci pro studia AV překladu (ESIST – European Association for Studies in Screen Translation) podobný materiál s názvem „A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe“ a v roce předešlém Nezávislá televizní komise (International Television Commission) vydala obsáhlý dokument *ITC Guidance on*

Standards for Subtitling. V této kapitole bych s pomocí tří výše zmíněných materiálů ráda shrnula základní body, kterými by se měl překladatel a tvůrce titulků při jejich formální úpravě řídit, aby byl výsledný efekt při sledování filmu co nejlepší a aby divák byl titulky co nejméně rozptylován a rušen, neboť titulky jsou tím lepší, čím méně si jich divák všimá.

2.4. Grafické parametry

Umístění titulku na plátně – Titulky by měly být umístěny ve spodní části plátna a pokrývat tu oblast, která obsahuje co nejméně obrazového děje. Ve výjimečných případech, kdy by toto spodní umístění výrazným způsobem narušovalo dějovou či estetickou linii filmu, mohou být titulky umístěny v horní části plátna. Tohoto umístění se využívá např. tehdy, kdy se na plátně objevují úvodní titulky, se kterými by titulky (tj. překlad) kolidovaly, resp. překrývaly by se, jak můžeme vidět na obr. 4.



Obr. 4– screenshot ze serveru <http://www.dpstream.net> (epizoda se seriálu The Big Bang Theory)

Alternativou může být i umístění titulků v levé části plátna či obrazovky. Zároveň je zvýrazněna ta část titulku/promluvy, která se v daném momentě objevuje ve zvukové stopě (viz screenshot níže, ve kterém je právě zvýrazněn první řádek titulku – „Skutečné bankovníctví“).



Obr. 5 – screenshot z webu České televize z pořadu 168 hodin (<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10117034229-168-hodin/>)

Umístění textu titulku – Text titulku by měl být zarovnán do středu nejen proto, „aby nebyli diskriminováni diváci sedící v kině napravo či nalevo“³¹ (Sponholz 2003, 19, VP)³², ale především proto, že v prostřední části plátna se odehrává nejvíce děje a je tedy žádoucí, aby se divák svým zrakem soustředil právě na tuto oblast. Výjimku může tvořit dvouřádkový titulek, který obsahuje dialog (tedy dialog ve smyslu střídající se promluvy dvou osob). V takovémto případě může být titulek zarovnán doleva a každý řádek je uvozen pomlčkou³³, např.

-Jak se tam dostal?

-Tady to rozlomil.³⁴

Počet řádků titulku – Každý titulek může obsahovat maximálně 2 řádky. Jednořádkový titulek by měl být umístěn na spodní lince, aby co nejméně narušoval obraz.

Počet znaků na řádek – Každý řádek titulku by měl obsahovat 35-40 znaků. Pokud počet znaků převyšuje 40, dochází ke zmenšení písma a tedy sníženému komfortu při čtení.

Typ písma – Ideální je bezpatkové písmo typu Helvetica nebo Arial.

³¹ „to avoid discrimination of viewers sitting to the far right or far left side”

³² Na první pohled se tento argument může jevit jako humorný, nicméně každý divák, který kdy v kině při sledování filmu s titulky seděl příliš nalevo či příliš vpravo, může potvrdit, že čtení titulků vyžaduje více soustředění než kdyby seděl uprostřed sálu.

³³ O interpunkci v titulcích dále – 2.6. Interpunkce.

³⁴ Jelikož v dokumentárním filmu *L'Esprit des Plantes*, jehož titulky dále analyzuji, se žádný takovýto dialog nevyskytuje, použila jsem ukázkou z jiného dokumentárního filmu *Polar Bears*, k němuž jsem dělala titulky v rámci loňského festivalu Akademia Film Olomouc.

Barva a pozadí písma – Titulky by měly být a ve většině případů i jsou bílé a mohou být umístěny v šedém či černém rámečku (ghost-box) či pruhu (ghost stripe, solid stripe). Toto se děje především v případě, kdy je pozadí příliš světlé a titulky by tak byly špatně čitelné (viz screenshoty níže).



Obr. 6- ukázka titulku v ghost boxu (screenshot ze serveru <http://www.screen.subtitling.com>)



Obr. 7– ukázka titulku v solid stripeu (screenshot ze serveru <http://www.screen.subtitling.com>)

2.5. Časové parametry

Doba trvání titulku – Rychlost čtení průměrného diváka (věk v rozmezí 14 až 65 let, střední společenská vrstva) je zhruba 2,5 až 3 slova za vteřinu, tzn. že titulek obsahující 14-16 slov by měl na plátně zůstat asi 5 a půl sekundy. Tento čas je ale nutno o půl sekundy navýšit z toho důvodu, aby mozek stihl daný titulek dále zpracovat. Ideální doba,

po kterou by měl dvouřádkový titulek obsahující 14-16 slov zůstat na plátně, je tedy 6 sekund. Tato doba by však zároveň neměla být překročena, neboť by to vedlo k nežádoucímu opětovnému čtení titulku (Karamitroglou 1998). Jednořádkový titulek by měl na plátně být maximálně 3 a půl sekundy. Pokud je titulek pouze jednoslovný, měl by na obrazovce zůstat minimálně po dobu 1 a půl sekundy.

BBC ve svém „manuálu“³⁵ pro překladatele a tvůrce titulků udává pro časování následující exaktní údaje:

Krátké/známé slovo či věta - 1.12 až 2 vteřiny
např.: „Hello“ nebo „Excuse me.“

Titulek zabírající více než půl řádku - 2 až 2.12 vteřiny
např.: „Where do you live?“ nebo „See you tomorrow.“

Jednořádkový titulek - 2.12 až 3 vteřiny
např.: „How long will it take us to go home?“ nebo „He's got a real headache.“

Jednořádkový titulek s drobným přesahem na druhý řádek - 3.12 vteřiny
např.: „How long will it take Johanna to go
home?“

Jedenapůlřádkový titulek - 4 až 4.12 vteřiny
např.: „It is important to tell her about
the decision we made.“

Dvouřádkový titulek - 5 až 6 vteřin
např.: „I think it would be a very good idea
to keep dangerous dogs on a leash.“

In-time a out-time (čas, ve který se titulek objeví na plátně a zase zmizí) – Titulek by se neměl na plátně objevit současně s promluvou, ale o čtvrt vteřiny později, a to proto, aby divák stihl identifikovat mluvčího. Titulek by neměl zůstat na plátně déle než dvě sekundy po skončení promluvy.

³⁵ BBC Online Subtitling Editorial Guidelines V1.1. Dostupné z WWW: <http://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling_guides/online_sub_editorial_guidelines_vs1_1.pdf>.

2.6. *Interpunkce*

Hlavním úkolem interpunkčních znamének je usnadnit divákovi porozumění filmu a zároveň by neměly diváka obtěžovat, tudíž není vhodné interpunkce nadužívat. Nicméně je třeba dodržovat určitá pravidla, která právě porozumění textu usnadní a umožní divákovi lepší orientaci v jednotlivých dialozích.

Tři tečky {...} – Používají se za posledním znakem v titulku (bez mezery) v případě, kdy titulek není ukončen a pokračuje v dalším titulku. Stejně tak následující titulek může být třemi tečkami uveden (opět bez mezery), např.

Taniny nebo-li třísloviny
jsou molekuly, které slouží rostlinám...

...jako obranný chemický štít
proti parazitům a hmyzu.

Toto pravidlo je velmi důležité a troufala bych si tvrdit, že v rámci lepší orientace v promluvách a následnému porozumění nezbytné. Diváka totiž tři tečky na konci titulku upozorní, že promluva je nekompletní a je tak připraven vnímat další část promluvy. Sponholz (2003, 21) uvádí, že tři teček se používá také v rámci titulku pro vyjádření váhání či přerušování mluvčího, nicméně bych se přiklonila k názoru Karamitroglou, který v tomto případě doporučuje používat tři teček co nejméně, neboť jejich hlavní a zásadní funkcí je právě signalizovat nedokončený titulek. Pokud tento signál divákovi chybí, trvá mozku delší dobu následující informaci zpracovat (Karamitroglou 1998).

Tečka {.} – Pokud je titulek kompletní, používá se za posledním znakem titulku a značí tak konec věty. Divák tak dostane jasný signál, že není třeba očekávat další část promluvy v následujícím titulku.

Pomlčka {-} – Pomlčka (bez mezery) se používá v případě, když v rámci jednoho titulku dochází ke změně mluvčího (obr. 8, zde ovšem autor, jak vidíme, udělal před pomlčkou mezeru).



Obr. 8 – screenshot ze serveru [YouTube.com](https://www.youtube.com) (epizoda se seriálu Big Bang Theory)

Otazník, vykřičník, čárka, dvojtečka a středník – Stejně jako na papíře, tak i na plátně usměrňují tato interpunkční znaménka rychlost čtení a rytmus dialogů. Sponholz (2003, 22) tvrdí, že by otazníky a vykřičníky neměly být používány tak, jak jsou uvedeny v dialogové listině, ale spíše podle tónu hlasu herců. Titulek by neměl být zakončen čárkou, dvojtečkou či středníkem, neboť by tato znaménka mohl divák zaměnit za tečku, která značí konec promluvy.

Kurzíva – Kurzíva se používá v případě, že je slyšet promluva, jejíž zdroj se neobjevuje v danou chvíli na plátně, např. během telefonního rozhovoru nebo při výskytu vnitřního monologu či snových představ postavy. Kurzívu by měl tvůrce titulků použít i tehdy, kdy se v promluvách vyskytne cizojazyčné slovo, které má prvek cizosti i v originální verzi.

Uvozovky jsou využívány v případě přezdívek, slovních hříček, obchodních značek nebo tehdy, kdy je daného slova užito v neobvyklém kontextu. Všechny tyto případy by měly být označeny v dialogové listině.

Velká písmena se používají při výkřicích nebo v případě nápisů, které se na plátně objeví, ale vzhledem k tomu, že jejich přečtení zabere divákovi delší čas, měla by se používat co nejméně.

Tučně zvýrazněné a podtržené písmo se v titulcích zásadně nepoužívá, stejně tak zápornky nejsou v titulcích vhodné.

2.7. Segmentace a úprava samotného textu titulků

Sestavování textu do titulků je proces, který by tvůrce titulků neměl podceňovat, neboť může do velké míry ovlivnit komfort při čtení titulků a tím i následné lepší porozumění celému filmu. Jelikož jsou informace předávány divákovi po částech, je nutné mít na paměti, že vždy je lepší upřednostnit jednoduché a kratší věty před složitějšími a dlouhými souvětími. V ideálním případě by titulek měl obsahovat jednu celou kompletní větu, ovšem ne vždy je to možné. V této části se tedy blíže podívám na to, jak co nejlépe a nejefektivněji text segmentovat, aby bylo čtení titulků pro diváka co nejsnadnější a nejpohodlnější.

Zatímco Sponholz (2003, 22) tvrdí, že je lepší používat spíše jednořádkové titulky, které zabírají méně místa a neruší tolik celkovou kompozici snímku, Karamitroglou (1998) spíše doporučuje rozdělit delší jednořádkový titulek na kratší dvouřádkový, protože, jak říká, „dva kratší řádky přečte divák rychleji než jeden delší“³⁶ (Karamitroglou 1998, VP). Jako divák i jako tvůrce titulků se zde přikláním k druhému názoru; také spíše delší jednořádkový titulek rozdělím na dva, neboť jako divákovi se mi na plátně takto upravený titulek čte lépe a rychleji.

Při segmentaci textu je nutné brát v úvahu nejen synchronizaci textu s obrazem, ale také otázku čistě lingvistickou, syntaktickou. Titulky segmentujeme po logických a významově k sobě patřících částech (sémantické hledisko) a zároveň respektujeme syntax daného větného celku, např. předložka, která patří k podstatnému jménu, by se měla v titulku nacházet u tohoto podstatného jména, neměla by od něho být nikterak oddělena nebo by se neměla nacházet na konci řádku. Pro ilustraci uvádím dva příklady segmentace věty do titulků, přičemž lepší volbou je jednoznačně příklad č. 2.

(1) Podle biologů je mezi
živočišným a rostlinným světem...

...značný rozdíl.

(2) Podle biologů je mezi živočišným
a rostlinným světem značný rozdíl.

³⁶ „a two-line subtitle accelerates the reading process.“

Stejně tak je v této souvislosti zajímavé vzít v úvahu typologii jednotlivých jazyků. V této práci není dostatek prostoru pro analýzu toho, do jaké míry je francouzština analytickým či syntetickým jazykem, nicméně pro ilustraci, jak se i typologie daného jazyku může promítnout do titulku, uvádím následující příklad převzatý z článku „Subtitling for the DVD Industry“ od Georgakopoulou (2009, 24):

<i>Original dialogue</i> 01.19.21.04 – 01.19.24.22	
One thing people never ought to be when they're buying used cars is in a hurry.	
<i>English subtitle</i>	<i>French subtitle</i>
People never ought to be in a hurry when buying used cars.	On ne devrait pas être pressé quand on achète une voiture d'occasion.
<i>Italian subtitle</i>	<i>German subtitle</i>
Non si dovrebbe mai andare di fretta quando si compra una macchina.	Beim Gebrauchtwagenkauf sollte man es nie eilig haben.

Objem textu na jednotlivých řádcích dvouřádkového titulku by měl být pokud možno proporční, tj. oba dva řádky by měly být ideálně stejně dlouhé, nicméně ne vždy je toto kvůli sémantice či syntaxi možné a je tedy nutné text rozdělit nerovnoměrně. V takovém případě by spodní řádek dvouřádkového titulku měl být delší než horní, např.

Nejdříve jsme analyzovali
množství taninu u těch samých stromů.

Tvůrce titulků by se sice na jednu stranu měl snažit o to, aby uchoval a následně divákovi předal co nejvíce informací, které jsou obsaženy v dialogové listině, na druhou stranu se však musí snažit o to, aby informací nebylo příliš a tedy i uvažovat nad tím, které z nich by bylo možné vypustit.³⁷ Ve výše zmíněném dokumentu „A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe“ můžeme najít i pravidla, která se týkají výpustek původního lingvistického materiálu. Nejčastěji jsou to anglické výrazy typu „You know“, „Well“, „as I say“ nebo tautologické kumulativní přídavná jména a příslovce typu „super extra“, ve kterých je první část redundantní a je tedy možno ji vypustit a tuto strukturu

³⁷ O redukci více dále – 2.8.2. Redukce

nahradit jednoslovným výrazem, např. extrémně. Vypustitelností výrazů a redukcí výchozího textu se podrobněji zabývám v kapitole 2.8.2. Redukce.

Karamitroglou (1998) dále uvádí seznam syntaktických struktur, které mohou být v titulcích nahrazeny strukturou jednodušší, např. pasivum je lepší nahradit aktivním rodem, nepřímou otázkou přímou (např. „Je voudrais savoir si tu viendras ce soir.“ – „Přijdeš večer?“), stejně tak vedlejší časové věty je vhodnější krátit.

Jistá pravidla a omezení platí i pro překlad akronymů, zkratek, číslovek a symbolů, které sice značným způsobem ušetří prostor pro další části promluvy, nicméně nemusejí být divákům zcela srozumitelné. Akronymy typu „NATO“, „AIDS“ či zkratky typu „OSN“ je možno použít, kdežto použít zkratku „MP“ (Member of Parliament), která je typická pouze pro anglofonní prostředí, není vhodné. Naopak zkratky typu „tř.“, „nám.“, „ul.“, které jsou českému divákovi dostatečně známé, Dratva (2009, 12) doporučuje. Co se týče číslovek, měly by se číslice v titulcích objevovat, pokud překročí 20 (Je mu dvanáct vs. Je mu 25). Číslovky ve složení s jinými výrazy by se měly rozepisovat, např. „tisíckrát“, nikoli „1000x“. Všeobecně známé symboly typu „%“ je možné použít, ovšem méně frekventované, jako např. „@“ nebo „&“ by v titulcích být neměly.

Autor výše zmíněného dokumentu neopomenul ani problematiku reálií a kulturních specifíků, zároveň si je ale vědom toho, že není možné představit univerzální návod pro převod reálií. Udává nicméně pět různých způsobů, jak je možné větu typu „Mám se dostavit do Downing Street 10“ přeložit.

