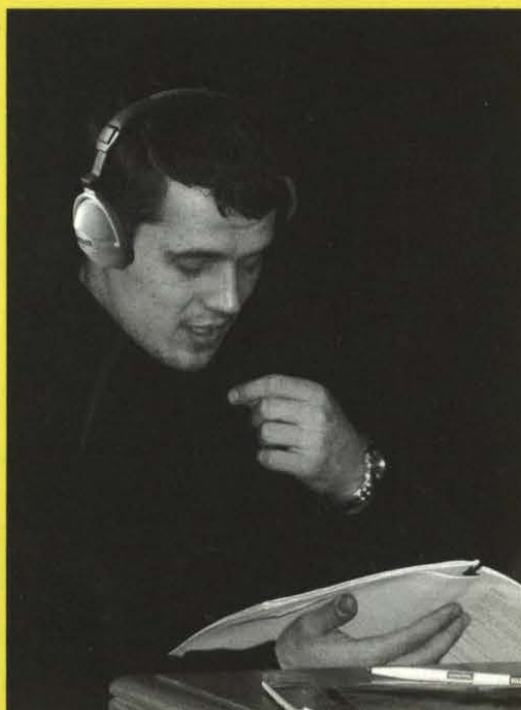


2

2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



DABING

NFA

35029/2005/2

2
2005

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 17 2005 Číslo / No. 2 (58)

1. Herec – postava – hvězda

2. DABING

3. Archiv – databáze – edice filmů na DVD

4. Archeologie televize

NFA

OBSAH

Články

Nataša Ďurovičová: Místní suplenti.

Dabing na úsvitu éry zvukového filmu 5

Pavel Skopal: Kolem světa ve 32 jazycích.

Lví král a strategie „globální lokalizace“ 31

Ivan Žáček: Český dabing – chorobopis.

Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu 51

Olga Walló: Aniž si kdo všiml 83

Edice a materiály

Jára Brož: Co s nesrozumitelnými filmy? 89

Obzor

Petr Mareš: Téma: filmové hraniční zóny

(V. Innocenti – V. Re /eds./: *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds;*

Montage/av 2003, č. 2; T. Christen: Das Ende im Spielfilm.

Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen) 95

Peter Michalovič: Eseje o vizuálnej kultúre

(Robert S. Nelson – Richard Schiff /eds./, *Kritické pojmy dejín umenia*) 101

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 105

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10097627 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

- Nataša Ďurovičová:** Local Ghosts:
Dubbing Bodies in Early Sound Cinema 5
- Pavel Skopal:** Around the World in 32 Languages:
The Lion King and the Strategy of "Global Localization" 31
- Ivan Žáček:** Czech Dubbing – a Case History: An Outline of the Crisis
in the Dubbing Industry and an Attempt at a Diagnosis 51
- Olga Walló:** Without Anyone Noticing 83

Documents

- Jára Brož:** What to do with an Impenetrable Film? 89

Horizon

- Petr Mareš:** Theme: The Film's Thresholds
(*V. Innocenti – V. Re /eds./: Limina/le soglie del film. Film's Thresholds;
Montage/av 2003, č. 2; T. Christen: Das Ende im Spielfilm.
Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*) 95
- Peter Michalovič:** The Essays at Visual Culture
(*Robert S. Nelson – Richard Shiff /eds./, Kritické pojmy dejín umenia*) 101

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 105

Články

MÍSTNÍ SUPLENTI

Dabing na úsvitu éry zvukového filmu

Nataša Ďurovičová

I. Dabing a jeho vztah ke kategorii mnohosti

1.1. Dabing a jeho vztah k podvědomí

Stejně jako ukradený dopis z povídky E. A. Poea, i filmový dabing na plátně zároveň je i není. To, zda ho divák vidí, závisí na tom, zda ho slyší. Přitom to, jestli ho slyší, závisí na tom, kde stojí, když poslouchá. Obvykle nelze stát na dvou místech současně. Dabing je v tomto ohledu z hlediska diváka buď výjimkou, jež toliko potvrzuje pravidlo – totiž že obraz a řeč jsou vzájemně spojitě, redundantní, neodlučitelné, neodlišitelné. Nebo pak je pro diváka normou právě dabing, který ovšem v takovém případě definuje jeho normální filmový zážitek jakožto odchylku od normy – divák film vidí tak, jak ho v souladu se záměrem tvůrců má vidět, jenže slyší ho tak, jak ho má... co vlastně?

Tato ambivalentnost činí z dabingu ideální téma pro konferenci zabývající se kategorií mnohosti v kinematografii, neboť vyvolává otázky týkající se identity textu jak co do formy, tak co do příslušnosti do jisté národní a jazykové oblasti. Skýtá i dobrou příležitost k novému zamyšlení nad jednou z nejsilněji zakořeněných fenomenologických konvencí týkající se klasické narativní kinematografie – totiž zásadou synchronnosti obrazu a zvuku v řečovém proudu, onoho nerozborného propojení hlasu a těla, – což nás zároveň vyzývá i k novému zamyšlení nad postavením, rozšířením a reálnou mírou vlivu, jež si tato klasická kinematografie může osobovat v celosvětovém kontextu. Do jaké míry je onen nerozborný svazek skutečně normativní, jestliže se většina filmových diváků ve světě – uveďme přinejmenším Čínu, Německo, Indii, Itálii a Japonsko – může obejít (a fakticky obchází) bez něj?

1.2. Filmový dabing a krizová historiografie

Pro filmovou historii tak dabing zůstává neviditelný vždy, když se chápe jakožto funkčně ekvivalentní, tj. paradigmaticky totožný s původním dialogovým pásem, což je v současnosti jednoznačně převládající názor.¹⁾ Takto vemlouvavě „neutrální“ postoj k záměně

1) Zde je nutno uvést tři výjimky, týkající se vesměs evropských kinematografií. Disertace Martine D a n a n, *From Nationalism to Globalization: France's Challenges to Hollywood's Hegemony* (doktorská práce,

hlasu však nadržuje jednomu z aspektů mluvené řeči, totiž aspektu nacionálního porozumění, na úkor veškerých ostatních aspektů – zvukovosti, emocionálního zabarvení, dramatičnosti, individuální adresnosti. Takové pojetí postupně zatlačuje do pozadí – neboť předpokládá, že diváka nezajímá – cokoli svědčící proti němu, od více či méně zjevných viditelných důkazů výpadků synchronizace s pohybem rtů, přes subtilnější rozdíly ve vnímání hlasových kvalit, právě až po nejkřiklavější a přitom zároveň v důsledku všeobecného konsensu i nejneviditelnější spiknutí, jímž je ono jazykové a tudíž obecně kulturní delirium vyvolávané samotným fenoménem takto průběžného nahrazování jednoho jazyka jiným. Máme-li uvést jen několik příkladů, jež jsou nejvíc nasnadě, vezměme si třeba americký western, jehož postavy mluví maďarsky. Nebo veškerou hongkongskou populaci dorozumívající se v angličtině – nevíme jen, zda ti lidé dají přednost její britské či americké odnoži. Pak jsou tu třeba ruští muzici a jejich napoleonští uchvatitelé, kteří vzájemně komunikují v tomtéž jazyce, jímž je – italština. Scarlett, s níž si Rhett ošklivě zahrává na kantonštinou hovořícím Jihu. A tak dál. Tak koneckonců prožívá běžnou návštěvu kina v zásadě minimálně polovina diváků na celém světě.

Dá se jistě argumentovat tím, že dabing je součástí základního vybavení každého kina, odpovídající například plakátům nebo rozměrům promítacího plátna – tedy vybavením, jehož přítomnost je sice zjevná, avšak (při absenci nějaké normy) nikoli významotvorná. Na druhé straně ovšem lze dopad dabingu přirovnat i k efektu filmového představení na vnímání filmů za situace, kdyby třeba docházelo k jejich promítání zásadně v plně osvětleném sále nebo kdyby je publikum sledovalo vleže. V obou případech se tu ovšem nesporně jedná o aspekt filmu jakožto události, srovnatelný dejme tomu s přímou účastí nějakého strašidla na projekci. Cožpak se ale zároveň nejedná i o textový jev?

Abychom dostali dabing, a jeho prostřednictvím i příslušný rozlišující znak, zpět do rámce historické recepce klasického narativního útvaru, navrhuji vypůjčit si termín *funkční kvaziekvivalent* (*functional near-equivalent*) z revizionistické „krizové historiografie“²⁾ Ricka Altmana. Ve snaze o zpochybnění základního pojmu funkčního *ekvivalentu*, který má zásadní význam pro funkcionalistickou historiografii představovanou prací *Classical Hollywood Cinema* (CHC), razí Altman výše uvedený modifikovaný termín, jehož prostřednictvím se mají (více) zviditelnit ztráty a záměny, k nimž dochází během procesu, v jehož rámci probíhá vstřebávání novátorských prvků (ať již stylistických, metodologických či technických) masovými průmyslovými praktikami standardizované (filmové) produkce. Kritice je při tom podrobována priorita, již funkcionalismus dává statičnosti na úkor změny, s tím paralelní potřeba přehnaného důrazu na normativnost na

Michigan Technological University 1994) se podrobně zabývá dabingovou politikou ve Francii, zejména z hlediska soupeření mezi provozovateli kin a kulturní elitou. Charles O'Brien nedávno napsal o technice a stylu dabingových metod používaných ve Francii, přičemž došel k hypotetickému závěru, že dabované filmy možná představují osobitou estetickou kategorii. Charles O'Brien, „*Un individu brisé?*“: *The Dubbed Actor in 1930s France. L'uomo visibile / The visible man*. Udine: Università degli Studi di Udine 2001. Jedinou synoptickou prací z oboru dějin kinematografie dotýkající se stylového a institucionálního vlivu dabingu je Maurice Bardèche – Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Givors: A. Martel 1953–1954.

2) Formuloval ji např. v článku: Rick Altman, *Penser l'histoire (du cinéma) autrement: un modèle de crise. Vingtième siècle* 1995, č. 46, s. 65–74.

úkor odlišnosti, a koneckonců obecná tendence *post hoc ergo propter hoc*, vlastní paradigmatu CHC. Altmanův revizionistický model naproti tomu razí pojetí historiografie zobrazujících uměleckých disciplín, které zdůrazňuje jejich novátorské snažení, stimulované nepřetržitým procesem institucionálního a metodologického soupeření a zpochybňování, zásadně se lišícím od vývoje ve smyslu prostého sledu „přechodových“ etap. Mezi signály, které indikují takový konflikt, mohou být například spory o charakter právních norem (protože na nové prvky vstupující do systému si činí nárok rozdílní hráči/instituce působící na společenském kolbišti) či vývoj na poli terminologie (kde mohou tytéž termíny označovat rozmanité prvky a jevy, anebo naopak k témuž jevu může odkazovat několik různých termínů), což jsou vesměs ukazatele přesahů či konkurence mezi způsoby popisu čehosi, co lze zpětně interpretovat jakožto „tentýž“ postup. Altmanovým cílem je tu obecně nahrazení teleologické tendence funkcionalismu logikou předeterminovanosti (*overdetermination*), která by citlivěji reagovala na fenomén nahodilosti.³⁾ Jak se snažím dokázat v následujícím textu, splňuje filmový dabing všechna uvedená kritéria.

Pro naše nynější účely pak zde nebudeme o dabingu uvažovat jako o funkčně ekvivalentním, nýbrž bude ukázáno, že je funkčně toliko *téměř* ekvivalentní původní dialogové stopě zvukového pásu, že totiž právě téměř, nikoli ovšem bezezbytku dosazuje efekt synchronnosti za arbitrárněji vystavěnou logiku hodnověrnosti (*fidelity* – jako v „high fidelity“). Přehled vývoje odborného výzkumu možností zaměnit hlas, souběžně s ním ovšem i oné sice nevelké leč, chronické – a vlastně nevyhnutelné – odchylky od dokonale synchronizovaného pohybu rtů a zvuku, nám umožní lépe pochopit přesný rozsah zisků a ztrát, k nimž došlo v kinematografii od onoho okamžiku v roce 1927, kdy se dotud univerzální řeč němého filmu musela nově vypořádat s fenoménem jazykové různorodosti.

1.3. Od měření ke kódu, od synchronnosti k věrnosti

Téměř dokonale synchronizovaný zvukový pás filmu sleduje jeden cíl – totiž abychom zapomněli (samozřejmě, že s jeho přičiněním) na to, že zvukový film jako takový je založen na ontologické netotožnosti. Předně je zvukový film z technického hlediska kombinovanou formou, souřadnicí dvou různých typů vln – světelných a zvukových – probíhajících na rozdílných frekvencích a šířících se různou rychlostí.⁴⁾ V první řadě je tedy nezbytná přítomnost nějaké elektronky či její obdoby, aby bylo možné převést zvukové vlny na vlnění světelné. V další fázi je zapotřebí fázového konvertoru, s jehož pomocí se integruje rozfázované blikání filmového pásu s průběžným dekódováním optické zvukové stopy. V dané etapě pak tato nesourodá směsice záznamových materiálů (která

3) Příklad právní aplikace tohoto principu neidentičnosti skýtá v polovině devadesátých let konkrétní situace v Británii. Aby bylo možno obejít zákon zakazující přímou reprodukci teroristických výroků, směl se tehdy trestně stíhaný vůdce hnutí Sinn Féin Gerry Adams objevit v záběru, jak pohybuje rty, přičemž ovšem byl jeho hlas „dublován“ hlasem jiného, z právního hlediska přijatelnějšího náhradníka, patrně tehdy nějakého zaměstnance BBC. *Sight and Sound* 1994, č. 3, s. 5.

4) O důsledcích této diferenciaci viz Edward Branigan, Sound and Epistemology in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, č. 4 (podzim), s. 311–324 (česky viz: E. Branigan, Zvuk a epistemologie ve filmu. *Illuminace* 6, 1994, č. 2, s. 5–22.

vznikala, bez ohledu na rozdílnost technických prostředků, jak u metody nahrávání zvuku na desku, tak u postupu metodou zvuk na filmovém pásu) navozovala problém koordinálního formátu: jak totiž zkonstruovat zvukovou stopu, která by odpovídala „modulární“, tj. kombinatorickou a zaměnitelnou formou mnohozáběrového filmu, a to i při současném navození dojmu trvání platícího v reálném fyzikálním světě?

Filmoví historikové jako Rick Altman, Alberto Boschi, James Lastra, Murray Smith a Nancy Woodová pečlivě analyzovali jednotlivé kroky vedoucí od základních technických kompromisů souvisejících se synchronizací až k vypracovávání estetických norem pro „realistickou“ akustiku uvedenou do souladu s „neviditelnou“ narativní metodou klasického filmu.⁵⁾ Stěžejní myšlenkou je tu pojetí synchronizace nikoli ve smyslu „přepisu“ simultánnosti, nýbrž spíše jakožto procesu *propojování* zvukové a obrazové stopy, přičemž rozhodujícím kritériem tu není ani tak *identičnost*, jako spíš *věrnost*. Jinými slovy zde docházíme ke vzniku určitého perceptuálního kodexu, podle něhož je na divákovi, aby doplnil nějaký zamýšlený celostní *Gestalt* tvořený zvukem a obrazem a tím projevil ochotu uvěřit, že kupříkladu obraz cválajícího koně a zvuk vydávaný párem kokosových skořápek (abychom uvedli zcela tradiční příklad), anebo – případněji – obraz rukou mihajících se po klávesnici piana plus zvuk jakýchsi tónů vyluzovaných klavírem, či – ještě o stupeň případněji – obraz obličeje s pohybujícími se ústy ve spojení se zvukem hlasu, že každý z těch párů je kauzálně propojený, že jeho složky jsou v každém z uvedených případů dvěma homologickými otisky téže události zprostředkovanými dvěma různými smyslovými modalitami.

Tento proces budování konvencí pochopitelně nebyl ničím novým. Předpoklad, že lze kombinovat nesouvztažná data do nějakého *Gestaltu*, tj. celku většího než je prostý součet jeho částí, už byl základní premisou němeého filmu, s obecnou platností pro toto médium, ale zvlášť v případech, kde se jeho vnitřní logika modulární zaměnitelnosti shodovala s vnější logikou masové produkce v rámci vertikálně integrovaného systému.

Tato kombinatorická nahrazovací technika se samozřejmě dočkala propracování již v syntaxi němeého filmu. Mohla se uplatnit na rovině filmového materiálu (zahraniční negativ byl často snímán pomocí druhé kamery umístěné poblíž stanoviště kamery pro „domácí verzi“ a zabírající z podobného úhlu – byť ovšem ne zcela identicky), anebo mezi jednotlivými záběry na základě Kulešovova efektu (vložený záběr obličeje znetvořeného grimasou nebo svázaného těla na kolejích před příjíždějícím vlakem či příslušné národní vlajky, anebo vlastně i mezititulky lišící se buď podle země, v níž byl film promítán, nebo dokonce i podle stupně vyspělosti obecnstva, což posouvalo fiktivní svět filmového příběhu až téměř k identitě, byť nikdy ne úplné, se světem reálným), nebo na rovině narativu, jako praxe používání několika textových variant pod tímtéž názvem, takže jedna a táž sekvence společná všem verzím pak mohla obsahovat širokou škálu různých

5) Rick Altman, The Technology of the Voice. *Iris* 2, 1985, č. 1 a 2; Alberto Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa: Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*. Bologna : CLUEB 1994; James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York : Columbia UP 2000; Murray Smith, Technological Determination, Aesthetic Resistance, or, Cottage on Dartmoor, Goat Gland or Masterpiece? *Wide Angle* 12, 1990, č. 3 (červenec); Nancy Wood, Towards a Semiotics of the Transition to Sound: Spatial and Temporal Codes. *Screen* 25, 1989, č. 3 (květen – červen).

vložek anebo výpustků jednotlivých záběrů nebo scén, buď z cenzurních důvodů, nebo s ohledem na exportní požadavky (tak například verze, v které se „Anna Karenina uhýbá před řítícím se vlakem a vrhá se šťastně do náručí Vronského“, distribuovaná k promítání na venkově). Do té míry, jak se z této praxe neidentičnosti – nebo mnohosti, abychom učinili zadost názvu naší konference – stává jeden ze základních aspektů kinematografie, lze nakonec o filmu oprávněně hovořit jako o virtuálním médiu; přitom jeho přitažlivost je ale závislá na jeho vysoce účinném mechanismu založeném na identitě/totožnosti a podněcujícím identifikaci/ztotožnění – totiž na fotografické podstatě filmu.

II. Zdvojení těla a hlasu

2.1. Předcházející procedura: dublování těla

Následně však vyvstala otázka, jak lze nové či dodatečně přidané fyziognomické jednotky a funkce – ať již hlas jako takový, nebo schopnost vytvářet neobvyklé a nové zvuky (přičemž nejvíc nasnadě je hudba, ovšem týká se to například i břichomluvectví a koneckonců samozřejmě i mluvního projevu v „cizím jazyce“) – vřadit do rámce tohoto obecného kombinatorického principu, nebo jak je lze, ve smyslu onoho generického termínu, jenž se ujal v souvislosti s příslušnou praxí, „dublovat“.

Nejednalo se tu o základní problém technického rázu ani o otázku metodologie *per se*. Modularita na úrovni obrazu, dosažitelná střihem mezi záběry nebo zvětšováním, resp. zmenšováním záběru, měla téměř od samého počátku svou obdobu v rané variantě prakticky ekvivalentní zvukové editaci – totiž v přenahrávání (*re-recordingu*). Zařízení firmy Warner Brothers z roku 1927 fungující na principu záznamu zvuku na cívkou dokázalo kombinovat a mísit zvuk za pomoci série až 40 synchronizovaných cívkových magnetofonů k výrobě výsledného syntetického zvukového pásu, který byl sice kompozitní, nicméně zvukově vyvážený. Vlastně i samotný termín „dabing“, který dnes označuje „jazykovou substituci prostřednictvím přidaného hlasu“, se zpočátku používal výhradně ve spojitosti s *re-recordingem* obrazového či zvukového pásu, a to ve smyslu „kopírování“. Šlo tedy spíše o to, na základě jakých formálních pravidel může zvukový film převzít pravidla zaměnitelnosti vypracované pro němý film, navíc v nové situaci, kdy se pracovní materiál kinematografie začal sestávat ze dvou odlišných a odděleně fungujících typů senzorické matérie.

Vynořila se ovšem řada doplňujících otázek: tak například, je vztah mezi nějakým tělem a jeho hlasem podstatně jiný než dejme tomu vztah mezi tělem a (jeho) nohou? Je ono metafyzické pojítko s pravdivostí, jíž je ve většině kultur nadán hlas, tedy s jeho výsadní úlohou coby rezonátoru jakéhosi vnitřního „já“, čímsi, co musí vzít v úvahu ve svých projevech i toto nové médium? A musí toto nové médium zvukového filmu brát do úvahy, že hlas má ve většině kultur výjimečné postavení jako pojítko k jakémusi vnitřnímu „já“, k metafyzice pravdy? Jinými slovy, bude muset být nyní, když došlo k rozšíření vnitřních i vnějších kontur postavy, diegese zvukového filmu – tedy jeho implikovaný svět – pojímána jinak?

Na první otázku – jež pak mohla sloužit i jako vodítko ke všem ostatním – se zprvu dalo odpovědět, že „nikoli nezbytně“. Na procedurální rovině tudíž ono nové dublování podědilo rutinní postupy dublování dřívějšího. V závislosti na potřeby filmového castingu a v přímé úměře k hodnotě jména toho kterého herce pro dané studio tak mohlo dojít k záměně libovolné části „veřejného“, tj. *v titulcích uvedeného* těla, nějakým anonymním, tj. *v titulcích neuvedeným* tělem – ať už se to týkalo páru hudebně neškolených rukou, nebo hudebně neškoleného či společensky nežádoucího hlasu. Tak se potom mohly jak v rámci profesních publikací typu *Variety*, tak na stránkách fanouškovských časopisů jako *Photoplay*,⁶⁾ vést debaty o tom, jestli ruce hrající na bendžo v LODI KOMEDIANTŮ opravdu patří Lauře LaPlanteové a zda délka filmových nehtů Corinne Griffithové je kompatibilní s délkou nehtů na prstech probírajících se ve strunách harfy ve filmu BOŽSKÁ PANÍ. A pokud se dotyčný herec dokázal zdárně vypořádat s emoční mimikou a pohyby rtů, bylo přijatelné nahradit – tedy dublovat – hlas známého herce angažovaného u společnosti Warner Brothers Warnera Olanda, který měl švédský přízvuk, hebrejsky zpívajícím hlasem najatého synagogálního kantora, a to tak, že ten se při natáčení JAZZOVÉHO ZPĚVÁKA postavil kousek vedle herce mimo kameru. Tentýž postup se uplatnil i při záměně nevěrohodně znějící francouzštiny Louise Brooksové za bezchybný hlas Henriette Cremieuxové při pařížském natáčení Geninaova filmu z roku 1929 CENA KRÁSY, nebo v případě, kdy se Joan Barryová postavila za kulisy a mluvila za Anny Ondrákovou v Hitchcockově filmu JEJÍ ZPOVĚĎ. Nejjednoznačnější příklad této dvojdomosti zvukového dublování podává jeden z vůbec prvních zvukových krátkých filmů společnosti Ufa natočený v lednu 1929 LÍBÁM VAŠI RUKU, MADAM, v němž známý komik Harry Liedtke zpívá hlasem stejně dobře známého hvězdného zpěváka Richarda Taubera (po boku tehdy ještě neznámé Marlene Dietrichové).⁷⁾

Nové techniky zobrazování (*representation*) se tu tedy dostalo do střetu se zásadním rozporem uměleckého modernismu a nastolilo otázku, zda má být středobodem filmového představení nyní ještě dokonaleji přetlumočená (lidská) interpretace, anebo zda má tenhle status sólokapra patřit spíš nyní ještě dokonalejšímu výkonu technického aparátu.⁸⁾

6) *Photoplay* 1929, č. 32/33 (červenec). Jedním z historiků, kteří si povšimli této funkce dublování, byl Donald Crafton ve své práci *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. Berkeley : University of California Press 1997, s. 509–515. Crafton ovšem připisuje zavržení hlasové substituce Hollywoodem výlučně vlivu filmových fanoušků a jejich preference autentičnosti.

