

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Kulturně specifické prvky
v dabingovém překladu

Culture Specific Items
in Film Dubbing Translation
(diplomová práce)

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Kulturně specifické prvky
v dabingovém překladu

Culture Specific Items
in Film Dubbing Translation

(diplomová práce)

Autor: Lada Rybníčková (Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad)

Vedoucí práce: PhDr. Veronika Prágerová

Olomouc 2013

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

V Olomouci dne 25. dubna 2013

.....

vlastnoruční podpis

*Děkuji PhDr. Veronice Prágerové za odborné vedení při zpracování mé diplomové práce
a za užitečné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytla.*

Seznam zkratk a vysvětlivky

apod.	a podobě
aj.	a jiné
atd.	a tak dále
atp.	a tak podobně
např.	například
resp.	respektive
příp.	případně
VT	výchozí text
CT	cílový text
sX eY	označuje číslo řady a epizody

Pro citaci příkladů ze zkoumaného textu jsem použila bezpatkové písmo Helvetica velikosti 10b.

Obsah

Úvod	10
Část teoretická.....	12
1 Multimodalita.....	12
1.1 Charakteristika audiovizuálního textu.....	13
1.2 Scénář jako předloha pro překlad	16
1.3 Vizuální prvky audiovizuálního textu.....	19
2 Dabing a jeho překlad.....	23
2.1 Proces vzniku dabingu.....	24
2.2 Synchronizace	25
2.2.1 Různé přístupy k synchronizaci	26
2.2.2 Typ překládaného textu a cílový čtenář a jejich vliv na synchronizaci	27
2.2.3 Typy synchronizace.....	28
2.3 Výhody a nevýhody dabingového překladu	33
3 Převod kulturně specifických prvků.....	35
3.1 Intralingvistické specifické prvky.....	36
3.1.1 Jazyková etiketa	36
3.1.2 Idiomy.....	37
3.1.3 Aluze	38
3.1.4 Jazykové variety.....	38
3.2 Extralingvistické specifické prvky.....	39
3.2.1 Přírodovědná a geografická pojmenování	40

3.2.2	Prvky materiální kultury	41
3.2.3	Prvky sociální kultury	42
3.2.4	Prvky organizace společnosti.....	43
3.2.5	Gesta a zvyky	45
3.3	Kritéria ovlivňující překlad kulturně specifických prvků.....	45
3.3.1	Mezikulturnost (<i>Transculturality</i>).....	45
3.3.2	Mimotextovost (<i>Extratextuality</i>).....	46
3.3.3	Pozice v rámci textu (<i>Centrality of reference</i>).....	46
3.3.4	Intersémiotická redundance (<i>Intersemiotic redundancy</i>)	47
3.3.5	Kotext (Co-text)	47
3.3.6	Omezení v závislosti na typu média (Media-specific constraints)	47
3.3.7	Paratextové informace (Paratextual consideration).....	47
3.4	Překladačské postupy v převodu kulturně specifických prvků	48
3.4.1	Jiří Levý a „národní a dobová specifičnost“	48
3.4.2	Překladačské postupy podle Knittlové	49
3.4.3	Kulturní textový filtr Sándora Herveyho a Iana Higginse	50
3.4.4	Překladačské postupy Jana Pedersona	52
3.4.5	Další překladačské postupy	56
	Část praktická.....	57
1	Základní informace	57
1.1	Charakteristika seriálu.....	57
1.2	Obecná charakteristika kulturně specifických prvků	58
2	Metodika práce	60

3	Intralingvistické kulturně specifické prvky	61
3.1	Jazykové variety	61
3.1.1	Slang	61
3.1.2	Jiné variety	62
3.2	Jazyková etiketa	63
3.2.1	Zdvořilostní fráze	64
3.2.2	Oslovení	65
3.3	Idiomy	66
3.4	Aluze	69
4	Extralingvistické kulturně specifické prvky	71
4.1	Přírodovědná a geografická pojmenování	71
4.2	Prvky materiální kultury	72
4.3	Sociální prvky kultury	73
4.4	Organizace společnosti	75
4.4.1	Organizační struktury	75
4.4.2	Hodnosti a pracovní pozice	76
Závěr	78
Příloha 1: Diagram překladatelských postupů		80
Příloha 2: Seznam dat		81
Příloha 3: CD		90
Shrnutí		91
Seznam obrázků		95
Seznam tabulek		96

Použité texty.....	97
Bibliografie	98
Anotace	104

Úvod

Téma mojí diplomové práce volně navazuje na moji práci bakalářskou, kdy jsem se tématu audiovizuálního překladu věnovala z pohledu amatérských titulků, jejichž autoři provozují překladatelskou činnost bez patřičného vzdělání a často i nedostatečně jazykově vybaveni.

Ve své diplomové práci se naopak zaměřuji na oblast dabingového překladu, jehož autory jsou profesionální překladatel, příp. úpravce dialogů, a jenž je poté publikován v televizním vysílání, příp. je součástí české zvukové stopy na DVD nosiči.

V teoretické části práce se nejdříve zabývám charakteristickými rysy audiovizuálních textů i vlastnostmi scénářů, jež se svou charakteristikou poněkud liší např. od knižního beletristického textu. Navazuji popisem procesu, kterým musí takový překlad projít, jelikož tento má na výsledný překladatelský produkt významný vliv. S touto kapitolou je přímo spojena kapitola pojednávající o technických aspektech tohoto specifického typu překladu, kterými je míněna především synchronizace pohybů rtů a přeloženého textu a částečně také provázanost vizuální a textové složky audiovizuálního díla. Dále se věnuji kategorizaci kulturně specifických prvků a překladatelským postupům spojeným s jejich převodem.

V praktické části práce výše uvedené teoretické poznatky aplikuji na korpus, který se v případě této diplomové práce skládá z prvních tří epizod šesté řady amerického televizního seriálu Námořní vyšetřovací služba (dále NCIS). Tento seriál jsem zvolila především pro jeho těsné sepejetí s původním kulturním prostředím. Autoři překladu (není možné určit, nakolik byl text dílem překladatele a nakolik úpravce dialogů, proto v této práci, zvláště pak při hodnocení konkrétního dabingového překladu, používám neutrální „autoři“) se museli vypořádat s četným výskytem amerických reálií. Při analýze korpusu jsem identifikovala a vyčlenila kulturně specifické prvky, a to na základě poznatků uvedených v teoretické části. Následně jsem určila postupy, jakými byl převod kulturně specifických prvků uskutečněn, a poté v tabulkách kvantifikuji užití konkrétních postupů. Dále jejich úspěšnost hodnotím podle jejich funkčnosti, tedy zda-li, i když se nutně nemusí jednat o nejlepší možný ekvivalent, neruší diváka svojí nesrozumitelností a postihují-

li sémantický a konotační význam, který s sebou daný kulturně specifický prvek nese.
V závěru práce všechny statistické údaje vyhodnocuji a generalizuji.

Část teoretická

1 Multimodalita

Důležitým pojmem zmiňovaným v souvislosti s audiovizuálními texty je tzv. multimodalita, která je audiovizuálním textům pojmem nadřazeným a zastřešuje všechny texty, „jejichž význam je realizován prostřednictvím kombinací více typů sémiotických znaků“ (Kress a van Leeuwen 2006, s. 177).

Henrik Gottlieb rozděluje různé typy překladů podle sémiotických složek v závislosti na čase převodu textu (viz Tabulka 1), přičemž audiovizuální texty řadí do kategorie textů polysémiotických (Routledge Encyclopedia of Translation 2008, s. 246).

V této kapitole se zabývám charakteristikou audiovizuálního textu a jeho překladem. Nejprve stručně uvádím základní charakteristiku audiovizuálního textu, poté se věnuji specifickým vlastnostem filmového scénáře, který se některými svými vlastnostmi liší od klasické beletrie, jakou je například knižní román. To má samozřejmě i vliv na překlad takového textu.

Existuje několik typů audiovizuálního překladu – audiodeskripce (neboli zvukový popis), který nedávno spustila Česká televize a TV Nova jej testuje (Digizone.cz 2013), skryté titulky, titulkování živých pořadů a titulky pro operu, titulkování cizojazyčných pořadů, dabing a voice-over. V České republice jsou nejčastějším způsobem převodu audiovizuálního materiálu dabing a titulky, jak empiricky potvrdila studie provedená Evropskou unií (Study on dubbing and subtitling 2007). V této práci se ovšem zabývám pouze překladem dabingovým.

Tabulka 1: Typologie překladu (Henrik Gottlieb, Routledge Encyclopedia of Translation 1998, s. 246)

Sémiotické složky	Čas převodu		
	Synchronní	Nesynchronní	Nezávisle na čase
Mono- a izosémiotické			
Mluvená forma	---	Tlumočení v rádiu	---
Písemná forma	---	---	Psaný překlad
Mono- a diasémiotické			
Mluvená forma	---	---	Překlad audioknihy
Písemná forma	---	Tlumočení ze znakové řeči	Zápis z porady
Poly- a izosémiotické			
Písemná forma + obraz	Překlad reklam a komiksů	---	---
Mluvená forma + obraz	---	Simultánní tlumočení	---
Mluvená forma + obraz + hudba a zvukové efekty	Dabing	Voice-over, televizní komentář	Divadelní překlad
Poly- a diasémiotické			
Mluvená forma + obraz + hudba a zvukové efekty + Písemná forma	Titulkování	Živé titulkování	---

1.1 Charakteristika audiovizuálního textu

Slovo audiovizuální je ve slovníku cizích slov definováno jako „sluchový a zrakový“, případně „související se záznamem, uchováním a reprodukcí zvuku a obrazu“ (ABZ slovník cizích slov), jde tedy o dva vzájemně propojené komunikační kanály, kdy komunikace probíhá buď verbálně nebo neverbálně

(viz Tabulka 2), audiovizuální texty tedy mají polysémiotický charakter. Všechny tyto čtyři složky, tedy akustickou verbální (text per se), akustickou neverbální a vizuální verbální/neverbální chápeme jako složitý, vzájemně se ovlivňující systém. Zabalbeascoa (Zabalbeascoa 2008, s. 23) dokonce tvrdí, že charakter textu mají i věci, které jako text normálně nevnímáme, např. obrazy, jejichž autor – malíř – měl určitý komunikační záměr, a přitom poukazuje na standardy textuality, tedy na kohezi, koherenci, záměrnost, přijatelnost, informativnost, intertextualitu a situační kontext (viz Tárnyiková 2009, s. 29).

Tabulka 2: Polysémiotický charakter audiovizuálního textu
(Zabalbeascoa 2008, s. 24); (Chiaro 2009, s. 143)

	Vizuální	Akustické
Neverbální	Obrazy, fotografie, gesta, řeč těla	Hudba, zvukové efekty, smích...
Verbální	Psaný text: cedule s názvy ulic, vývěsní štíty s názvem obchodu, SMS	Dialogy, texty písní

Co se týče další, přesnější charakteristiky audiovizuálních textů, lze je také popsat pomocí „dvou os audiovizuální komunikace“, viz Obrázek 1. Zde každé místo na osách dále rozepisuje a popisuje Zabalbeascoa, přičemž na souřadnicích 3C se nachází celovečerní film, který ke své komunikaci užívá vizuálních i akustických složek zhruba vyváženě (Zabalbeascoa 2008, s.26-29). Tento způsob dělení rozvíjí jednoduchou tabulku výše (Tabulka 2) a umožňuje tak přesnější popis komunikačních kanálů. Autor dále uvádí, příklady audiovizuálních děl a řadí je do různých kvadrantů na ose – např. udává, že britský seriál *Černá zmije* (*The Black Adder*) by se řadil nikoliv do středu osy, tedy okolo souřadnic 3E, protože ke správnému pochopení textu je třeba využít oba kanály, akustický i vizuální. Naproti tomu uvádí, že seriál *Jistě, pane ministře* (*Yes, minister*) byl původně rozhlasovou hrou a vizuální složka díla spíše jen dokresluje atmosféru, a proto by jej řadil do levého horního kvadrantu. Jako typickou ukázkou audiovizuálního díla patřícího do pravého dolního kvadrantu pak uvádí němé filmy (Zabalbeascoa 2008, s. 30).

Obrázek 1: Dvě osy audiovizuální komunikace (Zabalbeascoa 2008, s. 26)

	A	B	C	D	E		
1		verbální				1: verbální	A: pouze akustické
2						2: spíše verbální	B: spíše akustické
3	audio				vizuální	3: verbální i neverbální	C: akustické i vizuální
4						4: spíše neverbální	D: spíše vizuální
5		neverbální				5: pouze neverbální	E: pouze vizuální

Mezi jednotlivými prvky audiovizuálních textů existují tyto vztahy: komplementární, redundantní, kontradikční, inkoherentní, estetický a vztah vzájemné odlučitelnosti¹ (Zabalbeascoa 2008, s. 31). Komplementární vztahy mezi dvěma prvky značí vzájemnou závislost a nutnost oba interpretovat společně, jeden bez druhého ztrácí smysl. Redundantní vztah značí např. nadměrné opakování (ať už verbálně či např. pomocí obrazového materiálu). U kontradikce jde především o užití dvou vzájemně protikladných prvků, což je typické např. pro ironii. Inkoherentní vztah je takovým vztahem, kdy jsou oba prvky zkombinovány tak, že postrádají význam. Vztah estetický nadřazuje funkci estetickou funkcím jiným. Vztah vzájemné odlučitelnosti určuje, je-li možné, aby jednotlivé kanály existovaly na sobě nezávisle – např. film a hudba v něm (Zabalbeascoa 2008, s. 31).

U audiovizuálních děl je tedy třeba si uvědomovat, že celkové vyznění díla ovlivňuje nejenom text jako takový (nejenom tedy složku akustickou verbální), ale i další prvky, které jsou nutné a někdy i naprosto nezbytné ke správnému pochopení tvůrčího záměru. Někteří autoři, jako např. Yves Gambier nebo i Zabalbeascoa či Remaelová, se shodují, že i když se translologie jako věda problematiku audiovizuálního překladu neopomíjí, soustředí se převážně na jazykové problémy, zatímco vztahy mezi verbálním a neverbálním či vizuálním a akustickým jsou spíše záležitostí na okraji, které si je každý vědom, nicméně velká

¹ vlastní překlad

většina vědeckých pracích k tomuto typu překladu přistupuje lingvisticky (Gambier 2006, s. 6, 7).

1.2 Scénář jako předloha pro překlad

Scénář je text, podle kterého probíhá natáčení filmu a který obsahuje nejen dialogy jednotlivých postav, ale i informace o tom, jakým způsobem mají být jednotlivé promluvy realizovány a i stručný popis scény, kde se dialogy odehrávají. Rozlišujeme dva typy scénářů, režijní (technický), který informuje o technických informacích týkající se natáčení, a scénář literární, tj. „text předcházející vzniku vizuálně akustického díla, členěný na jednotlivé obrazy a scény, zachycující dialogy, charaktery postav, popisy prostředí atd., zpravidla již s oddělením akustické a optimální složky“ (Encyklopedie CoJeCo).

I když se jedná o text, který předchází realizaci dialogů ve filmovém či divadelním zpracování, Remaelová a Cattrysse a Gambier se zabývají tím, jak může překladatelům pomoci znalost základů scénáristiky v jejich činnosti. Cattrysse a Gambier tvrdí, že scénář je intermediárním typem textu, který není primárně určen ke čtení, ale k dramatickému ztvárnění – na výsledku se tedy nepodílí jen autor scénáře (často musíme hovořit spíše o autorech, protože scénář vzniká spoluprací více autorů), ale i producenti, režisér, střihač a herci, a ty zase ovlivňuje jejich vlastní původ a sociokulturní kontext. Dále by si měl být překladatel vědom základní výstavby dramatického textu, způsobu charakterizace postav, základů naratologie a jakou funkci dialogy mají (Cattrysse a Gambier 2008, s. 45-53).

Z dramatické výstavby by měl překladatel znát například alespoň výstavbu Aristotelovskou: začátek, střed, konec. Protože v dramatu jsou velmi důležité postavy, je nutné být si vědom toho, že autoři scénářů/textů užívají k charakterizaci svých postav různé prostředky. Jedním z takových prostředků je i způsob mluvy (v seriálu Námořní vyšetřovací služba si můžeme vzít za příklad postavu Gibbse a jeho krátké, úsečné věty – úkolem překladatele je v tomto případě nejen zaznamenat, že je mluva této postavy něčím charakteristická, ale zároveň se pokusit tento úsporný styl adekvátně převést, protože je sám o sobě charakteristickým rysem). Překladatel by si také měl dát pozor na to, že některé postavy nezůstávají

statické, ale naopak se dynamicky vyvíjejí, a to může ovlivňovat i způsob jejich řeči a dialogu mohou scenáristé využít i k implicitním sdělením:

„...co postavy říkají nebo neríkají, případně jakým způsobem to říkají, může divákovi pomoci tyto postavy pochopit a vyhodnotit. Navíc může být dialog slovním vyjádřením abstraktních předpokladů nebo tématu, kterému se příběh věnuje. Co se západní scénáristiky obecně týče, obvykle se takové myšlenky vyjadřují implicitně, aby dílo nepůsobilo moralisticky.“² (Cattrysse a Gambier 2008, s. 50)

Je také rozdíl mezi dialogy a obyčejnou konverzací (zde se nemyslí konverzace jako obyčejný každodenní rozhovor, ale konverzace v rámci filmu): dialog je důležitý pro zápletku, zatímco prostá konverzace nemá na zápletku vliv – i na to by měl překladatel dávat důraz (Cattrysse a Gambier 2008, s. 52). Také je třeba mít na paměti, že i audiovizuální dílo bylo původně dílem psaným, a i když má konverzace či dialogy působit realisticky a spontánně, je za nimi autor a ve skutečnosti tedy spontánní nejsou. Internetová stránka The Script Lab upozorňuje také na to, že běžná, spontánní konverzace není v žádném případě dialogem. Dobrý dialog zní uvěřitelně, ale v žádném případě se nesnaží za každou cenu napodobit spontánní konverzaci (TheScriptLab 2013). Totéž poznamenává i Remaelová (Remaelová 2008, s. 60). Baumgartenová ve své dizertační práci uvádí, že zatímco v běžné konverzaci se hojně vyskytují např. neurčitá a ukazovací zájmena, osobní zájmena v první a druhé osobě, gramaticky nesprávné vět, emfatické prvky, elipsy atd., ve filmových dialozích se vyskytují věty s jasnou syntaktickou strukturou pro snadné vnímání textu, mají jasně dané téma (jsou koherentní), jsou informačně zhuštěné, záměr mluvčích (ilokuce) je dobře pochopitelný (Baumgartenová 2005, s. 86).

Remaelová i Cattrysse a Gambier se shodují na tom, že je důležité vědět, že psaní dialogů je při práci na scénáři až posledním krokem (Remaelová 2008, s. 60, Cattrysse a Gambier 2008, s. 42). Remaelová zdůrazňuje, že dialogy jsou spíše nástrojem, jak dosáhnout celkového dojmu. Protože jsou psány až poté, kdy byla definována a rozepsána hlavní zápleтка i zápletky vedlejší, měl by se i překladatel také oprostít od soustředění se pouze na překlad od dialogu k dialogu, jak to bývá obvyklé, ale měl by vnímat film i jako celek (Remaelová 2008, s. 60).

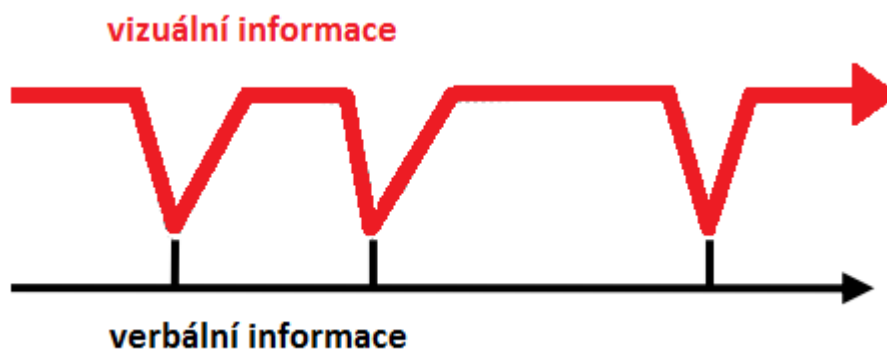
² vlastní překlad

1.3 Vizualní prvky audiovizuálního textu

Významným prvkem u překladu audiovizuálních textů je samozřejmě i vizuální stránka díla. V této kapitole bych chtěla představit základní aspekty této stránky polysémiotických útvarů. Baumgartenová tvrdí, že translologie zkoumá vztah mezi verbální a vizuální složkou filmů jenom jako součást procesu synchronizace (viz Kapitola 2.1), zatímco předmětem jejího studia je koheze mezi vizuálními a verbálními složkami, kterou nazývá vizuálně verbální koheze (Baumgartenová 2008, s. 10).

Lingvistické elementy, kterými poukazujeme na extralingvistickou realitu, mají dvě základní funkce, a to soustředit pozornost diváků na jeden vizuální element, nebo mají fungovat jako nápodoba normální konverzace (Baumgartenová 2008, s. 10). Demonstrací vizuálně verbální koheze je například exoforická reference, které zcela jasně propojuje verbální a vizuální složky (viz Obrázek 2), ale vizuálně verbální koheze na exoforické referenci přímo závislá není, protože obraz i zvuk by měly být interpretovány jako prvky vzájemně se doplňující, a to i v případě, že jejich paralelismus není vyjádřen explicitně (Baumgartenová 2008, s. 12).

Obrázek 2: Explicitní propojení vizuální a verbální složky (podle Baumgartenové 2005, s. 205)



Obrázek 3: Vizualně verbální koheze (podle Baumgartenové 2005, s. 206), zdroj obrázku: NCIS, s06 e02



Vzájemnou souhrou vizuálních a verbálních prvků, aniž by na ni bylo explicitně poukázáno, dochází například k ironizaci textu, která by v rámci jediného znakového systému (textu či obrazu) tuto významovou rovinu ztrácela (Baumgartenová 2008, s. 13). Do toho samozřejmě vstupují i prvky zvukové neverbální, jak např. intonace, viz Obrázek 4, kde by bez ironického podtónu vytvářeného modulací hlasu vyzněl text úplně jinak. To vše je navíc podpořeno obrazovou informací.