- 1) *kulturní transfer* – „Downing Street 10“ nahradit výrazem, který odpovídá sídlu ministerského předsedy v cílovém jazyce, tedy např. ve francouzštině by to byl „Matignon“, v češtině potom „Kramářova vila“
- 2) *ponechání výrazu* – „Downing Street 10“ se ponechá v této formě, překladatel tedy volí metodu exotizace³⁸
- 3) *ponechání výrazu s vysvětlením (explicitací)* – „Downing Street 10“ překladatel ponechá a přidá doplňující informaci, která tuto reálii osvětlí, tj. „Mám se dostavit do Downing Street 10 za premiérem.“
- 4) *neutralizace* – výraz „Downing Street“ zcela vypustíme a nahradíme ho osobou, která v místě sídlí, tj. „Mám se dostavit za premiérem.“
- 5) *výpustka* – „Mám se tam dostavit.“

³⁸ O exotizaci a domestikaci více v úvodní části diplomové práce. – 1.1.1. Základní překladatelské postupy.

Jak můžeme vidět, příkladová věta není zasazena do kontextu a výběr překladatelské metody je podmíněn extralingvisticky, audio-orálně i socio-kulturně. Překlad reálií je velmi široká problematika, které jsou věnovány celé diplomové práce či studie³⁹, ve své práci se jí tedy podrobněji zabývat nebudu.

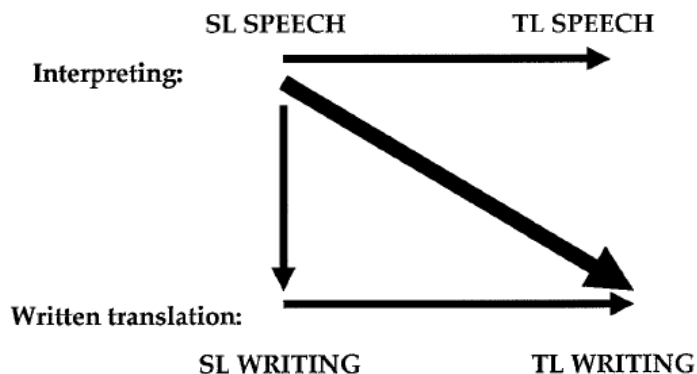
2.8. Titulkování jako forma překladu

Mnozí lingvisté a překladatelé se neshodují v tom, zda je titulkování překlad či není, a to především ze dvou důvodů. Prvně upozorňují na vysokou míru kondenzace cílového textu, což není u klasického překladu obvyklé. Druhým důvodem je často samotná definice termínu „překlad“, pod nímž se většinou rozumí „převod psané podoby jednoho jazyka do psané podoby druhého jazyka“⁴⁰ (Gottlieb 2004b, 219, VP). Gottlieb tuto definici upravuje tak, aby termín „překlad“ v sobě zahrnul právě i titulkování, a sice že „informace je převedena do jiného jazyka“⁴¹ (tamtéž, VP), čímž tedy eliminoval problematickou část definice, v níž se uvádí pouze jeden semiotický kanál (tj. psaná podoba jazyka jak ve výchozím tak v cílovém textu). Z tohoto důvodu také Gottlieb rozlišuje dle semiotického kanálu dva druhy překladu, a to isosemiotický a disemiotický překlad. Při isosemiotickém překladu se využívá stejného semiotického kanálu, kdežto disemiotický překlad probíhá po dvou kanálech, tj. psaný jazyk je převáděn do mluvené podoby nebo naopak mluvená podoba jazyka je převedena do písemné podoby, což je právě případ titulkování. Pro ilustraci uvádím grafické znázornění dle Gottlieba (2004b, 220):

³⁹ Zde bych odkázala např. na článek Nathalie Ramière „Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation“ (In *The Journal of Specialised Translation* [online]. 6/2006. Dostupné z WWW: <http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf>.), Silvie Bruti „Cross-Cultural Pragmatics: The Translation of Implicit Compliments in Subtitles“ (tamtéž. Dostupné z WWW: <http://www.jostrans.org/issue06/art_bruti.pdf>.) či z českého prostředí na diplomovou práci Kláry Motlové s názvem „Analýza anglických titulků k českému filmu *Pelíšky* se zaměřením na překlad kulturních specifíků“ (Olomouc 2011, Univerzita Palackého, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Dostupné z WWW: <<http://theses.cz/id/obn8vw/>>.).

⁴⁰ „the transfer of written text in one language into written text in another.“

⁴¹ „verbal messages are recreated in another language.“



Obr. 9 – titulkování jakožto diasemiotický diagonální překlad (SL=výchozí jazyk/source language, TL=cílový jazyk/target language)

Z tohoto grafického znázornění je tedy patrné, co Gottlieb rozumí pod pojmem diasemiotický diagonální překlad, tedy nejenže překladatel převádí výchozí jazyk do jazyka cílového jako tomu je u klasického knižního překladu, ale zároveň mluvenou podobu jazyka do jazyka psaného. Gottlieb tedy celkově titulkování definuje jako „diasemiotický překlad probíhající v polysemiotických⁴² médiích ve formě jednoho nebo dvou řádků, která jsou promítána na plátno synchronně s původním dialogem“⁴³ (Gottlieb 2004b, 220, VP).

Překladatel tedy pracuje se třemi základními složkami: obrazem, původním dialogem a se samotnými titulky. Vzájemná spojitost a závislost těchto tří komponentů tedy udává základní charakteristiky a zároveň omezení tohoto druhu překladu. Jak říká De Linde a Kay, „titulky musí být synchronní jak se zvukem tak s obrazem, musí být co nejvěrnějším převodem samotného dialogu a musí zůstat na plátně tak dlouho, aby je diváci mohli přečíst“⁴⁴ (De Linde 1999, 39, VP). Titulkování se tedy od klasického knižního překladu liší v tom, že musí být synchronní s dalšími dvěma složkami filmu – zvukem a obrazem – a dále v sobě zahrnuje převod z jedné podoby jazyka do druhé, přičemž neustále vyžaduje redukci původního textu. To klade jisté nároky na překladatele,

⁴² Pod pojmem „polysemiotický“ rozumíme přítomnost dvou či více paralelních semiotických kanálů, např. ve filmu se setkáme se čtyřmi semiotickými kanály, po kterých komunikační akt probíhá – obraz (nonverbálně-vizuální kanál), nápisy na plátně (verbálně-vizuální), dialog (verbálně-auditivní) a hudba s dalšími efekty (nonverbálně-auditivní), viz úvodní část této práce – 1.2.1. Audiovizuální text a jeho základní charakteristiky.

⁴³ „diasemiotic translation in polysemiotic media in the form of one or more lines of written text presented on the screen in sync with the original dialogue.“

⁴⁴ „Subtitles have to synchronize with both speech and image, present an accurate interpretation of dialogue and remain on screen long enough to be read by viewers.“

který se musí potýkat s mnohými problémy, se kterými by se při klasickém knižním překladu nesetkal. V následující části bych tyto zvláštnosti titulkování představila, přičemž je rozdělím do tří skupin: převod z mluvené podoby jazyka do písemné, dále se blíže podívám na problematiku redukce v titulkování a nakonec se budu věnovat synchronizaci titulku s audiovizuálními složkami filmu.

2.8.1. Převod z mluvené do psané podoby jazyka

Hlavní problém, se kterým se v této oblasti překladatel titulků setkává, bezesporu pramení ze stylistických a strukturálních odlišností mezi psanou a zvukovou podobou jazyka. Kromě toho, že, jak už jsem zde uvedla, probíhají tyto dvě podoby po odlišných kanálech, je psaná podoba jazyka vnímána jako statictější, kdežto mluvená podoba jako dynamičtější.⁴⁵ Psaný text je zpravidla formálnější a má vyšší lexikální hustotu, zatímco mluvený text bývá méně formální a vyznačuje se vyšší mírou redundance a opakování⁴⁶. Ačkoli titulky patří mezi psané podoby jazyka, Kovačič (1998, 126) upozorňuje, že překladatel musí mít na paměti, že titulky stále představují podobu mluvenou, a tak i v písemné podobě musí překladatel zachovat jisté rysy mluvené podoby. De Linde dokonce titulky nazývá „směsicí řeči a textu“⁴⁷ (1999, 26, VP).

Jedním z hlavních problémů, se kterým se překladatel při tomto převodu mluvené podoby jazyka do písemné setkává, je ten, že titulky stejně jako jakýkoli jiný tištěný text postrádají intonaci. Přitom intonace může v mnoha případech zcela změnit obsah promluvy. Dobrý překladatel a tvůrce titulků si s tímto problémem musí poradit a intonaci by měl být schopen vyjádřit jiným způsobem, především vhodnou volbou lexikálních prostředků.

Další problém, který nemusí být na první pohled zcela evidentní, popisuje Gottlieb (2001, 17). Mluvený dialog je zasazen do kontextu (lingvistického i extralingvistického) a mluvčí tento kontext spolu sdílejí. Často se ale děje to, že právě díky tomuto sdílenému kontextu dochází k používání implicitního jazyka, tj. informace nejsou vždy přímo – explicitně – sdělovány. Aby divák o tyto informace potřebné k pochopení díla nepřišel, je nutné je nějakým způsobem převést a vyjádřit v titulcích, tj. vyjádřit implicitní informaci

⁴⁵ Cf. Tárníková, Jarmila. *From Text To Texture*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 20.

⁴⁶ Pro další charakteristiky psané a mluvené podoby jazyka cf. DE LINDE, Zoé, KAY, Neil. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999.

⁴⁷ „a mixture of speech and writing”

explicitně přímo v titulku. Mohu potvrdit, že najít vhodné prostředky a v rozumné míře tuto implicitní informaci sdělit v titulku je jeden z nejobtížnějších úkolů pro překladatele a tvůrce titulků. Je možné říci, že tento proces v podstatě jde proti redukci, která je při tvorbě titulků nezbytná a kterou se budu zabývat v další části.

Při převodu z mluvené do psané podoby se musí překladatel vypořádat s dalšími charakteristickými znaky mluveného projevu, kterými jsou např. nedokončené věty, vycpávková slova typu „ehm“, „víš“ a v neposlední řadě samostatnou kapitolu tvoří vulgarismy, které jsou v psané podobě, jak uvádí Sponholz (2003, 25), vnímány ještě silněji než v podobě mluvené. Jak už jsem uvedla výše, socio-kulturní problematika je velmi složitá a nebudu se jí ve své práci dále věnovat. Carroll a Ivarsson ve svém dokumentu „Code of Good Subtitling Practice“ dále dodávají, že registr jazyka by měl odpovídat řečovému projevu postav. Čeští překladatelé a tvůrce titulků zcela nepochybně často váhají, zda použít spisovnou či obecnou češtinu. Bannon (2010, 3) doporučuje, že v případě, kdy si překladatel není jistý touto volbou, má se rozhodnout pro neutrální spíše než pro příznakový výraz. Pokud zde vezmeme v úvahu češtinu, nespisovné koncovky typické obzvláště pro středočeskou oblast mohou působit rušivě.⁴⁸

V neposlední řadě je nutné zmínit, že překladatel a tvůrce titulků nemůže využít poznámek pod čarou ani úvodních vysvětlivek, jako je tomu u knižního překladu, kdy překladatel nezřídka v úvodu obšírně vysvětluje ať už volbu registru jazyka či socio-kulturní zvláštnosti originálu.

2.8.2. Redukce

Vzhledem ke všem omezením (především časovým a prostorovým), která jsem v předchozí kapitole uvedla, vyžaduje proces titulkování neustálou redukci výchozího textu. Díaz Cintas (2001b, 124) uvádí, že při procesu titulkování dochází zhruba ke čtyřicetiprocentní redukci výchozího materiálu. Bogucki ve své studii „The Constraint of Relevance of Subtitling“ (2004, 69) uvádí, že titulkování je druhem překladu, který nazývá „omezeným“. Znovu tedy na tomto místě opakuji, že titulek není v žádném případě doslovným překladem původního dialogu, nýbrž „obsahuje pouze jeho základní smysl“

⁴⁸ Anž bych zde chtěla jakkoli obhajovat či hanit různé druhy hovorové češtiny a její regionální variety, musím zde v této souvislosti uvést, že při tvorbě titulků pro AFO i PAF (Přehlídka animovaného filmu), což jsou filmové festivaly konající se v Olomouci, jsem často dlouho váhala nad tím, zda nespisovné koncovky typu „-ej“, které běžně v mluvené podobě používám (pocházím ze středních Čech), v titulcích použít či ne, neboť moravské publikum by tyto projevy nespisovnosti mohlo vnímat silněji.

(Bělohradský 1982, 157). Redukce je tedy tou „nejdůležitější strategií při titulkování“⁴⁹ (Georgakopoulou 2009, 26, VP).

Chiaro (2009, 148) uvádí tři základní operace, které překladatel během procesu překládání a titulkování provádí, a to *eliminaci*, *simplifikaci* a zvláště vyděluje převod kulturních specifíků, dialektů či vulgarismů. Eliminací rozumí vypuštění těch prvků, které nepozměňují význam originálu, jen ho formálně doplňují (jsou to nejčastěji vycpávková slova, nedokončené věty či váhání) či ty prvky, který nám jasně předává vizuální kanál (např. potřesení ruky či pokývání hlavou). Pod pojmem kondenzace zde Chiaro rozumí „zjednodušení a fragmentaci původní syntaktické stavby, jejímž výsledkem je pro diváka komfortnější čtení“⁵⁰ (Chiaro 2009, 148, VP).

Sponholz (2003, 25) dělí redukci na částečnou, kterou nazývá *kondenzace* či *parafráze*, a na úplnou, které odpovídá pojem *výpustka*. Budu se tedy držet této terminologie a redukcí tedy rozumím takovou úpravu textu, při které dochází ke zhušťování (kondenzaci) nebo k vypuštění informace. Ivarsson a Carroll (1998, 86) uvádějí, že vypustit část textu je vždy jednodušší a pro diváky, kteří originálu rozumějí, i méně rušivé, nicméně překladatel musí myslet i na ty diváky, kteří výchozí jazyk neovládají. Kovačič (1994) zde v této souvislosti uvádí, že by úplná redukce měla být kontextuálně podmíněna, tj. překladatel by si měl být plně vědom toho, zda vypuštěná informace má či nemá zásadní dopad na pochopení a tedy i celkové vyznění filmu. Díaz Cintas (2001b, 124-126) poukazuje na to, že dochází k oběma typům redukce – nejdříve překladatel eliminuje ty části dialogu, které nejsou nezbytné pro porozumění informace a následně tento již zredukovaný text dále kondenzuje, jelikož je omezen časově i prostorově.⁵¹

Kovačič (1991, 409) uvádí tříступňovou hierarchii (ne)vypustitelnosti jednotlivých složek dialogu:

- 1) nezbytné prvky dialogu (musí být přeloženy)
- 2) částečně vypustitelné prvky (mohou být kondenzovány)
- 3) vypustitelné prvky (mohou být zcela vypuštěny)

⁴⁹ „reduction is obviously the most important strategy in subtitling“

⁵⁰ „the simplification and fragmentation of the original syntax so as to promote comfortable reading“

⁵¹ O technických omezeních výše – 2.3. Technické parametry, 2.5. Časové parametry.

Je poměrně složité (obzvláště pak bez kontextu) stanovit, která informace patří do které kategorie, nicméně můžeme obecně říci, že nejprve dochází k redukci těch prvků, které jsou typické pro mluvenou podobu jazyka a nejsou nezbytné pro následné porozumění dialogu. Georgakopoulou (2009, 27) uvádí, že do třetí kategorie můžeme zařadit např. mezinárodně známé výrazy jako „yes“, „no“, „OK“, dále oslovení, větné konstrukce, které se opakují, výrazy, které jsou doprovázeny či následovány gesty nebo mimikou (např. při pozdravech, výrazech slušnosti, přitakání, překvapení), citoslovce typu „wow“, „oh“, „ah“. Karamitroglou (1998) v této souvislosti dodává, že jednoduché výrazy typu „Yes“, „No“, „Thanks“, „Please“, „Sorry“ jsou Evropanům natolik známy, že je není nutno překládat, a je tedy možno je z titulků zcela vypustit. V tomto bodě bych si dovolila nesouhlasit a všechny tyto výrazy, které v mnoha případech mají významný či dokonce rozhodující vliv na porozumění filmu, bych rozhodně překládala. Dle mého názoru není možné předpokládat, že sto procent diváků v českém kině rozumí anglicky. To platí samozřejmě i pro francouzské výrazy „Oui“, „Non“, „Merci“ či „Pardon“. V kontextu českého překladu bych zde chtěla uvést, že není třeba překládat výrazy typu „you know/tu sais“, „well/bon“, „naturally/understandably/évidemment“. Ovšem jak upozorňuje De Linde (1999, 4-5), v některých případech mohou tyto výrazy tvořit součást portréту dané postavy a navíc je třeba dávat pozor na to, zda tyto výrazy neoznačují opak toho, co jimi má být vyjádřeno, tj. ironii.