7) Zdá se, jako by tu byla „věrnost“ („fidelity“) jaksi „implikována“ právě přítomností simultánního zpěvu obou účinkujících, přičemž jeden zpívá potichu, druhý nahlas, a jejich činnost je až na prostorovou diferenci pouhých několika desítek centimetrů v podstatě identická. Henriette Cremieuxová v osobním rozhovoru s Dudleym Andrewem, *Cassis* květen 1998. Tom Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Urbana, IL : University of Illinois Press 1986, s. 29. Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München : Hanser 1992, s. 216.

8) Filmy zdůrazňující multimediálnost a technickou podmíněnost zvukových filmů tím, že umocňovaly propast mezi fyzickou přítomností herce a jeho hlasem, kterou využívaly jako zdroj pobavení a diváckého požitku, doplňovaly hlavní proud tvořený synchronizovanými filmy. Nejzávažnější postavení v této kategorii zaujímaly obecně animované filmy. Stoprocentní kompatibilita animovaných filmů s dabingem – který tu byl prostě jen jedním z konkrétních aplikací všeobecně platného pravidla o postsynchronizaci – také právě z tohoto žánru, a zejména pak z filmů s Mickey Mousem, učinila klíčový faktor celosvětového procesu ozvučování kin.

2.2. Strach z duchů aneb Tělo jako vlastnost versus tělo jako majetek

Nyní tedy vyvstala otázka, jak jsou na jedné straně dostupné technické prostředky k nahrazování zvuku a na straně druhé jakou dynamiku může mít proměnlivost konvencí týkajících se věrnosti hlasové identity, proč nevzít v úvahu potřeby filmového průmyslu a nezavést všeobecné dublování hlasu podle optimální potřeby. Touto cestou průběžného nahrazování hlasu se ostatně vydala jen pár let poté Itálie, přičemž to zároveň byla alternativa, jež zůstávala otevřená evropským filmařům a po níž sáhli mimo jiné i takový Hitchcock, Clair, Duvivier či Feyder. V amerických podmínkách ovšem fungovalo několik faktorů, jež hovořily proti veřejnému rozšíření a dalšímu zdokonalování tohoto syntetického, nebo – abychom použili termín Johna Beltona – „konstruktivistického“ modelu přístupu k filmovému zvuku.⁹⁾ Jak v oblasti dramatického umění, tak v oblasti právních norem tu narazila možnost praxe zahrnující substituci těla a hlasu na odpor, a to z nejrozdílnějších příčin.

Především tu existovala nesmírně důležitá estetika „věrohodné nápodoby života“, která (ve svém úsilí o vytvoření živé náhražky pódiového vystoupení) byla koneckonců prázdným argumentem ve prospěch filmové synchronizace. Publikum bylo neustále vyžíváno, aby porovnávalo Jolsona na plátně s Jolsonem na kabaretní scéně. Za druhé (jak zevrubně zpracovali historikové jako Altman a Lastra, kteří čerpali zejména z materiálů *J SMP*) tu také fungoval onen křečovitě udržovaný estetický ideál živosti, který do zvukových dílen filmových studií vnesli nově technici přicházející k filmu přímo z prostředí, které genealogicky předcházelo zvukový film, tedy z rozhlasu. Tak se stalo že, ačkoliv modulární zásada hlasové substituce zůstala klíčovým kritériem celkové ekonomické a institucionální schůdnosti (hledisko prosazované filmovými studii), nakládání s jeho základním předělem, tj. s odlukou těla a hlasu, muselo být velmi opatrné. Bylo tedy pak jen logické, že když začal populární tisk někdy kolem poloviny roku 1929 parafrázovat dublování hlasu, čili jeho substituci, výrazy jako *ghosting* (duchaření, duchy, tj. cosi „zbaveného plnohodnotné, autentické podstaty“) nebo *duping* (šálení, tj. cosi „klamavého“), stala se z hlasové substituce v rámci téhož jazyka naopak náramně užitečná pomůcka při řešení extrémních, limitních případů. Mohla se tak nyní naopak postavit do protikladu k znovuoživeným všeobecným požadavkům autenticity (ze strany studií, jejichž rétoriku určoval diktát těl) a věrnosti (ze strany profesních svazů sdružujících techniky, s rétorikou založenou na exaktně měřitelných veličinách).

V reakci na veřejné protesty vydává společnost Warner Brothers zákaz veškerého dalšího hlasového dublování či substituce. Uvidíte-li tedy od nynějška herce angažované WB zpívat, budou zpívat skutečně oni!

sliboval inzerát na titulní straně časopisu *Variety*.¹⁰⁾ Jinde se o hlasovém dublování vyjádřil v roce 1931 představitel AMPAS George Lewin, který uvedl, že „od švindlování

9) John B e l t o n, Technology and Aesthetic of Film Sound. In: Elizabeth W e i s s – John B e l t o n (eds.), *Film Sound*. New York : Columbia UP 1985, s. 70–71.

10) *Variety* 31. července 1929, s. 1.

s hlasem jsme teď nadobro upustili“.¹¹⁾ Když Lon Chaney postsynchronizoval všech svých pět rolí ve filmu ZÁHADNÁ TROJICE a namluvil je s odpovídajícími excentrickými přízvuky, uvedla společnost MGM poutač k tomuto filmu s viditelným záběrem na notářem podepsané ověření toho, že dané záznamy skutečně zachycují hlas tohoto herce. Zatímco u hudebních čísel tvořil playback nadále význačnou výjimku z této zásadní linie, jinde filmový průmysl neváhal s formulací veřejných ujištění o tom, že nadále zásadně nebude docházet k oddělování hlasu od těla, jež je jeho původcem. Ještě o dvě desetiletí později založil na této konvenci princip svého happy endu film ZPÍVÁNÍ V DEŠTI.

A tak zůstává fakt, že navzdory zjevným výhodám, mezi něž patří zejména při natáčení v exteriérech větší volnost kamery, a nehledě na dokonalou postsynchronizaci realizovatelnou od roku 1931 díky aparatuře Moviola, zůstala substituce lidského hlasu (v témž jazyce), a to jak vlastními hlasy příslušných herců, tak cizími hlasy, Hollywoodu čímsi zásadně cizím. Veškerých potřebných modifikací „tělové akustiky“ se dalo docílit v rámci hudební stopy, zvlášť prostřednictvím Foleyho efektů (tj. efektů simulujících fyzickou přítomnost řadou detailních bezprostředních hluků, jako například dýchání, šustot hedvábné sukně, zvuk kroků na schodech atd.), umožňujících zároveň akustické zaostření pomocí blízko umístěných mikrofonů a vytvoření vhodně modulovaného prostoru obklopujícího příslušné tělo.¹²⁾ A zde je také ontologicky výchozí bod pro masově provozovaný, a přitom hluboce úchylový postup výroby tzv. verzí (*versioning*) – tj. pro snahu v rámci zvukového filmu o simulaci světa *na živo*, tedy bez jakékoli hlasové substituce prostřednictvím dabingu či titulkování.¹³⁾

Současně s podstatným technickým pokrokem a s reklamními snahami směřujícími ke znovunastolení důvěry v estetickou konvenci identity těla a hlasu, dokonce i poté, co se už zdálo, že kinematografie upustila od dublování zvuku, přežívala ale ve filmovém průmyslu ekonomická potřeba zaměnitelnosti. A tak zatímco reklamní poutače proklamovaly návrat „pravého McCoye“ („to právě“!), tj. indexového vztahu mezi hlasem a tělem, docházelo zároveň k ustavování jiných záruk, už ne textového rázu, jež měly přispět k rozbití a proměně tohoto vztahu.

Otázka, jak uvést v titulcích hlas fungující odděleně od těla svého původce, byla jedním z důležitých argumentů, jimiž se newyorský odborový svaz divadelních herců Equity v letech 1927 až 1929 neúspěšně pokoušel získat vliv v Hollywoodu. Tak například herci účastníci se natáčení FANTOMA OPERY, jehož zvuková verze se pořizovala v červenci 1928, hrozili, že vstoupí do stávk, nedostanou-li příslušnou smlouvu s Equity se zárukami,

11) George Lewin, Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)* 16, 1931, č. 1 (leden), s. 38–39.

12) Tak například některé pasáže partitury Josepha Korngolda byly komponovány se zvukem hercova dechu, který tak tvořil jakýsi podkladový rytmický vzorec. David Helvering, *Korngold's Early Approach to the Synchronization of Music with Narrative*, referát, University of Iowa Sound Seminar, jaro 2000.

13) Více kontextových údajů k jazykovým verzím (*foreign language version* – FLV) viz např. Ginette Vincendeau, Hollywood Babel. *Screen* 29, 1988, č. 3 (jaro); Nataša Ďurovičová, Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929–1933. In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge 1992; Joseph Gancarz, Die bedrohte Internationalität des Films. In: Sibylle Sturm – Arthur Wohlgemut (ed.), *Hallo? Berlin? Hier spricht Paris!: Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. München: text+kritik 1996.

že bude požádáno o jejich souhlas k takovému nahrazování.¹⁴⁾ Po roce 1930 už byla hlasová substituce, v kinech hlavních hollywoodských společností dosud vehementně popíraná, čímsi, co jejich produkční oddělení běžně akceptovala, přičemž součástí standardní smlouvy uzavírané filmovým studiem se stala nová doložka přiznávající producentovi právo „dabovat herecký výkon či nahradit herce ‚dablérem‘“. Po eliminaci vlivu Equity už zbývalo jen nemnoho dalších překážek bránících uplatňování této doložky. Ty pak vesměs pocházely od německých a latinskoamerických herců, původně angažovaných pro hlavní role v německých a španělsky mluvených verzích filmů točených v Los Angeles, které byly před koncem roku 1931 převáděny na dabing (v jednom případě tu byly projevy odporu zvláště energické – když totiž MGM požadovala, aby mexičtí herci nahráli dialogy ve španělštině pro psí role v seriálu krátkých hudebních filmů této společnosti, nazvané DOGWAY MELODIES).¹⁵⁾ Každopádně je však vysoce pravděpodobné, že právě tato právní doložka posloužila o pár let později jako hlavní argument společnosti Paramount, když odmítla udělit Marlene Dietrichové právo na postsynchronizaci jejího vlastního hlasu v němčině pro německou distribuci filmu ŠANGHAJSKÝ EXPRES, a společnosti Fox ke stejnému postupu vůči Lilian Harveyové v souvislosti s filmy JÁ JSEM ZUZANA a (varovně pojmenovaným kusem) MÉ RTY JSOU ZRÁDNÉ.¹⁶⁾ Zcela jistě pak otevřela cestu později po mnoho let zcela zevšednělé praxi substituce hlasů hovořících anglicky s britským přízvukem americky znějícími hlasy, jež vlastně pokračuje až do dnešních dní.

Vzdor proklamovanému upuštění od „duchaření“ (*ghosting*) a údajnému návratu k estetické normě hlasové identity měla uvedená standardní smluvní doložka za následek, že hercův hlas začal fungovat jakožto indexový atribut přiřazený bytostné podstatě fiktivní postavy, jehož užívání bylo autorským právem přiznáno producentovi, a přestal být profesním nástrojem patřícím příslušnému profesionálnímu zaměstnanci – a potažmo vlastně i hlasovým projevem autonomního subjektu. Jeden ze závěrů této práce je, že to bylo právě prosazení kontroly nad procesem dabingu, čím řada evropských zemí deklarovala své úsilí o znovunabytí jisté míry politické kontroly nad vývojem vlastních národních kinematografií.

III. Metody a technické postupy filmového dabingu

3.1. Prasklina v (akustickém) zrcadle

Do této chvíle jsme se většinou zabývali *dublováním*, tj. substitučními postupy, v jejichž rámci docházelo k nahrazení nějakého hlasu jiným hlasem v tomtéž jazyce: k dosazení kvalitního zpěvu Johnnyho Murraye za horší výkon Richarda Barthelmesse, bezchybné angličtiny Joan Barryové za špatnou výslovnost Anny Ondrákové. Jinak řečeno, jednalo se o situace, kdy jednoznačně daná totožnost (a tedy naprostá ekvivalence) všech rovin

14) *Variety* 10. července 1929, s. 7.

15) *Variety* 30. června 1931, s. 11.

16) K zákazu vlastního dabingu Dietrichové do němčiny viz *Variety* 10. května 1932, s. 48. K úvahám o soudním řízení ve sporu mezi Harveyovou a společností Fox ve věci práva této britsko-německé hvězdy na vlastní dabing do němčiny viz *Variety* 9. ledna 1934, s. 11.

výrazové složky zůstávala nezpochybněna jen potud, pokud byla podložitelná viditelnou shodou mezi tělem a hlasem herce, tedy synchronizací pohybu rtů a zvuku (*lip-sync*). Časová simultánnost „dokazovaná“ touto konvencí byla v tomto momentě potvrzena a tak zároveň (záporně) potvrdila veškeré okruhy identity – časové, prostorové i kulturní – mezi obrazovým záznamem, zvukovým záznamem a prostorem hlediště. Pokud tedy fungoval předpoklad, že jazyk je takřikajíc v nulové odchylce, že je stejně samozřejmý jako pohyb úst u normálních mluvčích, dotud mohlo filmové plátno být čímisi na způsob akustického zrcadla, odrážejícího v homogenní diegezi jednotné jazykové imaginárno, jež potom mělo diváka zrcadlovým odrazem vracet zpět k němu samému, nejen jako oko jakéhosi všudypřítomného pozorovatele, nýbrž vlastně do jisté míry i jako jakési „ucho světa“. Uvnitř jeho homogenizovaného, vyváženého a všeslyšícího zvukového prostoru se daly subsumovat a negovat veškeré místní odchylky a mohla se vytvořit pocitová struktura, jež by odpovídala globálnímu potenciálu (němého) filmu.

Zároveň se však nad kinematografií vznášela i klatba babylonského změnění jazyků, číhající v oné zrádné škvíře, v nesrovnalosti tvořené nesynchronními pohyby rtů, cizími přízvuky, různorodostí typologie řečových projevů se všemi těmi stopami, které dávaly tušit, že těla hovořících mohou pocházet z jiného pozadí než z onoho navrhovaného v diegezi. Tato nesrovnalost přitahovala pozornost k prostorové diferencii prostřednictvím jiných zlomových a mezních linií, a vedla k prasklinám v globálním imaginárně akustického zrcadla. Otázka, jak se tato diferenciací začala projevovala v oblasti technických prostředků, v hereckém projevu i na politické rovině, tedy zda a jak by mělo dojít k řešení babylonského zmatku, se od roku 1928 stala aktuálním úkolem prakticky pro každého filmového producenta na světě.

3.2. Tři funkce řeči – typologický nástin

Experimenty s nahrazováním jazyka, jež se téměř okamžitě začaly množit v Itálii, Německu, USA a Francii, ale i v Japonsku a Indii, vesměs vyvěraly z téhož základního problému: co je absolutně minimální (tj. nejméně nákladnou) modifikací nezbytnou k vyčlenění určitého filmu z jeho původního místního kontextu a k jeho následné transformaci v cosi, co bude znovu pokud možno nekonečně pohyblivé a neomezeně globální? V celosvětovém horečnatém rozmachu filmového dabingu probíhající v letech 1928 až 1933 můžeme sledovat snahu o řešení tohoto problému, jež probíhala ve formě nesystematických pokusů o jakés takés paradigma.

Ve všech těchto různorodých experimentech (z nichž některé tu v dalším textu stručně představíme) se počítalo s trojí funkcí mluveného jazyka, v rozdílech mezi různými překladovými strategiemi se pak odrážely rozdíly mezi váhou připisovanou jedné z těchto tří funkcí. Když byly splněny minimální požadavky na celkové akustické řešení (tj. když bylo jasné, jak s bude zacházet s akustikou celého filmového pásu, tedy jeho hlasové, ruchové i hudební složky – a to zejména s ohledem na čistotu nahrávky a reprodukce), vypluly na povrch problémy plynoucí z řeči jako takové, a to v následujících třech oblastech:

a) *Sémantická dimenze* – srozumitelnost verbálního obsahu, jeho komunikativní funkce. Za do jisté míry exemplární by se tu dal pokládat problém, zda je vhodnější překlad „domorodých“ dialogů v cestopisných snímcích z exotického prostředí, nebo zda mají

být ponechány v původní exotické zvukové podobě. Do této kategorie ovšem přímo spadaly i problémy související s překladem, parafrázováním, a také použití dabingu jakožto jedné z cenzurních technik. Extrémním (a historicky pozdějším) případem byl přístup zarytého odpůrce dabingu Jeana Renoira, o němž bylo známo, že ze zadních sedadel promítacího sálu nahlas vykřikoval správné překlady dialogů pokaždé, nebyla-li příslušná dabovaná verze podle jeho gusta.¹⁷⁾

b) *Expresivní dimenze* – „vnitřní“ pojítka mezi hlasem a tělem mluvčího, neboli indexovost hlasu. Snad nejnázorněji ilustruje tento aspekt onen moment vzrušeného očekávání obsaženého v dobovém sloganu „Garbo mluví!“, nebo problémy vznikající například v souvislosti s dabováním některého z Wellesových filmů, kde může hlasová charakteristika určité postavy představovat jeden z klíčových prvků. Stejně tak i zvukový typ hlasu, přízvuk, různé mluvní manýry. Jak nejlépe nadabovat rozdíly mezi britským a americkým mluvčím, nebo mezi newyorským a texaským přízvukem?

c) *Fatická dimenze* (odvozeně z *em-fatické*) – rezonance promlouvající fyzické osoby v sociální sféře, její „zařazující“ funkce, její „sebe-vztažnost“. Vyznačuje onu sféru zahrnující publikum, v jejímž rámci existuje kontinuita porozumění v nejširším slova smyslu. Funkce, jež normálně je (nebo má být) transparentní, „bezpříznaková“, jež však se jako jakýsi kontrastní náter zviditelní v jakékoli „komunikační krizi“. Negativně definována je fatická zóna tím, co zůstávalo zachováno v jazykových verzích a co se dabingem ztrácí. Uvedme tu například film ZEMĚ BEZ CHLEBA, jehož přehnaný americký *voice-over* (pocházející od Buñuela, který ho napsal v době, kdy pracoval jako supervizor dabingu pro Warner Brothers v Madridu) činí tento film společensky absurdní, až surreální. V dabingu do francouzštiny by přitom poselství filmu vyznělo přinejlepším neutrálně. Důsledně dvojjazyčný film, jakým je například Pabstův film KAMARÁDI (či později Godardovo polyfonní/polylingvní POHRDÁNÍ) vkládá veškerý svůj dramatický náboj právě do této fatické dimenze, a ten se pak pochopitelně z jakékoli dabované varianty takového snímku zcela vytrácí (přičemž k bezmála stejně citelné ztrátě dochází i v titulkovaných verzích, byť tady by se hypoteticky dalo využít rozdílného typu písma k rozlišení dialogových řádek německých a francouzských postav). René Clair ve snaze vyhnout se dabingu a vytvořit fatickou zónu, která by umožnila nahrazování jazyků zabudoval do svých raných zvukových filmů (např. MILION) okrajové postavy, jež se potulovaly příběhem a konverzačně shrnovaly dialogy i děj v rodném jazyce publika.¹⁸⁾

S pomocí takto nastíněné typologie bychom nyní měli lépe rozeznat, které aspekty jazyka byly v kinematografii pokládány za relevantní a které za zbytné. Jinými slovy, za jakou

17) Například pokřikem „sale Juif!“ („špinavý Žide!“) ze zadní řady Melnitz Theater na UCLA během promítání VELKÉ ILUZE někdy začátkem padesátých let, aby doplnil plné znění jedné z antisemitských poznámek adresovaných Maréchalet (Gabin) Rosenthalovi (Dalio), když zjistil, že daný výrok je na „normalizovaném“ americko-anglickém soundtracku nadabován ve zmíněné, méně urážlivé podobě. Osobní sdělení podal autorce Alexander Sesonske.

18) H. G. Weinberg, Foreign Language Film in the US. *Close Up* 10, 1933, č. 2 (červen), s. 173–174. *Variety* (22. září 1931, s. 14) tvrdí, že Paramount použil tuto „metodu MILIONU“ pro některé projekce filmu MAROKO. K uvádění MAROKA v Itálii viz Mario Quarnolo, *La parola repudiata*. Gemoni: La cineteca del Friuli 1986, s. 34.

cenu a pomocí jakých postupů docházelo k devalvací role dialogu z „(plnohodnotného) ekvivalentu“ nové přímo natočené verze (jako v případě komplexně přepisovaných, tudíž ovšem neúnosně nákladných a co do hvězdného obsazení neadekvátních jazykových verzí) na „téměř ekvivalentní“ variantu dabovaného filmu?

Zde je opět třeba zdůraznit, že i když se tato otázka může jevit jako malicherná anebo antikvární, vedla k zavedení precedentů pro konvence, jež až donedávna ovlivňovaly instituce s širším dopadem. Právě uplatňování zásady, že tělesná schránka příslušné hvězdy musí bezpodmínečně korespondovat s jejím skutečným hlasem, vedlo například Hollywood od třicátých let k zavedení trvalé dvojí normy pro export vlastních filmů k dabingu (v zahraničí), a současně trval na nutnosti přetáčení, tedy výroby remaků zahraničních filmů. Donekonečna omílané tvrzení, že americký divák nemůže a nechce akceptovat dabovaný (natož pak titulovaný) film bylo neměnným rétorickým prostředkem užívaným velkými hollywoodskými společnostmi (nebo jejich hlásnou troubou, MPPDA, dnešní MPA (Motion Picture Producers and Distributors of America) s cílem zabezpečit své domácí předváděcí teritorium a nemuset přitom čelit nařčením z protekcionismu a nekalých obchodních praktik. Jestliže se tedy originál a dabovaný dialog akceptuje jakožto „funkčně ekvivalentní“, tak se přímo odhlíží od toho, že určitý stylový prvek (např. lipsink, mimicky plně synchronizovaná mluva) může fungovat jako „turniket“, jehož úkolem je uhájit si kontrolu nad jistou ekonomickou oblastí.

3.3. Některé dřevní dabingové techniky

Právě pohled na historicky první praktické experimenty v oblasti jazykové substituce – chronologicky naprosto shodné s pokusy se substitucí hlasu v rámci téhož jazyka – automaticky vystaví do zorného pole i odlišné, dotud zcela prehavé „dimenze“ porozumění, expresivity a apelu. Níže uvedené případy – činnost Roye Pomeroye u Paramountu a Friedricha Zelnicka v United Artists, zavedení techniky vivigrafu Edwinem Hopkinsem a rytmografického postupu v Německu – představují, pokud je mi známo, jedny z vůbec prvních metod, v jejichž rámci docházelo k definování konvencí platných pro dabing, nebo alespoň jedny z prvních, k nimž existuje do jisté míry podrobná dokumentace.