Obrázek 4: Ironický tón hlasu zdůrazněný vizuální informací, zdroj obrázku: NCIS, s06 e04



Někdy vizuální informace jenom dokresluje celkovou atmosféru a také částečně informuje diváka o vztazích mezi postavami. Příkladem může být obrázková sekvence přepisem dialogu (Obrázek 5) vytvořená z jedné scény v seriálu „Power Rangers Ninja Storm“ (seriál nebyl dosud přeložen do češtiny). U přepisu dialogů jsou uvedena místa, odkud pochází jednotlivé snímky. V této scéně jde o dialog syna a otce (proměněného v morče), který syna nechce pustit na nebezpečnou výpravu kvůli slibu danému zesnulé manželce. Scéna je postavena tak, že oba spolu mluví u fotografie jejich rodiny (matka, syn, otec), který již byl v seriálu letmo zmíněn v jednom z předchozích dílů. Fotografie je důležitá nejenom jako memento slibu zemřelé ženě, ale také jako informace pro diváky, kdo je kdo v další scéně. Navíc se otec v závěru scény s výčitkami podívá na tuto fotografii a poodstupuje, aby nechal syna jít, a i když neužívá slov, je obsah sdělení (výčitky a obavy) divákům jasný. Rozbor vizuální stránky díla může pomoci překladateli určit výrazové prostředky a celkové vyznění scény, neboť jak říká vícero autorů (např. Walló nebo Makarian), „prekladateľ... má pretlmočiť ideovo-tematický obsah diela, nielen jeho text“ (Makarian 2005, s. 50).

Obrázek 5: Obrazová sekvence k dialogu, zdroj: Power Rangers Ninja Storm, e16



1

2

3

Přepis dialogu

Father: You must not disturb that which is the natural progression of time (na snímku 1)

Son: If I don't do something, there won't be any time left. You know I have to do this. I have to go back in time and get the one power source that will help us (na snímku 2)

Father: To confront ones past is an awesome responsibility. You risk changing everything you know about the present.

Son: I have to take that chance (po této replice snímek 3)

Další problematikou je intersémiotická redundance, které se podrobněji věnuji v kapitole 3.3.4.

2 Dabing a jeho překlad

Dabing může být definován definován takto:

„Dabing je nahrazení původních dialogů takovou zvukovou stopou, která co nejdříve kopíruje časování, frázování i pohyby rtů z původních dialogů.“³ (Routledge Encyclopedia of Translation 1998, s. 74)

Je polysemiotickým, izosemiotickým překladem (viz Tabulka 1), tedy v sobě neobsahuje jenom čistě textovou informaci zprostředkovanou jedním komunikačním kanálem, ale obsahuje text (akustická verbální složka), obraz (vizuální verbální i neverbální složka) a hudbu a zvukové efekty (akustická neverbální složka). Izosemiotický v tomto případě poukazuje na to, že původní dílo bylo určeno k vnímání poslechem a že kanál vnímání textu se nemění ani v překladu (na rozdíl od titulků, viz Tabulka 1 a také podkapitola 2.3).

Olga Walló má dabing za specifickou formu překladu a porovnává je s tlumočením:

„[dabing] aspiruje na to, aby zprostředkoval nejen věcnou informaci – kdo je vrah – ale usiluje být již překladem v plném smyslu tohoto slova – tj. poskytnout diváku v živlu jeho mateřštiny umělecky emocionální zážitek adekvátní zážitku diváka v jazykové sféře originálu.“ (Walló 1986, s. 6)

Dále pak zdůrazňuje nutnost synchronizace s obrazem (sama tuto synchronizaci charakterizuje jako „adekvátní“ a nikoliv dokonalou) a to „tak, aby zprostředkoval věcnou i emocionální informaci stejného ladění jako v originální verzi“ (Walló 1986, s. 7).

Chaume vypočítává jako tři nejdůležitější oblasti výrazně ovlivňující dabingový překlad tyto: synchronizace, mluvený charakter textu a vztah mezi akustickou a vizuální složkou díla. Charakteristika audiovizuálního textu jakožto textu scénáře byla diskutována v předcházející kapitole (Kapitola 1.2) synchronizaci se věnují v následující podkapitole 2.1 a vizuálně verbální kohezí v kapitole 1.3.

³ vlastní překlad

2.1 Proces vzniku dabingu

Co se týče procesu výroby dabingu v České republice, asi nejaktuálnější informace lze nalézt v diplomové práci Petry Posledníkové (Posledníková 2008), která údaje ze starších českých knih (Walló, Kautský, Boháčová), obvykle ze sedmdesátých a osmdesátých, ověřovala ve studiu LS PRODUCTION. Žádné novější údaje, kromě slovenské publikace Gregora Makariana z roku 2005, se mi dohledat nepodařilo.

Každý výrobní proces dabingu začíná zadáním práce a jejím odesláním překladateli, který poté dokončený překlad předává úpravci dialogů. Pro Walló i další české autory je úprava dialogů již další fází, jejímž vykonavatelem je úpravce dialogů. Kdo jím je, či kdo jím být může, už Walló neříká. Zajímavostí je, že různé publikace či články kladou na dabingového překladatele velké nároky, např. zmiňují cit pro jazyk a důležitost jejich práce – stručný souhrn tohoto lze nalézt v kapitole 3.1.2 diplomové práce Petry Posledníkové (Posledníková 2008, s. 30) –, ovšem v podstatě ty samé vlastnosti uvádí i u úpravce dialogů, o němž dokonce říká, že „může dojít k případu, že... musí překlad úplně změnit, použít vlastní překlad“. Z výše uvedeného tedy vyplývá opodstatnění přístupu např. Chaumeho, který tvrdí, že upravovat dialogy by měl především překladatel (seznámený se specifiky práce s dabingovým překladem), který danému materiálu velmi dobře rozumí (Chaume 2004, s. 37). Makarian dokonce tvrdí, že úprava dialogů je mnohem důležitější, neboť jde o finální produkt, který nakonec putuje k divákovi. Role překladatele a úpravce ale pro něj zůstává oddělená a navíc tvrdí, že „nie je nutné, ale vhodné, aby sa [úpravce] minimálne orientoval v jazyku originálu“ (Makarian 2005, s. 54).

Úpravce, který text označuje časovými kódy, text odevzdává dramaturgovi, zodpovědnému za kontrolu textu, zvláště pak podílelo-li se na práci více překladatelů či úpravců (Posledníková 2008, s. 32). Poté s textem začíná pracovat režie a zvukaři a v průběhu natáčení do něj mohou zasáhnout i herci (Posledníková 2008, s. 32). Poté proběhnou dokončovací práce.

Proces výroby dabingu se v každé zemi či studiu trochu liší, nicméně většina prvků je stejná (Martínezová 2004, s. 3). Podívejme se tedy na situaci ve Španělsku a Katalánsku, jak ji popisuje Martínezová: klient (např. televizní stanice) do dabingového studia pošle film i se scénářem a podrobnějšími instrukcemi

(ty se týkají jak překladatelského zadání, např. jak si přeje převádět vizuálně verbální informace, tak i požadavků na realizaci dabingu, jako je určení rolí konkrétním hercům). Vedoucí produkce potom zadává překlad, a překladateli obvykle dodává film jako takový a scénář. Martínezová v angličtině užívá slova „script“, nejde tedy o dialogovou listinu, ale skutečně o scénář. Proto musí překladatel pečlivě sledovat i přiložený film (stává se, že někdy překladatel nedostane ani scénář). Po dokončení se překlad může posílat korektorovi, ale není to podmínkou. Úpravu dialogů má na starosti buď překladatel nebo korektor, ale také se může stát, že dialogy upravuje režisér dabingu či dokonce herec. Poté se překlad posílá produkci. Asistent produkce segmentuje text podle daných pravidel a přiděluje jim časové kódy. Poté se určuje, v kolika segmentech se která postava objevuje a určuje se harmonogram natáčení, jehož dodržování kontroluje dabingový režisér, který dohlíží i na casting herců a následně i na jejich výkony (Martínezová 2004, s. 3-7).

I přesto, že Martínezová považuje proces výroby dabingu ve Španělsku a Katalánsku za odlišnější než v jiných zemích (Martínezová 2008, s. 3), ale ve srovnání s Českou republikou se příliš neliší.

2.2 Synchronizace

Synchronizace, jak bylo zmíněno výše, je jednou z oblastí, která nejvýrazněji ovlivňuje překladatelský proces a v dabingovém překladu se jedná o soulad překladového textu s obrazovou složkou audiovizuálního díla, jako např. s pohyby rtů či s gesty herců. Nicméně nelze dosáhnout dokonalého synchronu, jak se shodují Walló, Paquin i Chaume a obvykle synchronizaci nazývají iluzí, či „uměním optického klamu, uměním zdání“ (Walló 1986, s. 12).

V této práci se věnuji názorům třech autorů. Robert Paquin, dělicí synchron fonetický, sémantický a dramatický, je kanadský překladatel a úpravce dabingu. V jeho pojetí, jež je zaměřeno především prakticky, obě tyto role v jeho pojetí splývají (Paquin 1998). Olga Walló je česká překladatelka a režisérka dabingu, v jejímž pojetí je naopak role překladatele a úpravce oddělována. Synchron popisuje spíše prakticky, nikoliv tedy z pohledu translátologa či akademika, ale spíše z pohledu úpravců, které dělí na dva typy –auditivní a vizuální (Walló 1986, s. 13). Frederic Chaume Varela je španělský translátolog zabývající se především dabingovým

překladem. Popisuje synchron kinetický (*kinesic synchrony*), izochronii a fonetický synchron, který nazývá je *lip-sync*, ale explicitně uvádí, že jde v jeho pojetí o synonymum k synchronu fonetickému (Chaume 2008, 129), proto jej v této práci budu nadále označovat takto.

Dělení synchronu na fonetický synchron, kinetický synchron a izochronii považují za funkčnější než dělení Paquinovo – zatímco Chaume se věnuje jen synchronu a uvádí překladatelské postupy, kterými jej můžeme dosáhnout, Paquinovo pojetí synchronu zahrnuje i záležitosti, které se synchronu jako takového netýkají, např. překlad přízvuku u dramatického synchronu (viz kapitola 2.2.3.2). Walló se synchronu věnuje jen z praktického hlediska, nikoliv z hlediska vědeckého (viz kapitola 2.2.3.1).

2.2.1 Různé přístupy k synchronizaci

Chaume dělí některé překladatele podle různých pohledů na synchronizaci. Konkrétně jmenuje tyto: profesionální přístup, funkční přístup, polysystémový přístup a kinematografický přístup⁴, kam počítá i sám sebe (Chaume 2004, s. 35).

Pro „profesionální přístup“ je charakteristické, že výsledný produkt nemá divákům znít jako překlad a hlavní prioritou je kvalitní synchron. Na vzniku finálního produktu se podílí úzký okruh profesionálů a odtud pochází i název pro tento přístup. Chaume tvrdí, že jde v podstatě o funkční přístup, který ovšem není zakotven v akademickém prostředí. Odpovědnost za synchron má především úpravce dialogů a dabingový režisér, kteří zasahují i do překladu, a to i když znalost daného cizího jazyka není dostatečná (Chaume 2004, s. 37). Domnívám se, že do této skupiny by se dala řadit i Olga Walló a Robert Paquin.

Funkční přístup se od předchozího liší tím, že synchron zkoumá i z teoretického hlediska⁵. Opět je pro ně důležité, aby dabing diváka nerušil a nepůsobil cize (Chaume 2004, s. 38).

⁴ vlastní překlad

⁵ jeden z prvních byl István Fodor a jeho dílo „Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects“

Polysystémový přístup chápe synchronizaci jako aspekt naturalizace, která je pro dabingový překlad jednou ze základních norem. Je to spíše deskriptivní přístup popisující synchron jako součást polysystému (Chaume 2004, s. 39).

Kinematografický přístup zatím není považován za homogenní skupinu (Chaume 2008, s. 40) a do úvah o audiovizuálním překladu také zahrnují poznatky z filmové vědy. Také k audiovizuálnímu textu přistupují s tím, že se jedná o souhrn několika znakových systémů (např. proxémika, kinezika, lingvistický kód, způsob záběru apod.), které je nutné chápat jako funkční celek (Chaume 2008, s. 41).

2.2.2 Typ překládaného textu a cílový čtenář a jejich vliv na synchronizaci

Jedním ze základních faktorů je samozřejmě i žánr překládaného audiovizuálního textu, jako např. dokumentární filmy, animované filmy nebo seriály a hrané filmy nebo televizní seriály.

Hrané filmy či televizní seriály vyžadují synchronizaci nejvyšší kvality (Chaume 2004, s.46). U dokumentárních děl, jejichž primární funkcí je funkce informativní, se často využívá tzv. voice-overu, kdy je originální zvuk zeslaben a divák jej může slyšet na pozadí. Synchronizace je tedy v tomto případě téměř nulová, dodržuje se snad jen izochronie, a i ta pouze částečně – tedy tak, aby překlad i originál končily promluvu ve stejné chvíli (Chaume 2004, s. 46).

Dalším typem je animované audiovizuální dílo, kde kreslené postavy vlastně ani nevyslovují skutečná slova, a tak fonetický synchron je významný jen ve chvíli, kdy postava otevírá tak zřetelně ústa, že nemůže vyslovovat nic jiného než otevřenou samohlásku. Navíc tyto bývají často určeny i pro děti, pro které není fonetický synchron tak důležitý. Zde je mnohem důležitější synchron kinetický, jelikož dětské pořady často využívají až přehnaných gest, které musí přeloženy koherentně vzhledem k mluvenému textu (Chaume 2004, s. 46).

Jak bylo zmíněno výše u animovaných děl, při dabingu filmu či seriálu pro děti není fonetický synchron uplatňován tak, jako u filmů či seriálů pro dospělé. Chaume zároveň zdůrazňuje, že i když jsou seriály ve výchozí kultuře určeny pro adolescenty a v cílové kultuře pro děti mladšího věku – jako typický příklad zmiňuje japonské animované seriály – je důležité přizpůsobovat překlad konvencím cílové kultury a nikoliv kultuře výchozí (Chaume 2004, s. 48).

2.2.3 Typy synchronizace

Popisu synchronizace se v této kapitole budu věnovat z pohledu tří autorů, jež se touto problematikou zabývají ve svých pracích. Konkrétně se jedná o Roberta Paquina, Frederica Chaumeho a Olgy Walló.

Nejprve se stručně věnuji pohledu Olgy Walló, poté charakteristice Paquinových dvou kategorií sémantického a dramatického synchronu a podrobněji se budu věnovat synchronu tak, jak jej rozdělil Chaume, jehož kategorizace je modernější a z pohledu translátologa ji považuji i za přesnější – proto budu v této práci užívat jeho terminologii.

2.2.3.1 Olga Walló

Walló v této fázi práce (tedy ve fázi synchronizace) již nehovoří o překladateli, ale o úpravci, který s textem pracuje různými způsoby – vizuální typ úpravce pozoruje především pohyby úst herců a pracuje s textem poněkud volněji než auditivní typ úpravce, který vnímá především rytmus a zvukovou stránku textu. Walló dále nazývá synchron „uměním synonym“ a zmiňuje potřebu zachovávat rytmus a délku promluv, ale i jejich intencionální obsahy (Walló 1986, s. 13), tedy v podstatě hovoří o dramatickém synchronu, jak jej popisuje Paquin (Paquin 1998).

Dále se pak Walló věnuje obvyklým chybám úpravce jako nepřirozené dělení vět (např. oddělení větných členů, které patří k sobě, např. kondicionálový tvar slovesa být a významového přídělníku minulého), příliš krátké či dlouhé překlady (tedy nedodržení izochronie, použijeme-li Chaumeovu terminologii) a nerespektování rytmu cílového i výchozího jazyka – ve své knize také popisuje jazyky, ze kterých se dabuje nejčastěji (Walló 1986, s. 16–17). U frázování, které také patří do kategorie synchronizace, Walló doporučuje, aby překladatel překládal „co možná nejvěrněji od jednoho interpunkčního znaménka ke druhému“ a dále aby „uváděl vlastní jméno na stejném místě ve větě, jako v jazyce originálu“ (Walló 1986, s. 10,11). To považuji za poměrně vhodný postup, který ostatní autoři neuvádějí – snad se mu blíží Chaume se svou repeticí (viz Kapitola 0). Takový přístup můžeme vidět i na příkladech (jde o jedinou repliku, která byla pronesena v záběru zblízka), viz příklady (1)–(4).

Z výše uvedeného je patrné, že i když se Walló ve svém textu věnuje většině aspektů synchronizace (snad kromě zpracování vizuální informace), nevěnuje se jim

systematicky a ani je nedělí do zvláštních kategorií (např. v textu není v textu žádná kapitola stručně shrnující veškerá specifika synchronizace), ale především zdůrazňuje praktickou stránku věci, tedy že dabingový překlad poté bude sloužit k dramatizaci a přednesu a musí se herci dobře vyslovovat (Walló 1986, s. 16–17).

- (1) **Officer David**, the liaison position with **NCIS** is being terminated.
Agentko Davidová, pozice styčného důstojníka **NCIS** byla zrušena.
- (2) **McGee**... I'm moving you across to the cyber crimes unit.
McGee... přesunete se do útvaru počítačové kriminality.
- (3) **DiNozzo**... you've been reassigned. Agent afloat, **USS Ronald Reagan**.
Dinozzo... vy jste přeřazen. Plovoucí agent na **USS Ronald Raegan**.
- (4) **Agent Gibbs**... meet your new team.
Agente Gibbsi... čeká vás nový tým.⁶

2.2.3.2 Robert Paquin

Robert Paquin je kanadský překladatel a úpravce dabingu. V jeho pojetí tedy obě tyto role splývají (Paquin 1998).

Fonetický synchron

Paquinův pohled na fonetický synchron se shoduje s pohledem Chaumeho, který jej ovšem popisuje teoretičtěji, a proto jej zmíním až v kapitole popisující Chaumeův přístup (kapitola 2.2.3.3).

Sémantický synchron

Sémantický synchron, tedy má-li cílový text stejný význam jako text výchozí, má obvykle přednost před synchronem fonetickým (zvláště pak u textů, kde je nutná exaktní terminologie), ale může nastat i situace, kdy je tomu jinak – např. je možné, že číslo v originále je pro děj filmu naprosto nepodstatné, a proto jej může překladatel zaměnit za jiné, které více odpovídá pohybu rtů herce (Paquin 1998). Nicméně se domnívám, že s tímto přístupem musí být překladatel velmi opatrný, a to

⁶ Všechny příklady z podkapitoly 2.2.3, konkrétně (1) – (7), byly převzaty z originálu a dabingu z první epizody šesté řady seriálu NCIS.

zvláště v případě seriálů, kde i zdánlivě často nepodstatná věc využita v dalších řadách (obvykle se dabuje jedna řada jako celek a překladatel by tedy měl mít přehled o tom, co se bude dít alespoň v rámci jedné řady) a divákům pak tedy mohou vinou špatného úsudku překladatele unikat souvislosti. Např. úpravce dabingu seriálu JAG, zřejmě právě z důvodu zachování fonetického synchronu, změnil mimo jiné hodnot hlavní postavy Harmona Rabba – to samozřejmě neuniklo pozornosti věrných diváků (Lopuch 2005).

Dramatický synchron

U dramatického synchronu Paquin popisuje synchronizaci obrazu a zvuku, např. kývne-li osoba na znamení souhlasu a přitom se k tomu slovně vyjadřuje, musí tomu odpovídat i překlad. To samozřejmě představuje problém, protože v některých jazycích kývnutí hlavou může naopak znamenat nesouhlas (Paquin 1998).

Dále sem spadá úroveň jazykového vyjadřování postav, idiomatické výrazy i akcent – v tomto případě zmiňuje strategii, která spočívá především ve volbě slov, např. osoba hovořící britskou angličtinou bude volit vyšší styl a tím se bude lišit od ostatních. Pokud to ovšem není možné, pak by měl podle Paquina překladatel dát informaci o původu postavy např. v podobě promluvy jiné postavy (Paquin 1998).

2.2.3.3 Frederic Chaume Varela

Chaume ve svém článku nepřikládá důležitost tomu, kdo úpravu překladu na dabingový scénář provádí, pouze popisuje synchronizaci jako takovou (Chaume 2008, s. 129), a zmiňuje-li člověka zodpovědného za synchron, vždy uvádí překladatele i úpravce dialogů. Sémantický synchron, jak je pojímá Paquin, vůbec nepovažuje za druh synchronizace a tvrdí, že se spíše jedná o zvláštní typ koherence (Chaume 2004, s. 45).

Kinetický synchron

Kinetickým synchronem se rozumí soulad mezi a akustickou složkou díla a kinezikou (tedy součástí vizuální složky), je-li tato pro pochopení audiovizuálního díla nutná a nemůže-li ji divák pochopit. Příkladem může být buď kývnutí na znamení souhlasu nebo čínské počítání na prstech – to, co v České republice znamená dva, znamená pro Číňana osm. Kineziku je podle Chaumeho nutné

explikovat, když je pochopení gesta důležité pro pochopení významu a pokud by jeho opomenutí znamenalo „probuzení z kinematografického snu, jež je vědomě uzavřenou dohodou mezi divákem a dílem“⁷ (Chaume 2008, s. 132). Často jsou tato gesta doprovázená i slovy, která vyjadřují jejich význam – překladateli pak stačí vhodně přeložit jejich význam. Vhodně znamená tak, aby diváka narušila v prožitku – nevyrušovala ho z „kinematografického snu“, tedy pokud postava kývá hlavou, měla by promluva, kterou pronáší, obsahovat nějaké souhlasné tvrzení – to může být problém při překladu z jazyka, kde kývnutí naopak znamená nesouhlas, jako např. v katalánštině (Chaume 2008, s. 132). Z překladatelských postupů Chaume doporučuje najít přirozený ekvivalent ve výchozím jazyce, ale pokud toto není možné, pak by měl překladatel užít substituce a najít slova nebo fráze s podobným sémantickým významem, či užít nějakého novotvaru, který je v souladu s pohybem těla – Chaume uvádí náhradu anglického „Oops!“ při klopýtnutí za „¡Ep!“, které foneticky odpovídá originálu, což je důležité zvláště při záběru zblízka (Chaume 2008, s. 133). V případě, že nelze využít částečnou substituci, hovoří podobně jako Paquin (viz Kapitola 0) o možnosti úplné substituce a změně sémantického významu, ovšem nesmí dojít ke změně celkového vyznění filmu nebo změně v povaze postavy (Chaume 2008, s. 134).