Nelze opomíjet ani míru redukce těch prvků, které přispívají ke kohezi textu, tedy k jeho celkové soudržnosti, a v některých případech zásadním způsobem přispívají k celkovému porozumění textu.⁵² Jedná se především o zájmena a spojky, které nemají plný lexikální význam, ovšem jejich přítomnost je nezbytná pro pochopení kauzálních vztahů v textu či ději filmu. Pokud překladatel a tvůrce titulků tyto prvky vypouští, může to vést k tomu, že „pro diváka bude těžší titulky zpracovat a následně pro něj může být obtížné se orientovat v kauzalitě a vzájemných vztazích děje“⁵³ (De Linde 1999, 30, VP).

Na jednu stranu má tedy překladatel k dispozici vodítka a návody, jak při redukci postupovat, na druhou stranu je však zásadním způsobem časově a prostorově omezován, což zužuje výběr mezi vhodnými prostředky, stejně tak „výběr překladatelské metody je omezen na absolutní minimum“⁵⁴ (Bogucki 2004, 69, VP).

⁵² Více o kohezi a jednotlivých prostředcích koheze cf. Halliday (1982).

⁵³ „[The omission of cohesive elements] can lead to a text more difficult to process and it also implies the risk of changing causal relationships.“

⁵⁴ „[The temporal, spatial and other restrictions imposed on the screen translator] narrow down the range of possible equivalents and translation strategies to an absolute minimum“

2.8.3. Synchronizace titulku s audiovizuálními složkami

Synchronizace titulku s audiovizuálními prvky filmu můžeme rozdělit dle Sponholz (2003, 27) do tří kategorií – synchronizace zvuku a titulku, obrazu a titulku a dále titulku se stříhem. Do první kategorie spadá správné načasování, tj. optimálně zvolený in-time a out-time (čas, kdy se titulek objeví na plátně a zmizí). Ivarsson a Carroll (1998, 72) upozorňují na to, že především správný in-time je důležitý; překladatel by se měl vyhnout tomu, aby se titulek na plátně objevil dříve než má divák možnost identifikovat mluvčího. Out-time není již tak důležitý jako in-time, nicméně již výše jsem poukázala na to, že pokud je titulek na plátně příliš dlouho, diváka svádí k opakovanému čtení. Titulek by tedy neměl na plátně zůstat déle než 2 vteřiny po skončení promluvy.⁵⁵

Překladatel by také během tvorby titulků a jejich časování měl stanovit celkový pravidelný rytmus titulků, tj. dát divákovi odpovídající čas pro odpovídající množství textu a tento rytmus a rychlost čtení udržet, přičemž „nastavení“ tohoto rytmu by mělo proběhnout již během prvních třiceti sekund filmu (Ivarsson a Carroll 1998, 69). V této souvislosti upozorňuje Reid (1978, 425) na to, že by překladatel měl brát v úvahu složení publika, pro které film titulkuje. To je velmi snadné stanovit např. pro televizní pořady pro mládež, neboť diváci ve věku 15-30 let jsou schopni pojmout větší množství textu v kratším čase, ovšem jen velmi těžko je možné předem stanovit, jací diváci přijdou do kina na celovečerní film. Ani žánr filmu nám v tomto bodě příliš nepomůže, neboť v dnešní době je filmové publikum vskutku heterogenní skupinou. V případě dokumentárních či populárně-naučných filmů jako je *L'Esprit des Plantes*, které jsou promítány na filmových festivalech, nota bene v rámci univerzity, je možné do jisté míry složení publika předvídat a přizpůsobit mu nejen rychlost, ale i volbu lexikálních prostředků.⁵⁶

Za další důležitý bod v otázce synchronizace zvuku a titulku považuje Días Cintas překlad mezinárodních a všeobecně srozumitelných výrazů (např. „fantastický“, „katastrofální“). Tyto výrazy by měly být zvukově a písemně synchronní, tj. pokud zazní ve zvukové stopě, měly by se objevit i v titulcích. Pokud se tak nestane, mohou diváci negativně reagovat, neboť, jak uvádí Días Cintas, se mohou cítit ochuzeni o danou

⁵⁵ Cf. 2.5. Časové parametry.

⁵⁶ Více v praktické části této práce.

informaci a mohou tak „obvinit překladatele z toho, že informaci vypustil“⁵⁷ (2001b, 138, VP).

Co se týče synchronizace obrazu a titulku, je na místě zmínit, že „titulek by měl vždy upevňovat a posilovat roli obrazu“⁵⁸ (Ivarsson a Carroll 1998, 74, VP). Je tedy velmi důležité, aby se tvůrce titulku vyhnul jakémukoli nesouladu mezi tím, co je momentálně k vidění na plátně a tím, co je představeno jako titulek.

Třetím pravidlem je, že by titulky měly být synchronní se stříhem, tj. měly by následovat tempo filmu a nekolidovat se stříhem. Dříve býval rytmus filmů pomalejší, stříhy nebyly tak časté, a tak byl v tomto ohledu proces titulkování jednodušší. Ovšem dnes filmy oplývají náročnými vizuálními efekty, což má dopad i na titulky.⁵⁹

2.8.4. Dialogová listina

Jedním z hlavních faktorů, který má od samého počátku procesu titulkování vliv na výslednou kvalitu titulků, je dialogová listina. Na rozdíl od scénáře⁶⁰ dobrá dialogová listina obsahuje dle Díaze Cintase (2001a, 200) nejen dialogy, ale i informace o implicitních socio-kulturních reáliích, objasňuje překladateli slovní hříčky, významy kolokací či dialektismů nebo udává pravopis vlastních jmen. Je třeba tedy rozlišovat mezi scénářem a dialogovou listinou, která je určena přímo pro audiovizuální překlad.⁶¹

Dialogovou listinu by měl překladatel obdržet od produkce před tím, než začne film překládat. Bohužel ze své vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že se tak často neděje a překladatel je odkázán pouze na svůj zrak a sluch (tzv. překlad z odposlechu), v lepším případě obdrží scénář, nikoli však dialogovou listinu. I v případě, že je překladateli scénář či v ideálním případě dialogová listina k dispozici, mělo by být jeho povinností nejprve film zhlédnout a s dialogovou listinou či scénářem v ruce si ověřit, zda psaná podoba odpovídá zvukové stopě a obrazu. Scény mohou být proházeny, zkráceny či dokonce

⁵⁷ „[target viewers] claim the subtitler 'has forgotten' to translate the relevant fragment“

⁵⁸ „subtitles should always reinforce the images on the screen“

⁵⁹ Cf. TVEIT, Jan-Emil. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In DIAZ Cintas, Jorge; ANDERMAN Gunilla (eds.), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009. s.85-96.

⁶⁰ Pod pojmem scénář rozumíme literární předlohu, tedy text, který je určený pro filmové či televizní zpracování. Scénář obvykle obsahuje dialogy postav a informace o jednotlivých scénách (cf. REMAEL).

⁶¹ V tomto bodě je vhodné ve stručnosti zmínit koncept horizontální a vertikální úrovně komunikace (dle Remaelové 2008, 60). Filmový dialog funguje na obou těchto úrovních – horizontální úroveň odpovídá interakce mezi jednotlivými postavami filmu, zatímco po vertikální úrovni probíhá komunikace mezi samotným filmovým textem a divákem. Tato druhá úroveň komunikace je klíčová pro překladatele titulků, i když do jisté míry interaguje i s úrovní první.

vypuštěny, jména postav či míst, která se ve filmu objevují, mohou být chybně uvedena. I přes tato úskalí je vždy pro překladatele jistější mít psanou podobu k dispozici, neboť překlad z odposlechu zabere mnohem více času a, jak tvrdí Remael, „překladatel se soustředí spíše na to, aby zvukové stopě dobře porozuměl, a tak následný proces úpravy a segmentace textu do titulků je upozaděn“ (Remael, 2008, 59).

2.8.5. Fáze procesu titulkování

Než přejdeme k praktické části práce, ráda bych zde ve stručnosti zmínila, jak se při samotném procesu titulkování postupuje. Předpokládejme tedy, že překladatel-titulkař má již k dispozici dialogovou listinu a nás nyní zajímá, jak bude postupovat dále. Chiaro (2009, 148-149) rozděluje práci překladatele-titulkaře pouze do dvou následujících fází, tj. časování⁶² (ve francouzštině „le repérage“, v angličtině se můžeme setkat hned se čtyřmi různými termíny – „spotting“, „cueing“, „coding“ či „timing“) a samotný překlad. Toto rozdělení je poněkud vágní, proto bych se spíše přiklonila k Sánchez⁶³, která celý proces rozděluje do tří fází, resp. fázi překladatelskou dělí na dvě části - překlad samotné dialogové listiny či scénáře a tvorba jednotlivých titulků (adaptace). Tyto tři fáze mohou probíhat v různém pořadí, přičemž Sánchez (2004, 10-17) uvádí čtyři různé metody, které praktikuje se svými kolegy ve španělské titulkovací společnosti Imaginables SCCL.

První metoda odpovídá pořadí překlad – adaptace – časování. Této metody se využívá především tehdy, kdy klient dodá dialogovou listinu, ovšem bez samotného filmu. Překladatel má tedy v této chvíli dvě možnosti – buďto počká na film, nebo začne dialogovou listinu překládat. Dle mého názoru je toto pro překladatele nepříliš příjemná situace, neboť jsem přesvědčena o tom, že před tím, než se překladatel pustí do práce, je nutné, aby celý film viděl. V dnešní době je ale tato praktika vcelku běžná nejen z toho důvodu, že na veškerou práci okolo filmu je málo času (klient zkrátka film ještě nemá dokončený, tak titulkovacímu studiu dodá alespoň scénář či dialogovou listinu), ale i z toho důvodu, který je v dnešní době velmi aktuální, a sice že se distributoři všemi možnými prostředky brání tomu, aby byl film komukoli k dispozici před jeho samotnou premiérou.

⁶² Při časování opatřujeme každý titulek časovým kódem, pomocí něhož stanovíme, kdy se který titulek objeví na plátně a kdy zase z plátna zmizí. – Cf. 2.5. Časové parametry.

⁶³ Cf. SÁNCHEZ, Diana. Subtitling methods and team-translation. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2004. s. 9-17.

Ve druhé metodě je vyměněna fáze adaptace a časování, nejprve tedy překladatel identifikuje in-time a out-time pro každý titulky a teprve potom text upraví do jednotlivých titulků tak, aby odpovídaly daným časovým kódům. Jak uvádí Sánchez (2004, 11), nevýhodou této metody je to, že je překladatel při adaptaci textu do titulků značně omezen a je nucen ve vyšší míře text redukovat. Je třeba také mít na paměti to, co jsem již zmínila výše, a sice že scénáře či dialogové listiny ne vždy přesně odpovídají skutečnému filmu. Na druhou stranu je tato metoda o poznání rychlejší než předchozí (především časování zabere méně času) a práci zvládne i méně zkušený překladatel-titulkař. Při použití této metody je výstupní kontrola velmi důležitá, neboť pravděpodobnost výskytu chyb či nepřesností je vyšší než u ostatních tří metod.

Třetí metody se využívá při překladu filmu do více jazyků. Nejprve dochází k úpravě titulků v původním jazyce, tyto titulky jsou načasovány a teprve poté nastává fáze samotného překladu. Výhody a nevýhody této metody jsou zřejmé na první pohled – je sice možné takto film přeložit do více jazyků, nicméně víme, že jazyky jsou typologicky odlišné a především jejich syntax se liší. Překladatel tak při použití této metody musí především redukovat a nesmí se nechat ovlivnit větnými konstrukcemi originálu, které jsou již upraveny do jednotlivých titulků a svádí tak ke kopírování do cílového jazyka.

Poslední možností, jak je možno postupovat, je spojit překlad a adaptaci dohromady a poté takto přeložený a upravený text do titulků načasovat. Dle Sánchez (2004, 17) při použití této metody vznikají nejkvalitnější titulky, neboť překladatel a tvůrce titulků již při samotném překladu bere na vědomí, v jaké podobě se text objeví na plátně.

Ať už je pořadí jednotlivých fází titulkování jakékoli, velmi důležitá je výstupní kontrola. Během ní se film promítne i s titulky jinému překladateli nebo celému týmu překladatelů, kteří mají možnost titulky komentovat a ovlivnit tak jejich finální podobu. Jak dodává Sánchez, „titulkování je týmovou záležitostí“⁶⁴ (2004, 17, VP), neboť je to právě tým překladatelů a techniků, kteří se společně starají při výstupní kontrole o to, aby byly titulky co nejkvalitnější. V tomto bodě bych ale ráda upozornila na fakt, že v ideálním případě by časování měl provádět spíše technik než sám překladatel⁶⁵, ovšem v současnosti je ve většině případů praxe taková, že celý proces titulkování zastane jen jedna osoba, a tou je překladatel, tvůrce titulků a technik v jedné osobě. V tomto bodě bych tedy znovu připomněla, že by se titulkování nemělo považovat ať už laickou či odbornou veřejností za

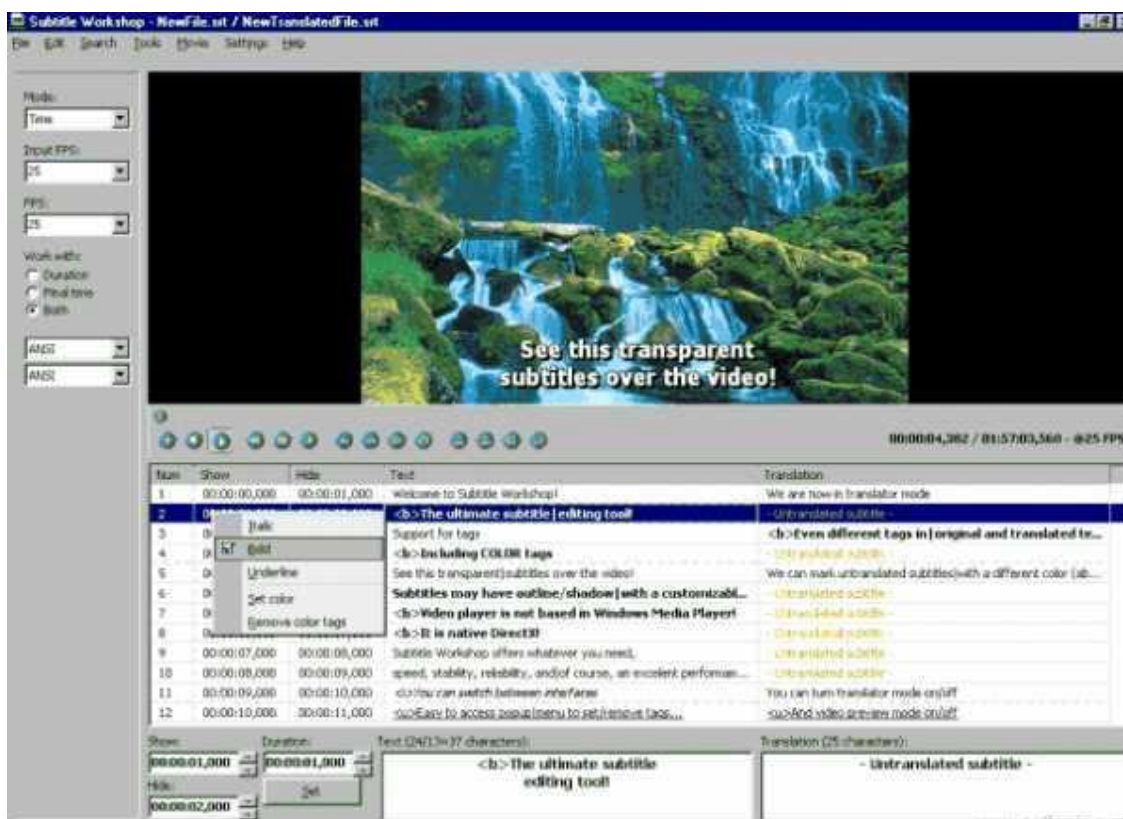
⁶⁴ „Subtitling is essentially a team effort.“

⁶⁵ Cf. CHIARO, Delia. Issues in Audiovisual Translation – Subtitling. In MUNDAY, Jeremy (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge, 2009. s. 141-165.

drahocenný druh překladu, neboť, jak vidíme, překladatel-titulkář musí mít kromě výborné jazykové vybavenosti i nezanedbatelné penzum znalostí technických.