Po triumfu, jehož dosáhl synchronizací veškerých zvukových efektů pro putovní představení filmu společnosti Paramount KŘÍDLA a po režijním úspěchu s tvorbou vůbec prvního filmu tohoto studia, INTERFERENCE, pověřila tato firma Roye Pomeroye, který byl jejím stálým expertem na zvuk, nazvučením hlavní zahraniční hvězdy studia Emila Janningse. Tento úkol předpokládal jednak odstranění problému se silným cizím přízvukem Janningsovy angličtiny ke spokojenosti jeho nadšených amerických fanoušků, a na druhé straně docílení toho, aby mu obecně rozuměli i diváci v řadě evropských zemí, kde pro Paramount představoval obrovský kasovní tahák. Pomeroy se „vyvaroval duplikace“ prováděné pomocí „synchronizace pohybu rtů mimo obraz“, užití ve filmu JAZZOVÝ ZPĚVÁK, aby se vyhnul problémům s patenty (jež by ovšem při použití deskové nahrávací techniky odpadly), a patrně hodlal nechat nahrát Janningsovy – nepochybně nepřilíš četné – dialogy cizími hlasy v pěti jazycích a následně zkoordinovat každou z výsledných verzí s obrazovým pásem v podobě, již nazýval „cizojazyčný pokryv“ („foreign

tongue overlay“).¹⁹⁾ Konkrétní detaily k této metodě se zachovaly pouze v útržcích. Zdá se však, jako by byl chtěl Pomeroy zamaskovat veškeré viditelné nedostatky v synchronizaci pohybu rtů v postprodukční fázi (tj. aniž by herce nutil k opakování jeho replik během produkční fáze mimickou nápodobou jejich výslovnosti v jiném jazyce) změnou měřítko hercovy postavy za pomoci transfokátoru (zoomu) připojeného k tiskárně, zřejmě aby ho tak v příslušném záběru zdánlivě trochu vzdálil. Potom se patrně ještě mělo pokračovat přidáním transparentí (diapozitivů), snad koncipovaných tak, aby doplnily natočené sekvence vsuvkami, v nichž je Janningsova postava nastavena do superpozice vůči zvoleným prvkům pozadí.²⁰⁾

Tady jde pouze o to, aby se dabovaná slova dostala ve slyšitelné podobě k jednojazyčnému obecenstvu daného filmu, absolutní pozornost se tu tedy věnuje sémantické funkci, zatímco na fatické a expresivní funkci Janningsova hlasu (jíž mělo být záhy poté tak skvěle využito ve Sternbergově filmu MODRÝ ANDĚL)²¹⁾ jako by nezáleželo. Obzvlášť zajímavé je zde ovšem to, že Pomeroy vlastně k hlasové substituci nepřistupuje jako ke *zvukovému* problému, tedy k čemusi z oblasti akustiky, řešenému prostřednictvím nahrávky ve smyslu transkripce, nýbrž spíše jako k problému spadajícímu do oblasti *speciálních efektů* a tedy řešitelnému prostředky simulace. Zvuk je v tomto pojetí chápán spíše jako jeden z prvků v konstrukci virtuálního prostoru.²²⁾ Pomeroyova následná práce pro RKO po boku novátorského kameramana Lea Planského, pravděpodobně na filmu KONGŮV SYN, svědčí o tendenci k využití zvuku pro tvoření simulakrů, a v další fázi pak k logickému rozšíření této role směrem k tvorbě fantaskních, umělých postav (zosobňovaných například právě King Kongem), tedy k využití zvuku jakožto podkladového materiálu „dotvrzujícího“ hmatatelnost a tedy reálnost čehosi neskutečného, obludného. Dalo by se dokonce i tvrdit, že Pomeroyův přístup je jakousi kvintesencí předznamenávající současný vývoj v oblasti dabingu (dosahovaný s pomocí digitálního morfingu), jenž znamená další krok k oproštění se od limitujících prvků tělesné schránky člověka, *hýlé*, která je přitom nadále evokována prostřednictvím synchronizovaného hlasového prvku. Tato digitalizovaná obrazová stopa i stopa zvuková ovšem sice dosud sázejí na ontologický realismus „nahrávky“, znamenají již nicméně posun o další krok blíž ke společnému základu obou těchto prvků jakožto elektronických signálů.

Můj druhý příklad čerpá z neméně excentrického případu – týká se dabingové práce Friedricha Zelnicka na filmu Herberta Brenona z roku 1930 HLUPÁK.²³⁾ V tomto případě

19) Patrně pro HRÍCHY OTCŮ, jež režíroval pohostinsky, se svolením UFA, Ludwig Berger. *Variety* 4. ledna 1928, s. 13; 7. dubna 1928, s. 10; 16. května 1928, s. 45.

20) *Variety* 10. října 1928, s. 4. Dále též Farciot E d o u a r d, Economic Advantages in Process Photography. *Bulletin of the AMPAS* 20. července 1932, příloha č. 9.

21) Tady byl Jannings – v jakémisi preventivním pokusu o rozptýlení pověstí o jeho jazykovém selhání v USA – obsazen do role profesora angličtiny trápícího studenty nekonečným, leč nepříliš úspěšným procvičováním výslovnosti slovíčka „the“.

22) Od Pomeroyova propuštění z Paramountu na podzim 1929 (z důvodů „pracovní nekázně“) vede pozoruhodná stopa nejprve k jeho následné spolupráci s odborníkem na speciální efekty Carrollu Dunningovi, v oblasti plně „syntetické“ výroby FLV pomocí zadní projekce, a dále pak spolupráci, opět s Dunningem a s dabingovým expertem Friedrichem Zelnickem, na „plně syntetické“ verzi filmu BEAU IDÉAL pro společnost RKO.

23) V německých materiálech se jeho jméno obvykle vyskytuje v původní hláskové podobě, jako „Zelnik“.

dal ostrílený německý režisér (který počátkem téhož roku řídil v Berlíně práce na „obsazení“ Liedtkeho Tauberem) absolutní prioritu expresivnímu aspektu jazyka, přičemž se v maximální míře spolehl na přínos herců. Nepochybně pod tlakem kategorického ekonomicky podmíněného požadavku vyloučit jakékoli „dublování“, tj. opakování hereckých akcí k usnadnění synchronizace pohybu rtů zejména v detailních záběrech, ponechal Zelnick obrazový pás nedotčený. Následně pak s ohledem na maximální prioritu kladenou na pohyb rtů přepsal německé dialogy tak, aby je co nejvíce přiblížil pohybu rtů v angličtině, a to bez ohledu na sémantické důsledky tohoto kroku (čímž docházel k takovým homofonním paralelám, jako mezi anglickým výrazem „hat“ – „klobouk“ a německým „hat“ – „on/ona má“). Soudě z dobových kritik (a ze Zelnickových následných interview), souvisel katastrofický propad tohoto filmu právě a přímo s bezmála nonsensovým vyzněním takto získaného německého dialogového aparátu.²⁴⁾ Jinými slovy by se to dalo říci tak, že s jazykem tu bylo naloženo spíš ve smyslu expresivním než s ohledem na jeho funkci komunikativní, tedy dejme tomu spíš jako s jakousi ozvěnou nežli jako s řečí. V podstatě se ovšem zásadní premisa takového „vtlačení“ přeložených slov do předem zformovaných artikulačních orgánů původního mluvčího na plátně nijak neliší od základní dabingové konvence, jíž se používá dodnes. Veškerá sémantická „pravdivost“ daného dialogu je pořád v zásadě „v zajetí“ jeho viditelného projevu, jeho zvukového tvaru. Jakkoli tedy Zelnickova metoda selhala, protože dávala slovům přespříliš nevázané volnosti (jako by vycházela z doslovného chápání argumentu, že vztah mezi zvukem a obrazem je postaven na výlučné konvenci dané věrností), spočívá podstata jejího nemilosrdně mechanistického novátorství v pojmání jazyka jakožto ne více a ne méně než určité kategorie hluku, nijak neomezované čímkoli, co by připomínalo niternost, projev nebo nějaké tváření se, že jde o skutečnou postavu. Jak uvidíme dál, právě tento předpoklad si vetkla do vínku německá metoda rytmografu, jež se posléze stala dominantním dabingovým postupem.

Ačkoli metoda Vivigrafu založená na „revokalizaci“ zůstala patrně (stejně jako Pomeroyův experiment) pouhou hypotetickou alternativou, jejíž podstatu podrobně popsal v roce 1928 v *Journal of the Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)* její autor Edwin Hopkins, musela být nicméně dost dobře známá, jelikož se o ní po několik následujících let pravidelně referovalo v odborném tisku.²⁵⁾ A přesně jako v případě Pomeroyových a Zelnickových pokusů, i zde přispěly některé rysy jeho prototypu k analytickému rozdělení funkce jazyka v intencích usilování hollywoodského filmového průmyslu, jež později vedly k zavržení „faticky přetížených“ FLV. Hopkinsovy nápady našly živnou půdu zvláště u společnosti MGM, jež byla vzhledem ke své závislosti na vlastním týmu hereckých hvězd vůči dabingu nejnevlídnější, ale zároveň i na dabingu nejsilněji závislou ze všech velkých amerických firem.

Hopkinsovo schéma předpokládalo zapojení experimentální nahrávací techniky sestávající z válcovitého fonografického nosiče „zkonstruovaného z tenkých laminovaných vrstev“ a tudíž, na rozdíl od standardní desky, dávající možnost přesného stříhového doladění

24) Interview, *Lichtbildbühne* 19. listopadu 1929, s. 4.

25) Edwin Hopkins, Re-vocalized Films. *JSMPE* 12, 1928, s. 845–852. Hopkins byl patrně profesionálem v oboru fonografie.

a tudíž optimální synchronizace.²⁶⁾ Kromě toho, že výsledná synchronizace tu byla podmíněna manipulací s tímto pružným záznamovým nosičem, vyžadovala metoda „vivigrafu“ i současné vypracování složitého přehrávkového scénáře. Podle Hopkinsova schématu bylo nejprve třeba natočit příslušnou metráž s původními herci tak, že by opakovaně přehrávali jednotlivé akce, přičemž by výslovnost dialogů v cizím jazyce pouze „mechanicky“ napodobovali, a to v libovolném počtu požadovaných jazykových mutací, přičemž by nutně nemuseli ani minimálně ovládat příslušný jazyk. Tatáž akce by tak byla opakována „minimálně dvacetkrát“ dabingovým týmem oblečeným v kostýmech daného filmu v prostředích identických s původním provedením, za účelem zdokonalení – pomocí těchto opakovaných přehrávek – jak *výrazové stránky*, tak i *rutinního aspektu*, tj. rytmizace verze nahrazující původní dialog. K docílení skutečné záruky „živého“ výkonu dabingového týmu by se k natáčení mohlo přizvat i platící publikum (čímž by se zároveň pokryla i část nákladů na dabing!). Tento prototyp zjevně pojímá sémantickou funkci – tedy srozumitelnost dialogu – jakožto neoddelitelnou od faticky podmíněné funkce výrazové (expresivní). Právě přítomnost skutečného publika při natáčení transformuje repetitivní mechanickou rutinu zkoušek v podobě duplikované recitace ve smysluplný a tudíž expresivní a tedy i srozumitelný přednes dialogů... Zde jsme vlastně zcela opustili modulární princip kinematografie a opsali dokonalý kruh na cestě zpět k tradičnímu divadelnímu jevišti a hledišti – ovšemže redefinovanému v intencích sériového schématu určeného pojmy porozumění, afektu a oslovení – to vše v zájmu plného uplatnění fatického rozměru mluveného slova a hlasu.

Právě tato konotační vrstva souvisejících estetických předpokladů tvořící pozadí koncepce vivigrafu – tedy kritéria stěžejní úlohy expresivní funkce hlasu, fyzické přítomnosti jako nutného předpokladu hlasového projevu, či mechanické reprodukce jako pouhé transkripce humánní/humanizované rutinní činnosti – přispěla ve druhé polovině roku 1929 k vytvoření obecně přijímaného závěru, že dabing prostě nepředstavuje pro filmový průmysl životaschopnou, v širším měřítku praktikovatelnou techniku. Logicky se pak jevily jako sice nepřijemná nicméně nevyhnutelná varianta pro zvukový film FLV a s nimi spojená metoda kompletních přehrávek. Jak řekl Geoffrey Shurlock, vedoucí zahraničního odboru společnosti Paramount, začátkem roku 1930, když zdůvodňoval chystané stěhování tohoto studia do Joinville: „Kdo ví, jak je důležité, aby celé osazenstvo – od režiséra a herců přes technický personál až po posledního asistenta – hovořilo stejným jazykem?“²⁷⁾ Ono se snadno řekne (a ve filmové historiografii se i říkává), že v tomto případě se jednalo o „experiment odsouzený k neúspěchu“ kvůli nákladům s ním spojeným. Zůstává nicméně otázkou, jak a proč Shurlocka vůbec napadlo zabývat se otázkou, jež se nám dnes jeví tak odtažitá a efemérní. Jinými slovy, proč *konkrétně* se v některých případech (např. v Joinville) od verzírování upustilo, zatímco v jiných nikoli (např. až do poloviny třicátých let ve filmech společnosti MGM s Chevalierem, nemluvě

26) Záznamové médium, které mohlo být podobné Stille-Blattnerovu magnetickému proužku tehdy uváděnému do praxe v Británii. Joe May s Erichem Pommerem je možná hodlali využít ve svých prvních experimentech s dabingem. Viz H.-M. B o c k, Ein Instinkt- und Zahlenmensch. In: Hans-Michael B o c k – Claudia L e n s s e n (eds.), *Joe May: Regisseur und Produzent*. München : text+kritik 1991, s. 140–141.

27) Geoffrey S h u r l o c k, Versions. *American Cinematographer* 11, 1931, č. 9, s. 10.

o dnes tak důkladně zdokumentované francouzsko-německé spolupráci trávající až do předvečera druhé světové války). Jakou proměnou musel projít onen celek, *Gestalt*, sestávající z hercova těla, hlasu a prostoru, aby se v Evropě do poloviny třicátých let 20. století z dabingu stal buď trpěný, nebo povinný (či obojí) standard, zatímco v USA byl nadále jednoznačně zavrhován?

Do této chvíle jsme se zabývali situací v technicky přelomovém roce 1928/29, se zvláštním důrazem na průkopnickou roli Hollywoodu v oblasti výzkumu, scénografie a čistě technických aspektů. Avšak problém hlasové substituce obecně a substituce jednoho jazyka jiným zvlášť vyvstával pokud možno ještě citelněji před filmovými tvůrci v Evropě. Jejich tehdy ještě žhavě aktuální společné kroky v rámci mezinárodního hnutí Film-Europe z konce let dvacátých je koneckonců začaly opravňovat k jiskérce naděje na vznik společné – mnohonárodní – rezistence vůči dominantnímu postavení Ameriky. Některé z tehdy užívaných technických a technologických postupů byly na obou kontinentech podobné (zde jsme již zmínili využití hlasové substituce v rámci téhož jazyka u Anny Ondrákové, Louisy Brooksové a Harryho Liedtkeho). V případě jednoho konkrétního technického paradigmatu ovšem, běžně známého pod obchodním označením jako „rytmografická metoda“ (patentovaného německou zvukotechnickou výrobní firmou Lignose-Brausing) se s mluvenou řečí pracovalo tak výrazně a na takové úrovni, že to dovolilo uvažovat o zavádění dabingu bez ohledu na to a vzdor tomu, jaké postupy byly běžné v amerických studiích.

Rytmografická metoda využívající „princip mechanického vodiče“ (již lze klást do protikladu dejme tomu k Hopkinsovu v zásadě na lidském faktoru závislému analytickému „vedení“ prostřednictvím tvorby rutinních postupů) byla třístupňovým procesem.²⁸⁾ První stupeň spočíval v detekci fonetických složek originální jazykové verze, které byly následně elektromechanicky přepsány do podoby grafu (připomínajícího kardiogram, vlastně velice blízké metodě záznamu zvuku na filmový pás). Tento abstraktní graf byl dále transkribován na papír ve stylu hudebního notového záznamu, se slabikami místo not. Tato „analytická“ fáze předcházela stadiu „syntetickému“, v jehož rámci došlo k zapojení nějakého segmentačního mechanismu (podle konkrétního patentu buď v podobě disku, nebo jakési telegrafní pásky, nebo grafu promítaného na připojené plátno), který tempově rozfázoval a konkretizoval zvuky pro potřebu dabéra hlasitě čtoucího text na výstupu. Dabující herec tak seděl a současně se sledováním obrazu originální verze předčítal rozfázovaný překlad promítaný na nějakou plochu vně filmového plátna.²⁹⁾

Zatímco fungování Hopkinsova synchronizačního systému záviselo na opakované akci živého herce, na jeho paměti a schopnosti nápodoby, německá metoda docílila zmechanizování tohoto procesu. Způsobem srovnatelným s Zelnickovým jednoznačně homofonním „echem“ tato metoda nejprve oddělila sémantické prvky mluvené řeči od prvků

28) W. A. P o z n e r, Synchronization Technique. *JSMPE* 47, 1946, č. 3 (září) rozlišuje mezi německou „mechanickou“ metodou a americkou „metodou vizuální synchronizace“ (označovanou v německé literatuře inverzně jako „nach-Schnauze-Methode“.

29) Podrobný popis rytmografické metody viz např. Paul H a t s c h e k, Die Rhythmographie. *Filmtechnik/Filmkunst* 7, 1931, č. 7 (7. 2.), s. 6–8.

fonetických, načež z nich vytvořila nový celek, a to tak, že tempově uspořádala projev „Nachsprechende“ („po-mluvčího“) do podoby lineární promluvy zcela prosté jakékoli expresivní nebo alespoň každopádně jakékoli fatické dimenze, připomínající spíš mechanický shluk slov unášený na jakémsi výrobním pásu než procítěný herecký projev. Novátorský postup, který zavedla někdy kolem roku 1931 joinvilleská studia společnosti Paramount z iniciativy svého německého vedoucího pracovníka Jacoba Karola, za účelem získání konkurenčního náskoku před MGM, která zůstávala věrná metodě přehrávání byl tedy patrně určitou variantou rytmografické metody. Zatímco joinvilleská studia ve snaze o nalezení optimálního poměru v rámci své produkce FLV mezi opakováním a variací přímo zběsile střídala rozličné strategie, společnost MGM (jejíž stěžejní úsilí se soustředilo na to, aby si udržela svou domovskou pozici v Glendale a zároveň získala co nejširší celosvětové publikum pro svou novou stáj hvězd zvukového filmu) se snažila o nalezení nějakého kompromisního řešení, jehož součástí by zůstal vivigraf. Od počátku roku 1931 se tak součástí experimentů MGM v oblasti dabingu stala praxe opakování natáčení sekvencí s klíčovými herci, kteří při tom pohyby rtů napodobovali cizojazyčnou verzi, přičemž jejich stálí dabéři (často, jak už jsme uvedli, někdejší herci FLV kontrahovaní pouhých několik měsíců předtím k účinkování v příslušných rolích „sami za sebe“) následně napodobili herecké výkony domácích hvězd, které měli opakovaně odpozorované z filmového plátna. Tím se ovšem ještě nevyřešil problém opakování natáčení, tj. donekonečna násobené herecké akce (nemluvě o problému se sháněním stále většího počtu dabérů s potřebnými výrazovými charakteristikami), v optimálním případě dokonale sladěné se signálními vlastnostmi té které herecké hvězdy.³⁰⁾ Tady bylo skutečně zapotřebí oné mechanizované abstrakce, docilované pomocí rytmografické metody – která na rovině interpretace zcela vyloučila expresivní prvek – a teprve pak se dalo počítat s takřka průmyslově-tovární mírou přesnosti a efektivnosti práce, jak ji znali v Joinville. První film, který se dočkal pochvaly za kvalitu dabingové práce v jinak krajně nepřátelském francouzském tisku (přičemž v tomto konkrétním případě se jistě jedná o paradox svědčící o tom, že dabovaná verze originálu fakticky neodpovídala), byl Karolem dabovaný snímek ZPUSTLÍK (DERELICT), uváděný ve Francii pod názvem DÉSEMPARÉ.³¹⁾

3.4. Dabing a politická dimenze jazyka

To v žádném případě neznamena, že tím pádem došlo k vyřešení problému dabingu. Dosažení technického kompromisu (když se v praxi docílilo bezmála mechanické přesnosti synchronizace, aniž by přitom bylo nutno spoléhat na převodní páky přibližnosti

30) Crawfordová i Shearerová tak měly své osobní daběrky do francouzštiny i němčiny, obdobně praxi, podle níž hrály role Shearerové ve filmu PROCES MARY DUGANOVÉ (THE TRIAL OF MARY DUGAN); ve francouzské verzi – LE PROCÈS MARY DUGAN Huguette Duflosová; v německé verzi – DER MORDPROZESS MARY DUGAN Nora Gregorová; a ve španělské verzi – EL PROCESO MARY DUGAN Maria Guerrero Ladronová. Crawfordová ovšem údajně absolvovala z iniciativy MGM intenzivní kurz francouzštiny, neboť firma doufala, že by nakonec vzdor cizímu přízvuku mohla ve francouzské verzi hrát ona sama.

31) *Variety* 29. dubna 1931, s. 33; *Pour Vous* 7. května 1931, s. 2; *La revue du cinéma* 3, 1931, č. 23 (červen), s. 62; se zcela neztotožňovaly s nadšením americké strany.

a dolaďování mezi výkonem dabovaného a dabujícího) tu bezprostředně vedlo k propuknutí nových bojů v právní oblasti. Ty se týkaly jednak správné definice dabovaného filmu, odlišující ho od jiných typů „textových variant“, a jednak kritérií určujících národní/státní příslušnost toho kterého dabovaného filmu, nebo přesněji jeho národní původ.

Jakmile se jednou dalo počítat s možností produkce dialogového pásu jakožto čehosi, co bylo možno rozdělit mezi dva různé mluvčí, došlo k redefinování daného problému, jenž se nyní stal zápasem o takřkajíc akustický vzdušný prostor toho kterého národa/státu, tj. o jeho právo přijmout na své území filmy namluvené cizím jazykem, tedy v turistické metafoře jakési cestující vykazující se kradeným pasem. Pokud v samých začátcích éry zvukového filmu (dejme tomu do konce roku 1930) označoval termín „verze“ vcelku jednoznačně kompletně přesnímaný, znovu natočený film, tedy FLV (Foreign Language Version, cizojazyčnou verzi), koncem roku 1931 už tentýž termín odkazoval k dabované „původní verzi“ nějakého filmu. Tento terminologický posun – podle Altmanovy historiografické metody jeden ze stěžejních příznaků krize – nebyl pouhým průvodním jevem proměny praktických přístupů. Dobře se nyní dala využít mezera v definici toho, co je „ekvivalentní“ a toho, co je „téměř ekvivalentní“, rozhodně však nikoli plně „ekvivalentní“. V roce 1933 tak němečtí provozovatelé vehementně protestují proti tomu, že se jim v rámci dominantní americké praxe blokových rezervací nabízí formou předprodeje „verze“, čímž ovšem oni podle vlastního tvrzení chápali filmy v podobě FLV (tj. snímky přetočené s německými herci a německy mluvené), a stěžují si, že místo toho dostali původní americké snímky s dabovaným zvukovým pásem naroubovaným na pohyby rtů hollywoodských herců, kteří jsou u německého publika daleko méně populární. Dokonce se vyskytlo tvrzení, že vytváření terminologického zmatku představuje záměrnou taktiku rozvíjenou americkými členy německé střešní filmařské organizace SPIO.³²⁾

Ještě v polovině roku 1932, kdy už se metoda synchronizace s pohybem rtů zdokonalila do té míry, že mohla splňovat obecně přijatelná kritéria věrnosti, přetrvávala nedůvěra vůči této „klamavé“ praxi. Většina evropských zemí prosazovala zařazení dodatečných rozlišovacích znaků, aby tak substitute mezi originálem a zvukovým pásem namluveným v tom kterém národním jazyce nebyla zcela neidentifikovatelná, jinými slovy, aby se vždycky dala rozpoznat nějaká stopa jazykové manipulace. Konkrétní projevy takového značení na rovině právní a politické byly značně rozmanité, v rozpětí od kompletního přisvojení si dabingu coby jakési permanentní tuzemské přílohy ke každému importovanému filmu a zároveň zdroje nemalých příjmů a pracovních příležitostí (jakož i jazykového filtru nivelizujícího všechny místní dialekty a vytěšňujícího lákavé vábničky „cizokrajných zvuků“), jak tomu bylo v Itálii, až po situaci v zemích jako Švédsko.