Izochronie

Je-li dabing izochronní, pak délky jednotlivých výpovědí cílového textu odpovídají délce výpovědí výchozího textu. Je tedy, podobně jako fonetický synchron, ovlivněna artikulací. Chaume tvrdí, že pokud není dabing izochronní, pak si diváci všimnou chyby mnohem spíše než chybě ve fonetickém synchronu (Chaume 2008, s. 134). Tento typ synchronu se uplatňuje i u titulků, kde ovšem není tak striktní jako u dabingu. Cílem je upravit překlad tak, aby jednotlivé věty odpovídaly délkám vět ve výchozím jazyce. Z překladatelských postupů se uplatňuje amplifikace, jako např. repetice, glosa, perifráze, anakolut, parafráze, synonyma, antonyma, hyperonyma, hyponyma apod., a redukce, jako např. redukce vlastních jmen, pozdravy, oslovení, deixe, hyponyma, hyperonyma, antonyma, synonyma a vynechání prvků, které jsou již vyjádřeny obrazem, atd. (Chaume 2008, s. 135).

⁷ vlastní překlad

Příklady vynechávek z důvodu zachování izochronie najdeme v příkladu (5), kde redukce vede i k fonetickému synchronu (opět šlo o záběr zblízka), kterou ovšem na stejném příkladu uvádím v kapitole 0). Konkrétně jde vynechání vlastního jména postavy, která navíc není pro seriál podstatná.

(5) High school math, **Pringle**. What's your point?

Středoškolské počty. Copak?

Fonetický synchron

Fonetickému synchronu, neboli přizpůsobení překladu pohybům úst, se poprvé podrobně věnoval v r. 1976 István Fodor. Podle Chaumeho se v dabingové praxi dodržuje fonetický synchron především při záběrech zblízka, kdy kamera zabírá obličej postavy. Pro dabing jsou důležité tři typy kódů – lingvistický (tedy slova s obouretnými souhláskami nebo otevřenými samohláskami), pohybový (tedy realizace slov herci) a kód záběru, tedy záběry zblízka (Chaume 2008, s. 136).

U fonetického synchronu nejde o to nahradit konkrétní hlásku ve výchozím textu stejnou hláskou v textu cílovém, nicméně je třeba nahrazovat otevřené samohlásky opět samohláskami otevřenými, a obouretnou souhlásku opět další obouretnou souhláskou. Dokonce je možné nahrazovat bilabiály labiodentálními souhláskami – jde o to, aby bylo zachováno zdání reality (Chaume 2008, s. 136).

U tohoto typu synchronu se mohou uplatňovat následující překladatelské metody: repetice, změna slovosledu, substituce, redukce, amplifikace a vynechání či přidání informace (Chaume 2008, s. 137). Repetice se týká slov, která jsou podobná ve výchozím i cílovém jazyce. Velmi často jde o slova převzatá (srovnatelně viz Olga Walló, Kapitola 2.2.3.1). Potřebujeme-li na určitém místě konkrétní foném, nemusíme se nutně zaměřovat jenom na obměnu slova jako takového, ale můžeme kýženého efektu docílit i změnou slovosledu, příp. změnou struktury věty. To nám, zvláště v jazyce s volným slovosledem jako je čeština, umožňuje zachovat „umění zdání“ (Walló 1986, s. 12), aniž bychom příliš manipulovali s informací ve větě. Substitucí se rozumí substituce např. za hyperonymum, synonymum apod. Redukcí nebo naopak amplifikací dosáhneme kombinací metod předchozích. Chaume tvrdí, že vynechání či přidání informace by za normálních okolností bylo v překladu považováno za chybu, ale zvl. v případě dabingu toto neplatí (Chaume 2008, s. 137).

Příklad vynechání informace i komentář k příkladu viz (5). Příklad repetice slov stejných ve výchozím i cílovém jazyce můžeme vidět v příkladu (6).

(6) **Agent** Gibbs... meet your new **team**.

Agente Gibbsi... čeká vás nový **tým**.

Příklad (7) je ukázkou delece informace (konkrétně vlastního jména) a substituci dlouhého „matematika“ za „počty“, což je vlastně ekvivalent předmětu „matematika“ na prvním stupni základní školy. Navíc chtěl mluvčí dát touto větou najevo určitý despekt vůči svému podřízenému. Protože se výslovnost angličtiny se liší od její psané podoby, uvádím anglickou větu ve fonetické transkripci IPA. Protože psaná a mluvená forma se v češtině příliš neliší, do IPA ji nepřepisuji.

(7) haɪ skul mæθ pɪn gəl wɒts yɔː pɔɪnt
 stfe dɒ ʃkol Ské poč ty co pak

2.3 Výhody a nevýhody dabingového překladu

V této podkapitole se stručně vyjadřuji nejen k výhodám a nevýhodám dabingového překladu, ale také ke srovnání dabingu a titulky, dvou nejčastějších způsobů převodu audiovizuálních děl v České republice.

Nespornou výhodou dabingového překladu je jeho izosémiotický charakter, tedy že kanál vnímání cílového a výchozího textu se neliší a oba jsou určeny pro hlasitý přednes. Můžeme tedy dodržet prvky mluveného jazyka, např. nespisovné koncovky, které na rozdíl od psané podoby znějí přirozeně a diváka nějak neruší. Další z toho vyplývající výhodou je možnost plně se soustředit na vizuální stránku díla – jednak není obraz rušen titulkou a jednak divák nemusí vnímat psané verbální informace a poté ještě věnovat pozornost obrazu.

Co se týče nevýhod dabingu, je poměrně častým argumentem nejen ztráta přirozeného rytmu a melodie jazyka, ale i to, že diváci dabované verze jsou ochuzeni o herecův hlas (Kautský 1970, s. 21; Danjun 2009, s. 161). Danjun dále mluví o ztrátě přízvuku, který může být dokonce důležitý pro děj filmu (např. West Side Story, kde podle přízvuku určíme příslušnost k jednomu nebo druhému gangu), příp. určuje hodnotu hereckého výkonu, kterou divák dabované verze nemůže ocenit, např. polský přízvuk Meryl Streepové ve filmu Sofiina volba (Danjun 2009, s. 162).

Někteří (zvláště pak starší) autoři ovšem s tímto tvrzením nesouhlasí, srovnatelně viz „Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu“ (Boháčová 1976, s. 3).

Zajímavostí je, že zatímco zastánci titulkování vyčítají dabingu ztrátu či změnu informace v důsledku nutnosti přizpůsobovat se požadavkům na synchron, obhájci dabingu tvrdí to samé o titulcích – pokrývají prý pouze jednu třetinu dialogů, což „vyvolává zvýšené riziko tvorby nevýstižných či nesrozumitelných překladů, které mohou zásadním způsobem pozměnit smysl dialogů a ochudit tak diváka“ (Dabing.info 2002).

3 Převod kulturně specifických prvků

Kulturně specifické prvky patří do pragmatické roviny textu a překladatel musí vycházet ze znalostí výchozího i cílového jazyka a kultury – a to nejenom znalostí cílového čtenáře, ale i čtenáře výchozího. V této kapitole se budu věnovat kategorizaci kulturně specifických prvků, kritériím ovlivňujícím jejich překlad, dále pak různými překladatelskými postupy, kterými můžeme charakterizovat jejich převod, a v neposlední řadě i konkrétními poznámkami k převodu jednotlivých prvků.

Jan Pedersen rozděluje kulturně specifické prvky (v jeho pojetí jde o „*culture-bound elements*“) na intralingvistické a extralingvistické. Intralingvistickými kulturně specifickými prvky se rozumí idiomy, přísloví, slang a dialekty, zatímco kulturně specifické prvky extralingvistické poukazují na prvky pojmenovávající pojmy mimo jazykový systém, např. názvy institucí (Pedersen 2005, s. 2).

Do kulturně specifických prvků řadí někteří autoři i humor (viz Delia Chiaro, Chiara Bucaria atd.). I ten se může podobně jako kulturně specifické prvky dělit na intralingvistický a extralingvistický. Intralingvistickým humorem se rozumí slovní hříčky založené např. na homonymii, nepřímé aluze atd. Extralingvistický humor je charakteristický odkazem na kulturní realie (Jaskanen 1999).

V této práci se chci zaměřit na kulturně specifické prvky v užším slova smyslu, nebudu se tedy přímo zabývat problematikou překladu humoru. Kulturně specifické prvky tedy rozděluji na intralingvistické a extralingvistické. Mezi intralingvistické kulturně specifické prvky řadím idiomy, dialekty, slang, problematiku jazykové zdvořilosti (tykání, vykání, oslovování) a také aluze na literární či filmové realie⁸. Mezi extralingvistické kulturně specifické prvky pak přírodovědná a geografická pojmenování, prvky materiální kultury, prvky sociální kultury, prvky organizace společnosti, aktivity, zvyky, gesta a zvyklosti – tyto tzv. kulturní kategorie popisuje Newmark (1998, s. 95).

⁸ aluzi zde chápu v širším slova smyslu než jen jako aluzi literární, viz kapitola 3.1.3.

3.1 Intralingvistické specifické prvky

3.1.1 Jazyková etiketa

Jazyková zdvořilost je definována jako „konvenční sociální postoj a projev úcty a takové chování, které je přijatelné a nekonfliktní a které má v jazyce různé vyjádření“ (Čermák 2001, s. 298). Jazyková etiketa a její konkrétní gramatická realizace je určena pragmaticko-společenskými faktory, např. společenskou symetrií či asymetrií (Kufnerová 2003, s. 160). Řadí se sem mimo jiné oslovení, pozdravy, blahopřání apod. Mezi češtinou a angličtinou nacházíme rozdíly jak ve vyjádření gramatickém (zájmena a tvary sloves), tak i např. v oslovení a odlišných zdvořilostních frázích, kdy např. „*Hello*“ je ve formálnější situaci běžně substituováno českým „*Dobry den*“.

Tykání a vykání, tedy české prostředky vyjádření neformálních, resp. formálních, vztahů mezi lidmi pomocí zájmen či tvarů sloves (Čermák 2001, s. 292), představuje výrazný překladatelský problém a záleží na přesné charakteristice postavy. Levý dokonce tvrdí, že o překladu anglického „*you*“, které nic o míře formálnosti vztahu komunikantů nevyovídá, by šlo napsat i celou studii (Levý 2012, s. 172).

3.1.1.1 Oslovení a zdvořilostní fráze

Oslovení je definováno jako „ustálená forma začátku (orálního) kontaktu s komunikativním partnerem, založená zvl. na užití osobního jména (vokativu) a/n. určitého zájmena, obv. 2. osoby“ (Čermák 2001, s. 268). Čermák dále dává oslovení do přímé souvislosti s kulturou a typem uplatňované zdvořilosti (Čermák 2001, s. 38).

Levý tvrdí, že zachovávat se mají jenom výrazy, které čtenáři připadají dobově charakteristické (Levý 2012, s. 111), a v souvislosti s oslovením zmiňuje, že je mnohem vhodnější užívat českého úzu. Konkrétně zmiňuje doslovné překlady slova „*pane*“, které by podle něj bylo lepší vynechat, příp. překlad amerického „*How do you do*“ jako „*jak se daří*“, a podobně se vyjadřuje i o konvencích týkajících se oslovování, tedy např. „*pane profesore*“, místo „*profese Higginsi*“ (Levý 2012, s. 112).

Podle Kufnerové nepůsobí překlad zdvořilostních obrátů větší problémy, protože je to otázkou znalosti komunikativní hodnoty výrazu ve výchozím textu

(Kufnerová 2003, s. 162). Straková upozorňuje při překladu oslovení na to, že u ženských variant je třeba přechylovat a ženu – lékařku tedy oslovovat „*paní doktorko*“ a na zvyklosti týkající se oslovování funkcionářů jako prezident, premiér atd. (Straková 2003, s. 167).

3.1.2 Idiomy

Frazém je definován „kombinace prvků (zvl. forem lexémů) různé funkce a typu, z nichž aspoň jeden je z hlediska ostatních členem extrémně omezeného a uzavřeného paradigmatu“ (Čermák 2001, s. 239). Rozdíl mezi frazémem a idiomem je terminologického rázu – o frazému mluvíme, pokud chceme hovořit o formální stránce věci, o idiomu, pokud nás více zajímá sémantické hledisko (Čermák 2007, s. 33), proto je v této práci nazývám idiomy. Idiomem či frazémem se rozumí rčení, přísloví, pořekadla, formule, přirovnání, binomiály a frazémy synsématické.

Z formálního hlediska můžeme mít frazém lexikální (*prozvonit*), frazém kolokační a frazém propoziční, tj. větný (Čermák 2007, s. 33). Další dělení je založeno na sémantické složce, můžeme tedy rozlišit frazémy somatické („*hořelo mu za patama*“), paralingvistické („*mávnul nad tím rukou*“), příp. animální či botanické (Čermák 2007, s. 34). Nicméně Čermák považuje za neúčelnější dělení idiomů podle roviny komponentů a podle roviny výrazů (Čermák 2007, s. 43).

Idiomy mají hlavně význam pragmatický, přičemž nejdůležitější jsou složky expresivní, symbolické a evaluativní. Co se týče expresivity, užití idiomu může být v kontrastu s textem okolním, užívá např. diminutiva, eufonii, nespisovné prvky apod. Symbolickou složku významu je založena na asociacích a začlenění podle kontextu a evaluativní složka významu vyjadřuje hodnocení mluvčího, „*letí jako vítr*“ (Čermák 2007, s. 39). Idiomy jsou závislé na kontextu a díky vysoké míře vágnosti umožňují jeho aktualizaci (Čermák 2007, s. 39).

Při překladu frazeologismů jde především o kulturní substituci (Straková 2003, s. 85), Hervey a Higgins kromě substituce zmiňují i parafrázi s eventuální exegezí, tedy vysvětlením (Hervey a Higgins 2002, s. 36), např. „*Jak praví jedno moudré čínské přísloví...*“. Dále si překladatel musí uvědomit, že frazeologie se v závislosti na čase velmi mění (Straková 2003, s. 89).

3.1.3 Aluze

Aluze neboli narážka je definována jako „záměrná, avšak nepřímá a jen částečná citace textu, zpravidla i bez uvedení autora“ (Čermák 2001, s. 225). Leppihalmeová chápe aluzi v širším smyslu, tedy nejenom jako intertextuální odkazy, ale i odkazy k různým prvkům výchozí kultury (Leppihalmeová 1992, s. 183–4) – takto chápou aluzi i v této práci. Aluze představuje překladatelský problém, protože vychází z předpokládané znalosti čtenářů, která ovšem může být pouze monokulturní, např. aluze na báseň Lorelei, jejíž přesný převod nelze provést pomocí žádného z českých překladů (Povejšil 2003, s. 155).

Leppihalmeová také uvažuje nad funkcí aluze. Ta podle ní může mít na text jenom minimální vliv, nebo může mít velký vliv na téma či postavu. Zdůrazňuje, že překlad je především zprostředkovatelem výchozí kultury a měl by proto zvážit, jak s aluzí v textu naloží (Leppihalmeová 1992, s. 184–5). Aluze dělí na „aluze na vlastní jména“ (*proper-name allusions*) a „aluze na slovní spojení“ (*key-phrase allusions*) (Leppihalmeová 1992, s.188). Příkladem aluze na vlastní jméno může být např. „šikovní jako Pat a Mat“, příkladem aluze na slovní spojení např. „Tak nám zabili Saddáma, paní Müllerová“.

Jako řešení různých typů aluzí Povejšil vyjmenovává parafrázi, obecnější formulaci, příp. stylizaci (Povejšil 2003, s. 156–7). Leppihalmeová navrhuje minimální změny, pokud je aluze považována alespoň za trochu známou, ale pokud se předpokládá, že aluze bude většinou čtenářů neznámá, navrhuje buď poznámku pod čarou⁹, generalizaci, nebo úplné nahrazení aluzí pro cílové čtenáře známější s tím, že musí asociovat podobné věci.

3.1.4 Jazykové variety

Jazyková varieta je neutrálním, bezpříznakovým termínem pro komunikativní verzi jazyka. Varieta, která je např. vyučována ve školách a jejíž norma je institucionalizovaná, se nazývá standard (Čermák 2007, s. 43). Mezi jazykové

⁹ Leppihalmeová se nezabývá překladem pro titulky, tento postup tedy uvádím pouze pro úplnost. U překladu pomocí vysvětlivek zdůrazňuje, že hlavní funkcí aluze je předávat význam pomocí konotací, a proto by nadměrná explikace mohla mít za následek ztrátu smyslu aluze (Leppihalmeová 1992, s. 188-9).

variety se řadí především slang a dialekt (zde užíván v širším slova smyslu, tedy jako zastřešující pojem pro regiolekt a sociolekt).

Dialekt neboli nářečí je „lokálně omezená varieta jazyka s úhrnem rysů odlišných od dialektu jiného či jazyka spisovného“ (Čermák 2001, s. 232). Při překladu dialektů nevyhnutelně dochází ke ztrátě informací. Levý tvrdí, že není možné českými jazykovými prostředky postihnout nářeční mluvu jiných národů a dosažitelné je jedině odlišení řeči např. městské a vesnické, a to např. užitím regionálních bezpříznakových slov, zvláště těch, které jsou společné několika dialektům a nejsou tedy připisovány jediné skupině obyvatel (Levý 2012, s. 117). Pokud bychom užili konkrétního nářečí, mohli bychom také do textu vnášet nežádoucí asociace (Kufnerová 2003, s. 69).

Anthony Pym se snaží poukázat na roli jazykových variet a pomocí „autentičnosti“ a jejího vztahu k „parodii“ definuje jejich funkci. V parodii, která je přímým protikladem autentičnosti, se užívá několik stereotypních markerů nářečí, zatímco autentičnost je skutečně existující jazyková varieta, užívaná správně a do nejmenších detailů. (Pym 2000). Pym tvrdí, že markery jazykové variety běžně pro cílový jazyk jsou dobrým překladatelským řešením s tím, že musí překladatel dávat pozor na míru parodie nebo autentičnosti (Pym 2000). Převod nářečí mezi němčinou a italštinou zkoumali např. na Boloňské univerzitě, kde došli k závěru, že nářeční prvkům není věnována dostatečná pozornost, pravděpodobně z finančních i časových důvodů (Heiss a Soffritti 2009).

Slang je „speciální a obv. neoficiální výrazivo, popř. i způsoby jeho užití, příznačné zvl. pro profesní či zájmovou skupinu lidí“ (Čermák 2001, s. 282). Pokud v cílovém jazyce neexistují ekvivalenty pro převod slangu, pak by měl překladatel pracovat se stylizací (Kufnerová 2003, s. 73).

3.2 Extralingvistické specifické prvky

Co se týče extralingvistických specifických prvků, převezmu jejich kategorizaci tak, jak ji uvádí Peter Newmark (1998, s. 95)¹⁰ s tím rozdílem, že zatímco

¹⁰ vlastní překlad, originál uvádím v závorce

Newmark uvádí příklady překladu botanických a zoologických názvů v kategorii „Prvky materiální kultury“, ve stručném přehledu na konci kapitoly je již řadí do kategorie „Přírodovědná a geografická pojmenování“ (Newmark 1998 s. 102), kam je v této práci řadím i já:

- Přírodovědná a geografická pojmenování (*Ecology*)
- Prvky materiální kultury (*Material culture*)
- Prvky sociální kultury (*Social culture*)
- Prvky organizace společnosti (*Social organisation: political and administrative*)
- Gesta a zvyklosti (*Gestures and habits*)

Faktory ovlivňující jejich překlad, tedy mezikulturnost, mimotextovost, pozici v rámci textu, intersémiotickou redundanci, kotext, omezení v závislosti na typu média a paratextové informace jsou podrobněji rozepsány v kapitole 3.3). Newmark také uvádí, že překlad těchto „kulturních slov“ (jeho pojem pro kulturně specifické prvky) záleží především na tom, kdo je naším cílovým čtenářem (Newmark 1998, s. 102).

3.2.1 Přírodovědná a geografická pojmenování

Geografická pojmenování obecná nebývají sice vždy považována za kulturně specifický prvek, nicméně pro obecná slovo „travnatá formace“ můžeme najít ekvivalenty, které jsou typické pro dané kulturní prostředí (podle podnebného pásu) jako je savana, pampa, tundra, prairie nebo step (Newmark 1998, s. 96)¹¹ – pokud tedy převádíme slovo nebo sousloví, jehož obsah je již specifický a nikoliv obecný^{12,13}, měli bychom jej zachovat a vyžaduje-li to překlad, přidat k němu buď obecný klasifikátor, nebo vysvětlující poznámku. Lze předpokládat, že geografické názvy obvykle mají své oficiální ekvivalenty (Londýn, Kordillery) a obvykle nepředstavují při překladu problém. Při překladu specifických informací (např. Islington), o kterých

¹¹ Newmark zde místo „travnaté formace“ : „grassland plains“ uvádí „plateau“ : „náhorní plošina“, ovšem posledně jmenované není hyperonymem pro uvedené ekvivalenty jako je savana nebo pampa.

¹² Savana = travnatá formace tropických a subtropických oblastí

¹³ Pojmy prairie, pampa a step všechny popisují travnatou formaci v mírném pásu, ovšem prairie jsou v Severní Americe, pampy v Jižní Americe a stepi v Eurasii.

předpokládáme, že je cílový čtenář pravděpodobně nemůže znát, volíme obvykle postup adice (stanice metra Islington).