2.8.6. Subtler Workshop 2.51

Na závěr této kapitoly stručně představím Subtler Workshop 2.51 (Obr. 10), program pro tvorbu a editaci titulků, který je mezi českými autory amatérských titulků nejpoužívanější, dokonce i Días Cintas tento program doporučuje⁶⁶. Výhodou tohoto programu je bezesporu to, že je tzv. freeware, lze ho tedy volně stáhnout z internetu⁶⁷ a používat bez poplatků. Funguje pod všemi běžnými platformami (Windows 7/Vista/XP, Linux) a umožňuje tvorbu titulků ve většině běžných formátů (.srt, .sub, .ass). Další výhodou je, že si v něm lze otevřít soubor s videem, což do velké míry usnadňuje synchronizaci titulků se zvukovou i obrazovou stopou. V neposlední řadě je třeba zmínit, že program disponuje českým rozhraním a podporuje českou diakritiku.



Obr. 10– Subtler Worksop 2.51 – screenshot ze serveru <http://subtitle-workshop.en.softonic.com/images>

⁶⁶ DÍAZ CINTAS, Jorge. Teaching and learning to subtitle in an academic environment. In DÍAZ CINTAS, Jorge. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008. s. 99.

⁶⁷ Tento program je vyvíjen uruguayskou společností UruSoft a je k dispozici zdarma ke stažení z webové stránky <http://www.urusoft.net/download.php?lang=1&id=sw>.

3. Dokumentární film a specifika jeho překladu

Dokumentární film nevyžaduje nic jiného, než jakýmkoli prostředky přenést na plátno starosti naší doby, zapůsobit na lidskou představivost a sesbírat co nejvíce materiálu. V určité rovině se může tento pohled blížit reportáži, v jiné básni a v další spočívá jeho estetická kvalita v jasnozřivosti podání. (Gauthier 2004, 74)

Definovat pojem „dokumentární film“ či „dokument“ není tak jednoduché, jak by se mohlo na první pohled zdát. Anglický termín „non-fiction“ tento problém nijak neřeší, neboť samotné určení, zda dílo patří do oblasti fikce či nikoli, je složité. Jak uvádí Gauthier, „dokumentární film bývá podezírán z toho, že ve skutečnosti není filmem jako takovým“ (Gauthier 2004), protože, jak doplňuje Breschand (2002), „nenechává davy diváků snít“, přesto mu však bylo svěřeno jisté „kulturní poselství“. Pro naše potřeby budeme pod pojmem dokumentární film či dokument rozumět takové audiovizuální dílo, jejímž hlavním cílem je „dokumentovat“ čili odrážet a popisovat realitu. Matamala (2009, 112), zdůrazňuje, že v dokumentu je klíčovým prvkem informace, kdežto u jiných audiovizuálních děl jsou informační nepřesnosti či chyby tolerovány, jelikož divák má na paměti, že to, co se na plátně odehrává, je fikce, nikoli realita.

Espasa (2004, 184) poukazuje na to, že první díla v oblasti kinematografie byly právě filmy, které bychom mohli označit jako dokumentární. Když Auguste a Louis Lumièreové začali objíždět svět se svým novým vynálezem – kinematografem⁶⁸ – mohli diváci vidět takové filmy, které zachycovaly každodenní realitu, např. jeden z prvních promítaných snímků nesl název *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*. Bratři Lumièreové sice nebyli ve své době považováni za filmaře a už vůbec ne za dokumentaristy, ale je zde důležité připomenout, že se jim podařilo „upevnit postavení filmu jako média, které je schopné zachytit a reprodukovat realitu“ (Breschand 2002).

Pokud tedy budeme předpokládat, že dokument má převážně informativní charakter, nelze opomenout některé jeho další funkce a prvky, a to prvek narativní (vyprávěcí), deskriptivní (popisný), persuasivní (přesvědčovací) a výkladový⁶⁹. Gommlich (1993, 175-184) pak navrhuje překladově orientovanou klasifikaci odborných textů, kterou lze aplikovat i na dokumentární filmy:

⁶⁸ První veřejné promítání se uskutečnilo 28. prosince 1895 (Cf. <http://www.institut-lumiere.org>).

⁶⁹ Cf. ESPASA, Eva. Myths about documentary translation. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2004. s. 183-197.

- *Transfaktuální text 1* – jeho hlavní funkcí je funkce informativní a je určen odbornému publiku, tedy expertům v daném oboru (např. dokument o nové operační technice)
- *Transfaktuální text 2* – má také především informativní funkci, ovšem na rozdíl od předchozího typu je určen nejen odbornému publiku (např. dokument o Afghánistánu)
- *Transbehaviorální text 1* – do popředí vystupuje přesvědčovací funkce (např. dokument o Antarktidě natočený organizací, která se zabývá ochranou životního prostředí)
- *Transbehaviorální text 2* – vyznačuje se ještě výraznější přesvědčovací funkcí, zde se jedná již o propagandistické snímky

Jak uvádí Espasa (2004, 192), prototypický dokument spadá do kategorie *Transfaktuální text 2*, tj. informace jsou předávány expertem, přičemž divák není odborníkem v dané oblasti.

Překladatel dokumentárního filmu musí nutně brát v úvahu specifika tohoto „hybridního“ žánru. Nejenže je těžké stanovit, do jaké míry je dílo objektivní, věrohodné a spolehlivé co se týče prezentovaných informací, ale je také nutné vědět, pro jaké cílové publikum je dokument určen. Právě tento fakt ovlivňuje celý proces překládání, tedy to, jaký druh AV překladu zvolit (i když o tom rozhoduje spíše studio či produkce než sám překladatel), ale především to, jak se vypořádat s terminologií a jak odborné termíny předložit divákovi. Než tedy přistoupím k samotné analýze titulků *L'Esprit des Plantes*, zmíním zde ještě tato specifika překladu dokumentárního filmu.

Ačkoli si téměř každý překladatel (ať už literárního či AV díla) stěžuje na nedostatek času, který mu klient na překlad vymezil, Matamala (2009, 110) poukazuje na to, že překlad dokumentárního filmu zabere více času než překlad jiného, fiktivního žánru filmu. Hlavním důvodem je to, že překladatel dokumentu pracuje s mnohem větším množstvím informací a především odborných termínů, a tak si před samotným procesem překládání musí udělat jasný obrázek o tom, co vlastně bude překládat. Espasa v tomto případě překladatele dokumentárních filmů přirovnává k investigativnímu novináři (2004, 190). Ten, ačkoli není odborníkem v dané oblasti, musí disponovat jistým minimálním množstvím znalostí, které se vážou k danému tématu a musí je předat divákovi, který rovněž není expertem. Tuto úvodní fázi rešerší a dokumentace může překladateli usnadnit dialogová listina či scénář. Tento materiál, který jsem popsala v předchozí kapitole, by měl

v případě dokumentárního filmu obsahovat i veškeré odborné termíny, které se ve filmu objevují. Pokud má překladatel to štěstí, že má dialogovou listinu v ruce⁷⁰, musí být i tak obezřetný, neboť v přepisu se mohou vyskytovat nepřesnosti nebo chyby – přepisy, gramatické chyby, ale také i faktické chyby. Některé z nich, především odborné termíny, mohou být označeny otazníkem, což neznamená nic jiného, než že jsou nejspíše chybně přepsané a překladatel si je musí ověřit. Jak uvádí Matamala (2009, 112), překladatel není zodpovědný za faktické chyby, které jsou obsaženy v originále, nicméně ve výsledku mohou být při projekci divákem interpretovány jako chyby překladatele spíše než autora díla.

Remael (2008, 64) upozorňuje na další úskalí, které v sobě překlad dokumentárního filmu může skrývat, a to míru objektivitu, pravdivosti a věrohodnosti. Ačkoli dokument, jak jsem v úvodu této kapitoly předeslala, je žánrem nonfiktivním a jeho hlavním cílem je reflektovat realitu, překladatelé, ale i samotní tvůrci dokumentu by si měli být vědomi faktu, že jednotliví aktéři prezentují svoji verzi reality. Schopnost či neschopnost zachytit realitu víceméně objektivně zůstává ústřední problematikou všech dokumentárních filmů, zvláště pak u těch, kteří se zabývají politickými otázkami. Překladatel v takovém případě musí zůstat nestranný a vyhnout se jakékoli vlastní či alternativní interpretaci textu.

3.1. Překlad odborných termínů

Dokumentární filmy se zabývají širokým spektrem témat. Při každém překladu dokumentárního filmu se překladatel musí doslova pohroužit do dané problematiky a najít si během relativně krátké doby o tématu co nejvíce relevantních informací. Musí mít neustále na paměti centrální postavení termínu jakožto „jednotky vysoce autonomní, přesně vymezené“ a „musí reagovat aktivně, samostatně a okamžitě“ (Kufnerová 1994, 90). Překladatel musí těmto specifickým lexikálním jednotkám porozumět a rozhodnout se, jakým způsobem je bude interpretovat. Espasa (2004, 193) připomíná zajímavý fakt, a sice že překladatel je v podstatě jedním ze zástupců cílového publika, neboť v daném oboru není – stejně jako divák – odborníkem.

⁷⁰ Espasa, Sanchez i Díaz Cintas poukazují na to, že se velmi často stává, že dialogová listina není překladatelům a tvůrcům titulků k dispozici. V případě dokumentárních filmů je ale přesný přepis zvukové stopy ještě důležitější než u nefiktivních děl. I já jsem se při překladu *L'Esprit des Plantes* potýkala s tímto problémem, tedy s absencí dialogové listiny, kterou mi štáb festivalu nepředal, neboť „produkce ji ještě neposlala“. Obrátila jsem se tedy přímo na režiséra Jacquesa Mitsche, který mi scénář během několika dní poslal a práci mi tedy značně usnadnil.

Nejprve by měl překladatel získat co nejvíce informací ze samotného AV díla. Pokud máme ve scénáři pojem „plante carnivore“, nemusí nám být hned jasné, o jaký druh rostliny se jedná, ale pokud si film pustíme a vidíme rostlinu, která požívá mouchu, tak se ihned nabízí ekvivalent v cílovém jazyce. Jak vidíme, obraz v této první fázi poslouží velmi dobře. Při prvním sledování filmu si vždy dělám poznámky, které jsou nejrůznějšího charakteru – zaznamenávám si všechny osoby, zvířata, rostliny (záleží na typu dokumentu) či specifické lokality, které se na plátně objeví, stejně tak si poznačím úseky, které by mohly způsobovat problémy při překladu a na které se budu muset více soustředit (např. ne zcela porozumím výkladu odborníka nebo si nejsem jistá, o jakých druh či poddruh zvířete či rostliny se jedná) nebo si film dle svého uvážení rozdělím na jednotlivé části (nejčastěji podle lokality – např. savana, laboratoř, konference), se kterými se mi následně lépe a systematictěji pracuje. U všech těchto poznámek si vždy zapíši i stopáž, abych mohla daný úsek ve filmu kdykoli a rychle najít.

V další fázi je nutné konzultovat veškeré poznatky, termíny a fakta buďto s odbornou literaturou nebo s internetem, který pro tyto účely nabízí různé terminologické databáze či paralelní korpusy. V neposlední řadě není zcela od věci se při překladu poradit s těmi, kteří jsou v dané oblasti odborníky.⁷¹ Zde bych ráda zdůraznila, že překladatel si v této fázi musí uvědomit, že skutečně není odborníkem a ke všem prezentovaným faktům by tak měl přistupovat opatrně, ověřovat si je z několika zdrojů a mít na vědomí, že jeho překlad může zásadním způsobem změnit interpretaci často složitých, komplexních a vážných témat.

Další problém při překladu odborné terminologie může vyvstat z toho, že se překladateli nabízí dva různé termíny, které označují jednu a tutéž realitu⁷² – jeden z termínů je oficiální, zaznamenaný v terminologické databázi, přičemž ve skutečnosti

⁷¹ V rámci Academia Filmu Olomouc jsme jakožto překladatelé kontaktovali např. vyučující z kateder Přírodovědecké fakulty UP. Domnívám se, že není nutné se hned obracet na přední experty v oboru, kteří nejspíš stejně nebudou mít čas s překladatelem jeho problémy řešit, naopak mnohdy postačí problém zkonzultovat s těmi, kteří daný obor studují nebo se tématu jinak hlouběji věnují; v tomto případě se mi osvědčili moji známí či bývalí spolužáci z gymnázia, kteří dnes studují medicínu či matematicko-fyzikální fakultu a kteří mi několikrát při překládání dokumentárních filmů pomohli nejen v oblasti odborné terminologie, ale tak při vysvětlení základních principů daného jevu či problému (např. spolu s *L'Esprit des Plantes* jsem překládala dokument *Tours du monde, tour du ciel*, který pojednával o vesmírných dalekohledech a obsahoval mnoho informací o principech fungování vesmíru, které jsem si nejprve musela nechat vysvětlit a až poté jsem byla schopná začít se samotným překladem – viz Úvod do problematiky - 1. fáze překladatelovy práce dle Levého – pochopení předlohy).

⁷² Espasa v této souvislosti poukazuje na to, že některé odborné termíny působí specializovaněji a vědecktěji v angličtině spíše než v románských jazycích; uvádí to na pojmu „hypertenze“, který v románských jazycích je ponechán („hypertension“), kdežto do angličtiny je parafrázován jako „zvýšený krevní tlak“) – Cf. ESPASA, Eva. Myths about documentary translation. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2004. s. 193.

vědci a odborníci používají termínu jiného. Matamala tento rozpor nebo spíše možnost výběru označuje jako terminologii *in vivo* (spontánní, přirozenou) versus terminologii *in vitro* (standardizovanou, kodifikovanou).⁷³ Jakou z nich by tedy překladatel měl použít? Měl by se držet standardizovaných norem, nebo se přiklonit spíše k té terminologii, kterou v používají experti v dokumentu mezi sebou? A jak problém vyřešit, když čtený komentář překypuje terminologií *in vitro* a pak tázaní vědci používají terminologii *in vivo*? Matamala (2009, 115) tvrdí, že výběr závisí nejen na klientovi a na typu publika (ovšem jeho složení, jak jsem již zmínila v předchozí části práce, nemůžeme nikdy s jistotou předvídat), ale také na druhu dokumentu a na způsobu, jakým jednotliví mluvčí podávají informace.

3.2. Aktéři dokumentárního filmu a způsob jejich komunikace

Na překladatele čekají vedle odborné terminologie ještě další úskalí, která pramení především z toho, že v dokumentárních filmech obvykle vystupuje více mluvčích. Jednotliví mluvčí mají zpravidla odlišné vztahy k cílovému publiku, komunikují jiným způsobem, jiným způsobem sdělují odborné informace a v jejich řeči lze vyzorovat i odlišnou míru spontaneity či právě odbornosti. V neposlední řadě složení aktérů ovlivňuje způsob, jakým bude jejich projev přeložen, tj. jaký druh AV překladu bude zvolen. V dokumentárních filmech se nejčastěji vyskytují následující typy mluvčích a komunikačních technik (dle Matamaly 2009, 115-116):

- 1) *komentátor/vypravěč* – Jedná se o mluvčího, který čte předem připravený scénář a zpravidla se na plátně neobjeví. Výjimku tvoří známí komentátoři, kteří se mohou divákovi představit na začátku či na konci filmu. Hlavním úkolem komentátora/vypravěče je provázet diváka celým dokumentem, a tak často dochází k tomu, že takový komentátor parafrázuje či vysvětluje to, co bylo řečeno dotazovanými odborníky.
- 2) *odborníci či tzv. talking heads* – Zde se jedná o osoby, které během dokumentu odpovídají na nejrůznější, nejčastěji však odborné dotazy. Ačkoli jsou tito mluvčí na dotazy předem připraveni, jejich řeč přesto obsahuje prvky mluveného jazyka

⁷³ Cf. MATAMALA, Anna. Main Challenges in the Translation of Documentaries. In DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009. s. 114.