32) *Variety* 24. ledna 1933, s. 15. Terminologické posuny tu nějaký čas působily dost chaoticky – FLV se tak začalo říkat „directs“, případně „direct-shots“ nebo „straight-shots“, aby se tak zpětně odlišily od „dubbed“ (dabovaných) nebo případně „synced“ (synchronizovaných) „verzí“. Skoro se až zdá, jako by si slůvko „dub“ v americkém filmařském slovníku pořád ještě uchovávalo negativní konotaci s výrazem „duping“ (šálení, klamání). Německé filmové profese zase mezitím dospěly k rozlišení mezi kategoriemi „Original-Fassung“ (původní verze), „akustische Version“ (dabovaná verze s originálními pohyby rtů a substituovaným dialogem), a „optische Version“ (verze vyrobená přesnímáním téhož účinkujícího metodou vivigrafu a jeho dodatečným nadabováním v souladu s pohybem rtů). Viz též *Versions-Terminologie. Filmtechnik/Filmkunst* 7, 1931 (28. 11.), s. 20.

Tam nepředstavoval dabing nikdy seriózní alternativu (snad v důsledku malého rozsahu domácího trhu), takže stálou, dokonale viditelnou a velice spolehlivou visačkou importovaného produktu tam byl vždycky pruh filmových titulků.³³⁾

Francie představuje sice nejsložitější, ale zároveň i precedentní případ. Následkem širokého spektra útoků na dabing jakožto „loupež národní identity“, vedených čelnými představiteli obce filmových kritiků, hereckých odborů a části filmového tisku (zejména těch publikací, jež dokázaly těžit ze spolupráce s německými producenty orientovanými na výrobu FLV), které byly vesměs jen lehce pozahalenými projevy obecněji založeného francouzského antiamerikanismu, došlo k zavedení legislativy, jež měla striktně chránit diferenciaci mezi FLV a dabovanými verzemi. Od roku 1932 musely veškeré dabingové práce probíhat na francouzském území, daběři museli být řádně uvedeni v titulcích filmu a pro celou Francii byla stanovena limitní hranice 12 kinosálů, v nichž se směly promítat nedabované filmy (*versions originales*). Jak uvedla Martine Dananová, došlo k zavedení dvoustupňového systému, v němž byly filmy s původním dialogem určeny kosmopolitnímu městskému publiku a pro kina specializovaná na umělecké a experimentální filmy (*art a essai*), zatímco filmy s dialogy dabovanými do francouzštiny měly za cílovou skupinu masu venkovského obecnstva.³⁴⁾ Francouzská kultura si tak doslova „přivlastnila zásluhu“ a zajistila podíl na úspěchu hollywoodské produkce. Z tohoto prototypu francouzského důrazu na neidentičnost obou textových variant – a tudíž na jejich vzájemné nezaměnitelnosti, určující jejich status *signifikantních* variant – pak vycházeli i organizátoři prvního ročníku benátského filmového festivalu, když v roce 1932 požadovali, aby veškeré filmy oběslené do soutěže byly originálními, nikoli dabovanými verzemi. V pozadí této politické linie sledované oběma zmíněnými zeměmi stála jejich rozhodná snaha o zdůraznění národního charakteru každé kinematografie – včetně ovšem hollywoodské produkce – v protikladu k (obávané) amerikanizaci filmového média pod zástěrkou jeho celosvětové působnosti.³⁵⁾

V USA naopak panovala situace, v níž bylo dabování importovaných filmů (natožpak jejich titulkování) průběžně označováno za nepřijatelné pro americké publikum, a to týmiž velkými společnostmi, jejichž zisky závisely více či méně právě na maximálním rozšíření dabingu v zahraničí. Na sklonku přechodného období intenzivních experimentů, jehož

33) Znovu se ovšem ukazuje, že existence jednoznačného tržního prostředí, tedy ekonomický argument, tu sám o sobě nemá dostatečnou explanatorní sílu. Ačkoliv byl „latinskoamerický trh“ (jak jej označovalo ministerstvo obchodu USA) co do rozměrů ohromný a zdálo by se, že by mu tedy měly nejlépe vyhovovat buď přímo natáčené FLV, nebo dabované verze (zčásti i vzhledem k vysokému procentu negramotnosti), vedla nakonec rozmanitost dialektů španělštiny spolu s nerozvinutou kulturní politikou místních vlád Hollywood ke strategii exportu svých filmů v lacinějších titulkovaných verzích. To se ovšem ukázalo jako problematické například v Argentině, kde v politicky konfrontačním období konce 30. let 20. století zesílila konkurence ze strany německých a italských filmů, jejichž dialogové pásy byly pro místní imigranty jazykově stravitelnější.

34) M. D a n a n o v á, c. d., kap. II.

35) Termín „signifikantní varianta“ je podrobněji rozebrán v Josef G a r n c a r z, *Filmfassungen: Zu einer Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt a/Main : Peter Lang 1992. O rozporných aspektech kulturního nacionalismu tváří v tvář univerzalistickým tendencím amerických filmů, viz např. Victoria d e G r a z i a, *Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920–1960*. *Journal of Modern History* 61, 1989, č. 1 (březen), s. 53–87.

přehled jsme tu právě podali, a jež koncem roku 1933 vyústilo ve zrušení „revokalizačních“ zařízení budovaných firmou MGM na západním pobřeží, došlo k úplnému oddělení dabingové práce od ostatních činností spojených s výrobou filmu. „Od nynějška budou veškerý dabing zajišťovat příslušní místní suplenti,“ uvedla revue *Variety*.³⁶⁾ Snad proto, že ani strašák praxe suplování („ghosting“), ani latentní antirealistický modernismus střihání a kombinování, který je předpokladem dabingové praxe, nebyly v souladu s estetikou věrnosti/důvěryhodnosti zosobňovanou klasickým hollywoodským filmem, byla dabingová praxe jaksi raději odpojena od procesu výroby filmu jako takového a měla se nadále rozvíjet v poněkud méně nápadných sférách distribuce a projekce. Navíc se pokud možno měla odbývat v zahraničí, a pokud to nebylo možné, pak alespoň v New Yorku, daleko od hollywoodského ústředí.

Posuzujeme-li tuto situaci jako celek, je jasné, že toto líčení bitvy o jazyk, jemuž nejprve dodaly technické prostředky mobilitu a k jehož následnému opětovnému ukotvení v nějakém symbolicky patřičném místě došlo z titulu nějakého v zásadě politického rozhodnutí (v New Yorku pro Američany, Paříži pro Francouze, Římě pro Italy atd.), není lineárně se vyvíjejícím příběhem kulturního imperialismu či vzrůstajícího se nacionalismu, nýbrž že spíš – máme-li se vrátit k terminologii naší historiografické revize – představuje jaksi extrémně determinovaný souběh obou těchto faktorů. Výsledek tohoto procesu ve zde prezentované podobě naznačuje vývoj směrem ke kompromisnímu řešení v podobě jistého období vzájemného přizpůsobování – tedy k vratkému kompromisu, jehož rovnováha se může zhroutit, jakmile se objeví nějaká nová technologie nebo povstane nějaká nová politická konfigurace.³⁷⁾

IV. Několik závěrů

Dabing je – a nutně zůstane – pro kinematografii ontologickou krizí, a to proto, že představuje linii zlomu mezi neomezenou pohyblivostí filmového média (i jako zobrazení, i jako zboží) a napojením na starší formy reprezentace – zejména na jazyk s jeho vlastním mohutným aparátem a svébytnou historií. Tento argument není nijak nový – už Arnheim označil zvukový film za „umělecké kompozitum“ – nicméně filmová historiografie se s ním dosud uspokojivě nevypořádala, a to přesto, že tato vyjadřovací heterogenost mezitím už hluboce ovlivnila podobu globální kultury. Vždyť nakonec právě ona údajná neprůchodnost promítání dabovaného filmu publiku v USA od počátku třicátých let 20. století vedla a dosud vede hlavní americké filmové společnosti – odvážím se tvrdit, že záměrně – k vytěšňování neamerických filmů z velkých i malých promítacích sálů v USA. Přímým důsledkem jejich tvrzení, že americké publikum klade výjimečný a tedy neřešitelný odpor dabingu, pak je tradice filmových „remakes“, které již dnes mají svou vlastní historii. Nutno přitom poznamenat, že vznik takového odporu, není-li pocho-pitelně čistě smyšlený, nebyl nikterak tolerován u publika hollywoodských produktů

36) *Variety* 7. června 1932, s. 11.

37) Dabing se tak vrátil do hollywoodských zvukových studií až na samém sklonku druhé světové války, když ministerstvo válečných informací potřebovalo zásobovat území postupně osvobozovaná Spojenci stálým přísunem amerických filmů dabovaných tak, aby vždy odpovídaly příslušným místním potřebám.

v kterékoli jiné části světa. Dabing se dá přirovnat k jakémusi turniketu schopnému regulovat tok filmových obrázků, přičemž tu funguje buď jako přehrada, nebo jako řečiště tohoto toku. Tato bezvýhradná jednosměrnost, kterou si Hollywood historicky vytýčil pro své instituce i výrobky, dnes ale vehnala všemocné Spojené státy do naprosto omezeného prostoru a učinila z nich kulturní provincii.

[...]

Příklad: Československo

Filmový provoz v řadě středoevropských zemí – přičemž danou oblastí se tu rozumí zhruba následnické státy rakousko-uherské monarchie – se ovšem lišil od situace v Itálii a Švédsku, a to v jednom podstatném ohledu. V tomto prostoru totiž zvukové filmy oscilovaly v prostředí daném na jedné straně ekonomickými a kulturními důsledky jejich geografické příslušnosti k oblasti, které Němci s oblibou říkali „Deutsches Kulturgebiet“ (což bylo v roce 1930 ještě posíleno způsobem předjímajícím pozdější jaltské dělení vlivu, jímž došlo k zařazení tohoto teritoria do licenční sféry německých výrobců filmové zvukotechniky), na druhé straně pak více či méně zásadním významem hollywoodské filmové produkce pro místní kinoprovoz (jenž byl ovšem bezprostředně finančně napojen na místní filmovou produkci).³⁸⁾

Tak tomu bylo například v Československu, jež bylo hluboce zasaženo změnami dotýkajícími se politického postavení významné (a postupně v důsledku Hitlerova působení čím dál agresivnější) německé etnické menšiny.³⁹⁾ Angličtina prvních dovezených amerických filmů se tedy setkala s nadšeným přijetím ze strany části „kulturních elit“ země, jež v ní viděly alternativu a dokonce i určitý „obranný štít“ vůči přílivu německých zvukových filmů, jejichž první promítání vyvolala v Praze pouliční nepokoje (srovnatelné s akcemi rozpoutanými v reakci na americkou angličtinu v jejím „imperiálním“ hájemitví, např. v Mexiku či Francii). Tyto bouře ovšem nijak nesouvisely s protesty proti nesrozumitelnosti filmů, jejichž jazyk byl přístupný širokému okruhu diváků vzhledem k předešlé dlouhodobé dominanci němčiny v podstatné části země.⁴⁰⁾ Jakožto protekcionistické opatření v zájmu domácí kinematografie byly koncem roku 1931 zavedeny přísné dovozní kvóty, avšak parita, kterou tento výnos *de facto* ustavil mezi (obecně srozumitelnými) německými zvukovými filmy a povýtce titulovanými filmy americkými,

38) Var 17. prosince 1930, s. 7: Američané usilují pro Alsasko o zrušení francouzského zákona stanovícího, že veškeré německy mluvené filmy musí být v intervalu 70 stop opatřeny francouzskými titulky. Dřívější praxe umožňovala v Alsasku promítání německých verzí (což vedlo vládu k vydání zákazu); Američané mohou nabídnout francouzsky mluvené verze všech německých filmů.

39) „Pro naše potřeby“ tu říkám proto, že problematika jazyka v této oblasti bezprostředně souvisí s dějinami konfliktních vztahů mezi úředním jazykem a početnými dorozumívacími prostředky obecného lidu, datujících se zpět minimálně do časů Reformace, takže zvýšená pozornost věnovaná zde německé ose odráží její postavení na poli výroby filmů.

40) Var 9. června 1930, s. 6: o německých verzích; Film Kurier 17. ledna 1931, s. 1; Jiří Havelka, Čs. filmové hospodářství 1929/34. Praha: Knihovna Filmového kurýra 1935, s. 2–3; Jaroslav Brož – Myrtil Frída, Historie československého filmu v obrazech 1930–1945. Praha: Orbis 1965, s. 11–16.

byla shledána ze strany MPPDA dostatečně znevýhodňující, aby vedla k vyhlášení dvouletého bojkotu.⁴¹⁾ Ten pak vedl k nepoměrné závislosti provozovatelů kin na dovozu německých filmů jakožto doplňku k jinak všestranně vzkvétající domácí zvukové produkce. Filmový poradní sbor se tedy až do konce dekády snažil dohlížet na udržování rovnováhy mezi dovozem z jednotlivých oblastí, a to hlavně prostřednictvím krkolomně formulovaných směrnic, do nichž bylo třeba zapracovat ustanovení o německy mluvených filmech a přitom je explicitně nezmiňovat (ve snaze vyhnout se uvalení recipročních kvót, jež by bylo mělo vážné důsledky pro export československých filmů **a navíc** by způsobilo i bezprostřední politické nesnáze v západním pohraničí). Tak se například stanovila omezení na množství cizojazyčných filmových soundtracků předváděných v těch částech země, kde daný jazyk nebyl dominantním etnickým dorozumívacím médiem, aniž by se přitom nařizovalo, který jazyk je tedy v dané situaci **povinný**.⁴²⁾ V roce 1934 pak byly dovozní daně nastaveny způsobem zvýhodňujícím dabing, který (na rozdíl od praxe zavedené v Německu, Itálii a Francii) výslovně směl být pořizován v zahraničí. Naproti tomu titulky musely být vyráběny v Československu, což v důsledku vedlo do jisté míry k dalšímu znevýhodnění originálních verzí.⁴³⁾

V souhrnu lze konstatovat, že v případě Československa se otázka jazyka ve filmu řešila (1) v konfrontaci se snahami o relevantní diferenciaci mezi legitimním historickým dědictvím (vyspělé) německé kulturní tradice na jedné straně, a bezprostředním místně podmíněným problémem expanzionismu německého etnika na straně druhé; (2) aktivními opatřeními na ochranu tuzemské zvukové kinematografie jakožto nového a vysoce preferovaného odvětví národní kultury – „radia na plátně... dokud nebudou k dispozici jiné, ještě účinnější technické prostředky“.⁴⁴⁾ Postoj kinematografie jako instituce byl antiamerický jen jaksi ze setrvačnosti, nikoli z důvodů nějakých konkrétních politických či estetických záměrů. Poměry k namíchání té pravé jazykové směsi pro danou oblast masové kultury tu byly stanoveny s ohledem na udržení křehké rovnováhy mezi demokratickým vlastenectvím, demokratickým antinacionalismem a antidemokratickým nacionalismem; a zatímco každý z těchto ideologických postojů tu měl své zastoupení mezi etnicko-nacionálními postoji (dejme tomu československé pro první, americké pro druhý a německé pro třetí postoj), spočívala specifičnost československé situace právě v tom, že mezi teritoriální, politickou a jazykovou identitu nebyla kladena rovnítka.

V sousedních zemích – Polsku či pobaltských republikách – sice mohly vládnout poněkud jiné poměry, konstantou nicméně zůstávala i tam aktivní regulativní politika prováděná v jazykové oblasti příslušným řídicím orgánem (a obvykle spadající do širšího rámce cenzurního působení), a stejně tak i faktor sociální a ekonomické dynamiky fungující

41) George C a n t y, *European Motion Picture Industry in 1932*, s. 11–12.

42) Doslova: „Dovoz exponovaných dramatických filmů bude povolen pouze v československé jazykové verzi a v původní verzi. Namlouvání dovážených filmů určených k předvádění v Československu do jiného jazyka bude povoleno pouze pokud tyto filmy byly namlouveny ve vnitrozemí (tj. v Československu), a to především do československého jazyka.“ J. H a v e l k a, c. d., s. 6.

43) Tamtéž, s. 6–7.

44) Prezident Beneš v projevu z roku 1937, cit. dle J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha : Knihovna Filmového kurýra 1938, s. 26.

mezi dominantními a menšinovými národnostmi dané země.⁴⁵⁾ Po prvním vítězném nástupu, jehož předvoj tvořil Al Jolson a revuální muzikály, tudíž ve všech případech následovala obdobná reakce. Ta spočívala ve vyblokování „tuzemské zvukové šablony“ (jež byla někdy stěží víc než fantazií, realizující se ve formátu FLV). Tato strategie, jež se stala potvrzením nevyhnutelnosti politické úlohy jazyka v komerční sféře doslova přebudované na základech kulturního nacionalismu, trvale přenesla tento typ nacionalismu do utváření základních pravidel pro formální řešení problému substituce jazyka ve filmu.

Veškeré další poznatky o situaci ve střední Evropě by tu mohly posloužit k demonstraci závěru, že to, co bylo předtím z hlediska produkce a distribuce považováno za „trh“, již nyní v pohledu z perspektivy divácko-provozní sféry nebylo jednotným celkem.⁴⁶⁾ V přechodném období tvořily FLV, zejména v jejich americkém sériově pojatém „španělsko + francouzsko + anglickém“ formátu (tvořícím protiklad ke specifitěji zaměřeným dvojjazyčným projektům zpracovávaným *ad hoc*, jež byly běžné v Evropě), mimo jiné, kompromis mezi sociálně a historicky podmíněným „starým“ faktem existence kultur založených na společném jazyce, a „novým“ geopolitickým faktem vzniku nového prostoru jazykového „trhu“. Ačkoliv nejmarkantnějším příkladem tohoto procesu byl latinskoamericko-španělský balík s jeho nesmiřitelnými rozpory panujícími mezi jednotlivými koloniálními subkategoriemi vyrůstajícími ze společného španělského jazykového základu, projevovaly se jazykově definované zlomy i uvnitř různých národních států, kde neprobíhaly výlučně po liniích etnické odlišnosti, nýbrž – jak ještě zjistíme – v závislosti na jiných,

45) Užitečné, byť ne zcela analogické přehledy situace v oblasti domácích a zahraničních filmů na prahu zvukové éry v Polsku lze nalézt ve: Władysław J e w s i e w i c k i, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939)*. Łódź : Łódzkie towarzystwo naukowe 1967, s. 39–48; Leszek A r m a t y s – Barbara A r m a t y s – Wiesław S t r a d o m s k i, *Historia filmu polskiego*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1988, 2. sv., s. 111–131. První z těchto prací podává mimo jiné i výčet několika etap pokusů o dabing, jež vesměs skončily neúspěchem, takže nakonec byly zahraniční filmy v běžné distribuci nadále promítány pouze s titulky. Druhá z uvedených knih obsahuje souhrnné informace o průzkumu z roku 1934 mapujícího výhody dabingu, aniž ovšem uvádí povýtce příznivé soudy dotazovaných do souvislosti s faktickým odmítnutím dabingu v provozní praxi. Přijímání či odmítání německojazyčných filmů je tu připisováno zcela na vrub místním preferencím (zatímco ovšem americké zdroje, např. bulletiny ministerstva obchodu USA a ročenky *Film Daily Yearbooks* z období 1932 až 1934 svědčí o zákazech německy mluvených filmů a v prvních dvou letech i verzí ruských). V Litvě se naopak příslušná zákonná úprava z roku 1935 vztahovala k filmovým titulům, nikoli zvukovému pásu, což se zdůvodňovalo tím, že budou-li povoleny (jako předtím) titulky buď litevské, nebo v menšinových jazycích, tedy ruštině a němčině, budou američtí distributoři moci prostě jen recyklovat své nadabované kopie z německého trhu, přičemž Němci a Sověti by je mohli prostě pokládat za pouhou součást domácího trhu (*Film Daily Yearbook* 1935, s. 1063). Tyto zlomky informací ukazují, že je potřeba se na tuto situaci podívat důkladněji; viz např. Sergio R a f f a e l l i, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema*. Firenze: Le lettere, 1992.

46) Jedním z faktorů přispívajících k této tříštivé tendenci byl nárůst legislativních opatření zaměřených proti praktikám block- a blind-booking (např. v ČSR, Švédsku a Německu někdy zahrnujících doložku požadující předběžné předvedení daného filmu v původní verzi příslušnému cenzurnímu či vízovému orgánu, což byl požadavek namířený patrně zvlášť proti americkému zvyku „upravovat“, tj. měnit původní verze s ohledem na národní reprezentaci v případech, kde by se originály mohly jevit jako urážlivé – což se nejběžněji provádělo ve vztahu k Francii a Itálii). K potřebě přizpůsobení distribuce „národním požadavkům“ a rychlé radikální proměně evropských „návyků v oblasti zábavy“ viz též Var 1. dubna 1931, s. 11.

neméně konfliktních souborech vrstevnic (tvořených ve Francii třídní příslušností, v Německu pak příslušností rasovou).⁴⁷⁾

Abychom se plně vypořádali s problematikou včlenění jazyka do filmového média, měli bychom se nyní minimálně stejně podrobně jako dosud, metodou katalogizace, zabývat postupně situací v jednotlivých zemích. To by nám umožnilo pochopit, jak se ony tři „interpretační hypotézy“ pro oblast překladu, navržené na rovině technicko-ontologické – z nichž jedna (FLV) byla „bezezbytková“, zatímco pro zbývající dvě (dabing, titulování) byl příznačný vznik určitého reziduálního „sémiotického šumu“ – vtělovaly do vzorců platných v rámci syntaxe kulturního systému jednotlivých zemí, přičemž fakticky docházelo ke tvorbě nového média (totiž zvukového, „mluvícího“ filmu), které mělo v každém konkrétním případě určitý počet specifických národních rysů.⁴⁸⁾

[...]

Přeložil Ivan Vomáčka

(Nataša Ďurovičová překlad autorizovala.)

Přeloženo z anglického originálu:

Nataša Ďurovičová: *Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema*

in: Anna Antonini (ed.), *I film e i suoi multipli / Film and its multiples*. Udine : Forum 2003, s. 83–98.

The English version see also: www.filmintezet.hu/uj/kiadvanyok/moveast/moveast_9/durovicova.htm

Citované filmy:

Beau Idéal (Herbert Brenon, 1931), *Božská paní* (The Divine Lady; Frank Lloyd, 1929), *Cena krásy* (Prix de Beauté /Miss Europe/; Auguste Genina, 1930), *Fantom opery* (The Phantom of the Opera; Rupert Julian, 1925), *Hlupák* (Lummox; Herbert Brenon, 1930), *Hříchy otců* (Sins of the Fathers; Ludwig Berger, 1928), *Interference* (Lothar Mendes, Roy Pomeroy, 1928), *Já jsem Suzana* (I am Suzanne; Rowland V. Lee, 1933), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Kongův syn* (The Son of Kong; Ernest B. Schoedsack, 1933), *Křídla* (Wings; William A. Wellman, 1927), *Líbám Vaši ruku, Madam* (Ich küsse Ihre Hand, Madame; Robert Land, 1929), *Lod' komediantů* (Show Boat; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930), *Mé rty jsou zrádné* (My Lips Betray; John G. Blystone, 1933), *Million* (Le Million; René Clair, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Proces Mary Duganové* (The Trial of Mary Dugan; Bayard Veiller, 1929), *Šanghajský expres* (Shanghai Express; Josef von Sternberg, 1932), *Velká iluze* (La Grande Illusion; Jean Renoir, 1937), *Záhadná trojice* (The Unholy Three; Tod Browning, 1925), *Země bez chleba* (Las Hurdes, Luis Buñuel, 1932), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Zpustlík* (Derelict; Rowland V. Lee, 1930).

47) Vývoj podobné problematiky v Alsasku-Lotrinsku dokládá Roger Icart, *La révolution du parlant: vu par la presse française* (Perpignan : Institut Jean Vigo, 1988) s. 126–129.

48) Dvoustránková tabulka zachycující situaci v dvanácti evropských zemích (ovšem bez Francie!), kde lze nalézt např. odpovědi na otázky oblíbenosti různých typů zvukových filmů, vztahu k cizojazyčným verzím, výpůjčních cen a dalších ekonomických činitelů, viz *Film Kurier* 1. ledna 1931, s. 4–5.