I přírodovědné názvosloví má obvykle již své zavedené oficiální ekvivalenty. Výjimku tvoří názvy zvířat či rostlin, které se běžně vyskytují v jednom kulturním prostředí, a proto mají jednoslovný název (např. hvozdík, *Dianthus arenarius*; příp. japonský psík mývalovitý nazývaný tanuki). V neodborném textu (zvl. pak v literárním) obvykle nemůže uvádět jejich botanický název (i když bychom tím zachovali přesnou sémantickou informaci). Podle typu textu a cílového čtenáře pak tedy můžeme zvolit buď postup explicitace („*Tanuki z čeledi mývalovitých*“ a poté jej nazývat jenom jako „*tanuki*“), případně kulturní substituci („*mýval*“).

3.2.2 Prvky materiální kultury

Newmark tuto kategorii dále rozděluje na jídlo, oblečení, bydlení a dopravu (Newmark 1998, s. 95). V každém jazyce se vyskytují slova, která popisují koncepty typické jenom pro dané prostředí. Pokud chceme zachovat kolorit daného prostředí, obvykle tyto pojmy přejmeme (příp. transliterujeme) a pokud se jedná o pojmy neznámé, pak k nim přidáme obecný klasifikátor. Z domestikujících strategií pak můžeme volit i kulturní substituci.

Příkladem může být japonské *susí* (v originále 寿司), které bylo pouze transliterováno do češtiny (příp. do angličtiny jako *sushi*). Další typické japonské jídlo, *rámen* (ラーメン), je do angličtiny běžně přejímáno jako „*ramen noodles*“, do češtiny jako „*nudle rámen*“ (Naruto 2008, epizoda 4), ovšem např. při překladu mangy může překladatel předpokládat, že čtenáři jsou seznámeni s některými pojmy z japonské kultury a může volit postup retence s transliterací: „*rámen*“ (Kisimoto 1999, kapitola 6). Příkladem kulturní substituce může být překlad japonských rýžových kuliček onigiri (v originále お握り), které do dabingu dětského seriálu Pokémon byly převedeny např. jako „*sandwiches*“ (Bulbapedia 2013) a do češtiny jako „*rýžové koláčky*“ (Pokémon 1997, epizoda 12).

V kategorii bydlení můžeme zmínit problematiku převodu českého výrazu „*chalupa*“, které se věnují Řeřicha a Livingstone. Chápeme-li toto slovo historicky, pak uvádí jako možný ekvivalent anglické „*cottage*“. Pokud ovšem hovoříme o víkendové chalupě, pak má slovo „*cottage*“ spíše význam nějakého luxusního

bydlení. Proto pro překlad české chalupy uvádí možnosti jako „*chalet*“ nebo „*summer house*“ (Livingstone a Řežicha 2011, s. 63).

V kategorii oblékání můžeme jako příklad uvést japonské kimono a v kategorii dopravy asijského rikšu. Obě tato slova jsou slovy převzatými a běžně užívanými v češtině i angličtině s příslušnou úpravou pravopisu (angl. „*rickshaw*“).

3.2.3 Prvky sociální kultury

Newmark sem řadí pojmy týkající se práce a volnočasových aktivit (Newmark 1998, s. 103). Co se týče problematiky převodu denotativních významů, ty mohou být popsány pomocí svojí funkce – Newmark uvádí např. „*cholaterie*“ jako „*chocolate shop*“ (Newmark 1998, s. 98), česky bývá převáděna jako „*čokoládovna*“. Příkladem takového kulturního prvku můžeme najít v seriálu *Pushing Daisies* (Řekni, kdo tě zabil). Povolání hlavní postavy je „*pie maker*“, tedy člověk, který vyrábí typické americké „*pies*“. V češtině byla neexistence těchto slov vyřešena kulturní substitucí „*pie*“ za „*koláč*“ a jejich výrobce byl pojmenován užitím českého derivativního sufixu „-ník“ (tzv. činitelská přípona) a „*pie maker*“ byl převezen jako „*koláčník*“ (Řekni, kdo tě zabil 2008, s1 e1).

Další oblastí, kterou Newmark zmiňuje, jsou slova označující volnočasové aktivity, zvláště pak sporty (Newmark 1998, s. 99). Většina z nich je pouze přepsána podle zásad češtiny, jiných překladatelských metod se příliš neužívá. Příklady viz Tabulka 3, kde uvádím název sportu v původním jazyce, název sportu, jak se dnes učívá v češtině, a eventuálně synonymní český ekvivalent, který je také uznávanou variantou, nicméně dnes stále méně používanou. Jen výjimečně je více užívaný název počeštěný, příp. se přejatý název neužívá vůbec (házená), nebo tento sport původně vznikl ve střední Evropě a do jiných jazyků se tedy šířil z naší oblasti (nohejbal). Zajímavé je také rozšíření onomatopoického pojmenování názvu značky pro příslušenství ke stolnímu tenisu „ping pong“, které se přeneslo z angličtiny do češtiny (Online Etymology Dictionary 2012).

Tabulka 3: Názvy sportů a jejich české ekvivalenty

Volleyball	volejbal	Odbíjená
Football	fotbal	Kopaná
Basketball	Basket, basketbal	Košíková
Handball	---	Házená
Foot tennis	---	Nohejbal
Table tennis	Stolní tenis	
Ping-pong	Ping-pong	---
baseball	baseball	---
pétanque	pétanque	---

3.2.4 Prvky organizace společnosti

V této kategorii se jedná o prvky jako politické instituce, politici reprezentanti, historické termíny, mezinárodní organizace, náboženské termíny a umění. Důležitým pravidlem při překladu je nejprve zjišťovat, zda-li neexistuje nějaký oficiální ekvivalent, a pokud je překladatel nucen se vypořádat s překladem jinak, musí být v užívání zvoleného ekvivalentu konzistentní (Newmark 1998, s. 100).

Na prvním místě Newmark uvádí institucionální termíny, jako pojmenování pro hlavu státu a zákonodárné orgány. Ty, které užívají „mezinárodní nebo snadno přeložitelné morfémy“ (Newmark 1998, s. 99), nazývá transparentními a navrhuje metodu přímého překladu (v jeho pojetí jde o „*through-translation*“). Pokud jde o názvy ostatní, jako např. německý Bundestag, navrhuje buď explikaci a retenci (pro vzdělanější čtenáře), příp. parafrázi podle smyslu: „*German Federal Parliament*“ (Newmark 1998, s. 99). V češtině existuje oficiální ekvivalent „Německý spolkový sněm“.

Názvy ministerstev jsou obvykle převáděny metodou přímého překladu (Newmark 1998, s. 99), a proto se české Ministerstvo financí nepřekládá jako „*Ministry of Treasury*“, ale jako „*Ministry of Finance*“. U překladu názvů politických stran je často nutná specifikace (záleží samozřejmě na cílovém čtenáři), která se týká umístění strany v rámci politického spektra.

První metodou, kterou by měl překladatel volit u historických termínů v odborných textech, je vždy retence nebo specifikace, pokud tedy neexistuje oficiální ekvivalent. V textech populárně-naučných se obvykle užívá parafráze podle smyslu (Newmark 1998, s. 101). Příkladem historických termínů, které se ani v češtině, ani v angličtině neužívají v překladu, mohou být německé výrazy „Anschluss“ nebo „Kulturkampf“. Ukázkou oficiální ekvivalentu může být německé „Endlösung“, do angličtiny převáděné jako „the final solution“, do češtiny „konečné řešení“.

Mezinárodní termíny, kam patří mimo jiné názvy mezinárodních organizací, obvykle mívají své oficiální ekvivalenty. Newmark uvádí např. World Health Organization, WHO, která se v němčině zkracuje jako WGO, „Weltgesundheitsorganisation“, a ve španělštině OMS, „Organización Mundial de la Salud“ (Newmark 1998, s. 101). Do češtiny se převádí jako Světová zdravotnická organizace, ovšem zachovala si původní zkratku WHO (Kancelář WHO v ČR 2007). Newmark dále upozorňuje na „kvazi internacionalismy“ (Newmark 1998, s. 101), tedy akronymy z angličtiny, které byly přejaty do ostatních jazyků, např. UNESCO, UNICEF, APEC, OPEC atd.

Uměnovědné termíny se obvykle vztahují k různým hnutím, epochám, budovám i pracovním postupům apod. Často se překládají pomocí retence (Jugendstil, pas de deux, andante) a často jsou chápány univerzálně (Newmark 1998, s. 102).

Co se týče náboženských termínů, obvykle jsou přeloženy ve chvíli, kdy se stanou předmětem zájmu pro uživatele cílového jazyka, přičemž ta nejběžnější slova jsou přejímána a transliterována podle úzu cílového jazyka (Newmark 1998, s. 102). Příkladem mohou být bibličtí „Φαρισαίος (farisajos)“, z novozákonní řečtiny byly převzaty do angličtiny jako „pharisee“, do češtiny jako „farizej“, do japonštiny jako „フェリサイ派 (farizaiha)“, do ruštiny „Фарисеи (farisej)“ a do čínštiny jako „法利赛人 (Fālīsàirén)“. V dnešní době se často jedná o přejímání islámské terminologie z arabštiny, jako např. džihád nebo korán: „قرآن (qur'an)“: do češtiny „korán“, do angličtiny „Quran“, do japonštiny „クルアーン (kuruán)“, do čínštiny „古兰经 (gǔlánjīng)“, do ruštiny „Коран (koran)“.

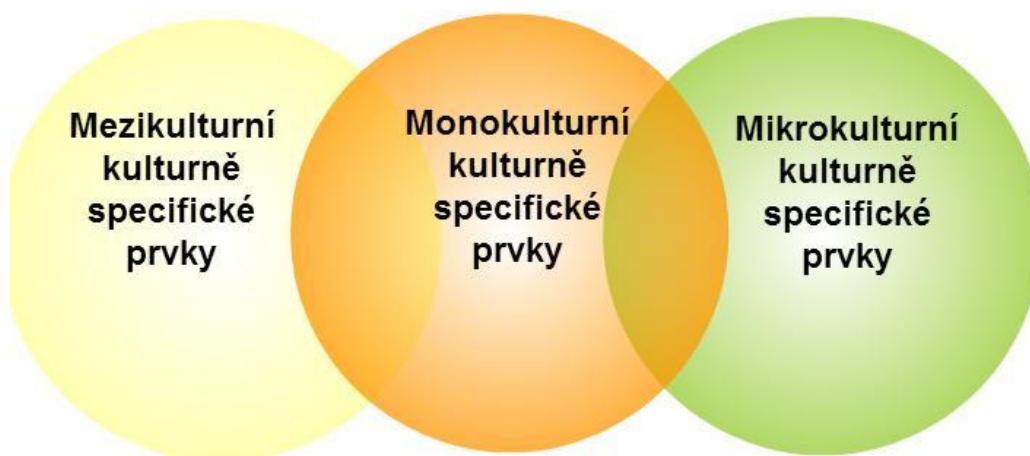
3.2.5 Gesta a zvyky

Sem se řadí kulturně specifická gesta, která se mohou vyskytnout jak v popisech v knižním románu, tak i jako vizuální informace ve filmovém materiálu. Více o jejich překladu pro dabing viz kapitola 2.2.3.3, podkapitola „Kinetický synchron“.

3.3 Kritéria ovlivňující překlad kulturně specifických prvků

Kritéria, která uvádí Pedersen, ovlivňují volbu překladatelských postupů v převodu kulturně specifických prvků a upozorňuje, že i když všechna tato kritéria na sebe působí vzájemně a vždy o nich musíme uvažovat jako o systému (Pedersen 2005, s. 10).

Obrázek 6: Mezikulturnost a prolínání jednotlivých prvků (Pederson 2005, s. 10)



3.3.1 Mezikulturnost (*Transculturality*)

Podle Pedersena je mezikulturnost, tedy propojení kultur mezi sebou, jedním z hlavních kritérií ovlivňujících překlad kulturně specifických prvků (Pedersen 2005, s. 11) – pro přehled všech typů kulturně specifických prvků viz Obrázek 6. Je-li nějaký prvek mezikulturní, pak by jej měli běžně znát uživatelé výchozího i celkového jazyka, např. obchodní domy IKEA, politika Tonyho Blaira apod.

Je-li prvek monokulturní, pak je zcela běžný pro uživatele výchozího jazyka, ale většina uživatelů jazyka cílového jej není schopná rozpoznat a zařadit. Příkladem může být např. televizní bavička Ellen DeGeneresová.

Mikrokulturní prvek je takový prvek, který patří do výchozí kultury, ale nepatří mezi běžné znalosti většiny uživatelů výchozího jazyka – např. jména konkrétních ulic: Křížkovského 10, Olomouc. Takový prvek musí být uveden v kontextu (Pedersen 2005, s. 11).

3.3.2 Mimotextovost (*Extratextuality*)

Toto kritérium popisuje fakt, jestli daný kulturně specifický prvek existuje i mimo výchozí text. Pokud ano, je to mimotextový kulturně specifický prvek, a pokud ne, jedná se o vnitrotextový kulturně specifický prvek – v tomto případě není překladatel tolik omezován při výběru překladatelské strategie (Pedersen 2005, s. 11). Příkladem vnitrotextového kulturně specifického prvku může být Caf Pow, což je oblíbený kofeinový nápoj jedné z postav v seriálu NCIS, ovšem patří jenom do fiktivního světa tohoto seriálu.

3.3.3 Pozice v rámci textu (*Centrality of reference*)

Je jedním z nejdůležitějších kritérií a zkoumáme jej z hlediska makrotextové i mikrotextové roviny. Pokud nějaký kulturně specifický prvek zaujímá v textu na makrotextové rovině centrální úlohu, těžko jej lze překládat jinak, než pomocí retence či oficiálního ekvivalentu. Příkladem může být název filmu „*Jack and Jill*“, který byl ponechán i v českém jazyce stejný („*Jack a Jill*“): přímý český ekvivalent neexistuje a jakékoliv jiné řešení by mohlo obsahovat nežádoucí konotace. Příkladem užití oficiálního ekvivalentu může být překlad názvu filmu „*Hansel and Gretel: Witch Hunters*“ jako „*Jeníček a Mařenka: Lovci čarodějnic*“. Pokud prvek na makrotextové rovině zaujímá periferní postavení, pak jeho převod závisí na postavení konkrétního prvku na rovině mikrotextové (Pedersen 2005, s. 12).

Pokud kulturně specifický prvek zaujímá na mikrotextové rovině pozici periferní, pak jej můžeme přeložit vynechávkou, pokud ale zaujímá pozici centrální, pak se s ním musí překladatel vyrovnat jinak, např. kulturní substitucí (Pedersen 2005, s. 13).

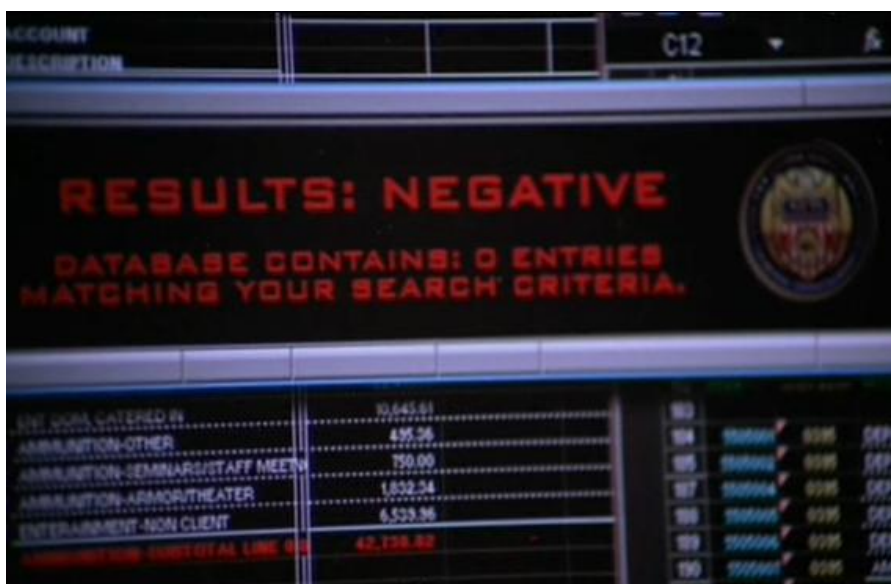
3.3.4 Intersémiotická redundance (*Intersemiotic redundancy*)

Protože v audiovizuálních dílech je informace předávána několika kanály (akusticky verbálně/neverbálně a vizuálně verbálně/neverbálně – podrobně viz kapitola 1.1), může se stát, že se informace opakuje v rámci několika kanálů. Příkladem může být vizuální informace, viz Obrázek 7. Text na něm nebyl v dabingu přeložen, ale vzhledem k dialogům doprovázejícím tuto vizuální informaci je jasné, co má obrázek znamenat.

(8) Bude to v záznamu [viz vizuální informace, Obrázek 7] Není to tam.

Then it would've been logged. Wasn't logged.

Obrázek 7: Intersémiotická redundance (zdroj: NCIS s6 e1)



Jaká je titulková norma dané země? Jaké požadavky vyjádřil klient ohledně volby překladatelské strategie? Jaký žánr filmu překládáme? Kdo je cílovým publikem? Kdy a na jakém kanálu bude program vysílán? Kdy se musí hotový překlad odevzdat? (Pedersen 2005, s. 14–15)

3.4 Překladatelské postupy v převodu kulturně specifických prvků

V podstatě lze rozlišit dva základní přístupy, a to zaměření buď na cílovou, nebo na výchozí kulturu. Různé teorie používají pro tyto přístupy různé názvosloví, za všechny můžeme jmenovat Levého iluzivní a antiiluzivní překlad, skrytý a zjevný překlad Juliane Houseové či instrumentální a dokumentární překlad Christiane Nordové. Pro stručný přehled viz bakalářské práce Lenky Gorčákové, která shrnuje významné české i zahraniční představitele a jejich přístupy (Gorčáková 2011).

V této práci budu v tomto smyslu užívat Schleiermacherovy pojmy domestikace a exotizace, které užívá i Lawrence Venuti. Při domestikující strategii se překladatel snaží přizpůsobit text čtenáři a normám cílové kultury. Naproti tomu při exotizující strategii se překladatel snaží zachovat co nejvíce prvků výchozí kultury, ke které přibližuje čtenáře (Shuttleworth 1997, s. 59).

Nejprve se budu věnovat překladatelským postupům zaměřeným přímo na kulturně specifické prvky tak, jak je definují různí autoři – rozvádím přístup Levého, Knittlové, Herveyho a Higginse a Pedersena, a poté pro úplnost zmiňuji i některé další teorie.

3.4.1 Jiří Levý a „národní a dobová specifičnost“

V Umění překladu se Levý věnuje i překladu kulturně specifických prvků, které nazývá „národní a dobovou specifičností“. Neuvádí konkrétní překladatelské postupy, nicméně radí, že je třeba zachovávat význam kulturně specifických prvků, ale i „jejich hodnotu koloritní“ (Levý 2012, s.109). Tvrdí, že kulturně specifickým prvkem je už jazyk sám, protože v opačném případě by byl jen formou (Levý 2012, s. 109). To dává do souvislosti i s obecnou charakteristikou jazykového vyjádření různých národů – anglickou vágnost, španělskou impulzivnost apod. (Levý 2012, s. 110). Dále se vyjadřuje k tomu, že je vhodné využít strategii retence, pokud je dané slovo je charakteristické pro určité období a tvoří tedy kolorit doby

a čtenář je tak vnímá (Levý 2012, s. 110). Jinak radí postup kulturní substituce, která není nijak příznaková (Levý 2012, s.113), nebo nějakou formu vnitřní vysvětlivky, poznámky pod čarou či náznaku, jako v případě nářečí (Levý 2012, s. 115–116).

3.4.2 Překladatelské postupy podle Knittlové

Knittlová uvádí tyto typy překladatelských řešení (Knittlová 2010, s. 92), které jsou zacíleny na pragmatické aspekty v textu. Termín kulturně specifické prvky neužívá.

3.4.2.1 přidávání informací

Pro správné pochopení informace čtenářem je někdy třeba informaci explikovat. Nejčastější je např. použití obecného klasifikátoru u cílovému čtenáři neznámému vlastnímu jménu. Proto tedy v anglickém textu běžně bez klasifikátoru užívaný název „*Newsweek*“ můžeme přeložit jako „*časopis Newsweek*“, a pokud potřebujeme cílovému čtenáři přidat další informace, lze pomocí obecného klasifikátoru ještě informace rozvést, např. „*týdeník Newsweek*“, příp. „*publicistický týdeník Newsweek*“. Dalším příkladem může být i „*Kingsbury*“, nealkoholické pivo – přeložit jej můžeme buď jako „*pivo Kingsbury*“, „*pivo značky Kingsbury*“ nebo „*nealkoholické pivo Kingsbury*“.

3.4.2.2 vynechání informace

V tomto případě informaci z výchozího textu zobecňujeme a nahrazujeme pro snadnější pochopení hyperonymem. Toto řešení je obzvláště výhodné pro dabingový překlad, protože umožňuje volnější zacházení s textem kvůli fonetickému synchronu a také protože informaci nahrazuje a nepřidává, můžeme tedy užít toto řešení i z hlediska izochronie, je-li dotyčné hyperonymum kratší.

Můžeme to opět demonstrovat na stejných příkladech jako výše. Časopis *Newsweek* bychom mohli převádět jako „*publicistický týdeník*“, nebo dokonce jako „*noviny*“, chceme-li dát najevo publicistické zaměření časopisu a neměníme-li tím smysl textu¹⁴. Pivo *Kingsbury* bychom mohli nahradit jako „*nealkoholický nápoj*“.

¹⁴ Takové řešení považuje v případě překladu audiovizuálních textů za adekvátní i Chaume (Chaume 2008, s. 137), příp. kapitola 2.2.3.3

Pokud jde o dabingový překlad, může překladatel využít toho, že dialogy jsou mluvené a tedy se mohou vyznačovat jistými hovorovými prvky a může zvolit ekvivalent z hovorové češtiny jako např. „*nealko*“.