(pauzy, váhání, opakování). Stupeň (ne)formálnosti projevu a výskytu odborné terminologie vždy závisí nejen na mluvčím, ale i na tématu a typu dokumentu.

- 3) *dialogy a spontánní přerušování* – Zde jde především o situace, kdy spolu vědci spolupracují např. v laboratoři či v terénu, hovoří spolu a navíc mohou být přerušováni komentátorem, který se v tomto případě může na plátně objevit. Jejich projev je v těchto situacích často velmi neformální, někdy dokonce i vulgární (např. když se nedaří experiment či práce v terénu neprobíhá podle jejich představ), neboť mluvčí se neobracejí přímo k divákovi, ale mluví pouze mezi sebou.
- 4) *použití doplňkového materiálu* – Některé dokumenty mohou obsahovat úryvky z jiných AV děl, nejčastěji jde o ukázky z historických archivů.

Přestože první typ mluvčího – komentátor/vypravěč – zpravidla nezpůsobuje překladateli žádné výrazné problémy, neboť jeho projev je předem napsán ve scénáři a je tedy formální a upravený. Co se týče metody AV překladu, komentátor/vypravěč je obvykle dabován, zatímco u jednotlivých odborníků je použito techniky voice-over⁷⁴. Nejčastěji voice-over začíná zhruba dvě sekundy po té, co odborník začne mluvit a na konci jeho projevu je opět výrazněji slyšet jeho hlas.

Pro překladatele nastává problém tehdy, když dotazovaní odborníci dělají ve svém projevu chyby (gramatické, nikoli faktické), protože zkrátka nejsou rodilí mluvčí. Překladatel by měl mít na paměti, že důležitější než forma je zde obsah, proto se doporučuje chyby přejít a daný text přeložit tak, jako by byl bez chyb.⁷⁵ U dialogů a spontánních projevů či přerušování se obvykle užívá opět metody voice-over, ale může být použito i titulkování. Matamala (2009, 117) dodává, že pokud je mluvčí veřejně známou osobou a vyznačuje se empatickým projevem, je, aby se zachovala specifika jeho projevu a autenticita, zpravidla použito titulků. Titulky se vždy používají tehdy, je-li třeba identifikovat ať už jednotlivé aktéry (např. „Jean-Jacques Labat, odborník na masožravé rostliny“) nebo místa dokumentárního filmu (např. „Německo – Bonn“). Tyto titulky by se neměly překrývat s dalšími titulky, správné časování je v tomto případě velmi důležité.⁷⁶

⁷⁴ O jednotlivých druzích AV překladu pojednávám v první části práce – 1.3. Druhy AV překladu.

⁷⁵ Cf. MATAMALA, Anna. Main Challenges in the Translation of Documentaries. In DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009. s. 116.

⁷⁶ Cf. obr. 4 str. 27.

3.3. Dokumentární film *L'Esprit des Plantes* na festivalu AFO 2010

Francouzský dokumentární film *L'Esprit des Plantes*, jehož autory jsou Jacques Mitsch (režie) a Pascal Dessaint (scénář), měl premiéru v lednu 2010 na francouzsko-německém televizním kanálu Arte a o dva měsíce později si z festivalu Academia Film Olomouc (AFO) odnesl hlavní cenu za nejlepší světový populárně-vědecký dokumentární film.⁷⁷

Academia Film Olomouc je nejstarším festivalem věnujícím se v České republice soustavnému mapování populárně-vědeckého a dokumentárního filmu. Byl založen v roce 1966 ze společné iniciativy Krátkého filmu Praha, Univerzity Palackého a Československé akademie věd, v současnosti je jeho hlavním pořadatelem Univerzita Palackého v Olomouci, konkrétně Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.⁷⁸ Mottem festivalu je sousloví „Vidět a vědět“, přičemž v posledních letech nabízí k vidění filmy z produkce BBC, Discovery či právě Arte France. Publikum tvoří jen studenti UP, ale i široká veřejnost, i když mladší diváci stále převažují. Spolu s Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů Jihlava představuje AFO nejvýznamnější festival tohoto druhu v České republice, neboť kromě širokého spektra promítaných filmů mají možnost se diváci každoročně setkat se zahraničními hosty, nejčastěji vědci nebo autory filmů.

3.4. Analýza titulků dokumentárního filmu *L'Esprit des Plantes*

Nyní bych již přistoupila k vlastní analýze, resp. komentovanému překladu titulků. Není zde bohužel prostor na to analyzovat kompletní překlad, a tak jsem pro naše potřeby vybrala ty ukázky, které jsou jistým způsobem problematické či zajímavé a na kterých je možno ukázat a aplikovat teoretické poznatky, jenž jsem představila v první části práce. Původní text ukázek je převzat ze samotného scénáře, a to i s eventuelními chybami.

⁷⁷ Cf. příloha č. 1 – Anotace filmu z festivalového katalogu.

⁷⁸ Více o festivalu, jeho historii a významných hostech Cf. <http://www.afo.cz>

3.4.1. Překlad názvu filmu

Jak tvrdí Mareš (1982), titul filmu má obzvláště důležitou úlohu ve vztahu k účastníkům komunikace. Hlavní funkcí názvu filmu je vedle funkce informativní i funkce reklamní, která v posledních letech vystupuje do popředí. Často se tak stává, že filmy jsou v jednotlivých zemích promítány hned pod několika názvy, přičemž v této situaci vznikají četné odchylky a posuny v překladu originálního názvu. Nicméně je třeba si uvědomit, že nelze požadovat „přesný“ či doslovný překlad názvu filmu, a to především ze dvou důvodů (dle Mareše 1982):

- 1) jazykové systémy a rozdíly mezi nimi - nejde pouze o stránku významovou, důležitou roli může hrát i rovina formální: hláskový sklad, krátkost/obsáhlost výrazu apod.
- 2) vztahy mezi kulturou originálu a kulturou, do níž vstupuje překlad, časové a prostorové rozdíly mezi nimi - zde se jedná o rozdíly v kulturních podmínkách a zvyklostech v širokém smyslu, o rozdílné kulturní tradice apod.

Mareš tedy uvádí, že v ideálním případě by „vztahy, do nichž je zapojen titul překladu — vztah k ostatnímu textu, k účastníkům komunikace a k jiným titulům — ve své kultuře, měly být rovnocenné vztahům, do nichž je zapojen titul originálu“ (Mareš 1982).

Ve srovnání s filmy určenými pro širokou distribuci, pro širokou veřejnost, nepřitahují dokumentární filmy tak masovou pozornost, což se může promítnout i v invenci a kreativitě při překladu jejich názvů. Stačí se podívat na názvy jednotlivých dokumentů ze série *Zázračná planeta (Planet Earth)* z produkce BBC – *Lesy mírného pásma (Seasonal Forests)* nebo *Hlubiny oceánu (Ocean Deep)*. Obdobně je tomu i u dokumentů z produkce France 5 – *Les trois deserts de Xinjiang*, *Les saisons des surs* či *Le Nord du Portugal*, nebo právě u Arte, kde se můžeme setkat s lakonickými názvy jako např. *L'Argentine, le plus beau pays du monde* nebo *Le Paradis sous terre, le cimetière juif de Weissensee*. S těmito názvy ani sebevíce kreativní překladatel nic neudělá, ve většině případů tedy zvolí odpovídající ekvivalent.

Na druhou stranu jsme se festivalu AFO setkali s takovými názvy, nad jejichž překladem jsme kolektivně dlouho přemýšleli, jednalo se např. o dokument *The Moon Inside You... a Secret Kept to Well* (dokument o menstruaci a její tabuizaci ve společnosti) nebo o filmy *Hunting the Hidden Dimension* (o fraktálech, geometrických obrazcích) či

Tours du monde tours du ciel (o vesmírných dalekohledech). Poslední dva zmíněné dokumenty jsem překládala a titulkovala a nakonec jsme zvolili tyto české překlady – *Pátrání po skrytých dimenzích* a *Cesty světem, cesty nebem*.

Shodnout se na překladu názvu *L'Esprit des Plantes* nebylo tak jednoduché, jak se na první pohled zdálo. Hlavní problém zde vzniká z rozporu, co označuje pojem „esprit“ – jednak může jít o „force d'origine irrationnelle“, ovšem také o „réalité pensante“ či „aptitude intellectuelle“ (Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2008). Nabízí se tedy mnohá synonyma jako např. „âme“, „sens“, „intelligence“, „raison“, „génie“, „talent“, přičemž v cílovém jazyce, tedy v češtině, jsme váhali mezi pojmy „duše“ a „inteligence“. Nakonec jsme zvolili název *Intelligence rostlin*, a to ze dvou důvodů. Zaprvé „duše“ konotuje spíše iracionální složku, kdežto dokument pojednává o složce racionální, a zadruhé, samotný pojem „intelligence“ se ve filmu opakovaně objevuje, přičemž poprvé hned v úvodním komentáři.

3.4.2. Překlad odborných pojmů

Vzhledem k tomu, že můžeme *L'Esprit des Plantes* označit jako populárně-naučný dokument, není v něm odborná terminologie používaná v takové míře jako např. v dokumentu *Tours du monde tours du ciel*. Pokud se v dokumentu odborný termín objeví, je většinou následně komentátorem/vypravěčem či samotným odborníkem vysvětlen.

Hned v úvodní části dokumentu se setkáváme s kuduem či kudu. Dle Jazykové příručky ÚJČ AV ČR⁷⁹ toto slovo můžeme skloňovat, ale může být i nesklonné, a tak jsem – i s ohledem na prostorová omezení při titulování – zvolila druhou možnost. Co se týče samotného kudu, nemusí být při čtení scénáře jasné, o jaký druh živočicha se jedná. Překladateli, ale i divákům, však napoví vizuální složka filmu; vidí, že jde o býložravce podobného antilopě, který žije na savanách v Africe. Komentátor vzápětí vysvětluje, že kudu je druh antilopy. Stejně tak jsem při prvním čtení scénáře netušila, co se skrývá pod pojmem „plante carnivore“. Opět zde pomohla vizuální složka – na plátně se objevila rostlina požírající slimáka, hned mi tedy bylo jasné, že se jedná o masožravou rostlinu. O něco složitější bylo pak dešifrovat „pièges collants“ či „toboggan“, kterými jsou masožravé rostliny vybaveny. Spíše než „lepivé pastí“ a „tobogány“ je vhodné tyto pojmy následovně přeformulovat:

⁷⁹ Dostupné z WWW: <<http://http://prirucka.ujc.cas.cz>>.

Masožravé rostliny jsou vybaveny
lepkavými listy a láčkami,...

...které vypadají jako skluzavky.

Odborník na masožravé rostliny posléze diváky seznamuje s jedním z druhů těchto rostlin, s darlingtonií. V momentě, kdy překladatel narazí na pojem, který mu není příliš známý (a může předpokládat, že divák bude mít stejný pocit, neboť, jak jsem již uvedla výše, překladatel je – co se týče odborných znalostí v dané oblasti - v podstatě jedním ze zástupců publika), je vhodné nahlédnout do odborného slovníku, nebo v tomto případě velmi dobře poslouží internet. Během několika vteřin tak můžeme získat nejen fotku dané rostliny, ale i stručný popis. V tomto případě dle mého názoru není nutné se hlouběji nořit do hledání dalších informací a rešerší, bohatě nám postačí základní charakteristika rostliny a povědomí, jak zhruba vypadá. Odborník navíc rostlinu dále popisuje a uvádí její alternativní název – „plante Cobra“. Z popisu z webových stránek www.masozravky.com se rychle dozvíme, že tomuto pojmu neodpovídá „kobří rostlina“, nýbrž „kobří lilie“. Pojem „kobří lilie“ jsem tedy zadala do vyhledávače, abych se ujistila, zda se tento termín skutečně používá a teprve po tomto ověření jsem „plante Cobra“ přeložila jako „kobří lilie“. Tuto kontrolu někteří překladatelé zcela vypouštějí a ve svých překladech přicházejí s prvním ekvivalentem, který je napadne či který na internetu najdou. Já osobně tuto kontrolu považuji za nezbytnou, neboť míra přesnosti odborné terminologie zásadním způsobem ovlivňuje celkovou kvalitu překladu, nehledě na to, že ne všechny internetové stránky, ať už na první pohled vypadají jakkoli odborně, jsou spolehlivým zdrojem informací.

Zajímavá je také rostlina s názvem „desmodium gyrans“; odborník v dokumentu o ní hovoří jako o „plante qui danse, au sens strict du terme“. V rámci redukce a úspory místa jsem tuto vedlejší větu nahradila jediným přívlastkem a získala tak pojem „tančící rostlina“. Desmodium je rostlina z čeledi bobovitých, která skutečně reaguje na zvukové vlny a její listy se pohybují. „Tanec“ rostliny je přitom doprovázen hudbou z bambusové píšťaly zvané „khene“ či „khaen“. Tento laoský lidový hudební nástroj je českému divákovi s největší pravděpodobností neznámý, proto jsem namísto samotného pojmu zvolila opis, tj. „bambusová píšťala“. Píšťala i „tanec“ rostliny jsou po celou dobu charakterizace rostliny k vidění na plátně, divák tedy není ochuzen ani o informaci ani o vizuální složku.

V některých případech překladateli obraz příliš nepomůže, jako např. při překladu pojmu „tanin“. Opět ale komentátor ihned po vyslovení tohoto termínu vysvětluje, že jde o molekuly, které slouží rostlinám jako obranný chemický štít proti parazitům a hmyzu. Vzhledem k tomu, že v českém jazyce pojmu „taniny“ odpovídá pojem „třísloviny“, včlenila jsem tento český ekvivalent do titulku následujícím způsobem:

Taniny neboli třísloviny
jsou molekuly, které slouží rostlinám...

...jako obranný chemický štít
proti parazitům a hmyzu.

Stejným způsobem následuje explikace pojmu „ethylen“, který sice může být publiku známější než předchozí odborný termín, nicméně znalosti o vlastnostech této chemické látky jsou důležité pro následné pochopení důležité. Komentátor tedy vysvětluje:

Když se ethylen uvolní,
postupuje po směru větru,

protože je to velmi
lehký plyn.

Jeho vzorec je $\text{CH}_2=\text{CH}_2$,
je bezbarvý, bez zápachu.

Další problém vyvstal při klasifikaci rostlin do čeledí či řádů. Překladatel by si měl v tuto chvíli vyhledat taxonomické kategorie využívané v biologii a pojmy jako řád, čeleď, rod či druh nezaměňovat. Při překladu pojmu „famille“ se nám kromě ekvivalentu „rodina“ nabízí i „rod“ či „skupina“. Při nahlédnutí do taxonomické klasifikace ale vidíme, že tomuto pojmu odpovídá pojem „čeleď“. Stejně tak „kmen“ není „tribu“, nýbrž „embranchement“. V dokumentu odborníci provádějí pokusy s rostlinami z „famille des légumineuses“. Na první pohled, kdy na plátně vidíme především pokusy s hráškem, může mít překladatel tendenci přeložit „légumineuses“ jako „luštěniny“, stejně tak Francouzsko-český slovník (Vlasák, 1997) nabízí jako jediný ekvivalent „luštěniny“. Je třeba ale dávat pozor na to, co následuje, neboť komentátor ihned dodává, že do této čeledi patří hrách, ale i mimóza či akácie, tím pádem je i laikovi jasné, že se nejedná o „luštěniny“. Při zevrubnějším prostudování tohoto pojmu zjistíme, že luštěniny jsou pouze skupinou rostlin, která patří do čeledi bobovitých, proto správným ekvivalentem pro „famille légumineuse“ je „čeleď bobovitých“. Do této čeledi kromě výše zmíněného hrachu patří i

tři rostliny, se kterými pracují vědci na japonské univerzitě v Tohuku – „Albizia, Senna et Cassia“, jejichž názvy jsem po rešerších na internetu jen nezbytně počeštila na „albízie“, „senna“ a „kasie“.