Poznámka o autorce:

Nataša Ďurovičová studovala na Univerzitě v Lundu (Švédsko), na University of California v Santa Barbaře (MA) a v Los Angeles (Ph. D. program – Film / TV Studies). Působí jako redaktorka časopisu www.91st-meridian.org přiřazeného k International Writing Program na University of Iowa. Mezinárodního spisovatelského programu (IWP) na University of Iowa. Zabývá se otázkami národní a nadnárodní historiografie a tématy týkajícími se jazyka a filmu. Viz např.: “Translating America: the Hollywood Multilinguals 1929 – 1933” in Rick Altman (ed.), *Sound Theory/ Sound Practice* (AFI/Routledge, 1992); “Some Notes on the Intersection of the Popular and the National Cinema” (Velvet Light Trap, 1994); “The Paris Lot: Franco-American Film Relations in the Early Sound Era” in Barnier – Moine (eds.) *France/Hollywood: Echanges Cinematographiques* (Paris: L’Harmattan, 2003) a “Los Toquis, or, Urban Babel” in Linda Krause – Patrice Petro (eds.), *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age* (New Brunswick: Rutgers UP, 2003). Další informace viz <http://www.towerofbabel.info/>



Články

KOLEM SVĚTA VE 32 JAZYCÍCH

Lví král a strategie „globální lokalizace“

Pavel Skopal

Dlouhodobě vzrůstají jak průměrné produkční náklady současných hollywoodských filmů, tak i procentuální podíl marketingových výdajů.¹⁾ Díky tomu závisí zisk ve větší míře na zahraničních trzích a také na distribučních oknech, ve kterých je film uváděn po skončení distribuce v kinech, přičemž v posledních několika letech získává stále dominantnější roli uvádění filmu na DVD, které přináší často větší zisky než tržby z kin či videa.²⁾ Tato situace nutí producenty vyrovnat se s úkolem nabízet globální produkty, které umožňují zároveň jistou míru lokalizace na kulturně (a jazykově) specifických trzích. Zdá se ovšem, že některé distribuční praxe, formované v průběhu posledních deseti let, omezují možnosti skutečné lokalizace. Na jednu stranu je pravdou, že hollywoodské blockbusterové filmy nejsou divákům nabízeny jako neměnný produkt, právě naopak: cílem je oslovit co nejvíce segmentů publika, definovaných věkem, rodem, žánrovými preferencemi. Tyto segmenty jsou oslovovány různými verzemi filmových a televizních trailerů, plakátů apod.³⁾ Ovšem možnosti lokální, kulturně specifické reklamní kampaně jsou spíše omezené a jednotlivé cílové skupiny jsou oslovovány do značné míry globálně.⁴⁾ Diváci mohou vidět různé verze trailerů spíše v závislosti na tom, zda vyrazili do kina na animovaný film, rodinnou komedii nebo horor, než na tom, kde (v které zemi) se

- 1) Průměrné negativní náklady u produkce společností, které jsou členy MPAA, se zvýšily v roce 2003 (63,8 mil. dolarů) oproti roku 1983 (11,9 mil. dolarů) o 436 %. Zdroj: výroční zpráva MPAA pro rok 2003.
- 2) Podíl zahraničních trhů na zisku amerických společností činí mírnou nadpoloviční většinu a každým rokem o něco narůstá; celkový počet prodaných kusů DVD se v roce 2003 zvýšil oproti roku 2002 o 53 %, prodej videokazet klesl o 39 %, přičemž prodaných DVD je oproti VHS více než trojnásobně vyšší.
- 3) Možnost diverzifikovaného oslovení je podle R. Altmana u hollywoodských filmů podporována i samotným textem, a to strategiemi jako je nabízení excesivního materiálu, který by nebyl nutný pro čtení skrze jediný žánr, či mnohonásobné rámování (*multiple framing*), kdy je událost zasazena do více než jedné narativní linie a je tedy možné ji číst ve více souvislostech ad. Srov. Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 2000, s. 134–137.
- 4) Toto tvrzení se – tak jako celý přítomný text – vztahuje primárně k blockbusterové produkci, nikoli k filmům náležejícím k modu umělecké kinematografie, ani k tzv. „crossovers“, které se nacházejí někde mezi komerčním imperativem vysokorozpočtové produkce a kulturním imperativem „umělecké kinematografie“.

toto kino nachází.⁵⁾ Martine Dananová poukazuje na to, že americké filmové společnosti obvykle připravují pro marketingovou kampaň jednotlivých filmů univerzální marketingový plán pro celosvětovou distribuci – a pokud marketingový tým pro určitý zahraniční trh navrhne nějaké změny pro lokální kampaň, musí to být schváleno mateřskou společností. Přestože praxe není zcela sjednocená, „v případě většiny velkých filmových společností je patrný určitý trend k větší centralizaci a standardizaci, zvláště pokud je ve hře reklamní prodej (*merchandising*)“.⁶⁾ Možnosti aktivních pokusů o lokalizaci jsou omezo-
vány i dalšími faktory. Prvním z nich je tendence k „sequelizaci“, která je obzvlášť silná v případě produktů směřujících přímo na video a DVD, bez distribuce v kinech.⁷⁾ Podle slov Marka Zuckera, viceprezidenta zahraniční distribuce Columbia TriStar,

ty sequely, které jsou publikem silně očekávány, mají dopředu zajištěný prodej. A pokud sázíte na úspěch filmu v Severní Americe, nebudete měnit reklamní kampaň pro mezinárodní trh⁸⁾

a přitom podle Dananové to byla právě společnost Columbia TriStar, kdo se nejaktivněji pokoušel o lokalizaci na zámořských trzích: výroční zpráva Sony Corporation, mateřské společnosti Columbia TriStar Pictures, zdůrazňuje záměr korporace „aktivně podporovat lokalizaci v různých formách našich zámořských aktivit“, zejména v marketingu, a blíže spolupracovat s lokálními jednotkami.⁹⁾ Další faktor představuje zkracování časové

- 5) To samozřejmě neplatí bez výjimek. Drobné rozdíly trailerů určených pro evropský trh oproti trailerům americkým mohou být způsobeny např. tím, že nepodléhají kontrole MPAA (srov. Vinzenz H e d i g e r, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Aarau – Zürich : Schüren 2001). Některé změny v zámořské (evropské) reklamní kampani mohou být vyvolány také neúspěchem filmu na domácím, americkém trhu (například obměněná kampaň pro film POSLEDNÍ AKČNÍ HRDINA, který ve Spojených státech finančně propadl, se snažila podat „drsnější“ obraz hlavní hvězdy filmu, Arnolda Schwarzeneggera), nebo jinými podmínkami na cizích trzích (v Evropě nebyla v 80. letech televizní kampaň využívána v takové míře jako ve Spojených státech, protože vysílací čas byl dražší, větší důraz byl tedy kladen na plakáty a propagaci v rádiích) – srov. Kerry S e a g r a v e, *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1980s to the Present*. Jefferson, N.C. : McFarland 1987, s. 40–41. V některých případech je pro evropský trh více zdůrazňována pozice režiséra-auteura, popř. je kampaň modifikována v souladu s předpokládanými preferencemi příslušného trhu: zatímco ve Spojených státech byly PŘÍŠERKY, S.R.O. propagovány v první řadě jako komedie, pro reklamní kampaň v Japonsku byl kladen důraz na emocionální stránku filmu (Anthony D' A l e s s a n d r o, *Global Conquest. Variety* 392, 2003, č. 11, s. 16). Tyto rozdíly ale nepředstavují nějaké radikální změny či výrazné přizpůsobování propagační strategie lokálnímu trhu: „Marketingová kampaň [pro film PEARL HARBOR] pro zámořské trhy nebude nijak dramaticky odlišná od té, která byla použita doma, třebaže bude kladen větší důraz na milostné a přátelské vztahy, než na samotný útok na Pearl Harbor.“ Charles L y o n s, *Disney preps PR Blitzkrieg. Variety* 382, 2001, č. 11, s. 1–2.
- 6) Martine D a n a n, *Marketing the Hollywood Blockbuster in France. Journal of Popular Film & Television* 23, 1995, č. 3.
- 7) Srov. Marc G r a s e r, *H'wood's direct hits. DVD preems boffo, biz frets over sequel-mania. Variety* 396, 2004, č. 4, s. 1.
- 8) Don G r o v e s – Anthony D' A l e s s a n d r o, *H'w'd plans O'seas D-day & date. Variety* 382, 2001, č. 9, s. 7–8.
- 9) M. D a n a n, c. d. Je zřejmé, že výroční zpráva citovaná Dananovou sleduje linii nové strategie vytyčené pro rok 1988 Masaaki Moritou, tehdejším viceprezidentem společnosti Sony. Ten pojmenoval novou

mezery mezi americkou a celosvětovou distribucí – což výrazně snižuje možnost poučit se v zahraniční reklamní kampani z omylů a chyb na domácím trhu.¹⁰⁾

Podle Dananové je jedním z důsledků omezené autonomie na národní úrovni to, že

stále větší počet názvů filmů zůstává nepřeložených, zvláště pokud je v sázce sdružená propagace (*tie-in*) a reklamní prodej [...]. Tento trend k častějšímu používání anglických názvů ovšem přesahuje rovinu zvažování vlivu reklamního prodeje. Společnosti také doufají v využití přitažlivosti angličtiny pro mladší, vzdělanější diváky.¹¹⁾

Tato tendence je ostatně patrná i v České republice. Zachovávání původních názvů v případě filmů jako CATWOMAN, COLLATERAL, SPY KIDS, tedy „silně konceptualizovaných“ filmů se značným marketingovým potenciálem, začíná převažovat například nad pokusy lokalizovat názvy filmů pomocí vytváření spojení s lokální diváckou zkušeností.¹²⁾ Je to přitom právě jazyk (v podobě dabingu i titulků), a v širším smyslu zvuková stopa, co může být nejsilnějším prostředkem lokalizace – ať už „vnější“ lokalizace vývozcem kulturního produktu, nebo „vnitřní“, potenciálně subverzivní lokalizace ze strany příjemce.¹³⁾

V následujícím textu se budu snažit naznačit roli, kterou mohou hrát jazykové verze pro proces lokalizace, i meze tohoto procesu. Středem mého zájmu bude DVD s filmem společnosti Disney Lví král. Pokusím se ovšem rozšířit předběžné závěry, týkající se

strategii „globální lokalizace“, což je označení, které budu využívat v další části textu: „Každé z našich regionálních center v Japonsku, Spojených státech, Evropě a Asii musí stanovit nové cíle, které napomohou lokalizovat jeho aktivity. Tento proces musí zároveň probíhat v souladu s jednotným cílem učinit ze Sony skutečně globální společnost. Rád bych tedy představil nový princip „globální lokalizace“, který pro nás bude do budoucna určující. Toto je nová životní filozofie společnosti Sony, díky které vyjdeme vstříc lokálním potřebám pomocí lokálních operací, zatímco budeme rozvíjet společné globální koncepty a technologie.“ Srov. <http://www.sony.net/Fun/SH/1-29/h1.html>.

10) D. Groves – D'Allessandro, c. d. Srov. také K. Seagrave, c. d.: „Zpoždování zahraniční distribuce za distribucí na domácím trhu mělo tu výhodu, že umožňovalo pozměnit reklamní kampaň v případě, že v Americe zklamala“ (s. 241). Se sílící tendencí ke zkracování této distribuční mezery u vysokorozpočtových filmů ovšem zmíněná výhoda mizí.

11) Martine Danan, Marketing the Hollywood Blockbuster in France. *Journal of Popular Film & Television* 26, 1998, č. 4, s. 138.

12) Jako příklad je možné uvést český distribuční název filmu LEVITY (MUŽ, KTERÝ ZABIL), imitující titul MUŽ, KTERÝ NEBYL (THE MAN WHO WASN'T THERE). Takovýto typ „parazitního“ překladu není ostatně ničím novým ani ničím specifickým pro Českou republiku: „Izraelští distributoři v naději, že využijí úspěch filmu Mela Brookse ŽHAVÁ SEDLA (BLAZING SADDLES) (1974), uvedli znovu do distribuce starší Brooksův film THE TWELVE CHAIRS (DVANÁCT KŘESEL) pod názvem KIS'OT LOHATIM (Žhavá křesla).“ Robert Stam – Ella Shohat, The Cinema after Babel: Language, Difference, Power. *Screen* 26, č. 3/4, s. 44. Příkladem doslovné „lokalizace“ názvu je film BAD COMPANY, natáčený částečně v Praze a distribuovaný pod názvem ČESKÁ SPOJKA.

13) Příklady subverzivního titulkování uvádí Abé Mark Nornes v textu For an Abusive Subtitling (*Film Quarterly* 52, 1999, č. 3) – jeho hlavní argument ovšem spočívá v obhajobě „perverzního“ způsobu titulkování (*abusive subtitling*) jako nástroje dokonalejšího převodu originálu. Jako nejzjevnější příklady aplikace takového titulkování uvádí způsob, jakým francouzští levičáci „ukradli“ Kung-Fu filmy, a také postup, při němž Donald Ritchie použil pro Kurosawův film RAN silně formální dvorskou angličtinu pro překlad japonštiny, používané před obdobím Meiji.

„lokalizační“ strategie dabingu, na Disneyho animovanou produkci, v menší míře na animovanou produkci společnosti DreamWorks, a některé poznámky snad mohou být relevantní i pro hranou vysokorozpočtovou hollywoodskou produkci a její strategii prosazování se v cizojazyčném kulturním prostoru.

„Globální lokalizace“

Pro analýzu role jazyka v procesu lokalizace produktu-filmu je nutné nejprve objasnit, v jakém smyslu bude chápán pojem „globální lokalizace“, a odlišit dvě roviny, v nichž bude tento pojem používán. Vhodnost tohoto pojmu pro sledovaný účel je dána do jisté míry také tím, že byl definován a používán společností Sony, která jej aplikovala také na svoji filmovou produkci (tedy v rámci společnosti Columbia). „Globální lokalizace“ označuje strategii vyrovnání se s požadavkem globalizace pomocí flexibilní specializace a rozpoznání role lokálních procesů. Globalizace vyžaduje, aby velké společnosti byly schopny diferencovat své produkční operace a realizovat různé aktivity v rámci různých pracovních trhů.¹⁴⁾ Globální lokalizace („glokalizace“) je

ve svém obchodním smyslu slova úzce spojena s tím, co je v jiném kontextu a v bezprostředněji ekonomických pojmech označováno jako mikromarketing: přizpůsobování a propagace zboží a služeb na globální nebo téměř globální bázi stále diferencovanějším lokálním a specifickým trhům.¹⁵⁾

A co je důležité, glokalizace zahrnuje do jisté míry také „konstrukci (zvíř. P. S.) stále diferencovanějších konzumentů, „vynalézání“ „konzumních návyků“,¹⁶⁾ takže představuje proces spočívající nejen v exploataci, ale také konstrukci jednotlivých segmentů trhu. Podle Morleye a Robinse hraje v kontextu glokalizace globálně-lokální nexus klíčovou roli – lokální by ale mělo být chápáno jako relační prostor, který je konstituovaný skrze jeho vztah ke globálnímu a neodpovídá žádné specifické teritoriální konfiguraci. „Pro globální korporaci může lokální ve skutečnosti odpovídat regionální, národní či dokonce pan-regionální sféře její aktivity.“¹⁷⁾ Tato poznámka má značný význam ve vztahu Hollywoodu k různým trhům, které jsou jím rozpoznávány v závislosti na aplikovaném strukturujícím hledisku. Pouhých pět zemí tvoří více než 75 % příjmů hollywoodských studií z národních trhů (Japonsko 15 %, Kanada 11,3 %, ° Austrálie 5,5 %).¹⁸⁾ Taková

14) Scott Lash – John Urry, *Economics of Signs and Space*. London – Thousand Oaks – New Dehli : Sage 1994, s. 285.

15) Roland Robertson, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In: Mike Featherstone – Scott Lash – Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*. London – Thousand Oaks – New Dehli : Sage 1995, s. 29.

16) Tamtéž.

17) David Morley – Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London – New York : Routledge 1995, s. 117.

18) Janet Staiger, *Neo-Marxist Approach: World Film Trade and Global Culture Flows*. In: Alan Williams (ed.), *Film and Nationalism*. New Brunswick – New Jersey – London : Rutgers University Press 2002, s. 243.

čísla činí z těchto národních států silné „lokální“ trhy, které svým významem zastiňují ostatní, alespoň pokud jde o velkorozpočtovou produkci. Odlišné hledisko (například nízkorozpočtové žánrové produkce; jednotlivých distribučních oken – video, DVD, televize; či hledisko jiného než bezprostředně finančního zisku) může ovšem „lokalizovat“ odlišné trhy.¹⁹⁾

V další části textu se pokusím analyzovat strategii „globální lokalizace“ na dvou odlišných rovinách. Nejprve bude analyzována tato strategie samotná, tedy jako strategie (post)produkce a distribuce, a poté se zaměřím na způsob, kterým je využívána jako rétorický nástroj na DVD s filmem LVÍ KRÁL – tedy na to, jakým způsobem je tento film a DVD jej obsahující propagováno pomocí argumentu lokální/globální působnosti. Jak postprodukční, tak rétorická strategie budou sledovány především ve vztahu k jazyku dialogů (původnímu znění a dabingu).

Příklad Lvího krále: strategie „globální lokalizace“ v procesu dabingu

1. Lví král v České republice: dabing pro distribuci v kinech

Nejprve se na příkladu dabingu LVÍHO KRÁLE pro český trh podívejme na to, jak proces dabování do lokálního jazyka probíhá a jak ovlivňuje lokalizaci samotného produktu. Otázkou je, jak decentralizovaný proces dabování funguje (nakolik je skutečně decentralizovaný a jakou roli hraje naopak centralizovaná kontrola), a v jaké míře umožňuje skutečnou „lokalizaci“ samotného produktu.

Uvedení LVÍHO KRÁLE do kin v roce 1994 zajišťovala v České republice společnost Falcon, ale Disney kontroloval jak dabing, tak reklamní kampaň.²⁰⁾ Pro roli Scara (v anglické

19) Několik příkladů takovýchto odlišných hledisek: prodej DVD softwaru: „Prezident společnosti Fox Home Entertainment Intl. Stephen Moore prohlašuje, že jeho společnost se příští rok zaměří na posílení prodeje DVD softwaru na trzích, které zaostávají, především Brazílii a Jižní Koreu, a na stimulaci nákupních návyků v Japonsku a Německu.“ Don Grove s, Overseas DVD sales overtake bullish U.S. market. *Variety* 393, 2003, č. 6, s. 14. Ve vztahu k nízkorozpočtové produkci v lokálním jazyce viceprezident společnosti Fox Tony Safford říká: „Ekonomické měřítko je v tomto případě takové, že i poměrně nízká investice se může vracet dlouhou dobu. Přestože vždy doufáme v dobrou ekonomickou návratnost, ta může přijít i v jiné podobě, například získáním talentů, vytvořením strategických vztahů v dané oblasti nebo potenciálem budoucího remaku.“ Nicole LaPorte, Local pix pique H'wood interest. *Variety* 396, 2004, č. 4, s. 9. A příznačné vyjádření Richarda Foxe ze společnosti Warner Bros.: „Hodláme být mnohem aktivnější ve stávající situaci, kdy evropský trh rychle roste a publika žádají stále více lokálního obsahu ve svých hraných filmech a televizních programech. Naším plánem je vytvořit určitou šablonu, kterou použijeme na trzích nejen v Evropě, ale také v Japonsku, Číně a dalších zajímavých centrech po celém světě. Naše mantra je „mysli globálně, jednej lokálně“. Cathy Dunkley – Dana Harris, Warners accents local-lingo plans. *Variety* 382, 2001, č. 3, s. 22.

20) Silná kontrola je motivována do jisté míry také protipirátskými opatřeními ze strany Disneyho: společnost posílá dabingové společnosti nejprve scénář s pracovní kazetou se zpívanými scénami, které jsou ovšem „znehodnocované“ tím, že kazeta obsahuje pauzy, rušivé zvuky apod. (Eduard Krečmar, autor českých textů k písni LVÍHO KRÁLE, in: Královské dabování, *Květy* 1994, č. 48 (25. 11.), s. 26–27, připravila Klára Říhová). To je poměrně běžná praxe, jak potvrzuje Helena Cíková ze společnosti Virtual,

verzi Jeremy Irons) bylo testováno téměř dvacet herců, než byla společnost Disney konečně spokojena:

Někteří naši známí herci dokonce odešli ze studia uražení, když se dozvěděli, že neprošli tímto testem. Mám pocit, že nepochopili, o co zde šlo. Američané totiž netestovali jejich herecké vlohy. Šlo jim o barvu hlasu, o to, co s ním ten který dabér dovede. Vyžadují totiž hlas, který se maximálně podobá originálu²¹⁾

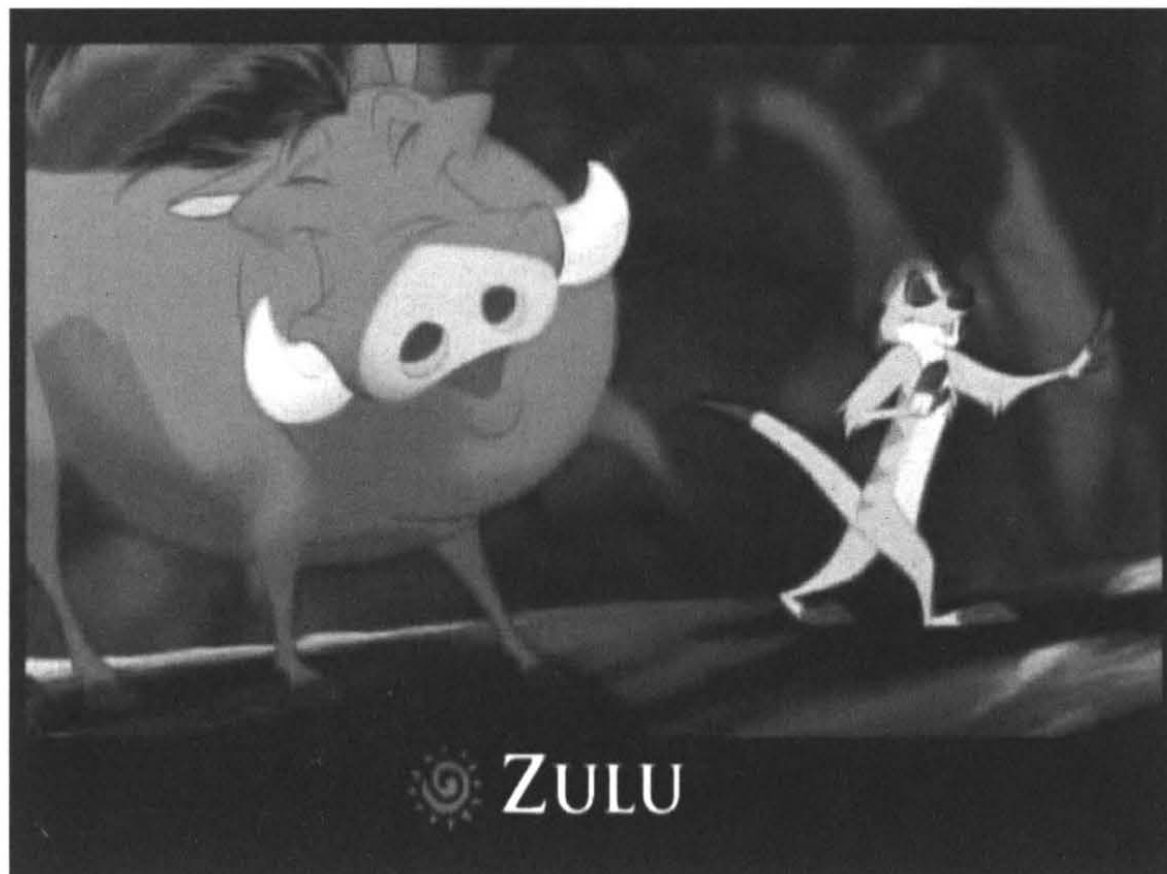
– což naznačuje silnou prioritu „transparence“ a „mimetické“ kvality hlasu před lokalizací (která je dokonce v podstatě vyloučena). Tato strategie sice může zachovat některé konotace původního dabingu (např. „aristokratičnost“ hlasu), ale vyhýbá se jakýmkoli pokusům o lokalizaci či přenos konotací jiných (např. „rasový“ podtext dabingu hyen u LVÍHO KRÁLE). Důvodem může být jednak obtížnost takového adekvátního přenosu, jednak také to, že lokalizace by neznamenal pouze prosté smazání možné „americkosti“ – či spíše „hollywoodskosti“ – produktu, ale i její nahrazení jiným kulturním podtextem. Pravděpodobně jediná možná „lokalizace“ „chuligánských hyen“, jednoznačně rozpoznatelných jako černošské a hispánské postavy, skrývající se v jakési verzi ghetta v africké divočině²²⁾, by byla snad skrze romský přízvuk nebo skrze posun překladu do slovníku nějaké specifické komunity nebo subkultury, která je majoritou pocíťována jako „nebezpečná“ (ve skutečnosti použil český překlad hovorový jazyk bez nějaké specifické konotace). I v případě dalšího často komentovaného příkladu postavy Scara/Jeremy Ironse mění český dabing původní konotace. Ironsův hlas je nejen „aristokratický“ díky svým expresivním kvalitám, ale „aristokratičnost“, „intelektuálnost“ a také „padoušství“ je nesené i konotacemi, které získal anglický akcent v americké (filmové) kultuře. Český hlas může nést některé konotace aristokratičnosti-dekadence-homosexuality, ale bez nějakých specificky „národních“ spojení. Kromě toho je v původní verzi anglický akcent Ironse vztažen také k Jeremy Ironsovi jako herci/hvězdě, což vtahuje jeho hvězdný status a jeho „tělo“ do procesu recepce. Oproti tomu český dabing používá sice velmi známý hlas, který ovšem není spojený se stejně dobře známým „hvězdným tělem“ – alespoň ne s „vlastním“ tělem dabéra (Pavel Soukup), který je populární spíše jako „hlas“ Depardieua či Redforda (skutečná lokalizace, která by se snažila analogicky nahradit původní konotace v novém kulturním prostoru, by v tomto případě zřejmě musela použít například akcent německý nebo ruský).