3.4.2.3 substituce

Jedná se o substituci skutečnosti z výchozí kultury za skutečnosti z kultury cílové. Často užíváme analogie. Knittlová uvádí jako nejběžnější užití substitucí v oblasti měrných jednotek, např. náhrada palců za centimetry, tedy výška v anglickém výchozím textu uváděná jako „*height about 5'11*“ může být do cílového jazyka převedena jako „*výška asi 180 cm*“. Knittlová dále uvádí, že analogicky překládáme i onomatopoická citoslovce: „*meow – mňau*“, běžné zdvořilostní fráze: „*Hello – Dobrý den*“, či oslovení: „*Director Smith – Pane řediteli*“ (Knittlová 2010, s. 94). Substituce bývá často užívána v překladu filmů, které nejsou zasazeny do žádné zvláštní výchozí kultury, např. filmy animované. Nezakotvenost v konkrétní kultuře je velmi důležitá, protože každý kulturně specifický prvek má v kultuře svého původu určité konotační významy, které se u zvoleného substitutu z jiné kultury nemusí úplně shodovat.

Časopis „*Newsweek*“ by tedy mohl být substituován českým časopisem Týden, popř. Respekt, a pivo Kingsbury českou značkou nealkoholického piva Pito.

3.4.2.4 vysvětlující opis

K tomuto řešení se přistupuje tehdy, když neexistuje jiná možnost, jak daný kulturně specifický převést (nulová ekvivalence). Tak by se z Kingsbury stalo jenom nealkoholické pivo, z časopisu Newsweek zase „*publicistický týdeník vycházejí v USA*“. Dalším příkladem může být Bevo, které by se dalo takto převést jako „*americký nealkoholický sladový nápoj ze začátku 20. století*“.

3.4.3 Kulturní textový filtr Sándora Herveyho a Iana Higginse

Ve své monografii *Thinking Translation* ustanovují pro hodnocení textu tzv. textové filtry (ve francouzsko-anglické verzi z r. 1992 na ně odkazují jako na „*textual matrices*“, ve verzi německo-anglické z r. 1995 již jako na „*textual filters*“). Kromě filtru variet a filtru formálního, sémantického a žánrového, vydělují také i kulturní filtr (viz Tabulka 4) a jejich strategické přístupy jsou určeny přímo pro překlad kulturně specifických informací, který obecně nazývají kulturní transpozicí

(Hervey a Higgins 2002, s. 33). Překladatelské strategie kulturně specifických prvků rozdělují na škále podle vzdálenosti od výchozího a cílového jazyka (viz Tabulka 5). Oběma pólům, tedy kulturní transplantaci a přílišným exotismům, se překladatelé obvykle vyhýbají a používají je, jen není-li zbylí a obvykle se používají metod mezi nimi (Hervey a Higgins 2002, s. 34).

Tabulka 4: Kulturní filtr podle (Hervey a Higgins 2002, s. 5; Hervey a Higgins 1995, s. 227)

Překladatelské strategie	Typické příklady
Exotismy	Exotická zeměpisná jména
Kulturní výpůjčky	Filozofické pojmy
Kalky	doslovný překlad frazému
Komunikativní překlad	Příslloví, výstražné cedule
Kulturní transplantace	Děj přenesen z Paříže do Glasgow

Tabulka 5: Škála překladatelských strategií kulturního filtru (Hervey a Higgins 2002, s. 33)



3.4.3.1 Exotismy

Prvky cílového jazyka v textu jako celku téměř nejsou upravovány a na čtenáře cílového textu mohou působit až příliš cize a účinkovat na něj tedy jinak než na čtenáře textu výchozího (Hervey a Higgins 2002, s. 35).

3.4.3.2 Kalky

Kalk je překlad, který sice neporušuje pravidla gramatiky cílového textu, nicméně není idiomatický – obvykle se jedná o rovinu lexikální (Hervey a Higgins 2002, s. 35). Některé kalky se časem staly součástí běžné slovní zásoby, jako např. UFO = neidentifikovatelný létající objekt (Hervey a Higgins 2002, s. 35).

3.4.3.3 Kulturní výpůjčky

Kulturní výpůjčkou se rozumí prosté převzetí výrazu z cílového textu – pokud je převzaté slovo již standardním ekvivalentem, musí si překladatel dát pozor

na jeho formální podobu – ta se totiž může od originálu lišit, stejně jako konotační významy (Hervey a Higgins 2002, s. 36). Příkladem mohou být názvy sportů jako basketball, baseball, pétanque atd.

3.4.3.4 Komunikativní překlad

Cílem je nahradit prostředky výchozího textu tak, aby jejich funkce v cílovém jazyce zůstala zachovaná. Jedná se např. o překladu různých nápisů, přísloví a idiomů. Může také nastat situace, kdy kvůli kontextu nelze překládat komunikativně (kvůli slovním hříčkám apod.), příp. komunikativní ekvivalent neexistuje. Pak musíme překládat buď jako kalk, nebo exegetickou parafrázi (tedy vysvětlení opisem, viz výše) nebo komunikativní parafrázi spolu s exegezí (Hervey a Higgins 2002, s. 36).

3.4.3.5 Kulturní transplantace

Jde o opačný přístup, než je prvně jmenovaný (exotismy). V některých případech vlastně ani nejsou překladem, ale adaptací (Hervey a Higgins 2002, s. 34). Do určité míry se praktikovala zvláště do 1. poloviny 20. století. Příkladem může být překlad knihy Marka Twaina „Adventures of Huckleberry Finn“. Karel Ladislav Kukla v r. 1913 celý text adaptoval, a ten byl vydán pod názvem „Dobrodružství tuláka Finna“.

3.4.4 Překladatelské postupy Jana Pedersona

Jan Pederson uvádí překladatelské postupy určené speciálně pro překlad extralingvistických kulturně specifických prvků v audiovizuálním překladu (konkrétně v titulkování). Své postupy ilustruje v přehledném diagramu, viz Příloha 1). Oficiální ekvivalent považuje za speciální typ překladatelského postupu (Pedersen 2005, s. 3).

Pedersen uvádí tyto překladatelské postupy¹⁵:

- Oficiální ekvivalent (*Official equivalent*)
- Retence (*Retention*)
- Specifikace (*Specification*)
 - Adice (*Addition*)
 - Explicitace (*Explicitation*)
- Přímý překlad (*Direct translation*)
 - Kalk (*Calque*)
 - Posun v přímém překladu (*Shifted direct translation*)
- Generalizace (*Generalization*)
- Substituce (*Substitution*)
 - Kulturní substituce (*Cultural substitution*)
 - Parafráze (*Paraphrase*)
 - Parafráze podle smyslu (*Paraphrase with sense transfer*)
 - Situační parafráze (*Situational paraphrase*)
- Vynechávka (*Omission*)

3.4.4.1 Oficiální ekvivalent

Oficiální ekvivalent je jasně daný překlad, o kterém buď rozhodla nějaká vyšší instance, nebo je tento překlad již běžně v cílové kultuře zaveden. Příkladem mohou být jména institucí jako „*Federální úřad pro vyšetřování FBI*“ nebo „*Ústřední zpravodajská služba CIA*“ nebo také již v cílové kultuře zavedené překlady jmen známých fiktivních postav (Pedersen 2005, s. 3), jako např. „*Albus Brumbál*“ nebo „*strýček Skrblík*“.

3.4.4.2 Retence

Kulturně specifický prvek je ponechán ve svém původním tvaru a je-li převáděn do písemné podoby (do titulků), může být zvýrazněný kurzívou, příp. jej můžeme dát do uvozovek. Ovšem podle Pedersena jde obvykle o nejméně vhodné řešení, protože čtenář cílového textu si s takovým prvkem musí poradit sám.

¹⁵ vlastní překlad

Prvek může být také upraven pro potřeby cílového textu, např. vynecháním určitého nebo neurčitého členu či úpravou pravopisu (Pedersen 2005, s. 4).

3.4.4.3 Specifikace

Kulturně specifický prvek může je opět ponechán ve svém původním tvaru, ale je k němu přidána informace, která se ve výchozím textu neobjevuje. Toho můžeme dosáhnout buď explicitací, nebo adicí.

Explicitace je v tomto případě přidání informace, kterou není v výchozím textu třeba více rozvádět. Jedná se například o rozepsání zkratk, příp. doplnění celého názvu tam, kde se ve výchozím jazyce užívá už jenom část jména. Adicí se zde rozumí např. přidání obecného klasifikátoru (Pedersen 2005, s. 5): *nealkoholické pivo Kingsury, prezident Wilson*. Adice se také v určitém ohledu podobá generalizaci a může být charakterizována jako spojení generalizace a retence, přičemž se často využívá meronym (prezident Wilson byl mimo jiné i manželem, politikem atd.). Pedersen dále tvrdí, že rozdíl mezi generalizací a adicí spočívá v tom, že na stupnici hyponym se u generalizace pohybujeme směrem nahoru, zatímco u adice směrem opačným, doplňujeme tedy informaci specifičtější (Pedersen 2005, s. 6).

3.4.4.4 Přímý překlad

Tento postup se často užívá pro překlad institucí nebo u názvů různých technologií. Sémantický význam se nemění a při překladu ani nedochází k adicím či explicitacím. Rozděluje se na dvě podkategorie: kalk a posun. Kalk představuje doslovný překlad a na cílového čtenáře může působit až exoticky. Příkladem může být např. překlad policejních detektivů jako „komisařů“ (*Komisař Moulin, Komisař Rex...*), i když v češtině se slova komisař původně užívalo jen ve význam „člen komise“. Pokud přímý překlad překladatel trochu upraví, pak se jedná o posun v přímém překladu (*shifted direct translation*), který už se dá řadit k postupům domestikujícím (Pedersen 2005, s. 5). Příkladem může být překlad názvu pěveckého tělesa, ve kterém působil Homer Simpson „*Be Sharp*“ : „*Břitníci*“ (Simpsonovi, s5 e1).

3.4.4.5 Generalizace

Jde o nahrazení kulturně specifických prvků nějakým obecným výrazem. Příkladem může být nahrazení „Bevo“ prostým „nealko pivo“. Generalizace můžeme dosáhnout užitím hyperonym, parafrází nebo holonym (Pedersen 2008, s. 104).

3.4.4.6 Substituce

Jde o strategii, kdy kulturně specifický prvek z výchozího textu nahrazujeme něčím jiným, a to buď parafrází, nebo formou kulturní substituce.

Kulturní substituce

Kulturně specifický prvek z výchozího textu je nahrazen prvkem jiným. Může to být buď prvek mezikulturní – v tomto případě se jedná o nejméně příznakový překlad –, nebo také můžeme prvek nahradit vhodným ekvivalentem z kultury cílové, viz (9), což Pederson považuje za strategii, která text nejvíce přibližuje čtenáři (Pedersen 2005, s. 7).

- (9) And remember when I let that escaped lunatic in the house cause he was dressed like **Santa Claus**?

Nebo jak jsem pozval dál toho uprchlého šílence, protože byl oblečený jako **Mikuláš**? (Simpsonovi, s5 e10)

Parafráze

Jedná se o náhradu kulturně specifických prvků jejich přeformulováním. Pokud jde o parafrázi podle smyslu, odstraňujeme specifický kulturní prvek z původního textu a nahrazujeme jej parafrází, ve které zachováváme konotace prvku původního (Pedersen 2005, s. 9), např. „do a Devon Loch“ bychom mohli parafrázovat jako „vzdal to těsně před koncem“, protože nemůžeme předpokládat, že by český čtenář věděl, že Devon Loch byl kůň, který r. 1956 spadl těsně před cílovou páskou ve Velké národní.

Pokud překladatel nahradí kulturně specifický prvek parafrází, která nezachovává smysl výchozího textu, ale hodí se velmi dobře do situačního kontextu, jedná se o situační parafrázi. Pedersen ji nazývá kvazi vynechávkou a dodává, že této strategie se často užívá v překladu kulturně specifických prvků ve slovních hříčkách (Pederson 2005, s. 9).

3.4.4.7 Vynechávka

Jde o úplné vynechání kulturně specifického prvku a někdy je metodou nezbytnou (Pederson 2005, s. 9).

3.4.5 Další překladatelské postupy

Konkrétním překladatelským postupům převodu kulturně specifických prvků se věnuje Peter Newmark v osmé kapitole své učebnice „A textbook of translation“, kde je nazývá kulturními slovy (*cultural words*). Rozlišuje mezi překladatelskými strategiemi (*translation methods*), které se vztahují na celý text, a překladatelskými postupy (*translation procedures*), které se vztahují na věty, příp. i na jejich části (Newmark 1998, s. 81). Uvádí celkem sedmáct různých postupů pro překlad kulturně specifických prvků, z nichž můžeme jmenovat např. transferenci, naturalizaci, synonyma, kompenzaci, redukci a parafrázi (Newmark 1998, s. 81–93).

Jiné překladatelské postupy pojmenovává Eirlys E. Daviesová. Popisuje zachování prvků z výchozího textu (*preservation*) a adici (*addition*), tedy zachování prvku a jeho eventuální doplnění o obecný klasifikátor. Vynechání (*omission*) volí v případě, že nelze kulturně specifický prvek nijak jinak kompenzovat. Pokud některé prvky nahradíme neutrálními nebo obecnějšími výrazy, jejichž znalost můžeme předpokládat u širšího okruhu čtenářů (nejsou tolik vázány na výchozí kulturu), jedná se o globalizaci (*globalization*). Lokalizace (*localization*) naopak nahrazuje prvky z výchozí kultury takovými prvky, které jsou typické pro kulturu cílovou. Transformací (*transformation*) již kulturní prvky poněkud měníme od původních významů z výchozího textu. O tvoření (*creation*) se hovoří tehdy, když se v cílovém textu objeví kulturně specifické prvky, které se v textu výchozím nenacházejí (Daviesová 2003).

Část praktická

V této části práce se budu věnovat praktické analýze kulturně specifických prvků ve vybraném materiálu. Nejprve stručně popíšu základní informace o vybraném textu, a to jak obecně, tak z hlediska obecných informací o kulturně specifických prvcích. Dále se pak již budu věnovat rozboru intralingvistických a extralingvistických kulturně specifických prvků.

1 Základní informace

Pro praktickou analýzu jsem vybrala americký seriál Námořní vyšetřovací služba (dále k němu budu odkazovat anglickým názvem NCIS), který se v Americe začal vysílat na televizním kanálu CBS v r. 2003. Zde rozebírané epizody (první tři epizody šesté série) byly natáčeny v průběhu roku 2007 a vysílány v r. 2008. Do českého znění byly nadabovány r. 2010, překlad: Markéta Šerá (e1, e2), Šárka Bartesová (e3), dialogy: Štěpánka Drozdová (e1, e2), Veronika Kernová (e3), režie: Miroslav Walter. Režisér Walter režíroval série 1–8, a to i pro různá studia, jelikož některé série mají více dabingových verzí (Dabingforum.cz 2009).

1.1 Charakteristika seriálu

NCIS (Naval Criminal Investigative Service) je skutečná americká agentura, která se zabývá vyšetřováním zločinů spáchaných v námořní pěchotě a námořnictvu (případně zločiny, které spáchali příslušníci těchto sil) a také terorismem, počítačovou kriminalitou a kontrašpionáží týkající se námořnictva a námořní pěchoty. Tato problematika je také hlavním tématem celého seriálu. Seriál se tedy tematicky řadí do žánru detektivních seriálů, kde se kromě vyšetřování jednotlivých zločinů v námořních složkách řeší i problematika terorismu. Je zde silný vliv amerického patriotismu a američtí vojáci jsou heroizováni.

V seriálu jsou čtyři hlavní postavy a čtyři postavy vedlejší, nicméně vyskytující se v každém díle. V závorce za každým jménem vždy uvádím, jak budu danou postavu v této práci označovat. V hlavním vyšetřovacím týmu jsou: bývalý člen námořní pěchoty a vedoucí týmu Leroy Jethro Gibbs (Gibbs), bývalý policista Anthony DiNozzo (DiNozzo), bývalá důstojnice Mosadu Ziva Davidová (Ziva)

a informatik Timothy McGee (McGee). Dalšími čtyřmi postavami jsou tyto: ředitel NCIS Leon Vance (Vance), doktor Donald „Ducky“ Mallard (dr. Mallard), pomocník dr. Mallarda Jimmy Palmer (Jimmy) a forenzní analytička Abby Sciutová (Abby).

1.2 Obecná charakteristika kulturně specifických prvků

Ve zkoumaném textu se vyskytují všechny typy kulturně specifických prvků. Vyskytují se zde mezikulturní kulturně specifické prvky, kam můžeme řadit názvy známých institucí jako např. FBI nebo Bílý dům, ale jak již bylo řečeno, jedná se o prostředí amerického námořnictva a námořní pěchoty, které je dobře známé čtenáři výchozího textu, a proto patří reálie z této oblasti do monokulturních kulturně specifických prvků. Z mikrokulturních kulturně specifických prvků můžeme jmenovat např. názvy základen amerického námořnictva (americká vojenská základna Pine Gap v Austrálii).

Mimo jiné proto, že se jedná o skutečnou agenturu a fiktivní svět seriálu je tedy těsně spjat s realitou, je většina kulturně specifických prvků mimotextová, jako jsou např. názvy institucí (Kongres Spojených států amerických, FBI, Navy SEALs). Ovšem vyskytují se i kulturně specifické prvky vnitrotextové, které patří jenom do fiktivního světa daného díla. V případě NCIS se jedná např. o tyto prvky:

- kofeinový nápoj Caf Pow (ovšem ve zkoumaném korpusu je uveden jen jako součást obrazové informace, nikoliv explicitně v textu),
- název zpravodajské stanice ZNN, čteno jako [ziɛnɛn], která je zároveň aluzí na skutečně existující CNN,
- hra zmíněná v druhé epizodě šesté série s názvem Lord of Rocks,
- letadlová loď USS Seahawk,
- a další.

Některé monokulturní specifické prvky zaujímají centrální úlohu již na makrotextové rovině, jako např. názvy složek amerického námořnictva. Jejich překlad je nicméně problematický, protože v cílovém textu, tedy českém, jsou tyto reálie poměrně neznámé. Česká armáda má totiž jenom pozemní a vzdušné síly a v češtině tedy neexistují přirozené domácí ekvivalenty, které by se daly při překladu využívat. Problém představuje zvláště odlišení námořníků a členů námořní pěchoty,

tedy mariňáků (*marines*). Slovo mariňák definuje slovník cizích slov jako „námožník“ (ABZ slovník cizích slov), nicméně námožník je příslušník námožnictva (US Navy), zatímco mariňák je příslušníkem námožní pěchoty (US Marine corps) – obě tyto složky mají odlišný výcvik i pracovní náplň. Mariňák je navíc v češtině vnímán jako hovorový výraz pro námožníka, zatímco americké „marine“ je bezpříznakové. Asi nejspisovnějším výrazem je „příslušník námožní pěchoty“, který je ovšem z hlediska dabingové překlady prakticky nepoužitelný. V této práci je ovšem budu v případě nutnosti dále označovat jako mariňáky.

2 Metodika práce

Pro hodnocení kulturně specifických prvků budu užívat překladatelských postupů Jana Pedersena, příp. verze upravené pro převod intralingvistických prvků. Některé kulturně specifické prvky byly překládány nekonzistentně – protože mi však nejde o četnost výskytu kulturně specifických prvků, ale o užití překladatelské metody, řadím do své statistiky i tyto alternativní překladatelské postupy. I přes veškerou snahu mohlo dojít k jistým nepřesnostem, a proto pro transparentnost a případné další použití této statistiky jsou veškerá zařazená data součástí Přílohy 2 této diplomové práce. Některé nekvantifikovatelné kulturně specifické prvky (konkrétně jde o problematiku jazykové etikety) byly pouze předmětem kvalitativní analýzy a v konečné statistice tedy nejsou uvedeny.

Protože Pedersen považuje překlad oficiálním ekvivalentem a vynechávkou za specifický typ překladu, vyděluji tyto z domestikujících a exotizujících strategií a hodnotím je jako samostatné kategorie.

Kulturně specifické prvky jsem také hodnotila z hlediska funkčnosti jejich překladu. Kritériem této funkčnosti je srozumitelnost pro cílového diváka. Protože jsem však byla jediným hodnotitelem, jsou tyto výsledky do určité míry subjektivní. Dalším omezením je, že pod funkčně užitým překladatelským postupem rozumím překlad, který sice postihuje sémantický i konotační význam daného kulturně specifického prvku, příp. jej upravuje podle kontextu, nicméně již nehodnotím, zda-li nešlo užít vhodnější a přesnějšího ekvivalentu.

3 Intralingvistické kulturně specifické prvky

3.1 Jazykové variety

Pro účely této práce nebylo důležité rozlišovat typy dialektů a odlišovat je od hovorové angličtiny, nicméně je dostačující identifikovat, že se jazyk liší od standardní angličtiny. Proto jazykové variety rozdělují na slang v užším slova smyslu (tedy slang jako mluvu určité skupiny lidí, zde agentů NCIS) a na převod angličtiny odlišné od angličtiny standardní (sem tedy patří hovorová angličtina, dialekty apod.)

3.1.1 Slang

Ve zkoumaném materiálu jsem jako slangové výrazy identifikovala slangové výrazy, jejichž překladatelské postupy ilustruje Tabulka 6.

Tabulka 6: Překladatelské postupy a slang

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	0	0
Retence	0	0
Specifikace	1	1
Přímý překlad: kalk	2	2
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	5	4
Substituce	7	5
Vynechávka	0	0
Celkem	15	12

Vezmeme-li v úvahu rozdíl mezi mariňákem a námořníkem, překlad slangového výrazu „squib“ neodpovídá skutečnosti, jelikož slovo squib je hanlivý výraz, kterým mariňáci označují námořníky a nikoliv naopak. To samozřejmě dává smysl i z hlediska prostředí (děj se odehrává na letadlové lodi). Protože je však rozdíl mezi mariňákem a námořníkem většině českých diváků neznámý, tento překlad nepovažuji za neadekvátní.

Překlad velitel taktéž neodpovídá skutečnosti – celý tým je na palubě námořní lodi uvítán kapitánem a tedy skutečným velitelem lodi (slangově CO, commanding officer), který volá svého zástupce, tedy XO. Překlad tedy neodpovídá ani skutečnosti jazykové, ani situačnímu kontextu.