Neméně zajímavým pojmem je „vrille“, neboť zde se při překladu setkáme s kolísáním rodu v češtině, tj. úponek či úponka. Dříve se dle Mejstříka (1967) pro odborné pojmy používalo výhradně ženského rodu (např. úponka chmele, révy), kdežto v dnešní době je tomu naopak, preferovaným rodem je rod mužský (dle Internetové jazykové příručky ÚJČ AV ČR).

Poměrně problematické bylo také rozklíčovat, co přesně se skrývá pod názvem „Chelidonate de Potassium“. Ze scénáře vyčteme, že se jedná o látku, která způsobuje uzavření listů a květů rostlin, tedy pohyb, kterému se říká spánkový („mouvement d'endormissement“). Jak ale název této substance přeložit do češtiny? Vzhledem k tomu, že chemická značka draslíku je K, mě zprvu vůbec nenapadlo, že potassium by mohl být právě draslík. K tomuto prvku jsem se dopátrala až tehdy, když jsem na internetu narazila na Potassium Caps, přípravek určený pro závodníky v kulturistice a fitness, jenž obsahuje draslík. Termínu „chelidonate“ potom odpovídá český pojem „chelatonát“, jedná se tedy o sloučeninu s názvem „chelatonát draselný“.

Jedním z dalších příkladů, kde je dle mého názoru třeba uvést český ekvivalent, je pojem „hygrométrie“, tj. vlhkost vzduchu. Tento termín označuje nauku o měření vlhkosti vzduchu, ovšem v tomto případě postačí spojení „vlhkost vzduchu“, neboť ve scénáři se dočteme, že „À la différence des hommes, où le sommeil joue un rôle vital, je ne peux pas encore dire, si chez les plantes le fait de replier les feuilles (phénomène d'endormissement) ne joue pas tout simplement le rôle de régulateur d'hygrométrie“. Toto poměrně obsáhlé souvětí jsem do titulku zredukovala následujícím způsobem:

Zatímco u člověka hraje
spánek zcela zásadní roli,

těžko říci, jestli u rostlin
nejde jen o regulaci vlhkosti.

Poměrně problematické bylo také najít vhodný ekvivalent slovesa „séquencer“, po kterém následuje předmět „le génome humain“. Toto sloveso mnohé slovníky ani

neuvádějí, zřejmě tedy vzniklo až v posledních letech, a to verbalizací ze substantiva „la séquence“. Le Petit Robert (2008) uvádí, že se s tímto slovesem, které se používá v oblasti biochemie, můžeme setkat od 70. let 20. století.⁸⁰ Jeho přesný význam je „déterminer la séquence de...“, přičemž následují výrazy jako „une protéine“ nebo „un acide nucléique“ (Le Petit Robert, 2008). Aniž bych hledala dále ve slovnících, první ekvivalent, který mě napadl, bylo sloveso „přečíst“, nicméně považovala jsem za nutné zjistit, zda se eventuelně nepoužívá i jiné odborného výrazu. Po zadání dotazu v paralelním korpusu InterCorp⁸¹ vyšlo najevo, že se nejen v odborné literatuře objevuje termín „sekvenovat“, zde uvádím několik příkladů:

La réponse est vite devenue évidente : il suffisait de prendre un gène et de le séquencer, de prendre une protéine et de la séquencer, puis tout simplement de transférer l'un dans l'autre. „Potom ovšem začalo být jasné, že vše, co je třeba udělat, je chopit se genu a sekvenovat jej, chopit se bílkoviny a sekvenovat ji a jednoduše přeložit jednu sekvenci do druhé.“

Cela exige de l'individu dont le génome est séquencé d'accepter de fournir ses antécédents. „Získat tyto anamnézy vyžaduje souhlas jedinců, jejichž genomy se sekvenují.“

Nous avons désormais la possibilité de séquencer le génome à un coût de plus en plus bas, et informatisons peu à peu les informations de santé nécessaires. „Dnes už dokážeme čím dál laciněji sekvenovat genomy a odpovídající zdravotnické informace pomalu převádíme do podoby čitelné pro počítače.“

I přesto, že se toto sloveso především v samotné vědecké oblasti běžně používá, zvolila jsem raději výraz „přečíst“, který je českému divákovi, neoborníkovi v biochemii, bližší a přístupnější.

Následující příklad uvádím z toho důvodu, abych poukázala na to, jakým způsobem může chyba nebo jen překlep ve scénáři překladatele zmást. V textu se dočítáme se, že

⁸⁰ Neméně zajímavé je odvozené substantivum „le séquençage“, které rovněž v biochemii označuje techniku či metodu „qui permet de déterminer une séquence“, např. „le séquençage du génome humain“ (Le Petit Robert, 2008).

⁸¹ InterCorp je paralelní synchronní korpus, na jehož tvorbě pracuje ÚČNK FF UK v Praze. Tento korpus pokrývá velké množství jazyků (vedle češtiny a základních světových či evropských jazyků jako je angličtina, francouzština, španělština či němčina obsahuje i texty v litevštině či bulharštině). Dostupný z WWW: <<http://www.korpus.cz/intercorp/>>.

biolog Dieter Volkmann studuje kořenové systémy řas („algues“) a nyní pracuje s řasou s názvem „charaf“. Pokud si do vyhledávače zadáme tento pojem, zdaleka se neseťkáme s druhý řas, nýbrž především se jménem bývalého egyptského premiéra Essama Charafa. V tomto momentě, kdy překladatel nemá tušení, kde je chyba, je vhodné si daný úsek filmu pustit a koncentrovat se na výslovnost problematičkého slova. Jen tak zjistíme, že se ve slově nevyskytuje koncové písmeno „f“, jedná se tedy o řasu „chara“, v českém prostředí se můžeme setkat s názvem „parožnatka“. Komentátor tuto řasu popisuje a uvádí, že je vybavena rizoidy („rizoïdes“) a statolity („statolytes“), přičemž je poměrně zajímavé, že pojem „rizoid“ dále nerozvádí, zatímco pojem „statolit“ vzápětí vysvětluje („granule cellulaire“). Jelikož tyto dva pojmy nemusejí být publiku známy, přidala jsem do titulku následující explikaci:

Pokud dáme tuto řasu
do horizontální polohy,

budou na to její přičytná vlákna
- rizoidy - nějak reagovat?

Malá buněčná zrníčka
neboli statolity orientují...

...růst rostliny ve směru
gravitační síly.

Z hlediska explikace a specifikace považují za zajímavé zde uvést celý jeden odstavec ze scénáře, ve kterém ilustruji, jakým způsobem autoři přibližují odborné názvy publiku:

Dans les années 90, les scientifiques de l'université de Bonn ont revendiqué la découverte d'une zone particulière de la racine, dite zone de transition. On y trouve des cellules comprenant des molécules comme l'Actine et la Myosine. Chose extrêmement troublante, ce sont les mêmes molécules qui permettent l'activité motrice au sein des cellules musculaires des animaux. Les cellules de la zone de transition fonctionnent de la même façon que les connexions nerveuses chez les animaux : les synapses !

Z této ukázky je dobře patrné, že *L'Esprit des Plantes* řadíme spíše do kategorie populárně-vědeckých filmů spíše než do čistě vědecké oblasti, neboť, jak vidíme, každý odborný pojem je v této ukázce opsán či vysvětlen – nejprve „přechodná zóna“ („une zone particulière de la racine“), dále je vysvětleno, co způsobují molekuly aktin a myozin

(„permettent l'activité motrice au sein des cellules musculaires des animaux“) a dokonce i pojem „synapse“ je opsán („les connexions nerveuses“).

Překladatel si musí umět poradit i s anglickými výrazy ve francouzském textu a rozhodnout se, jakým způsobem takovéto informace předá divákovi. Jedním z případů může být „Root Brain Theory“, tedy teorie založená na hypotéze Charlese Darwina, že kořen u rostlin má obdobnou funkci jako mozek u živočichů. V dokumentu je použito jak anglického, tak francouzského výrazu, a to juxtaponovaně: „Les racines d'une plante seraient son cerveau. La théorie de la racine cerveau. La Root Brain Theory.“ Bylo by redundantní v českém překladu uvádět oba cizojazyčné pojmy, navíc výše zmíněná teorie vychází z anglosaského prostředí, z Darwinovy evoluční teorie, a vhodný český ekvivalent pro „Root Brain Theory“ jsem nenašla. Z tohoto důvodu v českých titulcích ponechávám anglický termín:

Kořen je mozkiem rostliny.
Říká se tomu "Root-Brain Theory".

Stejně tak u termínu „le savoir faire“ jsem zvolila anglický výraz „know-how“, který je v českém prostředí dobře znám a pro nějž neexistuje vhodný český ekvivalent. Souvětí ze scénáře „Nos résultats ces dernières années comme ceux de nombreux collègues du monde entier ont montré que les plantes perçoivent leur environnement avec un réel savoir faire.“ jsem tedy v titulku realizovala následujícím způsobem:

Náš výzkum stejně jako výzkum
našich kolegů po celém světě...

...v posledních let ukázal,
že rostliny vnímají okolí...

...a mají k tomu
své know-how.

Také jsem se potýkala s problémem, jak co nejpřesněji a nejuvěstižněji definovat pojem „intelligence“, neboť tento termín je definován různě.⁸² Definice obsahují termín

⁸² Anna Paurová-Maixnerová (1967) definuje inteligenci jako „soubor schopností umožňujících jedinci rychle postřehnout a porozumět situaci, která se naskytla, a zaujmout k ní nejvhodnější stanovisko“. William Stern, který položil základy pro vznik dnešního inteligenčního kvocientu, definoval inteligenci jako "všeobecnou schopnost individua vědomě orientovat vlastní myšlení na nové požadavky; je to všeobecná duchovní schopnost přizpůsobit se novým životním úkolům a podmínkám“ (in Siewert, 2004). David

„jedinec“ či „individuum“, kdežto ve scénáři tento pojem chybí („L'intelligence est l'ensemble des aptitudes qui permettent de comprendre les choses et les faits. Elle induit la capacité d'agir de manière adaptée à certaines situations et problèmes inédits.“). Jelikož během celého dokumentu vědci pracují s hypotézou, že inteligenci lze nalézt i u rostlin, je vcelku logické, proč pojem jako je „individuum“, „jedinec“, „lidská bytost“ či člověk ze své definice vypustili. Ačkoli jsem definici upravila, přestylizovala, tento důležitý faktor, tj. absenci jednoho z výše uvedených pojmů, jsem zachovala.

Intelligence je soubor
schopností, které umožňují...

...porozumět a přizpůsobit se
určitým situacím...

...a efektivně řešit
nenadálé problémy.

V dokumentu se setkáme ještě s jedním pojmem, „paměť“, který je všeobecně známý, ovšem definovat ho může být opět obtížné. Autoři filmu tentokrát nezvolili přímo formu definice, jako tomu bylo u „inteligence“, ale „paměť“ spíše laicky popisují („Qu'est-ce que la mémoire ? Une faculté de conserver et de se rappeler ce qu'on a vu, entendu, senti, appris. Une aptitude à conserver mais aussi à restituer.“). Ačkoli bychom mohli použít odbornější popis tohoto termínu⁸³, zvolila jsem tón, kterého je použito ve scénáři, tj. spíše popis než definici.

Co je to paměť?

Schopnost uchovávat
a používat informace,

tedy to, co jsme viděli,
slyšeli, cítili, co jsme se naučili.

Nejen si to všechno
pamatovat, ale i umět...

...si to znovu vybavit
a použít.

Wechsler, autor Hannoversko-Wechslerského testu inteligence, se domnívá, že "inteligence je globální schopnost individua účelně jednat, rozumně myslet a efektivně se vyrovnávat se svým okolím" (tamtéž).

⁸³ Např. Suchomelová definuje paměť jako „schopnost mozku informace přijímat, zpracovávat (kódovat je), uskládat, vydávat uskládněné informace a znovupoznávat jednou zapamatované“ (in *Světlo 2009/1* [online]. [cit. 2012-03-07]. Dostupné z WWW: <http://www.odbornecasopisy.cz/index.php?id_document=38549 >.)

3.4.3. Formátování – komentované ukázky

Od překladu odborných termínů nyní přejdu k obecnějšímu problému, a to formátování titulků. Na následujících ukázkách chci ukázat, s jakými problémy se překladatel může při formátování setkat a jak je možné je řešit. Vycházím vždy ze samotného scénáře, který samozřejmě není upraven do titulků, jedná se tedy o jednolitý text, který překladatel a tvůrce titulků musí nejen přeložit, ale zároveň ho i naformátovat do jednotlivých titulků.

Les plantes éprouveraient des sensations. Elles auraient même de la mémoire. (1a)

Zdá se, že rostliny vnímají.

Nejspíš mají i paměť. (1b)

U této první ukázky bych ráda upozornila jednak na problematiku čistě lingvistickou a pak na problematiku synchronizace titulku s audiovizuální složkou filmu⁸⁴. U těchto dvou vět, které zaznívají v samém úvodu filmu, je užito kondicionálu z toho důvodu, že se jedná o hypotézu, o neověřenou, nepotvrzenou informaci⁸⁵. Zda vůbec a jakým způsobem jsou schopny rostliny vnímat, je ústřední téma celého dokumentu a ani v závěru se nedobereme jasné odpovědi, proto autoři zvolili podmiňovací způsob. Ten je možno převést do češtiny nejen pomocí částice „by“, ale také pomocí dalších modálních částic, jako např. „asi“, „snad“, „nejspíš“, „pravděpodobně“ (1b). Ačkoli je možné tyto dvě věty převést do jednoho titulku, zvolila jsem titulky dva, a to s ohledem na vizuální i auditivní složku filmu. Komentátor nejenže udělá po první větě pauzu, ale dochází i ke stříhu a změně obrazu a prostředí (při vyslovení první věty vidíme les, při druhé větě záběry z laboratoře). Jak jsem uvedla v teoretické části práce, konkrétně v kapitole 2.8.3. Synchronizace titulku s audiovizuální složkou filmu, titulek by měl posilovat roli obrazu i zvuku, nikoli ji narušovat. I přesto, že významově tyto dvě věty patří k sobě a na první pohled nevidíme důvod, proč je oddělovat, je dle mého názoru v tomto případě vhodnější zvolit dva jednořádkové titulky namísto jednoho dvouřádkového.

⁸⁴ Cf. 2.8.3. Synchronizace titulku s audiovizuálními složkami.

⁸⁵ Mezi další užití kondicionálu lze dle Delatoura a kol. (2004) zařadit přání (le désir, le souhait), imaginární událost, fakt (un fait imaginaire), zjemnění, výraz zdvořilosti (l'atténuation) či překvapení (la surprise). Grevisse (1993) dále upřesňuje, že „le conditionnel présent marque un fait conjectural ou imaginaire, dans le futur ou dans le présent, par rapport au moment de la parole. Cet usage est fréquent, notamment dans la presse, pour des faits présents dont celui qui les rapporte ne veut pas garantir la véracité.“

Les hommes versent ainsi parfois dans l'exagération. Il n'est pas interdit d'y croire, bien qu'en réalité les choses se passent différemment. (2a)

Člověk někdy přehání.

Můžeme tomu věřit, ale
ve skutečnosti se věci mají jinak. (2b)

Zde bych chtěla poukázat v první řadě na změnu tónu ve výpovědi komentátora. Ačkoli tón je ve většině případů v dokumentárních filmech vážný, jelikož se jedná o vědecká bádání a fakta, občas se může přihodit, že odborník či v tomto případě komentátor nemluví tolik vážně či dokonce zesměšňuje danou hypotézu nebo teorii a užívá při tom prostředků hovorového jazyka. V této ukázce se sice nejedná o příklad zesměšnění, nicméně ze zvukové stopy divák pozná, že se jedná o jízlivou poznámku ze strany autorů filmu. Můžeme si také zde všimnout, že výchozí text byl do značné míry redukován, obzvláště věta „Les hommes versent ainsi parfois dans l'exagération“, při jejímž překladu jsem plurál („hommes“) změnila na singulár („člověk“) a slovesnou vazbu „verser dans“ jsem zcela vypustila.