Jakákoli „adekvátní“ změna by lokalizovala jazyk způsobem, který by odváděl zvukovou stopu od jejího Disney-Hollywood-amerického původu (přestože se příběh LVÍHO KRÁLE

která zajišťovala pro LVÍHO KRÁLE dabing (telefonický rozhovor). Disney pošle nejprve dvě či tři takto „maskované“, znehodnocené, předběžné verze, a až poté finální verzi pro dabing. Všechny kopie distribuované překladatelům a dalším lidem pracujícím na dabingu jsou kódované, což umožňuje zjistit, jaký je zdroj případných dalších kopií. Dokončená česká verze, která vznikala souběžně se všemi ostatními evropskými jazykovými verzemi, byla poslána do Francie, kde byly všechny verze mixovány (přičemž k mixování nebyl přizván nikdo z českých techniků).

21) Jiří H o u d e k, Sázka na kresleného LVÍHO KRÁLE. Rozhovor s ředitelem distribuční společnosti Falcon Film Michaelem Málkem. *Denní telegraf* 3, 1994, č. 293 (14. 12.), s. 11.

22) J. W a s k o, *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Cambridge – Oxford – Malden : Polity Press, 2001, s. 141.



„Dnes dabujeme filmy přibližně do 32 jazyků...“

Foto archiv

snaží být „univerzální“, kulturně adaptovatelný, kvalita produktu samotného je garantována značkou „Disney“ – srov. roli podpisu Walta Disneyho na propagačních materiálech či způsob, jakým je tento film prezentován na DVD coby část disneyovského „pokladu“, o čemž se ještě zmíním v další části textu).²³⁾ Snahou reprodukovat expresivní kvality hlasu smazává dabing kulturní specifičnost, zároveň ale udržuje maximální blízkost originálu – odlišnost je omezena na sémantickou rovinu.²⁴⁾ Hollywoodská studia se

23) Jak může také dopadnout neopatrná „lokalizace“ dabingu ukazuje zábavný příklad Stama a Shohatové: „V rámci specializovaného lingvistického kódu vyvinutého pro překlady westernů [v Itálii] jsou Unie a Konfederace překládány jako ‚nordista‘ a ‚sudista‘, což jsou geografické pojmy mající v Itálii jasné konotace (evokují napětí mezi ‚feudálním‘ Jihem a rozvíjejícím se kapitalistickým Severem), takže občanská válka je čtena v pojmech Risorgimenta.“ R. St a m – E. Sh o h a t, c. d., s. 50.

24) Při mimořádně silné kontrole procesu dabingu nebyl překlad pod tak striktním dohledem (E. K r e ě m a r, *Královské dabování*). To ovšem neznamená, že by překlady nebyly kontrolovány vůbec. Velké hollywoodské společnosti posílají lokálním společnostem, pracujícím na dabingu, tzv. „dubbing guidelines“, které obsahují například vysvětlení anglických idiomů, frází, či dokonce i poměrně jednoduchých vět, aby se vyhnuly omylům v překladu. Některé společnosti (např. Dreamworks, ale ne Disney) požadují dokonce zpětný překlad – to znamená, že se dialogy se přeloží nejprve z angličtiny do češtiny a poté zpět z češtiny do angličtiny. V případě jmen a pojmů, které jsou překladatelsky obtížné, posílá překladatel studiu tzv. „translation matrix“ společně s vysvětlením důvodu daného překladu.

sice intenzivně snaží prodat tentýž film v podobě řady odlišných zkušeností, nabízených v různých médiích a formátech – to ale neplatí pro jazykové verze. Identita produktu by měla být zachována – v daném případě coby produktu značkové kvality „Disney“ (filmy společnosti Disney jsou pravděpodobně v Hollywoodu jediné, které jsou stále prodávané a vnímány jako produkt určité společnosti).²⁵⁾ Lokálně (a ve stále větší míře také globálně) známé hlasy hollywoodských hvězd jsou v lokálních jazykových verzích obětovány bez adekvátní náhrady – a tato „oběť“ je poměrně velká zvláště v případě filmů společností Disney, Pixar či DreamWorks, které využívají (nákladné) slavné hlasy slavných herců k dabování postav coby „přidanou hodnotu“ pro ne-dětské publikum. Studia samozřejmě požadují pro dabování slavných hvězd lokálně známé hlasy. Ale jak ukazuje případ LVÍHO KRÁLE či třeba „dubbing guideliness“ k filmu EUROTRIP,²⁶⁾ studia vnímají to, že hlas lokální hvězdy nemůže plně nahradit hlas původní, a v některých případech může být dokonce škodlivý. V novém kulturním zvukovém prostoru se nový hlas pohybuje odlišně, blokuje některé z původně ustavených spojení a může vytvářet nové, nežádoucí konotace.

Skutečnost, že lokálnímu publiku jsou obvykle odepřeny původní hlasy, je rozpoznána alespoň částí publika a recenzentů, jak je patrné z řady recenzí a reakcí diváků v populárních magazínech a na webových stránkách. Tato ztráta je sice vnímána jako nutná oběť dětskému publiku, ale obvykle je recenzenty i diváky doporučována původní jazyková verze, která má nabízet lepší zážitek. Strategie sbližování lokálních verzí s verzí

25) Zatímco tzv. „akumulativní preference“ staví obvykle na reklamních klišé jako „od režiséra filmu...“, „od producenta filmu...“ apod. (srov. Toby Miller – Nitin Govil – John McMurria – Richard Maxwell, *Global Hollywood*. London: BFI 2001, s. 150), v případě Disneyho je tato strategie založena na silné referenci k vlastní historii. Příkladem může být přímo pro video a DVD trh produkováný sequel LVÍ KRÁL 3: HAKUNA MATATA: na konci filmu se k jeho hlavním hrdinům (kteří v tom okamžiku zastupují děti sledující film) připojují Sněhurka a sedm trpaslíků, Mickey Mouse, Pluto a další postavy z disneyovské historie, aby sledovali film ve filmu (příběh Timona a Pumbly, vedlejších postav prvního LVÍHO KRÁLE) coby personalizovaná divácká (již aktualizovaná či budoucí) vzpomínka. Takováto auto-reference nabízí také možnost alegorického čtení LVÍHO KRÁLE: Mufasa jako Walt Disney, Simba jako Michael Eisner, skutečný a oprávněný dědic, bojující o Disneyho dědictví s Jeffrey Katzenbergem (srov. Peter Kramer, *Entering the Magic Kingdom: The Walt Disney Company, The Lion King and the Limitations of Criticism*. *Film Studies* 2, 2000, s. 44–50). Ostatně i trailer k speciální edici LVÍHO KRÁLE na DVD takového čtení podporuje: sekvence slavnostního vítání Simby přechází od detailu oslavovaného lvíčete – uctívaného budoucího krále – ostrým střihem k obrazu samotného DVD nosiče, které je tak prezentováno jako synekdocha Disneyho „království“ a jako materializace zkušenosti s Disneyho filmy a vzpomínek na ně – a/nebo jako objekt sběratelské vášně a zbožňování.

26) V „guideliness“ k filmu EUROTRIP, distribuovanému společností DreamWorks, jsou následující pokyny pro herecké obsazení: „Pro postavu Donnyho (Matt Damon) použijte, prosím, obvyklý hlas dabující Matta Damona. Pokud zde takovýto obvyklý lokální hlas není, použijte prosím hlas z filmu *SPIRIT* jen v případě, že se jednalo pouze o standardního dabingového herce, nikoli o „hvězdu“, popřípadě najděte jinou vhodnou hlasovou náhradu.“ (*SPIRIT: STALLION OF THE CIMARRON* /2002/ je animovaný film z produkce DreamWorks). Takže pokud existuje ustavený lokální hlas „přilepený“ k „cizímu“ tělu, tato lokální vazba těla a hlasu by měla být zachována. Ovšem pokud by hlas použitý v případě animovaného filmu patřil lokální hvězdě (a přitom nebyl stabilně spojený s „tělem“ americké hvězdy), předpokládá se, že by mohl vytvořit silně lokální, nahodilé a nežádoucí spojení mezi animovanou postavou a hereckou hvězdou – takže jeho použití je zakázáno (jako faktické zákazy a příkazy je jistě adekvátní číst často se opakující „prosby“ v guidelines).



*Pluto a kačer Donald jako diegetičtí zástupci dětského diváka –
a Disneyho minulost jako budoucí divácká zkušenost*

Foto archiv

původní v expresivní rovině, která je primárně motivována centralizační snahou kontrolovat pohyb produktu na lokálních trzích, je ovšem na DVD využita pro obhajobu dabingu do cizího jazyka coby praxe, která udržuje kvalitu na úrovni původního dabingu (důraz na maximální podobnost jazykových verzí), a současně umožňuje kulturní lokalizaci.

2. DVD verze Lvího krále: rétorika globálního a lokálního

Společnost Disney prezentuje na DVD nosičích „globální lokalizaci“ jako ústřední strategii při uvádění svých filmů na jazykově odlišné trhy – ta se tak zde stává nástrojem propagace. Zdůrazňována je jak globální přitažlivost produktů, tak schopnost lokalizovat tyto produkty pro jednotlivé jazykově odlišené trhy. Nejzřejmějším příkladem jsou „vícejazyčné sekvence“ (*multilanguage reels*), které jsou součástí bonusové výbavy filmů LVÍ KRÁL, POCAHONTAS a ZVONÍK U MATKY BOŽÍ.²⁷⁾ Tyto sekvence překvapivě zviditelňují

27) Je možné je zároveň chápat jako propagaci samotného formátu DVD díky tomu, že předvádí jeho potenciál skrze syntagmatickou aktualizaci možností volby, které DVD nabízí. Nejsou výlučnou záležitostí Disneyho filmů, najdeme je také např. na DVD s DOBOU LEDOVOU (společností Blue Sky Studios a Fox Animation Studios).

změny a posuny způsobené procesem dabování, které zároveň samotný klip prezentuje jako téměř nepostřehnutelné. Tyto sekvence tedy současně říkají: „v lokálních jazykových verzích nedochází k žádné podstatné změně, jsou totožné s „originálem“ – a zároveň upozorňují na to, že zde nějaký originál je (nepřímo tak připomínají cizost produktu). Toto „cizí“ je přepsáno, ale stále je zde jako zdroj určitého potěšení, které tyto klipy skýtají.²⁸⁾

POCAHONTAS: sekvence nazvaná *Colors of the Wind*, doprovázená komentářem režiséra Mikea Gabriela: „Každá země používá jiné herečky, ale poslouvejte, jak každá z nich zní jako Pocahontas“ (tato sekvence je tvořena ukázkami sedmnácti různých jazykových verzí).

LVÍ KRÁL: vícejazyková sekvence (16 jazyků): komentář viceprezidenta společnosti Disney Ricka Dempseyho: „Teď můžete slyšet, že Pumba zní vždy jako Pumba, Timon zní vždy jako Timon, bez ohledu na to, ve kterém koutě světa se nacházíte. Obzvlášť zajímavá je Zulu verze. Bylo to poprvé, co jsme jeli do Afriky a dabovali film do afrického jazyka. Doslova jsme tak film lokalizovali pro kulturu, která jej inspirovala.“

Obdobná rétorika je využita také v dalším bonusovém materiálu: Jeff Miller, výkonný viceprezident: „Téměř každý film počínaje SNĚHURKOU jsme se snažili převést do lokálního jazyka, abychom zasáhli co možná nejširší publikum.“²⁹⁾

„Hlavní úkol spočívá v tom, *najít takové obsazení postav, které bude fungovat v lokální komunitě*, a kromě toho musíte také *najít správný způsob adaptace jazyka* [zde i v násl. citacích zvyč. P. S.].“

Dempsey: „Měli jsme to štěstí, že jsme získali ty nejlepší světové textaře a překladatele, kteří anglickou verzi filmu *adaptovali pro lokální kulturu*. Oni *rozumí místním nuancím a znají místní smysl pro humor*, takže dokáží scénář přizpůsobit dané kultuře...“

Miller: „Chceme si být jistí, že kamkoli jdeme, *produkujeme konzistentní výkon*...“

Dempsey: „To děláme tak, že naše jednotlivé pobočky obsadí postavy a pošlou konkurzy do Burbanku. Díky tomuto *hlavnímu centru* zajistíme *konzistentní hlas* pro všechna teritoria po celém světě.“

Dempsey (o verzi v zulštině): „(Blake Todd) navštěvoval místní školy a hledal talent, který by nahrál hlas mladého Simby a mladé Naly, a pak šel do místní komunity a hledal někoho, kdo by mohl ty role hrát. Je neskutečné, čeho dosáhl s neherci...“

28) Zaměřím se na DVD společnosti Disney, ale do jisté míry lze přítomnou argumentaci vztáhnout i na vysokorozpočtovou animovanou produkci jiných studií – viz zmíněná DOBA LEDOVÁ či SHREK (Dream-Works). Na DVD s filmem SHREK je obsažena sekvence používající obdobnou rétoriku, a to při předvádění procesu dabování známých filmových hvězd (Mika Myerse, Eddie Murphyho, Cameron Diazové) do „více než dvaceti jazyků“.

29) Silná kontrola kvality dabingu je – alespoň podle autobiografie Michaela Eisnera, která může být ovšem ovlivněna snahou zdůraznit svůj osobní přínos pro obnovení pozice společnosti na trhu – záležitostí posledních dvou desetiletí. Eisner popisuje, jak při návštěvě Francie koncem 80. let náhodně zjistil, že televizní série THE GOLDEN GIRLS, distribuovaná Disneym, je velmi špatně přeložená, a že chyby v překladech zejména idiomů se objevují v řadě Disneyho animovaných filmů. Na základě toho bylo založeno oddělení Disney Character Voices, vedené Royem Disneym jr. a dohlížející na kvalitu dabingu. Poté byly údajně předabovány všechny Disneyho filmy. Srov. Michael Eisner – Tony Schwartz, *Work in Progress*. New York : Random House 1998, s. 273–274.

Miller: „Lokalizace LVÍHO KRÁLE byla takový precedent, že jsme dostali uznání od *Variety*, a v hlavních studiích se rozpoutaly diskuse o tom, kam až zajít při dabování filmu. Dnes dabujeme filmy přibližně do 32 jazyků...“

Silně je zde tedy patrná rétorika lokalizace, ale zároveň se upozorňuje i na globální kvalitu (a jako pozadí pro proces lokalizace je zdůrazňovaná vysoká kvalitativní úroveň originálu, která nemizí v procesu lokalizace díky konzistenci hereckých výkonů, zajišťované centrální kontrolou). „Imaginárno globálního“ je vyjádřeno také designem menu sekvence DVD: bonusy jsou rozděleny do částí pojmenovaných podle kontinentů (Asie, Evropa, Amerika...), takže divákova (či spíše uživatelská) zkušenost s DVD nabývá podobu putování kolem světa a sledování jednotlivých linií, spojujících různé země, regiony, kontinenty pomocí fenoménu „Lví král“. Také tento nárok globální přitažlivosti (v rovině hudby, narativu či emocí)³⁰⁾ je vyjádřen v některých bonusových materiálech více či méně explicitně: skladatel Hans Zimmer: „Vždy se snažím posouvat hranice, *rušit naši geografickou závislost* na nějakém ‚a teď jsme tady‘, chci, aby to bylo *univerzálnější*. Každý rozumí tónům a rytmu. To platí všude na světě.“

Režisér Roger Allers: „Metafora ‚nakolik jsme zodpovědní za svoji rodinu a společnost?‘ má podle mě *univerzální* smysl a je nám všem blízká...“

Zdrojem zdůrazňované lokalizace má být jazyk (v sémantické rovině) – jazyku je ale zároveň připisována i funkce globalizující, a to v rovině expresivní. Tato expresivní dimenze („vnitřní“ souvislost hlasu a těla, textura hlasu, akcent, řečový manýrismus)³¹⁾ by měla být spíše zdrojem lokálních, nepřevoditelných kvalit dialogu: v rétorice Disneyho společnosti je ale překvapivě využita jako místo, v němž má být stejná (vysoká) kvalita produktu udržována ve všech dabovaných verzích.³²⁾ „Konzistentnost výkonu“ (Miller, srov. výše) představuje argument snažící se zdůraznit nejen vysokou kvalitu všech Disneyho produktů, ale také vysokou kvalitu všech verzí téhož produktu. Ve zmiňovaných sekvencích, které předkládají sémantickou dimenzi jazyka jako prostředek lokalizace (heterogenizace), je expresivní dimenze zdůrazňována coby prostředek globalizace

30) V rovině narativu analyzoval globální přitažlivost filmu Scott Robert Olson: „Disneyho LVÍ KRÁL (1994) ukazuje lépe než kterýkoli jiný film vývozní potenciál programů pro děti. Jeho transparentnost z něj učinila největší Disneyho hit všech dob, a podrobnější zkoumání textu ukáže, proč tomu tak je. LVÍ KRÁL je učebnicový příklad otevřenosti, virtuality, cirkularity, využití archetypálních dramatických postav, eliptičnosti, negentropie, inkluze, pravděpodobnosti, všudypřítomnosti, produkční hodnoty a synergie“ (S. R. Olson, *Hollywood Planet: Global Media and the Competitive Advantage of Narrative Transparency*. New Jersey – London : Lawrence Erlbaum Associates 1999, s. 135). V námi sledované souvislosti je možné hovořit především o zdůrazňování transparentnosti dabingu – dabing je prezentován jako neviditelná membrána, která propouští kvalitu originálu (a přitom je originál nadále uznáván a rozpoznáván – anglojazyčná verze, „první mezi rovnými“).

31) Pro pojem sémantické a expresivní dimenze srov. článek N. Ďurovičové v tomto čísle *Illuminace*.

32) Ekvivalence jazykových verzí je tedy zdůrazňována právě v té rovině, v níž je obtížné jí dosáhnout. K tomu blíže viz text N. Ďurovičové v tomto čísle *Illuminace*, s. 5–6. Přestože animace zvýrazňuje mezeru mezi tělem a hlasem a neodpovídá tak plně hlavnímu argumentu Ďurovičové (jednoduše řečeno, animace se nesnaží tolik skrývat mezeru mezi tělem a hlasem a díky tomu je kompatibilnější s dabingem), je argument neúplné ekvivalence platný i zde (a kulturní nesoulad americké hvězdy a lokálního hlasu je do jisté míry zachován – Mickey Mouse je koneckonců americká hvězda).

(homogenizace), a je tak konstruována imaginární komunita diváků spojených stejnou úrovní kvality nabízeného produktu.

Striktní přístup Disneyho společnosti k dabingu je známý³³⁾ a může být interpretován jako prostředek lokalizace, jak to činí Kirsten Drotnerová:

Disneyho produkty jsou z hlediska jejich původu „textuálně neoznačené“: Disneyho komiksy jsou, podobně jako jiná importovaná tištěná média, překládány, a Disneyho animované filmy jsou dabovány – na rozdíl od většiny jiných vizuálních produktů (a řady jiných animovaných filmů), které jsou v severní Evropě titulkovány, takže nesou explicitní označení „cizosti“, rozpoznatelné i malými dětmi. Překlad a dabing slouží „naturalizaci“ Disneyho produktů.³⁴⁾

Tato teze ovšem platí *pouze* pro „malé děti“, které jsou hlavním adresátem – a hlavním zdrojem příjmů – jen nepřímo, jak připomíná David Forgacs: „Jsou to dospělí, kteří na ně vynakládají peníze. Disneyho reklamní kampaň, ať už na filmy, tematické parky nebo konzumní zboží, je zaměřena na rodinu.“³⁵⁾ Není příliš překvapivé, že děti nemají jasnou představu o národním původu Disneyho produktů a projevují tendenci si je „přivlastnit“ jako domácí produkty, jak to naznačuje výzkum prováděný Ingunnem Hagenem (a vnímaná dostupnost Disneyho produktů v zahraničí je matoucí i pro tento proces „přivlastňování“):

Jen ty nejmladší děti se domnívaly, že Disney je norský, jak to vysvětluje 6 a půl roku stará holčička: „Musí být norské, abychom jim rozuměli.“ Řada dalších dětí má zkušenosti s Disneyho produkty v zahraničí, např. ze Švédska, Dánska, Německa, Francie, Itálie. [...] Při snaze vysvětlit Disneyho národní příslušnost sedmiletý chlapec prohlašuje: „Disney může být v různých zemích norský, švédský nebo německý.“ Přesto si některé děti nebyly zřejmě v této věci jisté: měly dojem, že tyto produkty byly norské, přestože zároveň věděly, že se prodávají i v jiných zemích.³⁶⁾

Tento výzkum byl ovšem součástí *The Global Disney Audiences Project*, který využíval jako hlavní skupinu respondentů vysokoškolské studenty.³⁷⁾ Přes omezenost výzkumného

33) Kirsten Saabye, ředitel Buena Vista Character Voices v Kodani: „[lokální hlas] musí být podobný americkému hlasu, ale musí také zároveň fungovat v Dánsku. Je důležité, aby filmové publikum mělo pocit, jako kdyby film měl být dánský.“ (S. L a h e y, Disney-dansk. *Politiken* 7. 11. 1997. Cit. dle Kirsten Drotner, Denmark: „Donald seems So Danish“: Disney and the Formation of Cultural Identity. In: Janet W a s k o – Mark P h i l l i p s – Eileen R. M e e h a n /eds./, *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London – New York : Leicester University Press 2001, s. 118.)

34) K. Drotner, c. d., s. 115.

35) David F o r g a c s, Disney animation and the business of childhood. *Screen* 33, č. 4, 1992, s. 361.

36) Ingunn H a g e n, Norway: Norwegian Memories of the Disney Universe. In: J. W a s k o – M. P h i l l i p s – E. R. M e e h a n, c. d., s. 244.