„In [číslovka]“ v námořnickém slangu neudává přesnou hodinu, ale je relativním časovým určením, v tomto případě předpokládám, že šlo o deset minut. Ovšem situační kontext je v tomto případě velmi vágní, a i když překlad neodpovídá skutečnosti, v dané situaci neruší.

Ptačí farma je sice přímým překladem, který divákům nic neříká, nicméně v kontextu může divákům znít ironicky, a proto jej nepovažuji za neadekvátní.

Fráze „burn phone“, příp. „burner phone“, je slangový výraz pro mobilní telefon s předplaceným kreditem. Překlad „jednorázový telefon“ (šlo o parafrázi ve smyslu telefonu, u kterého nelze určit majitele) s sebou přináší nechtěné konotace, jako např. že „na jedno použití“.

Za zmínku stojí i překlad výrazu „grab your gear“ – ten není slangovým výrazem mimo daný text, nicméně v NCIS působí jako slang pro oznámení, že má tým případ. Oba způsoby překladu považuji za vhodné z důvodu zachování aliterace, nicméně by bylo vhodnější, kdyby si autoři překladu vybrali jednu variantu a tu zachovávali.

3.1.2 Jiné variety

Jazyk odlišný od standardní angličtiny, který je patrný zvláště ve vyjadřování některých postav, jako např. u DiNozza nebo dr. Mallarda, je realizován především pomocí koncovek, spisovných či nespisovných, ale také lexikálně, viz příklady (10)–(15). V některých případech dochází i ke ztrátě informace, jako např. u imitace pirátské angličtiny, viz (14). Jindy také dochází k situaci, kdy v cílovém jazyce je volen méně formální výraz více vyhovující požadavkům fonetického synchronu a izochronie s tím, že mluvčí je obecně charakterizován svojí neformální mluvou, viz příklad (15).

(10) TV really does add ten pounds. You been hitting the jelly donuts again?

Je to pravda, **telka** přidává pět kilo. Že ty zase **ujíždíš** na koblihách?

(11) That's why they get the cheap rates, you see. It's far away from everything.

Didn't worry him. Paid cash up front, 18 weeks.

Proto jsou tu tak nízký nájem, **víte**? Odevšad je to daleko. **Činži** mi zaplatil **dost** dopředu. Na osmnáct **tejdnu**.

(12) Well, there are other reasons why men take their clothes off to go to bed, Jethro.

Jsou i **jiné** důvody, proč muži **odkládají oděv** a jdou do postele.

(13) They were predicting precipitation. Just what we need. Předpovídali **silné** bouřky. No to nám scházelo.

(14) Life on the ocean blue, **me hearties**.

The scurvy **don't** get you, then the pox will.

Život na modrém oceánu je sen.

Když nechytíš kurděje, tak neštovice.

(15) Oh, yeah. Just me and 5,000 of my closest friends.

Jo, jasně, jenom já a pět tisíc mých **superkámošů**.

3.2 Jazyková etiketa

Jedním z nejproblematictějších míst v překladu z angličtiny do češtiny je právě jazyková etiketa, kdy čeština na rozdíl od angličtiny vyjadřuje formálnost vztahů již na úrovni gramatické. Pro určení formality je nutno analyzovat užití lexikální jednotky, způsob oslovování a hierarchii dané společnosti.

Z hlavních postav si mezi sebou všichni tykají. Výjimku tvoří vztahy s ředitelem Vancem a vztah Mallarda a jeho pomocníka Palmera, kteří si vykají, i když jsou si velmi blízcí, nicméně užívají vůči sobě formálního oslovení (pane Palmere, doktore Mallarde). Ředitel agentury Vance vyká všem (a všichni jemu) kromě Gibbse, se kterým se zdá déle, a tak tykání tak působí přirozeněji.

Co se týče první epizody, má Gibbs dočasně nové podřízené, které Gibbsovi a Vanceovi vykají. Gibbse často oslovují „sir“ a jejich vztahy nejsou blízké. Proto tento překlad považuji za adekvátní.

Nicméně v rámci zkoumaného textu se vyskytují nekonzistentní překlady, zvláště mezi Vancem a McGeem – McGee Vanceovi sice vždy vyká, ale Vance

i v rámci jednoho rozhovoru v některých případech střídá tykání i vykání, výňatky z rozhovoru v jediné scéně viz (16). V dalších epizodách, které ovšem nebyly součástí mého zkoumání, si již vykají.

(16) Vance: Co pro **tebe** můžu udělat?

Co když **vás** [stále hovoří k McGeemu] chytí?

Snazíš se mě přesvědčit?

Co se týče ostatních vztahů, byly obvykle voleny na základě způsobu oslovení, příp. komunikační situace. Nicméně i zde se vyskytly problémy, např. kdy člověk vyššího postavení (DiNozzo v roli lodního agenta) vyká člověku nižšího postavení, který mu ovšem tyká (s6 e2), aniž by takový kontrast byl záměrem autorů výchozího textu (navíc ostatní osoby, které mají k DiNozzovi stejný či podobný vztah, užívají vykání).

Další problematikou je užívání vojenských hodností, jejichž užívání spolu se jménem také patří do problematiky jazykové etikety. Často docházelo, zřejmě kvůli izochronii, k překladu vynechávkou, což snižuje zdvořilost.

3.2.1 Zdvořilostní fráze

Zdvořilostní fráze jako pozdravy byly překládány komunikativně a podle zvyklosti cílové kultury. Tabulka 7 stručně uvádí nejčastější fráze a způsoby jejich převodu. Protože nemá cenu uvádět, jak byl konkrétní komunikační akt realizován, v tabulce uvádím jenom komunikační akt. U některých frází (např. u omluv či poděkování), byla uplatněna metoda překladu vynechávkou, zřejmě z důvodu zachování izochronie. Vynechaná informace byla vzhledem ke kontextu často redundantní.

Tabulka 7: Zdvořilostní fráze

Zdvořilostní fráze	Cílový text
Poděkování	Díky, děkuji, děkuji mockrát
	Není zač. Spíš já vám.
Pozdravy	Nazdar. Čau. Ahoj. Dobré ráno. Dobrou (noc).
Loučení	Chybíš nám. Vy mě taky. Dávej na sebe pozor.
Omluvy	Promiňte. Promiň. Pardon. Omlouvám se.
How are you/is...?	Jak se má...? Jak se vede?

Některé fráze byly nahrazeny jinými – zde již ovšem docházelo k mírnému posunu ve významu. V příkladu (17) chtěl mluvčí (DiNozzo) naznačit, že se adresát (Gibbs) zachoval nestandardně a odjel pryč. V cílovém textu se již tato informace ztrácí, nicméně tato ztráta celkové vyznění textu nijak neovlivňuje. Další viz příklady (18), kde se jednalo o hromadné loučení a divák ani neví, kdo danou frází řekl (z hlediska funkčnosti v překladu je tedy v pořádku), a (19), kde se opět jedná o překlad podle situačního kontextu. Nicméně se domnívám, že v tomto případě byla ztracena návaznost mezi oběma frázemi.

(17) Everything all right? – Už jsi tu?

(18) Bye, good night. – Mějte se.

(19) Take care, Gibbs. – Yeah, you take care too.

Měj se, Gibbsi. – Jó, buď opatrná.

3.2.2 Oslovení

Vzhledem k formálnímu prostředí amerického námořnictva, je problematika oslovení velmi aktuální. Z prostředí amerických filmů či seriálů jsme již zvyklí, že jsou agenti vládních agentur osloveni jako „(zvláštní) agente/agentko +příjmení“. Tento překlad považuji za oficiální ekvivalent, který konzistentně užívali i autoři tohoto překladu. Nicméně užívání oslovení „titul + příjmení“ je typické pro angloamerické prostředí a v jiných případech by se mělo užívat českého úzu. I přesto je v překladu prvních dvou epizod Vance svými podřízenými konzistentně osloven „řediteli Vanci“, příp. „řediteli“, a Gibbs je v žertu osloven Mallardem „doktore Gibbsi“. Teprve ve třetí epizodě se objevuje uzuální české „pane řediteli“, viz. Jinak je ve všech případech užíváno oslovení „titul + příjmení“. K tomu zřejmě

dochází proto, že užitím vlastního jména v cílovém textu stejně jako v textu výchozím dochází ke kvalitnějšímu fonetickému synchronu. Podobným příkladem je oslovení senátora Kileyho jenom „senátore“, přičemž uzuálnější by bylo „pane senátore“.

Ve zkoumaném textu se také často vyskytuje oslovení „sir“ a „boss“, která jsou konzistentně překládána jako „pane“, resp. „šéfe“. Častou metodou je i překlad vynechávkou, viz Tabulka 8. Z ní je patrné, že dochází k redukci výskytu výrazu v cílovém textu téměř o polovinu (sir/pane), resp. o čtvrtinu (boss/šéfe).

Tabulka 8: Četnost výskytu oslovení „sir“ a „boss“ ve výchozím a cílovém textu

	Výchozí text	Cílový text
sir/pane	26	14
boss/šéfe	45	33

3.3 Idiomy

Výchozí text je charakterizován nejen častým užíváním idiomů, ale i jejich využití k ukázání kulturního rozdílu mezi Izraelkou Zivou a rodilými Američany. Z překladatelských postupů budu u překladu idiomů uvažovat na základě postupů Pedersonových tyto:

- vynechávka: pokud nebyl idiom převeden žádným způsobem
- ekvivalent: zde ve smyslu idiomů, které užívají stejných nebo velmi podobných lexikálních jednotek a mají i stejný význam (*hand on silver plate – naservírováno na stříbrném podnose*)
- kalk: doslovný překlad idiomu (*teach one's grandmother to suck eggs – nauč babičku srkat vajíčka*)
- kulturní substituce: užití idiomu či obvyklé fráze z cílového jazyka, který má stejný význam, nicméně je realizován jinými lexikálními jednotkami (*teach one's grandmother to suck eggs – nauč orla lítat*)
- parafráze: překlad, který neužívá idiomů, ale pouze jejich význam (*Joe Public – obyčejný člověk*)

V konečném kvantitativním hodnocení považují zde vydělovanou kulturní substituci a parafrázi za dva podtypy překladatelského postupu substituce

(viz kapitola 3.4.4.6 a Příloha 1). V tabulce je zohledněna i adekvátnost užitých překladatelských postupů, tj. číselné vyjádření funkčně užitých postupů (tedy překlady, které vystihují komunikační záměr dané situace). Pokud některý překlad nebyl u parafrází shledán jako funkční, šlo obvykle o nepochopení významu, příp. o nefunkční zapojení do kontextu. V případě substituce byl zvolen špatný protějšek. Vybrané příklady komentuji níže.

Tabulka 9: Překladatelské postupy a idiomy

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	4	4
Přímý překlad: kalk	3	0
Substituce	21	17
Parafráze	28	27
Vynechávka	1	1
Celkem	57	49

Jak je z tabulky patrné, žádný z kalků nebyl označen jako adekvátní překlad. Ve dvou případech se jednalo o doslovný překlad idiomů, které mají své české ekvivalenty (konkrétně jde o „naservírovat na stříbrném podnosu“ a „vyhrabávat na někoho špínu“). Ve třetím případě, viz (20), s sebou doslovný překlad přináší nechtěné konotace, které původní idiom neměl (původní význam: procházet ulicemi a hledat práci). Z kontextu navíc víme, že se hovoří o McGeem, a kalk je tedy v tomto případě nanejvýš nevhodný.

(20) You know how much he loves pounding the pavement...

Víš, jak miluje šlapání chodníků...

V případě substitucí se v jednom případě jednalo o substituci neexistující kolokací, nicméně její význam je velmi transparentní, viz (21). Další tři příklady jsou spolu těsně spojeny. Ve výchozím textu byly užity idiomy znamenající „velmi přesně“, v textu cílovém ve významu „jeho chování je naprosto jasné“ – vzhledem ke kontextu tento překlad nepovažuji za vhodný. Navíc „mít to na čele“ není správným zněním tohoto idiomu, uzuální je „mít to napsané na čele“, viz (22).

(21) Carrie was on the fast track.

A bleskovou kariéru.

(22) It was on the nose. Bull's eye. Right as rain.

Ten to měl na čele. Byl průhlednej. Koukalo mu to z očí.

Co se týče parafrází, je neadekvátně vyřešen pouze idiom z příkladu (23). V dané situaci jde o to, že Vance dává Gibbsovi pomocí sportovní metafory najevo, že došel ke špatnému závěru, protože neměl dostatek faktů. Dotyčným idiomem Gibbs ředitele Vance pobízí, aby mu tedy poskytl potřebné informace. Navíc je tento idiom, stejně jako následující věta, v dabingu vysloven se stoupavou intonací a dává tak promluvě poněkud jiný smysl.

(23) Swing away. You din't break up my team because of Jenny's death.

Co tomu říkáš? Nerozpustils mi tým kvůli Jennině smrti?

V příkladech (24)–(26) uvádím ta řešení, která považuji za velmi dobrá, nicméně je neuvádím v jejich kontextu.

(24) pinky promise – řekni, že nelžeš

(25) tying up a loose end – někdo za sebou zametá stopu

(26) I lost it. – Ztratila jsem nervy.

Na tomto místě bych také chtěla zmínit obvyklé fráze, které mají v cílové kultuře svůj vlastní ekvivalent, i když se z odborného hlediska nejedná o idiomy, viz příklady (27) a (28). Obě tyto fráze jsou kalky. Vhodnější by bylo volit obvyklý překlad „Volané číslo je dočasně nedostupné“, resp. „Má právo nevypovídat“.

(27) The number you are calling is not available.

Číslo, které voláte, není k dispozici

(28) He's got the right to remain silent

Má právo zachovat mlčení.

Další zvláštní frází je tzv. pangram, tedy věta, ve které se vyskytují všechny znaky dané abecedy. Pro anglický jazyk je to věta v příkladu (29), která byla ve zkoumaném textu přeložena doslovně. Vzhledem k tomu, že na makrotextové rovině nemá tento pangram žádný význam a i na rovině mikrotextové zaujímá periferní postavení, nemohu to považovat za neadekvátní překlad. Pangramu se také

užívá pro testování vhodnosti znakové sady – pro tyto případy se v českém prostředí obvykle užívá věty „Příliš žluťoučký kůň úpěl ďábelské ódy.“

(29) The sly brown fox quickly jumped over the lazy dog.

Hbitá rezavá liška rychle přeskočila líného psa.

3.4 Aluze

Co se týče překladu aluzí, zvolila jsem tyto překladatelské metody: oficiální ekvivalent, retence, substituce a parafráze. Parafrází zde rozumím překlad, kdy došlo k nahrazení aluze nějakým jiným prostředkem, který ovšem není odkazem k žádné kulturní realii (narozdíl od substituce). Je samozřejmě možný i překlad vynechávkou, nicméně se ve zkoumaném textu nevyskytuje, a proto jej nepopisuji, viz Tabulka 10.

Tabulka 10: Překladatelské postupy a aluze

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užití postupy
Oficiální ekvivalent	6	6
Retence	8	6
Přímý překlad: posun	2	0
Substituce	8	6
Celkem	24	18

V textu jsem identifikovala celkem 24 aluzí, z toho více než polovina se týká slavných filmů, seriálů či postav v nich. Do retencí počítám i situace, kdy autoři překladu nepřechylovali jména slavných hereček (např. Goldie Hawn). Vzhledem k tomu, že jsou v dabingu běžně ženská jména přechylována, nepovažuji retenci v tomto případě za vhodnou, protože není užitá konzistentně, jako např. jméno Brooke Shieldsové.

Z dalších aluzí, které byly přeloženy pomocí retence, považuji za méně vhodné narážky na elitní tým Speciálních jednotek Spojených států amerických, A tým. Za vhodnější bych považovala parafrázi. Ale protože „A team“ je slavný seriál i film a protože to více vyhovuje fonetickému synchronu i izochronii, nelze tento překlad považovat za nefunkční. Navíc navazující slovní hříčka (B tým, A plus tým) je v tomto případě také pochopitelná.

Přímým překladem byly přeloženy dvě citace, přičemž obě považuji za nevhodné. Věta „A nakrmte kužata“ (větu v původním filmu pronáší muž odcházející do války) pro české diváky nic neznamena a bylo by vhodnější ji nějak parafrázovat. Citát z Shakespearova Jindřicha V. také nebyl dle mého názoru převeden adekvátně – např. „band of brothers“ je známý seriál z prostředí 2. světové války, který byl do češtiny přeložen jako „Bratrstvo neohrožených“. Proto bych v překladu zdůraznila zvláště tuto frázi.

Substituce zde bylo užito velmi vhodně. Původní narážky na Hvězdné války v podobě „Jedi master“ a „Padawan learner“ byly substituovány konkrétnější postavou z toho samého filmu, mistrem Jodou, a obecnějším „pouhý učeň“, které dobře zapadá do kontextu daného filmu.

Co se týče parafrází, za nefunkční považuji pouze jedinou, a to překlad „browser wars“ jako „válka průserů“. „Browser wars“ je ironickou narážkou na válku mezi hackery a informatiky zabývající se ochranou počítačových systémů (původní význam: souboj popularity internetových prohlížečů u uživatelů). Domnívám se, že zvolený překlad má nevhodné konotace a bylo by vhodnější zvolit jinou, méně příznakovou parafrázi.

Za příklad vhodné parafráze považuji převod dokumentárního filmu v příkladu (30) za mnohem obecnější, ale funkční frázi.

(30) It's like March of the Penguins down there.

Tam dole je to jako v době ledový.

Jiné parafráze považuji za funkční, ale za zbytečné, protože šlo původní smysl aluze velmi dobře zachovat. Příkladem může být parafráze slavného „Book him, Danno“ ze seriálu Hawaii 5-0, která je v české verzi známá jako „Seber ho, Danno“, ale překlad užitý v NCIS („Padouchu jeden“) je funkční a diváka neruší.

4 Extralingvistické kulturně specifické prvky

Kategorizace extralingvistických kulturně specifických prvků proběhla na základě Newmarkových kategorií. Do kulturně specifických prvků řadím pro účely této práce všechny extralingvistické reálie, které jsou v cílové kultuře buď neznámé, nebo v ní patří do mikrokulturních prvků.

4.1 Přírodovědná a geografická pojmenování

V textu se vyskytují názvy zemí a přírodních útvarů, jejichž převod pomocí oficiálního ekvivalentu nečinil problémy jako např. Omán, Izrael, Blízký východ, Perský záliv. Co se týče měrných jednotek jako je míle nebo teplota ve Fahrenheitech, byly převáděny a nahrazovány jednotkami evropskými. Tabulka 11 uvádí shrnutí užitých překladatelských metod. K oficiálním ekvivalentům, které se vztahují k překladu států či geografických struktur v ní nebylo přihlédnuto.

Tabulka 11: Překladatelské postupy a přírodovědná a geografická pojmenování

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	---	---
Retence	5	4
Specifikace	2	2
Přímý překlad: kalk	0	0
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	0	0
Substituce	5	4
Vynechávka	0	0
Celkem	12	10

Zajímavostí je převod jednotek v příkladu (31), kdy došlo k substituci námořních mil za dny, a také v příkladu (32), kde došlo k nevhodné substituci.

(31) They were 100 miles off shore when he went overboard.

Byli tři dny od pobřeží, když skočil.

(32) to reintroduce the 55 mile-per-hour speed limit

znovuzavedení omezené rychlosti 90 kilometrů

K americkému městu Washington, D.C. je v textu často odkazováno pouze jako k D.C. Kvůli izochronii i fonetickému synchronu byl ve třech případech (z jedenácti) zachován název D.C., ve všech ostatních případech se jako název hlavního města užíval „Washington“ (z toho celkem pětkrát došlo k explikaci z D.C.), který je českému divákovi bližší.

Co se týče dalších místních názvů, které patří spíše do mikrokulturních prvků, byla nejčastější metodou specifikace, kde u názvu parků často docházelo k posunům podle úzu českého jazyka, konkrétně u užití obecného klasifikátoru park, viz (33). V jednom z případů ovšem došlo k úplné retenci („Cleveland Park“).

(33) Rock Creek Park – park Rock Creek

Některé z prvků převedených pomocí retence poněkud cizí, a to např. název konkrétní silnice v příkladu (34), kdy může informace cílového diváka mást. Nicméně se domnívám, že lze obecně říci divák tyto informace chápe jako specifická místa ve Washingtonu a okolí a považuje je jenom za informaci navíc.

(34)...travelling westbound on Independence – Jel západně po Independence.

4.2 Prvky materiální kultury

Ve zkoumaném textu se objevují především prvky z oblasti transportu, kam řadím i letadlové lodě amerického námořnictva. Zároveň mezi prvky materiální kultury řadím i elektronická zařízení jako např. PDA.

Tabulka 12: Překladatelské postupy a prvky materiální kultury

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	0	0
Retence	8	8
Specifikace	2	2
Přímý překlad: kalk	1	1
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	1	1
Substituce	2	2
Vynechávka	1	1
Celkem	15	15

V případě prvků materiální kultury byla metoda retence užitá velmi vhodně. Jednalo se o název auta (Grand Cherokee), jehož zachování bylo pro děj podstatné, konkrétní značky kufrů Samsonite (ta je v menší míře známá i u nás, nicméně tento prvek byl na mikrotextové rovině pouze periferní). Substituován byl i „cupcake“ za „dortík“, což odpovídá i vizuálně verbální kohezi. V souvislosti s tím také byl metodou přímého překladu převeden i název konkrétního dortíku.

Překlad „trailer park“ byl realizován několika postupy, a to vynechávku, substitucí (kemp) a explicitací (přívěs). Všechny tyto ekvivalenty považuji v rámci daného kontextu za funkční.

4.3 Sociální prvky kultury

Do této kategorie jsem zařadila prvky, které považuji za produkty sociální kultury jako např. Press Club či komentář k baseballovému zápasu, při jehož převodu musí autoři řešit obeznámenost cílového diváka s pravidly baseballu. Přehled užitých postupů viz Tabulka 13.