À notre esprit, l'issue ne fait généralement aucun doute. (3a)

Nám je to jasné, ale
je tomu skutečně tak? (3b)

Zde jsem byla nucena původní větu zcela přeformulovat. Tomuto úryvku předchází diskuse, zda je to zvíře, které pojídá rostlinu, nebo zda je tomu naopak. Původní větu jsem tedy zredukovala na větu jednoduchou („Nám je to jasné“) a přidala interogativní část („... ale je tomu skutečně tak?“), která se sice v originále nevyskytuje, nicméně dle mého názoru nedochází ke změně výpovědi, pouze je titulek ve větší míře adresován divákovi, který je jím nabádán, aby o hypotéze začal přemýšlet (tento úryvek je z úvodní části filmu).

Et pourtant, parfois, l'ordre des choses est inversé. La plante carnivore dévore la limace imprudente... (4a)

Ale někdy je to
naopak –

masožravá rostlina
si pochutná...

...na neopatrném
slimákovi. (4b)

U čtvrté ukázky chci opět poukázat na značnou míru redukce v první části promluvy. Doslovný překlad, který se na první pohled nabízí (např. „pořádek věcí je někdy obrácený“) nejenže nezní česky a kopíruje stavbu francouzské věty, ale také není pro titulku svou délkou vhodný, je tedy nutné najít vhodný a kratší ekvivalent. Ačkoli jsem v teoretické části práce v kapitole 2.6. Interpunkce uvedla, že pomlčka se uvádí jen na začátku řádku titulku v případě, že dochází v rámci jednoho titulku ke změně mluvčího, dovolila jsem si zde pomlčku použít na konci titulku. Čárka by zde byla ze syntaktického hlediska nevhodná, stejně tak tečka by mohla divákovi signalizovat, že již nedojde k rozšíření promluvy, proto jsem zvolila pomlčku, která diváka upozorní na to, že v dalším titulku bude následovat informace, která na informaci v prvním titulku bezprostředně naváže. V tomto případě je také nutné brát v úvahu synchronizaci titulku s audiovizuální složkou filmu, neboť po první části promluvy („Et pourtant, parfois, l'ordre des choses est inversé.“) následuje ve zvukové stopě malá pauza, zatímco na plátně vidíme masožravou rostlinu požírající slimáka. Až poté je vizuální složka komentována („La plante carnivore dévore la limace imprudente.“). Co se týče problematiky lexikální, přestože primární význam slovesa „dévorer“ je „manger en déchirant avec les dents“ (Le Petit Robert, 2008), tedy „sežrat“ či „rozcupovat“, zvolila jsem lehce emotivně zabarvené sloveso „pochutnat si“, neboť obrazová složka filmu nám ukazuje, jak masožravá rostlina vsutku elegantně zhltně slimáka, rozhodně nedochází k žádnému násilnému rozcupování.

C'est l'hiver austral. (5a)

Na jižní polokouli
je právě zima. (5b)

Zde dochází k opačnému procesu než ve většině ostatních případů – nikoli k redukci, ale k amplifikaci čili rozšíření původního textu⁸⁶. Přídavné jméno „austral“ označuje ta místa, která se nachází na jižní polokouli („qui est au sud du globe terrestre“, Le Petit Robert 2008). Nabízející se výraz „jižní“ není tak docela přesný, zvláště pak ve spojení „jižní zima“, je tedy nutné tento přívlastek přeložit předložkovou frází „na jižní polokouli“, kterou pak snadno spojíme ze substantivem „zima“, tj. „na jižní polokouli je právě zima“.

Le grand koudou est une antilope remarquable, belle et robuste, gourmande par nécessité . (6a)

Kudu velký je jeden
z neznámějších druhů antilop.

Je krásný, statný a z nouze
se nyní musí živit akáciemi. (6b)

V této části opět dochází k amplifikaci. Jelikož se zde termín „kudu“ objevuje poprvé, rozhodla jsem se alespoň jednou větou toto zvíře charakterizovat. Jelikož je toto substantivum mužského rodu (a dále může být neskloňné, jak jsem již uvedla výše – Cf. 3.1. Překlad odborných pojmů), zvolila jsem, a to i za cenu rozšíření titulku, charakterizaci za pomocí slova „druh“. Toto substantivum je také mužského rodu, proto nebude docházet k problémům se shodou v rodu, jak lze vidět hned v následujícím titulku („kudu je jedna z neznámějších antilop – je krásný“). Neméně zajímavým bodem je zde sousloví „gourmande par nécessité“, které má značit, že je tento tvor z hladu nucen požírat jedovaté listy akácie, proto jsem opět titulek rozšířila a přidala explikaci, že „z nouze se nyní musí živit akáciemi“.

Les animaux meurent les uns après les autres. (7a)

Jeden po druhém
umírá. (7b)

Tento úryvek (7a) následuje ihned po předchozím úryvku (6a), proto jsem „zvířata“ či „zvíře“ vypustila a navázala na předchozí titulek, ze kterého je zřejmé, že se jedná o kudu, tedy že jeden kudu po druhém umírá.

⁸⁶ Cf. úvodní část práce – 1.1.1. Základní překladatelské postupy.

Assisté de ses étudiants, il réalise de multiples autopsies et procède à des analyses approfondies. (8a)

Spolu se studenty provádí
pitvy a látky dále analyzuje. (8b)

Vedlejší větu („assisté de ses étudiants“) lze přeložit pomocí předložkové fráze („spolu se studenty“) a zároveň je nutné dát pozor na nadužívání přivlastňovacích zájmen v češtině; nepovažuji tedy zde za nezbytně nutné realizovat přivlastňovací zájmeno „ses“ jako „se svými studenty“, neboť není nijak důležité, zda profesor Volkmann pracuje se svými studenty či nikoli, jsou to zkrátka studenti z univerzity v Pretorii, jak jsme se dozvěděli z dokumentu dříve. Značnou redukcí prochází i druhá část výpovědi, ve které jsem slovesa „réaliser“ a „procéder“ zkondenzovala/zhustila do jednoho slovesa, a to „provádět“, resp. slovesnou vazbu „procéder à des analyses approfondies“ jsem zredukovala na „látky dále analyzuje“.

L'acacia est bel et bien le coupable présumé. Un mystère, cependant, demeure. (9a)

Viníkem je nejspíše akácie.

Zůstává tu ovšem
jedna nesrovnalost. (9b)

V první části deváté ukázky můžeme opět vidět, do jaké míry lze výchozí text redukovat. Ustálené spojení „bel et bien“, kterému odpovídá synonymum „réellement“ (CNRTL), jsem vypustila a přívlastek „présumé“ („domnělý“, „předpokládaný“, „možný“) jsem realizovala pomocí adverbia „nejspíše“. Výsledkem je zcela postačující a plně vypovídající jednořádkový titulěk. Ve druhé části ukázky již vidíme, že k redukcí nedochází, naopak kvantitativně, tj. co do počtu slov, dochází k rozšíření textu. Zde jsem se potýkala především s problémem, jak přeložit substantivum „mystère“, k němuž se nabízející synonyma jako „secret“, „énigme“, „obscurité“ či dokonce „magie“ (CNRTL). Vzhledem k tomu, že se jedná o dokumentární film, ve kterém jsou prezentována fakta založená především na vědeckém bádání, nepřipadalo mi vhodné, aby dané slovo jakkoli konotovalo cosi magického či nadpřirozeného, proto jsem zvolila vcelku neutrální výraz „nesrovnalost“.

Wouter Van Hoven a résolu une véritable énigme. (10a)

Wouter Van Hoven tedy rozluštil
jednu ze záhad přírody. (10b)

Zde se jedná o podobný případ jako v ukázce předešlé. Řešila jsem, jak vhodně převést sloveso „résoudre“ spolu s výrazem „énigme“, jemuž odpovídají synonyma jako „mystère“ či „secret“ (CNRTL). V tomto případě jsem se přiklonila ke slovnímu spojení „rozluštit jednu ze záhad přírody“, které se běžně používá a je dle mého názoru přijatelné i pro dokumentární film.

D'autres plantes tuent, à l'occasion. (11a)

Když na to přijde, tak
i jiné rostliny zabíjí. (11b)

Tato ukázka demonstruje, že v některých případech je nutné namísto redukce přistoupit k rozšíření textu, neboť cílový jazyk neobsahuje vhodné stylistické prostředky pro převod slovního spojení z výchozího jazyka. Zde se jedná o slovní spojení „à l'occasion“, ke kterému se nabízejí ekvivalenty jako „podle okolností“, „podle potřeby“, ale také třeba „při/ku příležitosti“. Jelikož mi žádná z výše uvedených předložkových frází nepřipadala pro daný kontext vhodná, zvolila jsem nakonec vedlejší větu „Když na to přijde“.

Spécialiste des plantes carnivores, Jean-Jacques Labat possède, au cœur de la Gascogne, une collection unique en Europe. (12a)

Jean-Jacques Labat z Gaskoňska,
odborník na masožravé rostliny,

vlastní unikátní sbírku
těchto rostlin. (12b)

Zde jsem lehce poeticky zabarvený přístavek „au cœur de la Gascogne“ zredukovala na výraz „z Gaskoňska“, který jsem připojila hned za vlastní jméno. Jeana-Jacquesa Labata jsem tedy hned v prvním titulku charakterizovala nejen přívlastkem

„odborník na masožravé rostliny“, ale i místem, odkud pochází, což mi ušetřilo místo v titulku pro další informace, které následují, tj. že vlastní sbírku masožravých rostlin. Aby nedocházelo k opakování adjektiva „masožravé“, v druhém titulku jsem již použila ukazovací zájmeno „těchto“. Alternativně by bylo možné zcela vypustit přístavek „odborník na masožravé rostliny“ a zvolit následující překlad:

Jean-Jacques Labat z Gaskoňska
vlastní unikátní sbírku masožravých rostlin. (12c)

Tato varianta je v každém případě úspornější, ovšem jak vidíme, divák zde přichází o informaci, že Labat je odborníkem na masožravé rostliny. Je otázkou, zda je nutné tuto skutečnost explicitně v titulku uvádět, neboť tato informace je z filmu kontextově vyvoditelná (Labat diváky seznamuje se svou sbírkou, rostliny dále charakterizuje, netřeba ho tedy nutně představovat jako odborníka).

Les plantes carnivores c'est à peu près 650 espèces réparties sur l'ensemble du globe uniquement les pôles, les déserts n'en possèdent pas. (13a)

Existuje asi 650 druhů
masožravých rostlin,

které se nacházejí
po celé zeměkouli...

...s výjimkou pólů
a pouští. (13b)

Nejprve bych zde upozornila na interpunkční chyby, či spíše nedostatky v původním textu, tedy ve scénáři, které mohou na první pohled překladatele zmást, ovšem po druhém přečtení je jasné, kde čárky chybí (za uvozovací frází „Les plantes carnivores“ a dále před výrazem „uniquement“, kde by čárka měla jasně oddělit zbytek výpovědi a naznačit tak vztah opozice mezi těmito dvěma částmi souvětí). Překladateli zde napoví i samotný film, resp. zvuková stopa, neboť mluvčí dělá před výrazem „uniquement“ znatelnou pauzu. Gramaticky ne zcela korektní úvodní část „Les plantes carnivores, c'est à peu près...“ lze vysvětlit tím, že se zde jedná o spontánní promluvu odborníka na masožravé rostliny Labata, nikoli komentátora, který má k dispozici předem připravený

text scénáře.⁸⁷ Druhou část souvětí („uniquement les pôles, les déserts n'en possèdent pas“) jsem zkondenzovala pomocí předložkových frází „s výjimkou pólů a pouští“. Výsledný titulek tak ne zcela kopíruje hovorový tón promluvy, nicméně klíčové je to, že základní smysl výpovědi zůstal zachován.

Au jeu de qui domine l'autre, il est rare cependant que le végétal l'emporte sur l'animal. (14a)

Rostlina vítězí nad
živočichem jen zřídka. (14b)

Rostlina vítězí
nad živočichem jen zřídka. (14c)

Tato ukázka je opět příkladem značné redukce výchozího textu. V překladu jsem zcela sem vypustila uvozovací větu „Au jeu de qui domine l'autre“, kterou v tomto případě považuji za redundantní, neboť z kontextu je divákovi jasné, že se jedná o problematiku koexistence rostlinného a živočišného světa. Sloveso „emporter“ lze přeložit různými výrazy, jako např. „zmocnit se“, „mít navrch“, „vyhrávat“, ovšem příznačnější mi zde připadalo sloveso „vítězit“. Spojení „il est rare cependant que...“ pak bylo možné přeložit jedním adverbium, a tím je „zřídka“. Co se týče čistě technické otázky formátování, v teoretické části práce (cf. 2.7. Segmentace a úprava samotného textu titulků) jsem uvedla, že je třeba respektovat syntax daného větného celku, např. tedy předložka, která patří k podstatnému jménu, by se měla v titulku nacházet u tohoto podstatného jména, neměla by od něho být nikterak oddělena nebo by se neměla nacházet na konci řádku. Pokud srovnáme příklady 14b a 14c, je evidentní, že z technicko-prostorového hlediska bylo nutné toto pravidlo porušit a ponechat předložku „nad“ na konci prvního řádku titulku.

Les Américains ont séquencé le génome humain, 26000 gènes. (15a)

Američané už přečetli
lidský genom...

...a vyšlo jim
26 000 genů. (15b)

⁸⁷ Pro charakteristiku různých typů mluvčích cf. 3.2. Aktéři dokumentárního filmu a způsob jejich komunikace.

Američané už přečetli
lidský genom.

26 000 genů. (15c)

Překlad odborného termínu „séquencer“ jsem již řešila v předchozí kapitole „Překlad odborných pojmů“, nicméně ještě se zde zastavím u druhé části promluvy. Jedná se o výpověď botanika Francise Hallého, která je, jak vidíme, juxtaponována a není v ní přítomno ani sloveso. Nepřipadalo mi příliš vhodné tuto strukturu (15c) zachovat v překladu, proto jsem titulek rozšířila o sloveso „vyjít“ (15b).

ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se snažila co nejkomplexněji představit jeden z druhů AV překladu, a to titulkování. Tuto metodu překladu jsem zkoumala především z hlediska lingvistického, ovšem neopomenula jsem ani aspekty čistě formální a technické (časování, grafické parametry).

Ačkoli bývá někdy AV překlad laickou i odbornou veřejností považován za podřadný druh překladu, snažila jsem se dokázat, že tomu tak není. Po upřesnění a definování pojmů z oblasti AV médií a následnému popisu titulkování jakožto tvůrčího procesu jsem dospěla k závěru, že překladatel a tvůrce titulků musí být přinejmenším stejně kreativní a jazykově kompetentní jako překladatel klasického psaného textu. Kvůli jistým prostorovým a časovým omezením (počet znaků titulku a doba, po kterou může být na platně) jsou na překladatele kladeny vyšší nároky v tom smyslu, že do vysoké míry musí zhustit a redukovat výchozí text. Dále jen nutné tento text segmentovat do jednotlivých úseků, tj. titulků, což vyžaduje jistou dávku vynalézavosti a lingvistických znalostí (syntax, typologické rozdíly mezi výchozím a cílovým jazykem, koherence textu). V neposlední řadě musí tvůrce titulků brát na vědomí, že výsledný produkt jeho práce – titulky – musí být synchronní s dalšími složkami AV díla, tj. s obrazem i zvukovou stopou.

V praktické části jsem se pak zaměřila na specifika dokumentárního filmu a jeho překladu. Zde se překladatel setká především s velkým množstvím odborných pojmů, které musí divákovi srozumitelně předat. V komentovaných ukázkách analyzuji vybrané úseky dokumentárního filmu *L'Esprit des Plantes*, který jsem v rámci festivalu Academia Film Olomouc (AFO) v roce 2010 překládala a titulovala. V této praktické části jsem se snažila aplikovat teoretické poznatky z první části své práce, přičemž jsem se soustředila především na analýzu odborné terminologie a dále pak na segmentaci textu a formátování titulků.