37) Mark P h i l l i p s, jeden z editorů knihy *Dazzled by Disney?*, v níž byly publikovány výsledky výzkumu, poznamenává: „Disney má zájem o konzumenty, kteří jsou vzdělaní a mají nadprůměrné příjmy (Disneyho produkty nejsou koneckonců nejlevnější), a kteří mají čas a sklony věnovat se volnočasovým aktivitám.“ Přestože tato slova je možné chápat i jako obranu úzkého výzkumného vzorku, jsou do značné míry platná.



Lví král jako globální fenomén – a svět jako místo sdílené zkušenosti

Foto archiv

vzorku, která neumožňuje generalizaci, nám výzkum může pomoci pochopit, jak jsou Disneyho produkty vnímány: na otázku „Je Disney výlučně americký?“ odpovědělo 49,5 % respondentů „ano“, 27,6 % „ne“, což naznačuje poměrně značnou roli „americkosti“ a „cizosti“ v recepci Disneyho.

Propagace produktů společnosti Disney se nemůže omezit je na „transparentní“ oslovení různých věkových kategorií dětského publika v jejich – doslovně i přeneseně – vlastním jazyce; musí se zároveň zaměřovat i na ostatní členy „rodinného publika“ včetně těch, kdo „vynakládají peníze“, rodičů. Edice filmů na DVD, které se stalo nejziskovějším distribučním oknem, nabízí příležitost sledovat strategii takového diverzifikovaného oslovování.

„Král všech DVD... DVD, které změnilo definici zábavy“³⁸⁾

The Lion King: Disney Special Platinum Edition

Už samotný fakt, že se jedná o „speciální edici“, je signifikantní, protože implikuje „více zábavy“, přidanou hodnotu k filmu samotnému. Tímto způsobem oslovuje nejen děti,

38) Trailer pro speciální edici LVÍHO KRÁLE na DVD.

ale také jejich rodiče (kteří by měli investovat více do „vysoce kvalitního, speciálního“ produktu), a také sběratele a fanoušky DVD.³⁹⁾ Dětem je zde nabízeno potěšení interaktivity a imerze (ve hrách *Timon's Grab-A-Grub Game*, *Pumbaa's Sound Sensations* a *Timon & Pumbaa's Virtual Safari*) či *Sing Along Track*,⁴⁰⁾ ale spousta dalšího materiálu na DVD je sotva zaměřena na nejmenší děti. Druhou identifikovatelnou skupinou „implikovaných“ adresátů jsou „starší sourozenci“, oslovení skrze videoklipy Eltona Johna a videoklip *Circle of Life* v provedení „Circle of Stars“ z Disneyho televizního kanálu, tedy děti kolem dvanácti let.⁴¹⁾ Dále je zde řada rozhovorů, sekvencí a dokumentů, které představují poměrně standardní výbavu speciálních edic DVD a které se obrací především na filmové fanoušky. A nakonec některé materiály oslovují zřejmě především dospělé publikum buďto jako rodiče, nebo jako ty, kdo si pamatují „starého Disneyho“. Často je zmiňována konceptualizace filmu, údajné vlivy afrického umění, hovoří se o umělecké vizi; jsou vyprávěny „osobní“ příběhy ztráty někoho blízkého v rodině (ve vztahu k tomu, že LVÍ KRÁL nabízí oidipovský příběh hlavního hrdiny-lvíčete, které ztratí otce a musí se vyrovnat s touto ztrátou a s pocitem viny za otcovu smrt;⁴²⁾ jsou zde také „zábavně-vzdělávací“ krátké filmy o životě africké zvěře – to vše může rodičům sdělovat, že Disneyho filmy jsou zcela neškodné, edukační, umělecké, chytré, hodnotné produkty, které mohou být dokonce i lékem na emocionální stres. V několika z obsažených pořadů se bez nějaké zjevné souvislosti objevují „klasické“ Disneyho postavičky; a jako průvodce se opakovaně zjevuje Roy Disney Jr., nositel „pravého“ Disneyho jména a tradice. Jak Roy Disney, tak postavy jako Pinocchio, Sněhurka nebo Peter Pan vytváří spojení s osobními vzpomínkami rodičů. Dokonce i „nový“ Disney se tak stává součástí „Disneyho království“, které mohou nyní rodiče sdílet se svými dětmi.

Dalším nástrojem diverzifikace přitažlivosti pro konzumenty je zvuková stopa. Její důležitost na DVD LVÍHO KRÁLE ukazuje i to, že DVD je vybaveno novým zvukovým mixem, připraveným původně pro uvedení v síti kin IMAX (zde jako „*enhanced home theater mix*“).⁴³⁾

39) Je potřeba připomenout, že uvádění Disneyho filmů na videu je spojeno s obdobím „nového Disneyho“ pod vedením Michaela Eisnera, a že znamenalo výraznější změnu a riziko než pro jiné společnosti. Strategii „starého Disneyho“ totiž bylo uvádět „klasické“ filmy v sedmileté periodě, aby zasáhly novou generaci dětského publika. Uvedení na videu snížilo komerční potenciál opakovaného uvádění do kin a vytvořilo větší tlak na zhodnocení komerčního potenciálu videotruhu.

40) Filmové písně jsou vnímány jako velmi atraktivní pro malé děti – Disney produkuje např. videokazety s písňovými klipy z filmů; obdobnou participační zábavu nabízí disneyovské *read-along* DVD, kdy se na obrazovce objevují texty dialogů, které tak může dětský divák pronášet současně s postavou – dětská, komercializovaná verze „kulturní“ participace.

41) V souvislosti s uvedením LVÍHO KRÁLE v kině Málek poznamenává: „Kontrolovali i naši reklamní kampaně. Máme kupříkladu k dispozici několik značně odlišných krátkých sestřihů scén z filmu, protože každý takovýto „foršpan“ je určen jiným divákům. Tak třeba v sestřihu, který je adresován mládeži, je výrazný důraz na hudbu.“

42) Pro LVÍHO KRÁLE (a širěji rodinné dobrodružné filmy [*family-adventure movie*]) jako film o nevratnosti ztráty, o odloučení a o znovusjednocení se zbytkem rodiny a s komunitou, srov. Peter Kramer, *Would you take your child to see this film? The cultural and social work of the family-adventure movie*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York: Routledge 1998, s. 294–311.

43) V materiálu nazvaném *DVD sound design* hovoří producent Don Hahn a ředitel Buena Vista Home Entertainment Bob Chapek o práci na zvukovém mixu a o „nové zvukové zkušenosti“, kterou nabízí:

Tímto způsobem je rozpoznáván (či konstruován) dílčí (globální, národně nerozlišený) tržní segment filmových fanoušků a „znalců“ – skrze škálu možností volby (komentáře, „making of...“, verze „panorámování a skenování“ či letterbox, podpora širokoúhlé televize, „rated“ x „unrated“ verze /lišící se tím, zda dodržují rating – tedy doporučenou přístupnost – určenou pro uvedení do kin/, zvukový systém DTS, apod.) je i „běžný“ divák oslovován jako „znalec“ a potenciální budoucí vlastník domácího kina.

V kontrastu s diverzifikovaným způsobem oslovování segmentů publika a se škálou nabízených potěšení je přitom příznačné, že ve většině případů neexistuje žádný rozdíl mezi DVD produkovánými pro různé regiony a země (kromě zvukové stopy s dabingem a titulků) – a to i v situaci, kdy je světový trh částečně předrozdělen regiony a kdy by bylo technicky velmi jednoduché připravit „lokálně specifické“ DVD. Stejný film je často opakovaně uváděn ve více edicích a propagován skrze vyšší úroveň obrazové a zvukové kvality či množství doprovodného materiálu, filmoví fanoušci a sběratelé jsou oslovováni skrze zvyšující se míru „výjimečnosti“ produktu – ale bez podstatnější úpravy pro národně a kulturně specifický trh.⁴⁴⁾

Závěr

Tento text se na příkladu Disneyho animovaných filmů snaží ukázat, že skutečná lokalizace je v rovině dabingu a překladu poměrně silně omezovaná (přestože je Disney propaguje mj. i jako „lokalizované“ produkty) a že jsou zároveň uplatňovány jiné, ne tolik zdůrazňované strategie rozpoznávání a oslovování tržních segmentů publika, nesouvisející s národní, jazykovou či kulturní specifičností.

Jistá míra lokalizace v sémantické rovině je umožněna – což je smysluplné vzhledem k tomu, že místním publikem nepochopitelné, kulturně specifické aluze by mohly publikum odrazovat svojí kulturní odlišností, cizostí, arogancí a neochotou „rozpoznat“

Don Hahn: „Ti, kteří si oblíbili původní zvukový mix, si mohou zvolit zvuk 5.1. Ale dejme zákazníkům možnost volby – při troše práce mohou vzít velkoformátový mix, který jsme připravili pro velkoformátová kina IMAX, a převést jej do formátu přehratelného i na systému domácího kina [...]. Tento systém je v podstatě velmi podobný uspořádání reproduktorů ve velkoformátovém kině [tento nový zvuk] otestuje vaše domácí kino.“ V tomto komentáři je tedy systém domácího kina propagován dokonce jako lepší než zvukový systém klasických kin, a je srovnáván se zvukovým systémem kin IMAX.

- 44) Pokud jde o hollywoodskou produkci, dominantním modelem je poskytnutí licence k hotovému produktu lokálnímu distributorovi (srov. Cross-border DVD strategies. Fulfilling DVD's promise in Europe. *Screen Digest* únor 2001, s. 53–58). Je pravda, že například část produkce pro region 2 je připravována v Evropě – digitální data jsou poslána ze Spojených států a zpracována místními grafickými designéry, přidávají se také titulky a dabing. To ovšem neznamená zásadnější zásah do skladby disku, navíc je patrná silící tendence k centralizaci a přesouvání veškeré práce pod kontrolu amerických producentů, s cílem zajistit standardní kvalitu. Už samotný přechod k DVD si vyžádal větší míru dohledu a kontroly jednotlivých verzí dabingu a titulků, které byly pro video trh produkovány v různých formátech různými lokálními firmami. Co nevidilo v době uvádění každé lokální verze zvlášť na video, se projevilo jako problém v okamžiku komponování DVD s více jazykovými verzemi. Srov. http://www.screendigest.com/publications/reports/video_and_dvd/european_dvd_authoring_2002/EBAN-5LEF3P/sample.pdf

lokálního diváka.⁴⁵⁾ Ale i v této sémantické rovině je patrná tendence k minimalizaci lokalizace a k udržení kontroly nad celým procesem.

V expresivní rovině je patrná tendence, kterou by bylo možné poněkud unáhleně označit za „homogenizaci“ – všechny jazykové verze LVÍHO KRÁLE byly v expresivní rovině produkovány jako imitace, snažící se maximálně zúžit mezeru mezi originální-anglojazyčnou a lokální verzí a omezit ji na sémantickou rovinu. Domnívám se ovšem, že je vhodnější chápat tuto tendenci pouze jako pozadí pro jiné procesy „lokalizace“ (či zaměřování segmentů publika), které nejsou natolik vymezeny jazykově a národně. Nejde pouze o to, že domnělá „homogenizace“ trhů hollywoodskými produkty není nikdy úplnou a skutečnou homogenizací díky tomu, že tyto produkty jsou recipovány odlišně v odlišném kulturním kontextu. Spíše než tento zjevný a často diskutovaný moment procesu recepce chci zdůraznit něco jiného. V posledních přibližně dvaceti letech se role „národního trhu“ z hlediska hollywoodské filmové produkce oslabuje. Jak poznamenává Janet Staigerová,

fyzická produkce a konsumpce získává lokálnější a individualizovanější nádech. Tato hyperflexibilita je vedena a umožňována specializací. Marketing zaměřený na dílčí tržní segmenty (*niche marketing*) může využívat partikularizovanější životní styly, které propojují například euro-americké společenské třídy podél kulturních linií vkusu, spíše než na základě konfigurace národní identity. Prodej není zaměřen na masy, ale na skupiny se specifickými životními styly a vkusem [...]. Situace masových médií se změnila s příchodem videorekordérů, satelitního přenosu, kabelové televize, internetu. Škála dostupného zboží na nízké (či konkurenční) cenové hladině se zvýšila tak razantně, že od poloviny osmdesátých let už je skutečně možné hovořit o „možnosti volby“. Vysílání určené úzkému okruhu adresátů (*narrow-casting*) a tržní segmenty se staly realitou.⁴⁶⁾

V této linii argumentace bych rád prezentoval „simulaci“ anglické jazykové verze a „ekvivalenci“ lokálních jazykových verzí jako strategii, která je v souladu s oslabováním jazykově a národně založené lokality ve prospěch jiných „lokalit“ (tržních segmentů), založených spíše na preferencích konzumentů, věku, technické vybavenosti (domácí kino), oblíbenosti určitých žánrů či filmových hvězd apod. V tom případě by angličtina nebyla chápána ani tak jako nositel kulturní odlišnosti, ale spíše jako nulová rovina pro konstrukci lokalit (segmentů) založených na jiném základě.⁴⁷⁾ Nakolik jsou tyto „lokality“ a segmenty již

45) Případně jsou odstraňovány příliš silné projevy americké kulturní ideologie – např. v jedné scéně filmu TOY STORY 2 jsou pro mezinárodní distribuci nahrazeny americká vlajka a hymna glóblem a filmovou hudbou. Srov. <http://imdb.com/title/tt0120363/alternateversions>.

46) J. Staiger, c. d., s. 232, 239.

47) Výzkum postojů k hollywoodské, evropské a národní kinematografii, provedený Philippem Meersem na vzorku 28 respondentů – mladých návštěvníků kina (průměrný věk byl 17,5 roku), potvrzuje hypotézu o výlučné pozici hollywoodské kinematografie, která je vnímána evropským publikem spíše jako synonymum kinematografie vůbec, než jako národní idiom; a americká angličtina je vnímána jako „filmový jazyk par excellence“. Pro řadu respondentů užití holandštiny konotuje „špatné herectví“, a při sledování filmů dávají přednost angličtině před svým mateřským jazykem. Srov. Philippe Meers, „It's the Language of Film!": Young Film Audiences on Hollywood and Europe. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Abroad*. London: BFI 2004, s. 158–176.

aktualizované je otázka, jejíž zodpovězení by vyžadovalo jiný typ výzkumu – zjevná je nicméně snaha konstruovat je skrze způsob oslovení.

Rozhodně nechci tvrdit, že národ a jazyk nehrají žádnou roli jako základ prožitku lokality filmových konzumentů – spíše používám příklad distribučních a propagačních strategií realizovaných u LVÍHO KRÁLE jako projev určité tendence k oslabování role, kterou tyto koncepty hrají v procesu oslovování.

Role národa v procesu kulturního „rámování“ zahraničních filmů a vytváření recepčního horizontu je samozřejmě v každé zemi jiná, zejména pokud jde o diskurs filmové kritiky, která v tomto procesu hraje zásadní roli.⁴⁸⁾ Zvláště v případě postkomunistických zemí je patrný zlom v tom, jak je vnímána americká populární kultura a hollywoodská kinematografie (a také v tom, nakolik je angličtina akceptována a absorbována jako ne již tak silně národně definovaný nástroj komunikace). V období komunistického režimu byl hollywoodský film – signifikantní především svojí ne-přítomností – vnímán jako silně americký produkt, což představovalo určitou geopolitickou výjimku z teze, že Hollywood je spíše vnímán jako „kinematografie samotná“, než že by byl chápán jako národní, americká kinematografie. Devadesátá léta vyznačila linii mezi generacemi v tom, nakolik je Hollywood chápán skrze koncept národa. Působivý Maltbyho pojem „dočasného amerického občanství“⁴⁹⁾, tak přesvědčivý pro dvacátá léta minulého století, by mohl být nyní obměněn v jiný typ „dočasného občanství“, založeného na jiných „imaginovaných identitách“ – vhodným příkladem by mohlo být „dočasné občanství Středozeemě“.

Mgr. Pavel Skopal (1972)

Působí jako doktorand na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, kde přednáší mj. dějiny filmových teorií. V současné době se věnuje zejména problémům filmové recepce, dějinám postklasického hollywoodského filmu a výzkumu produkčních a propagačních změn, souvisejících s nástupem nového formátu – DVD.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; skopal@phil.muni.cz)

Poděkování: v první řadě Peteru Kramerovi z University of East Anglia za cenné rady a trpělivost při opakovém kritickém čtení textu. Dále za důležité informace a ochotnou pomoc řadě lidí, kteří se podílejí různým způsobem na dabingu a distribuci hollywoodských filmů (zejména společnosti Disney) v České republice: Janu Bradáčovi, Heleně Cíkerové, Františku Fukovi, Marku Hrazdilovi, Michalu Izakovičovi, Petře Synáčové, Evelíně Vrbové a dalším. Text vznikl v době studijního pobytu na University of East Anglia v Norwichi, který se uskutečnil díky stipendiu Mezinárodního visehradského fondu.

48) Ulf Hedetoft ukazuje, jakou roli sehrává sebeobraz kulturní odlišnosti národa v procesu „přerámování“ hollywoodských filmů recenzenty ve Francii a Dánsku. Srov. U. Hedetoft, *Contemporary Cinema. Between Cultural Globalization and National Interpretation*. In: Mette Hjort – Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London – New York : Routledge 2000, s. 278–297.

49) Srov. Richard Maltby – Ruth Vasey, „Temporary American Citizens“: Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanization of European Cinema. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), „*Film Europe*“ and „*Film America*“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter : University of Exeter Press 1999, s. 32–56.

Citované filmy:

Catwoman (Pitof, 2004), *Collateral* (Michael Mann, 2004), *Česká spojka* (Bad Company; Joel Schumacher, 2002), *Doba ledová* (Ice Age; Chris Wedge, Carlos Saldanha, 2002), *Lví král* (The Lion King; Roger Allers, Rob Minkoff, 1994), *Lví král 3: Hakuna Matata* (The Lion King 11/2; Bradley Raymond, 2004), *Muž, který nebyl* (The Man Who Wasn't There; Joel Coen, 2001), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995), *Poslední akční hrdina* (Last Action Hero; John McTiernan, 1993), *Prci, prci, prcičky* (American Pie; Paul Weitz, Chris Weitz, 1999), *Příšerky, s. r. o.* (Monsters, Inc.; Peter Docter, David Silverman, Lee Unkrich, 2001), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), *Spirit: Stallion of the Cimarron* (Kelly Asbury, Lorna Cook, 2002), *Spy Kids* (Robert Rodriguez, 2001), *The Golden Girls* (tv série, 1985–1992), *The Twelve Chairs* (Mel Brooks, 1970), *Toy Story 2* (John Lasseter, Ash Brannon, Lee Unkrich, 1999), *Zvoník u Matky Boží* (The Hunchback of Notre Dame; Gary Trousdale, Kirk Wise, 1996), *Žhavá sedla* (Blazing Saddles; Mel Brooks, 1974).

SUMMARY

AROUND THE WORLD IN 32 LANGUAGES

The Lion King and the Strategy of "Global Localization"

Pavel Skopal

Average production costs of contemporary Hollywood films are growing, as is the share of marketing expenses. Due to these facts, any profit depends on an expanded degree of foreign markets and on the distribution windows following the theater release (and among those windows, the leading role has been taken over by DVD in the last few years). This situation forces distributors to cope with the task to offer global products that would allow a certain level of localization by a culturally specific (and language specific) market. But some of the practices of distribution that have been shaped in the last decade seem to reduce the intention (and even possibility) of real localization: the most important of these practices and tendencies are sequelization, shortening (or elimination) of the time gap between the American and the worldwide distribution, strengthening of the role of merchandising.

The text tries to highlight the role of language versions in the process of localization, as well as the limits of this process. The focus of the text is Disney's animation movie *The LION KING* – and the process it was dubbed into Czech, and the way it is „framed“ and offered to various audiences on DVD. Various commentaries on the DVD use a strong rhetoric of “localization”. This “localization” is in fact restricted to dubbing – but the process of dubbing itself, both in their semantic and expressive levels, is strongly controlled and unified by the Disney company.

On the other hand, the structure of DVD's extra features and commentaries offer a wide spectrum of various “entries” for the viewer – and these “digressions” address quite a wide range of different consumers. However, these imagined groups of consumers are based on the differences in age or taste. The text attempts to indicate that the possibilities of local, culturally specific ways of addressing are rather limited – and specific target groups, based rather on age, gender, taste and consumers' preferences rather than on national/cultural specificity, are, to a large extent, addressed globally.

Translated by Linda Paukertová



Články

ČESKÝ DABING – CHOROBOPIS

Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu

Ivan Žáček

1. Úvod

Slyšeli jste někdy mluvit hluchoněmé? I u lidí, u nichž nastalo ohluchnutí až v průběhu života, dojde postupně k drastickému zehudnutí, prořídnutí jejich fonetické výbavy – byť měli předtím výmluvnost Diogena – a skončí nakonec, jsouce bez sluchové korekce, u jakési jedné univerzální sykavky. Univerzální, leč šišlavé. Štašili fšak ešče šalošit šfaš nešyšišich... Upřímně se jim omlouvám, nemám v nejmenším úmyslu utahovat si z těžce postižených lidí. Ale potřebuji tento příklad pro další. Český dabing totiž postihl podobný osud. Také – uprostřed plodného tvůrčího života – náhle ohluchl. Někdy to už opravdu vypadá, jako by do tohoto pomyslného „svazu neslyšících“ vstoupili všichni dabingoví živnostníci v Čechách. Dnešní komerční dabing se na výrazovou rozmanitost nejlepších děl zlaté éry může už vskutku jen rozpomínat. Bude také šišlat? Skončí u jedné standardní modulace hlasu pro vyjádření libosti, a druhé pro vyjádření nelibosti? Nic mezi tím?

S hluchými to, jak známo, chodí tak, že zatímco oni jsou relativně v pohodě, nejvíce jejich hluchotou trpí okolí. Odnáší to ten, kdo jim to trpí, český divák. Ten, který zatím slyší dobře – a má dosud v paměti, jak se dabovalo dříve. Ten nemohl přeslechnout, co se českému dabingu v posledních letech stalo, jaká zlá choroba ho postihla. Toto „odborové sdružení“ je pevně organizované, všichni neslyšící českého dabingu drží solidárně při sobě a mají dnes bezmála monopol na výrobu českého znění. Jejich hluchota se projevuje i tím, že nechtějí ani slyšet o jakékoli, byť sebelépe míněné kritice své práce. Nechtějí, aby se s čímkoli hýbalo, tento stav jim plně vyhovuje.

A tak divák musí naslouchat prapodivnému, nepřirozenému jazyku, kterým herci z obrazovky promlouvají. Jazyku, kterým nikdo na světě kromě nich nemluví. Jazyku, který nezničitelně generuje své bezduché vzorce plné slovních prefabrikátů a balastu. Který zcela rezignuje na funkci dramatického dialogu, schopného nést filmový příběh, a stává se smutným výsměchem moderní hovorové češtině. A nejen češtině. I prosté lidské soudnosti. Jestliže existuje řada děl, kde slyšíte svého oblíbeného dabéra hrát v pěti rolích (a nejsou výjimkou ani případy, kdy potká sám sebe v jedné scéně), jestliže stále existují režiséři, kteří dopustí, aby čtyřletou holčičku namlouvala tenounkým hláskem pětáctýřicetiletá žena [sic!], nelze to nazvat jinak, než pohrdáním divákem.

Bídu současného dabingu cítí jistě každý. Stalo se až jistou módní posedlostí si na něj neustále stěžovat. Mezi intelektuály to ostatně patřilo odjakživa k bontónu už z principu – to je však jiná otázka a sem, do tohoto pojednání, nepatří. Tento článek se nechce kriticky vymezovat vůči dabingu jako takovému, neboť ten nemá alternativu (podtitulky jsou nouzovým řešením, nejvýš pro pár klubových kin) – jen vůči špatnému dabingu. Každého pravda pálí trochu něco jiného. Každý Čech se cítí odborníkem, pokud jde o jeho mateřštinu. Ovšem ani mezi odborníky nepanuje naprostá shoda, pokud jde o příčiny současného stavu. Tak proč a jak se stalo, že dabing ohluchl? Pokusím se v tomto článku na tuto nelehkou otázku odpovědět za sebe.