Tabulka 13: Překladačské postupy a sociální prvky kultury

Překladačské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užití postupy
Oficiální ekvivalent	0	0
Retence	4	4
Specifikace	1	1
Přímý překlad: kalk	1	1
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	4	4
Substituce	7	6
Vynechávka	0	0
Celkem	17	16

V případě sociálních prvků kultury byla nejvíce využívaným postupem generalizace. Příkladem může být generalizace sportovního komentáře v příkladu (35), ze kterého v překladu již nelze poznat, že jde o baseball.

(35) It is a six to five game, top of the seventh inning. And the series is tied at two games apiece.... Oh, and a strike on the inside corner...

Sami vidíte, že nálada v týmu neklesá. Podle mého názoru bude záležet na tom, kdo si víc přeje vyhrát... Ano, Peter se ujímá vedení ve hře.

Generalizován byl i výraz deployment, což doslova znamená nasazení či relokaci jednotek, nicméně se užívá, pokud někdo dostane povolávací rozkaz k nástupu do služby (nemusí tedy nutně jít o nasazení jednotek v boji). Generalizován byl jako „služba“, „zařazení posádky“ aj.

Retenci zvolili autoři překladu pro název americké základny v Pine Gap v Austrálii, jejíž význam je poté vysvětlen (i ve výchozím textu se jedná o mikrokulturní prvek). Základna Fort Mead v Marylandu (bez užití obecného klasifikátoru) byla také ponechána.

Přímý překlad zde byl vyhodnocen jako funkční proto, že se jedná o překlad názvu videohry, která je vnitrotextovým kulturně specifickým prvkem a její převedení tedy není žádným způsobem vázáno na skutečný kulturní kontext.

Za nevhodnou považuji substituci „navy buddy“ za „kamarád z vojny“. Vojnou se totiž v českém prostředí obvykle myslí kdysi povinná vojenská služba – takováto substituce tedy může vyvolávat nechtěné asociace.

4.4 Organizace společnosti

Tuto kapitolu pro přehlednost dělím do dvou částí, a to „Hodnosti a pracovní pozice“ a „Organizační struktury“. Informace o hodnostech v americkém námořnictvu a jejich českých ekvivalentech jsem čerpala z internetové stránky Válka.cz (2013). V tomto případě neuvádím překlad vynechávkou, který autoři překladu užívali z důvodu zachování izochronie a fonetického synchronu, a to jenom u těch hodností či organizačních struktur, které se již v textu vyskytly.

4.4.1 Organizační struktury

Do této kategorie řadím různé kulturně specifické organizační struktury a skupiny obyvatel. Přehled užitých postupů viz Tabulka 14.

Tabulka 14: Překladatelské postupy a organizační struktury

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	5	5
Retence	1	1
Specifikace	3	3
Přímý překlad: kalk	1	1
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	1	1
Substituce	5	1
Vynechávka	0	0
Celkem	16	12

Vzhledem k velké sepnutosti fikčního světa seriálu s realitou považuji za velmi nevhodné zavádět do překladu pojem „ministerstvo námořnictva“, kterým je označen Department of the Navy, které spadá pod ministerstvo obrany (tímto pojmem je generalizován i tzv. SECNAV, Secretary of the Navy, tedy ředitel tohoto odboru). U českého diváka to poté může vyvolat dojem, že Spojené státy skutečně

mají takové ministerstvo, a navíc je takto implikováno, že své zvláštní ministerstvo mají i jiné složky americké armády. Z tohoto důvodu je nevhodná i generalizace „Navy Office of Legislative Affairs“ (opět jako ministerstvo námořnictva).

Metoda retence byla užita při překladu Tajné služby Spojených států amerických (oficiální ekvivalent), zřejmě motivována tím, že „tajná služba“ má v češtině obecnější význam. Naproti tomu jednotky SEAL byly parafrázovány podle smyslu jako „námořní zásahovka“.

4.4.2 Hodnosti a pracovní pozice

Do této kategorie řadím pojmenování hodností v americkém námořnictvu a taktéž pracovní pozice v rámci daných organizačních struktur. Přehled užitých postupů viz Tabulka 15.

Tabulka 15: Překladačské struktury a hodnosti nebo pracovní pozice

Překladačský postup	Kvantitativní hodnocení	Funkčně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	4	4
Retence	1	0
Specifikace	0	0
Přímý překlad: kalk	2	0
Přímý překlad: posun	3	3
Generalizace	13	13
Substituce	7	6
Vynechávka	---	---
Celkem	30	26

Pro označení příslušnosti k nějaké skupině byl přímý překlad s posunem, kdy anglickou nominální složeninu autoři překladu převáděli pomocí genitivu (NCIS agent – agent NCIS).

Pro překlad vojenských hodností bylo užíváno zvláště metody generalizace. Často byly konkrétní vojenské hodnosti (např. Lieutenant Commander s oficiálním českým ekvivalentem korvetní kapitán) převáděny podle toho, do kterého hodnostního sboru konkrétní hodnost spadá. Zde se jednalo o důstojníky a poddůstojníky. Tuto strategii považuji za velmi vhodnou. V případě hodnosti

Lieutenant Commander ovšem docházelo k nekonzistentnosti v překladu, kdy se k jedné a té samé důstojnici odkazovalo buď pomocí obecného důstojník, nebo, ve spojení se jménem, se skutečná hodnost substituovala jako poručík (tato hodnost je o třídu nižší než Lieutenant Commander, nicméně stále se jedná o hodnost důstojnickou). Oba způsoby jsou funkční, nicméně by bylo vhodné je dodržovat konzistentně.

Substituována byla i Zivina důstojnická hodnost, která není agentkou NCIS, nýbrž styčnou důstojnicí mezi Mosadem a NCIS. Ve zkoumaném textu toto nepůsobí žádný problém, ale přesto ji považuji za nevhodnou, protože v následující sérii ukončuje Ziva pracovní poměr s Mosadem a stává se agentkou NCIS – český divák tak nemá možnost poznat změnu v oslovení. Na problematiku volnosti převodu jsem již upozorňovala v kapitole 2.2.3.2.

Gibbs, který dosáhl hodnosti „Gunnery Sergeant“, tedy v překladu buď rotmistr námořnictva nebo seržant námořního dělostřelectva (terminologie není zcela ustálena), je bývalými kolegy osloven „Gunny“. V překladu bylo toto oslovení zachováno. To ovšem nepovažuji za vhodné, protože to na českého diváka může působit jako přezdívka, nikoliv jako vojenská hodnost. Toto oslovení se v seriálu navíc užívá i u jiných postav, ovšem nikoliv v rámci zkoumaného textu.

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo poskytnout přehled specifických aspektů dabingového překladu a převodu kulturně specifických prvků a pokusit se určit, které překladatelské postupy v dabingovém překladu převažují. Toho jsem dosáhla analýzou kulturně specifických prvků ve třech epizodách šesté řady seriálu NCIS, který je charakteristický svými četnými odkazy k výchozí kultuře. Metodiku práce a komentář k ní lze najít v kapitole 2.

Tabulka 16 uvádí procentuální přehled užitých strategií. Další tabulky užitě k výpočtům v tabulce 16 lze najít v souboru „analyza.xlsx“, který je k dispozici na přiloženém CD.

Tabulka 16: Souhrnná tabulka

	Všechny kulturně specifické prvky		Funkčně užitě kulturně specifické prvky	
	Všechny strategie	Procentuální podíl	Všechny strategie	Procentuální podíl
Oficiální ekvivalent	19	10,21 %	19	100 %
Exotizující	46	24,73 %	37	80,43 %
Domestikující	119	63,98 %	100	84,03 %
Vynechávka	2	1,08 %	2	100 %
CELKEM	186	---	158	84,95 %

Z procentuálních údajů vidíme, že nejúspěšnějšími postupy byl překlad oficiálním ekvivalentem a překlad vynechávkou. Tyto údaje ovšem nesmí být interpretovány absolutně. Jejich vysoká úspěšnost spíše znamená, že byly užity citlivě a na vhodných místech, nikoliv že jsou doporučovanou překladatelskou strategií. Dalším faktorem je četnost užitých strategií – podle údajů, které udává Tabulka 16, vidíme, že domestikující strategie zabírají celkový podíl 63,98 %. V takovém poměru se zvyšuje množství chyb.

Překlad kulturně specifických prvků jako celku dosáhl poměrně vysoké funkčnosti, konkrétně 84,95 %. V převodu kulturně specifických prvků v daném textu převažují domestikační strategie, a to celkem z 63,98 %. Důvodem je

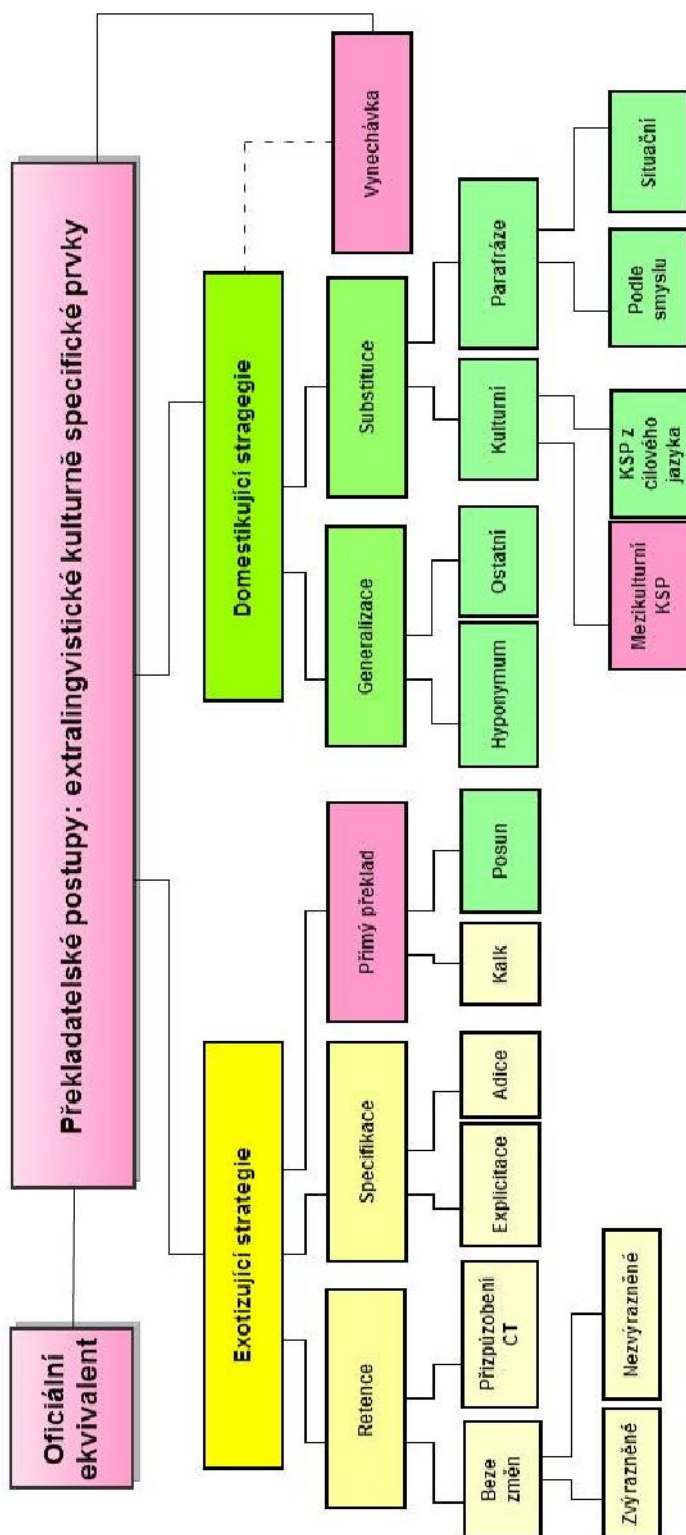
pravděpodobně nemožnost užít v dabingovém překladu jakékoliv vysvětlivky, a proto se autoři překladu snaží o komunikativní překlad. Ze všech domestikujících strategií bylo funkčních 84,03 %. Ze všech exotizujících strategií bylo funkčních 80,43 %. Na základě této statistiky lze tedy říci, že domestikující strategie byly funkčnější, a proto mohou být považovány za doporučený postup při převodu kulturně specifických prvků v dabingovém překladu.

Z domestikujících strategií byla nejčastěji a neúspěšněji užívaná metoda substituce a generalizace, ze strategií exotizujících pak retence. Jako nejméně úspěšnou metodou se ukázal být přímý překlad, jehož použití se ukázalo jako vhodné jen u těch prvků, které se řadí k vnitrotextovým kulturně specifickým prvkům.

Hodnocení, jaké uvádím v této práci, by mohlo být užíváno jako kvantitativní metoda pro hodnocení kvality překladu, zvláště pak v hodnocení kvality překladu audiovizuálních textů, jež v dnešní době nabývají na významu.

Příloha 1: Diagram překladačských postupů

Tento diagram byl vyhotoven podle předlohy Jana Pedersena (Pedersen 2005, s. 4).



Příloha 2: Seznam dat

Křížkem (X) jsou označena data, která byla v tabulce vyhodnocena jako nefunkční postup.

Intralingvistické prvky: slang

Výchozí text	Cílový text	Překladačský postup
squid	Mariňák	Generalizace
CO (commanding officer)	Velitel	Generalizace
COD (Carrier onboard delivery)	letadlo	Generalizace
Bag & tag it	Označím je	Generalizace
XO (executive officer)	Velitel	Generalizace X
FSR (field service record)	ověřit	Parafráze podle smyslu
twelve hundred hours	přesně ve dvanáct	Parafráze podle smyslu
Grab your gear	Vemte si věci	Parafráze podle smyslu
Grab your gear	Běž pro bagáž	Parafráze podle smyslu
Burn phone	Jednorázový telefon	Parafráze podle smyslu X
In ten	v deset	Přímý překlad: kalk
bird farm	ptačí farma	Přímý překlad: kalk
ET (Electronics Technician)	Pečlivě vybraný odborník	Situační parafráze
COM room	server	Situační parafráze X
Gitmo	Guantanamo	Specifikace – explikace

Intralingvistické prvky: idiomy

Výchozí text	Cílový text	Překladatelský postup
who tipped you off	kdo ti dal tip	ekvivalent
all hell broke loose	pak se rozpoutalo peklo	ekvivalent
jump to the wrong conclusion	dojít k chybnému závěru	ekvivalent
wrong hands	padnout do nesprávných rukou	ekvivalent
pounding the pavement	šlapání chodníků	Přímý překlad: kalk X
handed on silver platter	dostali jsme ji na stříbrném tácu	Přímý překlad: kalk X
dig up dirt	snaží se na mě vykopat špínu	Přímý překlad: kalk X
as high as they go	nejvyšší možné	parafráze
Joe Public	obyčejný člověk	parafráze
get his mitts on	k takové... se v životě nedostane	parafráze
a hell of a bomb	pořádná bomba	parafráze
A hell of a hit	hodně zmlácený	parafráze
swing away	Co tomu říkáš?	parafráze
change of heart	změnil názor	parafráze
made the jump to NCIS	ten k nám přišel z FBI	parafráze
having second thoughts	a teď u něj sám váháš	parafráze
give it up in a heartbeat	hned bych odešel	parafráze
keep one in the loop	informovat o dalším vývoji	parafráze
keep one in the loop	o všem informoval	parafráze
cut of your jib	jak se tváříš	parafráze
like clockwork	vždy ve stejný čas	parafráze
one down, two to go	dva nám ještě zbývají	parafráze
catching heat from	riskovat důtku	parafráze
medivaced off the ship	medivac by ho odvezl pryč	parafráze
hit my desk	dnes jsem dostal jeho žádost	parafráze
pinky promise	řekni, že nelžeš?	parafráze
thousand yard stare	nepřítomnej pohled	parafráze

covering his ass	víc ho zajímá vlastní zadek (covering his butt)	parafráze
background on	chci všechno na...	parafráze
armtwisting sleazebag	slizoun, co má svý páky	parafráze
keep one in shape	že se o sebe stará	parafráze
pull oneself away from	mohla bys toho chvilku nechat	parafráze
heads-up before the arrest	bych to rád věděl předem	parafráze
be fixed	Švindl	substituce
took a dive	že to jen hrál	substituce
tying up a loose end	někdo za sebou zametá stopy	substituce
covering his butt	aby mu kryl záda	substituce
be in the clear	je z toho venku	substituce
Zilch	ani r'uk	substituce
stick around	zdržet se dlouho	substituce
push his plastic to the limit	ždíkala účet nadoraz	substituce
cut into your bottom line	to by tě mohlo položit	substituce
control freak	zvědavý š'oura	substituce
have a field day	se na to okamžitě vrhnou	substituce
no big deal	o nic nešlo	substituce
was on the nose	mít to na čele	substituce
bull's eye	byl průhlednej	substituce
right as rain	koukalo u to z očí	substituce
catch a break on this one	Copak s tím případem nepohneme?	substituce
right through my bull	Vždycky si mi viděl až do žaludku	substituce
holding back	nechat si něco pro sebe	substituce
comes with the territory	nepřátelé jsou součástí kultury	substituce
I lost it	ztratila jsem nervy	substituce
was on the fast track	bleskovou kariéru	substituce
here's the kicker	---	vynechávka

Intralingvistické prvky: aluze

Výchozí text	Cílový text	Překladatelské postupy
my three musketeers	moji tři mušketýři	oficiální ekvivalent
Titanic	Titanic	oficiální ekvivalent
Brooke Shields	Brooke Shieldsová	oficiální ekvivalent
The Maltese Falcon	Maltézský sokol	oficiální ekvivalent
Romancing the Stone	Honba za diamantem	oficiální ekvivalent
Blue Lagoon	Modrá laguna	oficiální ekvivalent
Juan Valdez of the sugar cane	Juan z cukrové třtiny	parafráze X
down south	na jih	parafráze
ocean blue	na modrém oceánu	parafráze
March of the Penguins	v době ledový	parafráze
Book him, Danno	Padouchu jeden	parafráze
Browser wars	válka průserů	parafráze X
A team, B team, A+ team	A tým, B tým, A+ tým	retence
ZNN (zínenen)	zetenen	retence
Louganis	Louganis	retence
Chevy Chase	Chevy Chase	retence
Goldie Hawn	Goldie Hawn	retence X
Richard Gere	Richard Gere	retence
Debra Winger	Debra Winger	retence X
Bogie	Bogie	retence
Jedi master	mistr Joda	substituce
Padawan learner	pouhý učeň	substituce
Don't forget to feed the chickens	A nakrmte kuřata	přímý překlad s posunem X
We few, we happy few. We band of brothers	Je nás pár. Šťastná hrstka. Naše bratrstvo.	přímý překlad s posunem X

Extralingvistické prvky: přírodovědná a geografická pojmenování

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Rock Creek park	park Rock Creek	specifikace
Lafayette Park	park Lafayette	specifikace
D.C.	D.C.	retence X
Grant Road	Grant Road	retence
Independence	Independence	retence
Arlington	Arlington	retence
Cleveland Park	v Cleveland parku	retence
40 Fahrenheit	4 Celsia	substituce
55-mile-per-hour speed limit	omezená rychlost 90 km	substituce X
50 miles	80 kilometrů	substituce
100 miles off shore	3 dny od pobřeží	substituce
metro area	tady ve městě	parafráze

Extralingvistické prvky: Prvky materiální kultury

Výchozí text	Cílový text	Překladatelské postupy
Grand Cherokee	Grand Cherokee	retence
ALS	ALS	retence
Samsonite	Samsonite	retence
PDA	PDAčko	retence
Medivac	Retence	retence
USS Seahawk	USS Seahawk	retence
USS Ronald Raegan	USS Ronald Raegan	retence
NMCI server	NMCI server	retence
auxiliary housing	ubytovna	generalizace
Watergate complex	budova Watergate	specifikace
trailer park	přívěš	specifikace
trailer park	---	vynechávka
trailer park	kemp	substituce
cupcake	dortík	substituce
Chocoholic's Choice	Čokolikova volba	přímý překlad: kalk

Extralingvistické prvky: Prvky sociální kultury

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Banana Moon	tvůj bar	generalizace
Press Club dinner	večeře v klubu	generalizace
Leavenworth	vězení	generalizace
navy buddy	kámoš	generalizace
It is a six to five game, top of the seventh inning. And the series is tied at two games apiece.... Oh, and a strike on the inside corner...	Sami vidíte, že nálada v týmu neklesá. Podle mého názoru bude záležet na tom, kdo si víc přeje vyhrát... Ano, Peter se ujímá vedení ve hře.	parafráze
deployment	služba	parafráze
deployment	zařazení	parafráze
deploy	nalodit se	parafráze
deploy	přijít	parafráze
Lords of Rock	Králové roku	přímý překlad: kalk
MIT	MIT	retence
Fort Mead, Maryland	Fort Mead v Marylandu	retence
Pine Gap	Pine Gap	retence
AFIS	AFIS	retence
Pentagon Athletic Centre	sportovní hala	substituce
navy buddy	kamarád z vojny	substituce X

Extralingvistické prvky: Hodnosti a pracovní pozice

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Assistant Director Leon Vance	pan Leon Vance	generalizace
(navy) Petty Officer	(námožní) poddůstojník	generalizace
agent NCIS	agent	generalizace
Lieutenant PŘÍJMENÍ	PŘÍJMENÍ	generalizace
Lieutenant Commander	důstojník	generalizace
United States Navy Lieutenant Commander	důstojnice amerického námožnictva	generalizace
congressional liaison	styčný důstojník	generalizace
Navy commendation joint service achievement medal	vojenská medaile za zásluhy	generalizace
commanding officer	nadřizovaný	generalizace
naval officer	důstojnice	generalizace
gunnery sergeant	seržant	generalizace
congressional aide	zaměstnanec kongresu	generalizace
metro policeman	policejní strážník	generalizace
Special Agent	Zvláštní agent	oficiální ekvivalent
Detective Reynolds	Detektiv Reynolds	oficiální ekvivalent
Lieutenant PŘÍJMENÍ	Poručík PŘÍJMENÍ	oficiální ekvivalent
officer of the deck	palubní důstojník	oficiální ekvivalent
Officer David	Agentka Davidová	substituce X
Lieutenant Commander McLellan	poručík McLellan	substituce
JAG officer	vojenský právník	parafráze
major Clay	Potřebuju od vás ty protokoly...	parafráze
agent afloat	lodní agent	parafráze
agent afloat	agent na palubě	parafráze
Information System Officer	absolvoval výcvik pro bezpečnostní systémy	parafráze
NCIS Director	ředitelka NCIS	přímý překlad: posun

field agent	terénní agent	přímý překlad: kalk X
field agent	agent z terénu	přímý překlad: posun
NCIS agent	agent NCIS	přímý překlad: posun
agent afloat	plovoucí agent	přímý překlad: kalk X
gunnny	gunny	retence X

Extralingvistické prvky: Organizační struktury a skupiny

Výchozí text	Cílový text	Překladatelské postupy
Kongress	Kongres	oficiální ekvivalent
Mossad	Mosad	oficiální ekvivalent
NCIS	NCIS	oficiální ekvivalent
Pentagon	Pentagon	oficiální ekvivalent
FBI	FBI	oficiální ekvivalent
Navy SEALs	námořní zásahovka	parafráze X
Colombian National Police	Kolumbijská státní policie	přímý překlad: kalk
Secret Service	Secret Service	retence
Capitol	Kongres	specifikace
on the Hill	budova kongresu	specifikace
on the Hill	Kapitol	specifikace
SECNAV	ministerstvo	substituce X
Navy Office of Legislative Affairs	ministerstvo námořnictva	substituce X
DON	ministerstvo námořnictva	substituce X
Joint Chiefs	spojené velení	substituce

Příloha 3: CD

K práci je přiloženo CD s tímto obsahem:

- elektronická verze této práce ve formátu PDF
- přepis epizod: NCIS s6 e1–3 v češtině i angličtině
- soubor analyza.xlsx
- obrázky použité v této práci

Shrnutí

The aim of my diploma thesis is the use of translation strategies and methods for rendering the culture specific items in audiovisual texts. My theoretical research is based mainly on the works of Patrick Zabalbeascoa, Aline Remael, Yves Gambier and Patrick Cattrysse in the field of the nature of audiovisual texts, Nicole Baumgarten in the field of visual-verbal cohesion, Frederic Chaume Varela in the field of dubbing and synchronisation and Jan Pedersen's study on rendering culture specific items.