SUMMARY

The aim of my thesis was to present one of the types of AV translation, the subtitling. I tried to describe it as a product as well as a process. I outlined especially the linguistic aspects of subtitling, but I mentioned also the formal and technical parameters (timing, layout). In spite of the fact that subtitling is sometimes considered to be an inferior type of translation, I tried to prove that it is not true.

In the first theoretical part I defined the terms from the field of AV translation and described the subtitling as a process. I concluded that the translator and subtitler has to be as creative and competent as the translator working with the typical written text. Since the subtitler has to deal with spatial and temporal restrictions (in-time, out-time, limited number of characters per subtitle), he/she has to condense and reduce the source text to a certain extent. Additionally, it is necessary to segment the text into individual sections, i.e. subtitles, which requires linguistic (syntax, typological differences between source and target languages, coherence of the text) and technical knowledge as well. Last but not least, the subtitler has to be aware of the fact that the final product of his/her work – the subtitles – needs to be synchronous with other components of the film, i.e. with the sounds and with the image.

In the practical part I stated the specifics of the documentary film and its translation. It is especially the terminology the translator deals with. I also commented on chosen parts of documentary film *L'Esprit des Plantes* that I have translated. In this part I tried to apply the theoretical knowledge from the first part of my thesis and I focused particularly on the translation of terminology and the segmentation of individual subtitles.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora: Zelenková Kristýna

Název katedry a fakulty: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky

Název diplomové práce česky:

Filmový překlad – jeho specifika se zaměřením za teorii titulkování

Název diplomové práce anglicky:

The Specifics of Film Translation - Subtitling

Vedoucí diplomové práce : Mgr. Zuzana Hildenbrand, Ph.D.

Počet znaků: 133 391

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 49 (+30 internetových zdrojů)

Klíčová slova česky: audiovizuální (AV) překlad, filmový překlad, titulkování, dokumentární film

Klíčová slova anglicky: audiovisual (AV) translation, film translation, subtitling, documentary

Anotace v ČJ:

Cílem této práce je co nejkomplexněji představit jeden z druhů AV překladu, a to titulkování. Tuto metodu překladu jsem zkoumala především z hlediska lingvistického, ovšem neopomenula jsem ani aspekty čistě formální a technické (časování, grafické parametry). V praktické části jsem se pak zaměřila na specifika dokumentárního filmu a jeho překladu. V komentovaných ukázkách analyzuji vybrané úseky dokumentárního filmu *L'Esprit des Plantes*, který jsem v rámci festivalu Academia Film Olomouc (AFO) v roce 2010 překládala a titulkovala. V této praktické části jsem se snažila aplikovat teoretické poznatky z první části své práce, přičemž jsem se soustředila především na analýzu odborné terminologie a dále pak na segmentaci textu a formátování titulků.

Anotace v AJ:

The aim of my thesis was to present one of the types of AV translation, the subtitling. I tried to describe it as a product as well as a process. I focused especially on the linguistic aspects of subtitling, but I mentioned also the formal and technical parameters (timing, layout). In the practical part I stated the specifics of the documentary film and its translation. I also commented on chosen parts of documentary film *L'Esprit des Plantes* that I have translated. In this part I tried to apply the theoretical knowledge from the first part of my thesis and I focused particularly on the translation of terminology and the segmentation of individual subtitles.

SEZNAM LITERATURY

- BAKER, Mona, SALDANHA, Gabriela (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2009.
- BANNON, D. *The Elements of Subtitles : A Practical Guide to the Art of Dialogue, Character, Context, Tone and Style in Subtitling*. 2. Lulu.com, 2010. s. 3.
- BARTOLL, Eduard. Parameters for the classification of subtitles. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. s. 53-60.
- BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BĚLOHRADSKÝ, Tomáš. Jazyková úprava filmů. In VÍTKOVSKÝ, Karel. *Filmové technické minimum*. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. s. 156-170.
- BOGUCKI, Lukasz. The Constraint of Relevance in Subtitling. In *Journal of Specialised Translation* [online]. 01/2004 [cit. 2012-02-16]. s. 69-85. Dostupné z WWW: <www.jostrans.org/issue01/issue01toc.htm>.
- BORELL, Jonas. Subtitling or dubbing? An investigation of the effects from reading subtitles on understanding audiovisual material. In *Cognitive Science* [online]. 2000 [cit. 2012-02-09]. s. 61-80. Dostupné z WWW: <http://www.humlab.lu.se/resources/publications/studentpapers/Borell_00.pdf>.
- BRESCHAND, Jean. *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma – Étoile, 2002. Překlad Marta Fialová. [cit. 2012-02-18]. Dostupné z WWW: <www.famu.cz/docs/DFJinaKinematografie.rtf>.
- CHIARO, Delia. Issues in Audiovisual Translation – Subtitling. In MUNDAY, Jeremy (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge, 2009. s. 141-165.
- ČÁP, Jan. Do You Speak Hollywood? In *Lidové noviny*, 31.7.2007.
- DANAN, Martine. Le sous-titrage. Strategie culturelle et commerciale. In GAMBIER, Yves (ed.). *Audiovisual Communication and Language Transfer. Translatio – FIT Newsletter 14 (3-4)*, 1995. s. 272-281.
- DE LINDE, Zoé, KAY, Neil. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999.

- DELATOUR, Y. a kol. *Nouvelle Grammaire du Français*. Paris : Hachette Livre, 2004.
- DÍAZ Cintas, Jorge. Striving for Quality in Subtitling: The Role of a Good Dialogue List. In GAMBIER, Yves, GOTTLIEB, Henrik Gottlieb (eds.). *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2001a. s. 199-212.
- DÍAZ Cintas, Jorge. *La traducción audiovisual : el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, 2001b.
- DÍAZ Cintas, Jorge, ANDERMAN, Gunilla (eds.), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009.
- DRATVA, František. Teorie titulkování. In *ToP*, 93/2009. s. 9-12.
- DRIES, Josephine. *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media, 1995.
- ESPASA, Eva. Myths about documentary translation. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2004. s. 183-197.
- FAWCETT, Peter. Translating Film. In HARRIS, G.T. *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1996. s. 65-68.
- GAMBIER, Yves, GOTTLIEB, Henrik Gottlieb (eds.). *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2001.
- GAUDREAUULT, André, LACASSE, Germain. Le bonimenteur de vues animées (1895-1930). [online]. In *GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique)*, 2000. [cit. 2012-03-06]. Dostupné z WWW: <<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/publications.asp#main>>.
- GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU & Jihlava, 2004.
- GEORGAKOPOULOU, Panayota. Subtitling for the DVD Industry. In DÍAZ Cintas, Jorge, ANDERMAN, Gunilla (eds.), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009. s. 21-35.
- GOMMLICH, Klaus. Text Typology and Translation-Oriented Text Analysis. In WRIGHT, Sue Ellen (ed.). *Scientific and Technical Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. s. 175-184.

GOTTLIEB, Henrik. Language-political implications of subtitling. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004a. s. 83-100.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitles and International Anglification. In *Nordic Journal of English Studies* [online]. 3/1, 2004b. s. 219-230. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z WWW: <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/244/241>>.

GOTTLIEB, Henrik. *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. 2nd ed. Copenhagen: University of Copenhagen, Center for Translation Studies, 2001.

GREVISSE, Maurice. *Le Bon Usage: grammaire française*. Paris: Duculot, 1993.

HALLIDAY, M. A. K. *Language, Context, and Text. Aspects of Language in a Social-semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

IVARSSON, Jan, CARROL, Mary. *Subtitling*. Simrishamn: Transedit, 1998.

IVARSSON, Jan. *A Short Technical History of Subtitles in Europe* [online]. 17. 11. 2004 [cit. 2012-02-07]. Dostupné z: <<http://www.transedit.se/history.htm>>.

JORNÍČKOVÁ, Lenka. *Začátky české stand-up comedy Na stojáka*. Olomouc, 2010. 58s. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. [cit. 2012-03-06]. Dostupné z WWW: <theses.cz/id/hkzq7d/98433-539226460.doc>.

KARAMITROGLO, Fotios. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal* [online]. April 1998, Volume 2, No. 2, [cit. 2012-02-13]. Dostupný z WWW: <<http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>>.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

KOVAČIČ, Irena. Subtitling and contemporary linguistic theories. In M. Jovanović (ed.) *Translation, A Creative Profession: Proceedings XIIth World Congress of FIT – Belgrade 1990*. Beograd: Prevodilac, 1991. s. 407-417.

KOVAČIČ, Irena. Relevance as a Factor in Subtitling Reductions. In DOLLERUP, Cay, LINDEGAARD, Annette (eds.). *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions. Papers from the Second Language International Conference*. Amsterdam: John Benjamins, 1994. s. 245-251.

- KOVAČIČ, Irena. Language in the Media: A New Challenge for Translation Trainers. In GAMBIER, Yves (ed.). *Papers from the International Conference Languages & The Media*. Turku: University of Turku, 1998. s. 123-129.
- KUFNEROVÁ, Zlata. Termín jako překladatelský problém. In *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994. s. 90-96.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Nakladatelství Ivo Železný, 1998.
- LUYKEN, Georg-Michael a kol. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Düsseldorf: European Institute for the Media, 1991.
- MAIELLO, Gisella. La traduction à l'ombre du doublage: révolution et évolution. In *Testi e Linguaggi* [online], Carocci, 9/2007 [cit. 2012-02-07]. s. 183-197. Dostupné z WWW: <http://www.unisa.it/uploads/4797/t&l-01_maiello.pdf>.
- MAREŠ, Petr. O překládání titulu filmového díla. In *Naše řeč 65/3* [online], 1982. [cit. 2012-02-18]. Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6330>>.
- MARLEAU, Lucien. Les sous-titres... un mal nécessaire. In *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 27/3 [online], 1982 [cit. 2012-03-02]. p. 271-285. Dostupné z WWW: <<http://www.erudit.org/revue/meta/1982/v27/n3/003577ar.pdf>>.
- MATAMALA, Anna. Main Challenges in the Translation of Documentaries. In DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009. s. 109-120.
- MEJSTRÍK, Vladimír. Z posledního (32.) sešitu 3. dílu Slovníku spisovného jazyka českého. In *Naše řeč 50/3* [online], 1967. [cit. 2012-02-24]. Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5297>>.
- MUNDAY, Jeremy (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge, 2009.
- NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leden: E.J. Brill, 1964.
- ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- PAUROVÁ-MAIXNEROVÁ, Anna. *Úvod do základů psychologie*. Praha: TEPS, 1967.
- REID, Helene. Sub-titling: the intelligent solution. In *Translating, A Profession. Proceedings of the Eighth World Congress of the International Federation of Translators Montreal 1977*. Paris: Fédération Internationale de Traducteurs, 1978. s. 420-428.

- REMAEL, Aline. Screenwriting, scripted and unscripted language. In DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. s. 57-67.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (eds). *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris: Le Robert, 2008.
- SÁNCHEZ, Diana. Subtitling methods and team-translation. In ORERO, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. s. 9-17.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the Different Methods of Translating. 1813. In SCHULTE, Reiner. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. s. 36-54.
- SIWERT, Horst. *Testy intelligence*. Praha: Ikar, 2004.
- SPONHOLZ, Christine. *Teaching Audiovisual Translation* [online]. Mainz, 2003. 74s. Diploma thesis. Johannes Gutenberg-Universität Mainz. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z WWW: <isg.urv.es/library/papers/thesis_Christine_Sponholz.doc>.
- SUCHOMELOVÁ, Věra. Co je paměť a jak ji trénovat. In *Světlo 2009/1*. [online]. [cit. 2012-03-07]. Dostupné z WWW: <http://www.odbornecasopisy.cz/index.php?id_document=38549>.
- SZARKOWSKA, Agnieszka. The Power of Film Translation. In *Translation Journal* [online]. 9/2005 [cit. 2012-02-08]. Dostupné z WWW: <<http://www.translationjournal.net/journal/32film.htm>>.
- Tárnyiková, Jarmila. *From Text To Texture*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.
- TVEIT, Jan-Emil. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In DIAZ Cintas, Jorge; ANDERMAN Gunilla (eds.), *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2009. s. 85-96.
- VLASÁK, Václav. *Francouzsko-český a česko-francouzský slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1997.
- ZABALBEASCOA, Patrick. The nature of the audiovisual text and its parameters. In DÍAZ Cintas, Jorge (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. s. 21-37.

AFO – Mezinárodní festival dokumentárních a populárně-naučných filmů
<http://www.afo.cz>

ARTE TV
www.arte.tv/fr

BBC
www.bbc.co.uk

BBC Online Subtitling Editorial Guidelines V1.1
http://www.bbc.co.uk/guidelines/futuremedia/accessibility/subtitling_guides/online_sub_editorial_guidelines_vs1_1.pdf

CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
www.cnrtl.fr

Česká televize
<http://www.ceskatelevize.cz>

DPStream
<http://www.dpstream.net>

Filmprint, s.r.o.
<http://www.filmprint.cz/>

Institut Lumière
<http://www.institut-lumiere.org>

Internetová jazyková příručka ÚJČ AV ČR
<http://prirucka.ujc.cas.cz>

Masožravé rostliny neboli masožravky
www.masozravky.com

Paralelní synchronní korpus InterCorp (ÚČNK FF UK)
<http://www.korpus.cz/intercorp/>

Screen Subtitling
<http://www.screen.subtitling.com>

Subtitler Workshop
<http://subtitle-workshop.en.softonic.com/>

YouTube
www.youtube.com

PŘÍLOHA

Anotace filmu *L'Esprit des Plantes (Intelligence rostlin)* z festivalového katalogu



REŽIE

Jacques Mitsch

SCÉNÁŘ

Jacques Mitsch

VYPRAVĚČ

Julien Boisselier

KAMERA

Florian Bouchet

STŘIH

Gilles Pedoussaut

HUDEBA

Gilles Carles

ANIMACE

Yan Morala, Julien Fournet

PRODUKCE

ARTE France, K. Production, Gedeon

Programmes

DISTRIBUCE

Terranoa International

Světová soutěž

Intelligence rostlin

Francie, 2010, barevný, 52 min.

Jsou rostliny inteligentní? Dokument předkládá vědecká fakta, která ukazují, proč je možné na tuto otázku odpovědět kladně, a uvažuje nad příbuzností rostlin, zvířat a člověka.

Pěstujeme je, jíme je, chodíme po nich, jsou všude kolem nás. Vyvinuli jsme se obklopeni rostlinami, které potřebujeme k životu. Svým způsobem víme, že i ony jsou živé, nepochybujeme však o nadřazenosti zvířat, která je normou stávající biologické klasifikace. Ale co když i rostliny mají pocity a paměť, komunikují mezi sebou a chápou skutečnost? Zvláštní případ akácií na severovýchodě Jihoafrické republiky tuto domněnku potvrzuje. V 80. letech minulého století zde v určitých oblastech docházelo k záhadnému úhynu antilop kudu. Vědci posléze zjistili, že zabíjákem byly akácie, které v místech početných stád antilop vyvinuly prostředek na obranu proti přílišnému požírání svých listů ohrožujícímu jejich existenci. Nutnost a způsob obrany si akácie dále sdělovaly chemickou cestou, konkrétně přenosem lehkého plynu. Jedná se o výjimečný případ nebo jsme doposud podceňovali rostliny? Biologové a botanici sdílí své znalosti rostlinné říše a uvádí výsledky dosavadního výzkumu. Existují rostliny, které spí, jeví známky paměti, či dokonce tančí. Tyto fenomény stále ještě nebyly dostatečně vysvětleny.

Helena Ftkerová

JACQUES MITSCH (1956) SE VĚNUJE REŽII PŘEDEVŠÍM DOKUMENTÁRNÍCH, ALE I HRANÝCH FILMŮ. PO STUDIÍCH BIOLOGIE ZÍSKAL TITUL V OBORU AUDIOVIZUÁLNÍCH STUDIÍ NA UNIVERZITĚ V TOULOUSE. PRAVIDELNĚ SPOLUPRACUJE S FRANCOUZSKÝMI TELEVIZNÍMI KANÁLY FRANCE 3, CANAL PLUS A ARTE FRANCE. ZA SVÉ KRÁTKÉ FILMY OBRZEL NĚKOLIK OCENĚNÍ.