Firstly, the main features of multimodal texts, namely of audiovisual texts, are being described, the most important being polysemios. The polysemiotic nature of audiovisual texts means the combination of four channels as described by Zabalbeascoa, i.e. verbal audio, non-verbal audio, verbal visual and non-verbal visual. The non-verbal audio channel consists of sound effects like laughter, or of background music; the non-verbal visual channel consists of pictures, gestures and body language; verbal audio channel consists of the dialogues or song lyrics; and the verbal visual channel is concerned with the written verbal information, such as street signs or newspaper headlines. Another discussed topic is the translator's basic knowledge of screenwriting strategies, the basic structure of dramatic work and the basic elements of narratology. A translator of audiovisual texts should be aware of the visual-verbal cohesion, defined by Baumgarten not only as the use of linguistic elements for referring to the extra-linguistic reality, but also the co-existence of both verbal and visual elements and the necessity to interpret them as a part of an interacting system as a whole, not separately. Without the visual track, the verbal audio channel might be the subject of misinterpretation. Therefore, the information contained in the visual track may be vital for correct interpreting of the utterance and thus, for adequate translation.

Also, the specifics of dubbing translation are being described. Dubbing is defined as the replacement of the original voice track by a voice track in a different language, following the lip movements of the original actors. Film dubbing translation is isosemiotic – the information both in the source text and in the target text is transferred through the same channel, i.e. verbal audio, unlike the translation

via subtitles that is diasemiotic as the information is transferred from the verbal audio channel to verbal visual channel.

Despite the long tradition of Czech film dubbing, there are no academic publications on dubbing translation, only those aimed at professionals already working in the industry. Most notable author is Olga Walló, a Czech dubbing translator and dubbing director. Her textbook (1986) gives translators useful tips but her approach is not systematic and non-academic. For the purpose of my thesis, I have chosen the academic approach of a Spanish researcher Frederic Chaume Varela, whose cinematographic approach combines both translation studies and film studies. In film dubbing, which is a so called constrained translation, synchronisation is the most limiting factor. Chaume describes three types of synchronisation, namely kinesic synchrony, isochrony and lip-sync (phonetic synchrony), which he describes as means to achieve "impression of reality" (Chaume 2008, s. 130). Kinesic synchrony describes cohesion between body language and what is being expressed verbally. Isochrony deals with equal duration of dialogues in both the source text and the target text and when a mistake in isochrony occurs, it is more noticeable than a mistake in lip-sync. Lip-sync means adapting the text according to the lip movements of the actors on screen, especially in close-up shots. That is achieved through substituting similar phonemes: bilabials for bilabials or labiodentals, and open vowels for open vowels. The strategies to achieve synchrony on all levels mostly involves deletion, substitution and retention.

The process of making a film dubbing influences the quality of its translation. In Czech Republic, it is common that the translator sends his work to a dialogue writer, whose knowledge of the source language might be limited. The dialogue writer adapts the translation according to the lip-sync rules. Sometimes, the dialogue writer needs to abandon the original translation carried out by the professional translator and create another solution. Also, the dubbing director or even the actors might implement their own changes into the text. Because of the possible insufficient language knowledge, the changes introduced to the original translation might influence the translation quality in a negative way. That is why Chaume proposes to train professional translators in dialogue writing so that they can professionally adapt the dialogues themselves and thus increasing the translation quality.

As far as culture specific items are concerned, Jan Pedersen differentiates between intra-linguistic culture specific items, namely slang, dialects, idioms; and extra-linguistic ones, that were categorized according to Newmark into the following categories: Ecology, Material culture, Social Culture, Social organization and Gestures and habits. For the purpose of my thesis, I have decided to add allusions to the intra-linguistic culture specific items.

Pedersen states seven criteria for rendering culture specific items. Transculturality is a criterion dealing with the interconnection of the source and target culture. Transcultural items are common for at least two cultures, monocultural items belong to a common knowledge of a culture and microcultural items do not fall into a common knowledge of most members of the culture and are known to only a few. Extratextuality refers to the existence of the culture specific item outside the given text. Centrality of reference deals with the importance of the item in given text. For a film dubbing translation, intersemiotic redundancy is of great importance, as when there is an information expressed through two channels, e.g. verbal audio and verbal visual, it is not necessary to render both. The other three criteria are co-text, media-specific constraints and paratextual considerations.

As far as translation strategies for rendering culture specific items are concerned, the approaches of Levý, Knittlová, Hervey and Higgins and of Jan Pedersen are being described. For my analysis, I have chosen the translation strategies of Jan Pedersen who devised them specially for audiovisual texts, namely for subtitles. He states that the method of official equivalent and of omission are different from the other strategies. Retention, specification and calques are considered to be source text oriented (foreignizing strategies) and shifted direct translation, generalization substitution are target text oriented (domesticating strategies).

For my analysis of rendering culture specific items, I have chosen three episodes of the 6th season of an American TV series called NCIS, as it is strongly connected to the source culture, the main difference from the target culture being the existence of naval forces and numerous allusions to American cinematography. My aim was to quantify the strategies used by the authors of the translation to state

which strategy was used the most, whether the translation strategy is mostly domesticating or foreignizing and also, whether these strategies were what I call functional. By functional, I mean a transfer that does not puzzle the viewer by its strangeness and incomprehensibility. However, it must be stated that the decision whether a strategy was or was not functional was based on my own judgement when no objective criterion could be found. Also, not all functional transfers are necessarily the most adequate ones as this was not my objective.

The most successfully implemented strategies were official equivalents and omission, as the functionality rate is 100 %. However, that does not mean that these strategies are to be recommended as the most functional, as the data must be correctly interpreted. The high functionality rate suggest that the authors of the translators were careful with using these strategies. The least successful strategy was calque which was only functional when rendering intra-textual culture specific items. Domesticating strategies predominate, with functional rate of 84,03 %, while exoticizing strategies have a functional rate of 80,43 %. That shows that the domesticating strategies can be recommended as strategies of choice when dealing with culture specific items in film dubbing translation.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Dvě osy audiovizuální komunikace	15
Obrázek 2: Explicitní propojení vizuální a verbální složky	19
Obrázek 3: Vizuálně verbální koheze	20
Obrázek 4: Ironický tón hlasu zdůrazněný vizuální informací	20
Obrázek 5: Obrazová sekvence k dialogu.....	21
Obrázek 6: Mezikulturnost a prolínání jednotlivých prvků	45
Obrázek 7: Intersémiotická redundance.....	47

Seznam tabulek

Tabulka 1: Typologie překladu.....	13
Tabulka 2: Polyosémiotický charakter audiovizuálního textu	14
Tabulka 3: Názvy sportů a jejich české ekvivalenty	43
Tabulka 4: Kulturní filtr podle Herveyho a Higginse	51
Tabulka 5: Škála překladatelských strategií kulturního filtru	51
Tabulka 6: Překladatelské postupy a slang	61
Tabulka 7: Zdvořilostní fráze.....	65
Tabulka 8: Četnost výskytu oslovení ve výchozím a cílovém textu	66
Tabulka 9: Překladatelské postupy a idiomy	67
Tabulka 10: Překladatelské postupy a aluze	69
Tabulka 11: Překladatelské postupy a přírodovědná pojmenování	71
Tabulka 12: Překladatelské postupy a prvky materiální kultury	73
Tabulka 13: Překladatelské postupy a sociální prvky kultury	74
Tabulka 14: Překladatelské postupy a organizační struktury	75
Tabulka 15: Překladatelské struktury a hodnoty nebo pracovní pozice.....	76
Tabulka 16: Souhrnná tabulka.....	78

Použité texty

1. *Simpsonovi: řada 5, epizoda 10*. Překlad a dialogy: Jiří Novák. Režie: Zdeněk Štěpán. Vyrobita: Tvůrčí skupina Aleny Poledňákové a Vladimíra Tišnovského, Česká televize 1994, 1995
2. *NCIS: řada 6, epizody 1, 2*. Překlad: Markéta Šerá. Dialogy: Štěpánka Drozdová. Režie: Miroslav Walter. Studio AudioTech, 2010. Vyrobita CET21, s.r.o.
3. *NCIS: řada 6, epizoda 3*. Překlad: Šárka Bartesová. Dialogy: Veronika Kernová. Režie: Miroslav Walter. Studio AudioTech, 2010. Vyrobita CET21, s.r.o.
4. *Power Rangers Ninja Storm: epizoda 16* [DVD]. Disney, 2008.
5. *Pokemon: epizoda 12*. Překlad: Klára Cabalková. Dialogy a režie: Jitka Tošilová. Česká Produkční 2000, a.s., 2000.
6. KIŠIMOTO, Masaši. *Naruto 1: Naruto Uzumaki*. Jan Adamčák. Praha: Crew, 2012, 192 s.
7. *Naruto: epizoda 4*. Překlad: Evelynna Koublová. Dialogy a režie: Ivana Měříčková. DW Agentura s.r.o, 2006.
8. *Řekni kdo tě zabil*. Překlad: Petr Finkous, dialogy a režie: Jaromír Polišenský. Studio SPro Alfa CZ, a.s., 2008

Bibliografie

1. *Audiovizuální*. In: ABZ.cz [online]. [cit. 2013-03-07]. Dostupné z: <http://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/audiovizualni>
2. BAJEROVÁ, Linda et al. *Dabing.info* [online]. 2002-07 [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <http://www.dabing.info/uvod.html>
3. BAKER, Mona a Braňo HOCHÉL. *Dubbing*. BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd ed. London: Routledge, 2009. ISBN 9780415369305.
4. BAUMGARTEN, Nicole. *Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations*. Meta: Journal des traducteurs [online]. 2008, roč. 53, č. 1, s. 6- [cit. 2013-03-23]. ISSN 0026-0452. DOI: 10.7202/017971ar. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/017971ar>
5. BAUMGARTEN, Nicole. *The Secret Agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences.: Towards a model for the analysis of language use in visual media* [online]. Hamburg, 2005 [cit. 2013-03-23]. Dostupné z: http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2527/pdf/Dissertation_Baumgarten.pdf.
Disertační práce. Universität Hamburg.
6. BOHÁČOVÁ, Jana. *Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976.
7. CATTRYSSE, Patrick a Yves GAMBIER. Screenwriting and Translating Screenplays. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 39-56. ISBN 978 90 272 1686 1.
8. ČERMÁK, František. *Frazeologie a idiomatika česká a obecná: Czech and general phraseology*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007. ISBN 80-246-1371-9.
9. ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vyd. 3., dopl. Praha: Karolinum, 2001, 340 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 978-802-4601-540.
10. DANJUN, Lu. Loss of Meaning in Dubbing. In: FONG, Gilbert Chee Fun a Kenneth K AU. *Dubbing and subtitling in a world context*. Hong Kong: Chinese University Press, c2009, s. 161-65. ISBN 9789629963569

11. DAVIES, Eirlys E. *A Goblin or a Dirty Nose: The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books*. The Translator [online]. 2003, roč. 9, č. 1, s. 65-100. Podle citace v: BURCZYNSKA, Paulina. Translation of Cultural Items in Dubbed Animated Comedies. Translation Journal [online]. 2012, roč. 16, č. 4 [cit. 2013-04-03]. Dostupné z: <http://www.bokorlang.com/journal/62dubbing.htm>
12. Dialogue. In: *The Script Lab* [online]. 2010-2013 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: <http://thescriptlab.com/screenwriting/character/dialogue>
13. *European Commission MEDIA*. 2007 [cit. 2013-03-07]. Study on dubbing and subtitling
14. GAMBIER, Yves. *Multimodality and Audiovisual Translation*. EuroConferences.Info [online]. 2006 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf
15. GORČÁKOVÁ, Lenka. *Překlad kulturně specifického obsahu*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.
16. GOTTLIEB, Henrik. *Subtitling*. BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd ed. London: Routledge, 2009. ISBN 9780415369305.
17. HEISS, Christine a Marcello SOFFRITTI. *Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum?: Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen*. InTRAlinea: online translation journal [online]. 2009, č. 2 [cit. 2013-04-11]. Dostupné z: http://www.intraline.org/specials/article/Wie_viel_Dialekt_fuer_welches_Zielpublikum
18. HERVEY, Sándor G, Ian HIGGINS a Michael LOUGHRIDGE. *Thinking German translation: a course in translation method, German to English*. New York: Routledge, 1995, vii, 242 p. ISBN 04-151-1638-4.
19. CHAUME, Frederic. *Synchronization in dubbing: A translational approach*. ORERO, Pilar. *Topics in audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., c2004, s. 35-26. ISBN 1588115690.
20. CHAUME, Frederic. *Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals*. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*.

- Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 129-40. ISBN 9789027216861.
21. CHIARO, Delia. Issues in audiovisual translation. In: *The Routledge companion to translation studies*. 1st pub., rev. ed. London: Routledge, 2009, s. 141-165. ISBN 978-0415396417.
 22. J.A.G. Lopuch.cz [online]. 2001-2011 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: http://www.lopuch.cz/archivklubu.php?klub=j_a_g_&to=651
 23. JASKANEN, Susanna. *On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of Reality Bites* [online]. Helsinki, 1999 [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/jaskanen/index.html>.
Magisterská práce. University of Helsinki.
 24. Kancelář WHO v ČR [online]. 2007 [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://www.who.cz/>
 25. KAUTSKÝ, Oldřich. *Dabing, ano i ne*. Praha: Publikační oddělení Českého filmového ústavu, 1970.
 26. KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, 291 s. Monografie (Univerzita Palackého). ISBN 978-802-4424-286.
 27. KRESS, Gunther R a Theo VAN LEEUWEN. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge, 2006, xv, 291 s., [8] s. obr. příl. ISBN 02-036-1972-2.
 28. KUFNEROVÁ, Zlata. Jak překládat nářečí. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 68-71. ISBN 8085787148.
 29. KUFNEROVÁ, Zlata. Jazyková etiketa v překladu. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 160-2. ISBN 8085787148.
 30. KUFNEROVÁ, Zlata. Obecná čeština a slang. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 71-7. ISBN 8085787148.
 31. LEPPihalme, Ritva. Allusions and their translation. In: NYSSÖNEN, Heikki a Leena KUURE. *Acquisition of Language – Acquisition of Culture*:

- AFinLA Yearbook 1992*. Jyväskylä: Publications de l'association finlandaise de linguistique appliquée 50, 1992, s. 183-91.
32. LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012, 367 s. ISBN 978-808-7561-157.
 33. LIVINGSTONE, David a Václav ŘEŘIČHA. The Dirty Dozen: Translating semantically complex words. In: ZEHNALOVÁ, Jitka, Ondřej MOLNÁR a Michal KUBÁNEK. *Teaching Translation and Interpreting Skills in the 21st Century: proceedings of the international conference Translation and Interpreting Forum Olomouc 2011*, organized by Department of English and American Studies, Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc, Czech Republic, November 11-12, 2011 : TIFO 2011. 1st ed. Olomouc: Palacký University, 2012, s. 63-72. Olomouc modern language series. ISBN 9788024432526.
 34. MAKARIAN, Gregor. *Dabing: teória, realizácia, zvukové majstrovstvo*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005, 123 s. Hudba a médiá. ISBN 80-891-3503-X.
 35. *Mariňák*. In: ABZ.cz [online]. [cit. 2013-03-07]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/marinak>
 36. MARTÍNEZ, Xénia. Film dubbing: Its process and translation. In: ORERO, Pilar. *Topics in audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., c2004. ISBN 1588115690.
 37. *Námořní vyšetřovací služba: NCIS*. Dabingforum.cz [online]. 2009 [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://dabingforum.cz/viewtopic.php?f=2&t=2984>
 38. PAQUIN, Robert. Translator, Adapter, Screenwriter: Translating for the audiovisual. *Translation Journal* [online]. 1998, roč. 2, č. 3, 20.12.2010 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.bokorlang.com/journal/05dubb.htm>
 39. PEDERSEN, Jan. High felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling. In: CHIARO, Delia, Christine HEISS a Chiara BUCARIA. *Between text and image: updating research in screen translation*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 101-115. ISBN 9789027216878.
 40. PEDERSEN, Jan. *How is Culture Rendered in Subtitles*. EuroConferences.Info [online]. 2005 [cit. 2013-04-06]. Dostupné z:

- http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf
41. Ping-pong. In: HARPER, Douglas. Online Etymology Dictionary [online]. 2001-2012 [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://www.etymonline.com/index.php?term=ping-pong>
 42. POSLEDNÍKOVÁ, Petra. *Specifika filmového překladu – dabing: současný ruský film* [online]. Olomouc, 2008 [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9cda4b/32105-717446598.pdf>. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Vedoucí práce PhDr. Milena Machalová.
 43. POTŮČEK, Jan. Nova začala testovat audio popisky pro nevidomé, stejně jako Česká televize. In: *DigiZone.cz* [online]. 6.2.2013 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/nova-zacala-testovat-audio-popisky-pro-nevidome-stejne-jako-ceska-televize/>
 44. POVEJŠIL, Jaromír. Kulturní kontext, aluze. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 155-8. ISBN 8085787148.
 45. PYM, Anthony. Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity. In: VEGA, Miguel A. a Rafael MARTÍN-GAITERO. *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, s. 69-75.
 46. REMAEL, Aline. Screenwriting, scripted and unscripted language: What do subtitlers need to know?. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., c2008. ISBN 978 90 272 1686 1.
 47. Rice ball. Bulbapedia [online]. 2013 [cit. 2013-04-09]. Dostupné z: http://bulbapedia.bulbagarden.net/wiki/Rice_ball
 48. SÁNDOR HERVEY, Ian Higgins. *Thinking French translation a course in translation method: French to English*. 2nd ed. London: Routledge, 2002. ISBN 02-032-6191-7.
 49. Scénář. In: *Encyklopedie CoJeCo* [online]. 14.3.2000 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=84926&s_lang=2&title=sc%E9n%E1F8

50. SHUTTLEWORTH, Mark a Moira COWIE. *Dictionary of translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Pub., 1997, xvii, 233 p. ISBN 19-006-5003-7.
51. STRAKOVÁ, Vlasta. K překládání frazeologie. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 85-9. ISBN 8085787148.
52. STRAKOVÁ, Vlasta. Oslovení jako překladatelský problém. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 163-8. ISBN 8085787148.
53. TÁRNYIKOVÁ, Jarmila. *From text to texture: an introduction to processing strategies*. 4., upr. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, 159 s. ISBN 978-80-244-2429-3.
54. *Válka.cz* [online]. 2013 [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: www.valka.cz
55. WALLÓ, Olga. *Režie dabingu*. Praha: Akademie múzických umění, 1986.
56. ZABALBEASCOA, Patrick. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 21-37. ISBN 978 90 272 1686 1.

Anotace

Anglická anotace

The aim of my diploma thesis is the analysis of translation strategies and methods for rendering culture specific items in film dubbing translation. Firstly, I describe typical features of audiovisual texts and the specifics of translation for dubbing, emphasizing the aspect of synchronisation. Then I categorize and characterize culture specific items and the translation methods and strategies used in their rendering. An analysis of a dubbing translation concerning the translation methods used for rendering culture specific items is also carried out.

Key words

dubbing, audiovisual translation, culture specific elements, translation strategies, translation methods, domestication, foreignization

Česká anotace

Cílem této diplomové práce je analýza překladatelských postupů a strategií pro překlad kulturně specifických prvků v dabingovém překladu. V práci nejprve charakterizují audiovizuální texty, poté uvádím specifika dabingového překladu se zaměřením na synchronizaci a následně se věnuji vlastnostem a kategorizaci kulturně specifických prvků a překladatelským metodám užívaným k jejich překladu. V praktické části analyzuji zkoumaný text z hlediska kulturně specifických prvků.

Klíčová slova

dabing, audiovizuální překlad, kulturně specifické prvky, překladatelské strategie, překladatelské postupy, domestikace, exotizace