Budu se, jak jsem už naznačil, zabývat především nejpokleslejší vrstvou, dabingem produkovaným v komerčních studiích. Důvody jsou zřejmé. Tato velkovýroba v průběhu 90. let zaplavila domácí trh a dnes vyplňuje bezmála celý obsah pojmu český dabing. Na tom nemůže nic změnit ani ta část kvalitní produkce, jež se snaží vytvářet stále ještě přijatelné podmínky tvůrcům, a zajistit tak i v dnešní době mediální zahlcenosti jakousi kontinuitu kvality. Postavení ČT, jež až donedávna platila za garanta jisté úrovně, je – tváří v tvář ekonomickým tlakům – stále vratší. Definitivně toto výsadní postavení ČT ztratila poté, co se její dveře otevřely soukromým studiím – a to nejen těm relativně kvalitním, ale i těm, kteří chtějí jen rejžovat peníze.

Jsou mezi nimi převážně lidé, kteří na to, aby mohli vykonávat tak náročnou disciplínu, nemají sebemenší uměleckou kvalifikaci. Bohužel nemají ani soudnost, a tak je nad slunce jasnější, že se nedají přesvědčit, aby odešli, žádnými jinými argumenty, než ekonomickými. Český divák v té věci dělat moc nemůže. Ale jedno přece: MŮŽE JE VYPNOUT. Může přibouchnout dveře všem těm, jež se mu tenounkým medovým hláskem snaží namluvit, že jsou jeho maminka. Využívá této možnosti?

Na českém trhu se může prosadit i zmetek, pokud je na něj atraktivní sleva – to je zřejmě jeho specifikum. Zlatokopové českého dabingu dokáží stlačovat své náklady a zvyšovat svou konkurenceschopnost tím, že najímají na práci levné žoldáky, lidi beze jména. Za pár let, až se něco naučí, až získají jméno, zkušenosti a zakázky, a bylo by nutné je lépe zaplatit, se s nimi rozloučí a najmou si nové lidi, kteří zase nic neumí.

Kromě těchto zřejmých důvodů, proč jsem si vymezil tak neutěšené téma, jsou zde ještě důvody ideální. Nejde tu jen o jedno zkažené logo, o jednu vytunelovanou obchodní značku. Nehraje se tu o zkažený salám. Hraje se o český jazyk, o českou kulturu. O vkus českého diváka. Hraje se o to, aby český dabing nezačali dělat Vietnamci. Ti by nepochybně vyřadili ze hry i kované české zlatokopy. Budeme ještě jednou volat: Zlatí zlatokopové?

Dabing má značný dopad na kulturu řeči, ale je to konec konců jen překlad, jehož kvality limituje předloha. Jde tedy též o to, co se nakupuje a šíří mediálními kanály, dnes dokonce i kanály veřejnoprávní televize. Každý drogový dealer ví, že chce-li dělat kšefty, musí si nejprve zajistit odbyt, „naučit“ své zákazníky na drogu. Soukromé televize už si svého odběratele vychovaly dávno. – Mějme tento hypotetický příklad: představme si, že by nějaká komerční televize předstoupila před českého diváka před dvaceti lety, uprostřed předlistopadového marasmu (za předpokladu, že by už tehdy existovala) s něčím podobným jako řekněme venezuelská telenovela! Do týdne by zkrachovala a nepomohl by jí ani Ústřední výbor! Divák zelenkovských seriálů, obtěžovaný ideologií, ale uvyklý na základní řemeslný standard, by chvíli jen nevěřícně zíral –

Jak pětiletá holčička s rozkošnými copánky pláče, že ji umřela maminka – už to samo je těžko ke strávení, pokud při tom uslyší, jak tam snaživě posmrkuje dvánáctiletá česká prepubescentka – jak se po celý díl schází veškeré příbuzenstvo, až od dalekého Orinoka, a jak všichni pláčí a vrhají se navzájem do náruče: Ach bože, Geraldina byla tak dobrá žena! Jak všichni ubohou osiřelou holčičku hladí po vláskách, jak jim uteče na balkón, za dědečkem, jak na něj upře tu nevinnou modř svých očí: Dědo, proč umírají dobří lidé? Jsou chvíle, kdy i muž smí uronit slzu. Ale když na něj zamrká řasami: Proč musela moje maminka umřít? – Nedokáže pohlédnout do těch čistých očí. Před celým světem by se za své slzy nestyděl, ale před svou malou holčičkou... Jen tlumeně vzlykne... a rychle odvrátí tvář...

– a rovněž on by rychle odvrátil tvář a přivolal někoho, jen aby se ujistil, že se mu to nezdá, a pak by oba chvíli tlumeně vzlykali a po tvářích by se jim koulely slzy smíchu. Ne, nestyděli by se za ně ani trochu, ale pak by tu bednu vypnuli. A dobře by si hlídali, aby ji ve čtvrtek v 16:15 nejbližšího půlroku nikdy nezapnuli. – Po nějakých deseti letech cílevědomé práce dosáhly soukromé televize v Čechách toho, že si lidé překládají své dovolené, aby nepřišli ani o jeden díl Labyrintů vášně... Protože příští díl – bude pohřeb. A oni od obrazovky neodtrhnou oči, a po tvářích se jim budou koulet slzy. Jako tomu dědovi... A pší dopisy: Nemohli byste začít Labyrinty vysílat častěji? Jsem starý nemocný muž a bojím se, že se nedožiju jejich konce... Pohled na plačícího starce je strašný. Pohled na plačící národ horší. Zapláčeme i my, až k nám dorazí telenovely z Mozambiku? Budeme ještě jednou volat: Zlatá Venezuela?

* * *

Ted' se však začíná hrát ještě o něco víc. Začalo druhé kolo. Před vrátky přibyl další uchazeč, přešlapuje tu spolu s Novou a spol. a všichni volají medovými hlásky na svá kůzlátka – Mně otevřete! Ne, mně! Já jsem vaše pravá maminka! – a odstrkují se navzájem. Veřejnoprávní televize usoudila, že nesmí zůstat stranou boje o tohoto léty svobody dobře připraveného diváka. Měla by svým konkurentům být vděčná za to, jak důkladně mu vymyli mozek. O to se tu hraje. Ještě před pár lety nám menšinový kanál ČT 2 záviděla celá kulturní Evropa. Dnes je jen otázkou času, kdy se na něm definitivně usídlí Esmeraldy.

Jen několik čísel. Klasický filmový dabing stál zhruba před dvaceti lety tehdejších 100 až 150 tisíc Kč. ČT vyráběla v polovině 90. let dabing za 80 – 120 tisíc Kč. Dnes se jí podařilo pod dumpingovým tlakem stlačit jeho cenu i kvalitu téměř na polovinu. Ve Zlíně je jedno soukromé studio, které přijede s vlastním autobusem a dodá český dabing na klíč za 10 tisíc. Zhruba tolik stojí telenovela, povinně přihazovaná na televizních festivalech do kupovaného balíku. Aby nevzniklo nedorozumění: nikoli jeden díl, ale celá série.

2. Pracovní diagnóza

Čím tedy ochořela současná dabingová čeština? Mezi její nejtypičtější rysy patří:

1. násilná, češtině cizí a často zavádějící intonace, pasivně, nekriticky přejímající melodické vzorce a příznaková kadenční schémata jiných jazyků, především angličtiny a v posledních letech i španělštiny;

2. umělá, zřejmě z reklamních klipů převzatá modulace mužných, sametových barytonů, na niž dnes přesedlala polovina pražských herců, snažící se barvit hlas do potměněle atraktivních odstínů, vypočítaných na to, aby zpracovávaly divačky svými skrytě erotickými konotacemi;
3. neústrojně frázování, vzniklé mechanickým, necitlivým, kontaktním překopírováním rytmiky originálu, zvrásňující českou větu a rozrušující její stavbu až do nepřehlednosti, nezdůvodnitelné ani psychologii postavy či situace a popírající přirozený rytmus a spád češtiny;
4. chybně rozmístěné, nelogické důrazy, dokonce vícenásobné, porušující jednu z hlavních zásad rétoriky, pravidlo o jednom vrcholu ve větě, které v lepším případě znějí nepřirozeně, bizarně, ale většinou mění úpravcem zamýšlený smysl věty;
5. jakýsi verbální minimalismus, zpřetrhaná, škobrtající, leč rádobý dynamická mluva akčních thrillerů, nervózní, zmatená, nekontrolovaná, často čtenářské chyby nepřipraveného dabéra maskující logorhea, kulometný příval ze standardního zásobníku vyprázdňených slov.

3. Trocha historie

Český dabing se vyvíjí už přes šedesát let. Již v 60. letech dosáhl i mezinárodně uznávané vysoké úrovně. Od té doby se začalo hovořit o české dabingové škole. I když pojem sám je poněkud vágní a obtížně definovatelný, skutečnost byla taková, že český dabing svou reálnou úrovní prakticky pomáhal vychovávat nejen českého herce, ale i diváka.

Klíčovým slovem dabingu je slovo „synchron“. Je to trochu hantýrka, jazykově nepříliš čistý, leč beznadějně zavedený výraz. Správně by mělo být: synchronnost či synchronita – ale kdo by se s tím vyslovoval, když se to používá neustále. Konec konců neznámá to nic jiného, než souběh. U filmu tedy souběh obrazu a zvuku, u dabingu konkrétně souběh obrazu postavy, zvláště jejích úst, a dialogu, jež pronáší. V dabingu je dobrý synchron takový, který diváka neruší, takže může vzniknout – při troše dobré vůle – iluze, že postava na plátně mluví česky.

Česká dabingová škola se v evropském kontextu výrazněji profilovala svým akcentem na umělecké aspekty, především na literární složku. Při srovnání dabingové produkce z 60. let tento rys vynikne takřka okamžitě: v jiných evropských zemích s rozsáhlou distribuční sítí, především v mateřské zemi poválečného dabingu, Itálii, ale i v Německu a Francii, se kladl až jednostranný důraz na technické kvality, na precizní synchron. Zde většinou ambice tvůrců v těchto zemích končily. Naproti tomu klasický český dabing vždy razil pojem „vnitřního synchronu“ a ve svých špičkových dílech usiloval vždy o to, aby jej prakticky naplňoval. Dabing jako specifická odnož překladatelské tvorby je především uměním moudrého kompromisu, pramenícího z poznání, že nelze současně vyhovět všem požadavkům. Specifičnost české školy byla v tom, že nad požadavky technického, fonetického synchronu úst kladla důraz na psychologickou věrohodnost, na to, aby byl český text realizovaný v co největší shodě s kompletní gesticko-mimickou akcí, jejím souhrnným rytmickým průběhem. Vycházelo se z přesvědčení, že nedokonalosti literární, nečistě stylově vedená postava, charakterizační, věcné, sociální, historické

nepřesnosti, stejně jako fádňi, výrazově nepropracovaný herecký výkon, divák ruší nejméně tolik, jako nedokonalý technický synchron.

* * *

Režisér pracoval ve zcela jiných podmínkách. Měl k dispozici řadu věcí, které dnes už nemá. Během předrealizační fáze mu střihač (profese, která v dnešním dabingu už ztratila svůj původní zásadní význam) filmovou kopii rozstříhal na smyčky. To byly zhruba dvacetivteřinové úseky, i delší (délka se řídila hustotou i náročností dialogu), určené pro zkoušení – v klasickém filmovém dabingu skutečně nějakých 5–20 metrů filmového pásu, jehož konce se slepily, spolu s blankem obsahujícím startovací znaménka a čísla 3 – 2 – 1, a založily do stroje, odtud název smyčka. Mezitím se v této přípravné fázi seznamoval se scénářem českého znění, jenž byl výsledkem náročné a vysoce specializované činnosti dvou lidí, překladatele a úpravce dialogů, klíčové postavy dabingu vůbec, tvůrce, který překlad synchronizuje s obrazem a bez jehož kvalitní práce se nikdy nemůže natočit dobrý dabing. Poté, co si ujasnil herecké obsazení, měl k dispozici seznamovací projekci – už druhou (prvá byla pro něj, produkčního, překladatele a úpravce) – při které se herci hlavních rolí mohli seznámit s příběhem, s celkovým rytmem vyprávění i charakterem filmového jazyka a samozřejmě s hereckým stylem svého představitele – což jsou věci poznatelné jedině takto, z celkového náhledu.

Ale především, když vypuklo vlastní natáčení: měl dost času na detailní práci. Týden či dva, ale rozhodně dost na to, aby mohl vše podle svého nejlepšího vědomí vypilovat. Měl dost času zkoušet obtížná místa tak dlouho, dokud měl pocit, že výrazová křivka hercova výkonu ještě stoupá. Měl dost času, aby si hned ve studiu dal KOPR, tzv. kontrolní projekci, pokud si výše řečeným už nebyl jist, a porovnal si spolu s herci několik verzí, neboť – a to zní jeho dnešnímu kolegovi jako pohádka – jeho zvukař, považte, si všechny pracovní verze uchovával tak dlouho, dokud se režisér pro jednu z nich definitivně nerozhodl! A to přesto, že to bylo technicky mnohem náročnější než dnes, v době harddiskového nahrávání. Měl dokonce tolik času, že si mohl dovolit udělat po pár hodinách práce přestávku, aniž produkční obracel oči v sloup. Mohl si dovolit vyhodit všechny ze studia a jít s herečkou na kafe, když měl pocit, že se „zasekla“ a potřebuje se uvolnit, nebo si něco v pojetí role ujasnit. Pak svěřil natočený materiál nůžkám střihače – tehdy to byly opravdu nůžky – a ten měl opět dost času na to, aby jimi kouzlil tak dlouho, dokud přesně neseděla i ta poslední věta. Měl dokonce tolik času, aby společně ve střížně pomohli dialogu nejen technicky, ale někdy i pokud šlo o umělecké vyznění. A nakonec, na míchačkách, kde se výsledek celé dosavadní práce, české dialogy, spojují s dalšími zvukovými pásy, měl dost času na to, aby pečlivou mixází dosáhl optimálních intenzitních proporcí mezi slovem, hudbou a veškerými zvuky, atmosférou i ruchy. Tedy, aby dosáhl toho, že český dialog zněl živě, plasticky, srozumitelně, ve správné zvukové perspektivě, v účinné kombinaci s hudbou, a zasazen do prostředí, jehož zvukovou charakteristiku se podařilo přesvědčivě vytvořit. Krátce a dobře, měl dost času. Mohl spolu se všemi zúčastněnými pracovat na české verzi tak dlouho, jak uznal za vhodné. Aby mohl nakonec odevzdat výsledek, pod který se nemusel stydět se podepsat. Dnes se stále častěji objevují (i ve vysílání, na kazetách je to pravidlem) česká

znění, kde tvůrci buď vůbec nejsou uvedeni a nebo jen souhrnně – což je ostatně porušením autorského zákona...

Práce ve studiu probíhala tak, že se herci smyčka promítala tak dlouho, dokud nenabyl jistoty, nenaučil se dokonale text a neprobral s režisérem jeho výrazové ztvárnění. A další věc, která v dnešních studiích není zdaleka samozřejmostí: pokud herců bylo víc, byli všichni přítomni ve studiu, v jednom čase a prostoru. Jejich dialog, ať už to byl rozhovor, hádka, souboj či společné dechy při milostném aktu, se tedy rodil ze vzájemné **interakce**, podobně jako na divadle, odkud v naprosté většině přicházeli a odkud si i přinášeli své herecké zkušenosti, samozřejmě včetně stereotypů. Jako partneři se vzájemně slyšeli, mohli na sebe reagovat, ovlivňovat se, inspirovat se, ano, i se navzájem jeden od druhého učit.

Nakonec blikla červená, když už se na to herec cítil, a jelo se naostro. Což znamenalo – a teď přijde to klíčové! – že se **vypnul zvuk**. Dabérův sluch byl uvolněn, v naprostém tichu studia, pro kritickou kontrolu vlastního hlasového výkonu a byl osvobozen od originální předlohy. Herec se díval na plátno, sledoval výraz tváře a mohl se jím inspirovat. Text smyčky, tedy maximálně dvě, tři repliky, zpravidla už uměl, ale pro pocit jistoty jej měl promítnutý těsně pod filmovým plátnem, takže odskočil-li sem očima, neztrácel kontakt s obrazem. Ani nástupy nemusel odchyťovat: na začátku repliky mu střihač nasadil bílé „kolečko“, předsazené o praxí vyzkoušený „reakční“ interval, což bylo osm filmových okének, tedy zhruba třetina vteřiny. Toto kolečko byla nesmírná pomoc, o níž se dnešnímu dabérovi, stresovanému tím, aby včas nasadil, může jen zdát. A to přitom synchron nebyl jeho problém: jak jsem už uvedl, filmová technologie přímo počítala s tím, že se hercův výkon ještě dotáhne ve střížně. Mohl se naplno soustředit na tvorbu, na psychologicky nejvýstižnější přetlumočení role. Na to, aby se **svými hereckými prostředky, odvozenými ze své mateřštiny, pokusil znovuvytvořit uvnitř pevně dané časové struktury svůj český pendant původního hereckého výkonu**. Za těchto podmínek se mohl dabing realizovat jako tvůrčí herecký akt.

4. Současný stav

Dnes je situace zcela odlišná, pokud jde o lidi, i technologii. Obrovská konjunktura na začátku 90. let způsobila, že se náhle všichni vrhli na dabing, vyhlídka na dobré zisky přilákala podnikavce všeho druhu. Každý se náhle cítil povolán. Každý, kdo měl hlas, namlouval, každý, kdo měl doma slovník, překládal, byť stěží svedl napsat dopis tetičce. Po desetiletí složitě ujasňované a kultivované estetické postuláty vzaly za své takřka přes noc. U masové komerční kazetové produkce, jež během několika let zaplavila český trh, se vytratily jakékoli vyšší umělecké cíle. Podnikatelský záměr byl jasný: domácí video si v porevoluční euforii ze svobody pořizoval každý a skoro nikdo z nadšených budovatelů domácích videoték neuměl anglicky natolik, aby rozuměl filmu. Kazety, které mluví česky, to bude terno! Že v tom lákavém nápisu „český dabing!“ není v pořádku ani prvé, ani druhé slovo? Žádný zákon, který by technicky vymezoval, co je dabing a co pouhý „voice over“, dosud neexistoval. A prznění češtiny lze rovněž provozovat beztravně.

Pro potřeby těchto masokombinátů, chrlících své klamavé výrobky, tu velmi rychle, bez jakékoli průpravy, vyrostla skupina dabingových specialistů, spíkrů, dnes už často

technicky velice zběhlých, ostřílených, ale bez jakéhokoli divadelního zázemí, praxe, uměleckého rozměru. Mnohému se jistě naučili, ale jedno platí dodnes: problém dabingu se pro ně vyčerpává úkolem technicky se vejít do synchronu.

Lamentuje-li dnes laická veřejnost tolik nad úrovní českého dabingu, nemá ovšem na mysli ani tak synchron. Nepřesné nasazení, přetažené konce replik, nepokryté retnice – to všechno jistě dnešní dabing nezdobí, ale on stoná mnohem vážněji. Tyto věci ruší jen soustředěného odborníka, ale průměrný divák, pokud je zaujat příběhem, nějaké ty retnice přehlédne, nikdy však nemůže přeslechnout falešnost v hlase dabéra. Slyší, že není připraven, že text pouze čte, říká slova, dělá pauzy.

Jde tu o širší krizi českého herectví vůbec. Českému divadlu se dnes palčivě nedostává osobností. Je to logicky poznat i v dabingu, byť už divadlo není zdaleka výhradním dodavatelem hereckých talentů jako v minulosti. Herectví dnes v dabingu nahrazuje atraktivní hlasový témbr. To je hlavní kritérium při obsazování. Onen vemlouvavý „erotický baryton“ jde na dračku, vznikla i jeho dámská obdoba, zastřený, zajímavě „nakouřený“ alt. Jako by se tu pěstovala nějaká jiná disciplína, jakási krční gymnastika. Nedostatek prožitku je nahrazován křikem, velkým hlasem, zajímavými modulacemi. Je to falešný patos, dosažený technickými prostředky, a to divák vycítí. Poznává, že je to všechno umělé. Chtěl by, aby to bylo jako na divadle. I tam je emoce zahrána, slzy nejsou opravdové. Ale on dostává – na dobrém divadle – aspoň tu iluzi.

* * *

Dnešní podmínky dabingové práce, tak, jak se ustálily v posledních třech dekadách, jsou výslednicí řady zásahů do natáčecího procesu, jejichž společným jmenovatelem je zjednodušení, zrychlení výroby a snížení její pracnosti. Některé redukce měly své racionální opodstatnění, jiné vedly ke zhoršení podmínek pro uměleckou práci. Ze všech změn, kterými postupně televizní technologie prošla, je jedna zcela zásadní a dá se vyjádřit jednou větou: **netočí se již na obraz, ale na zvuk.**

Nejde ani tak o to, že v souvislosti s přechodem na TMZ (televizní magnetický záznam) v roce 1977 se projekční plátno klasického filmového dabingu zmenšilo na televizní monitor s nesrovnatelně nižším rozlišením. I dnešní drastické zkrácení natáčecích časů je částečně kompenzováno nesporným faktem, že herecká technická připravenost i improvizace od té doby velmi vzrostla. A díky pohodlné, snadno ovladatelné, hladce plynoucí technologii možno dnes pracovat ve studiu vysoce efektivně a mnohem rychleji. Jde tu však o něco jiného: **o zásadní posun v hercově pozornosti. O to, čím jsou zaměstnány jeho smysly.**

* * *

Dnešní dabér film v celku vůbec nezná, netuší zhola nic o dramatické zápletce, na uších má neustále sluchátka, kde slyší originál, někdy i hlas partnera vytočeného o dva dny dříve, pokud má to štěstí, že nastupuje až po něm, v opačném případě se musí hádat sám se sebou, což je velmi trudné a stěžejí může vést k přesvědčivému výsledku, bojuje s neznámým textem, převážně skloněn nad scénářem, špatně přístupný pokynům režiséra, neboť, jakmile jen má volnou chvíli, neustále si nervózně pro sebe drmolí

text. Jak by ne, když se po něm chce, aby to, co vidí prvně v životě, říkal hned napoprvé správně!

Text se už nepromítá herci těsně pod obraz, protože bylo pracné zakládat do epidiaskopu pro každou smyčku nové papíry. Přitom by se dnes jistě našlo nějaké pohodlné elektronické řešení, jak promítat zvětšený text úpravy přímo pod monitor. Hercův pultík se scénářem, to je pohodlné řešení – pro herce. Může si v něm číst, dokonce si opřít ruce a případně si k němu i sednout. Se skloněnou hlavou toho z filmu pravda moc neuvidí. Tak vznikla „logická“ potřeba sluchátek, které ho vedou místo obrazu. Veškerou potřebnou rytmickou informaci dostává do uší.

Pokud jde o tzv. vytáčení, to si zase prosadili produkční, za vydatného přispění zvukařů. Vytáčení, neboli oddělené, postupné nahrávání do více zvukových stop, se ovšem dělalo vždy, jenže důvody, jež k němu vedly, vyplývaly z charakteru konkrétního místa (zahuštěná změť hlasů, často překřikujících sbor – na trhu, při demonstraci, v nabitě hospodě), a ne z produkčních důvodů. Natáčecí plán se pochopitelně dává mnohem lépe dohromady, při dnešní vytíženosti herců, odpadá-li nutnost, aby se oba partneři sešli před mikrofonem. Na druhé straně, musí se všechno natáčet několikrát po sobě, do více zvukových pásů, takže natáčecí čas ve studiu se prodlužuje. Kromě toho, a tento argument má svou platnost i v době digitálního nahrávání, šumy jednotlivých pásů se sčítají. V žádném případě nelze takto, pokud jde o věrnost, přirozenost zvuku, dosáhnout lepšího výsledku – čím více stop, tím více mikrofonního šumu a dalších druhů zkreslení, to ví dobře každý mistr zvuku. Právě zvukaři si však tento styl práce oblíbili, je pro ně jednodušší, když mají každého herce zvlášť, „na jiné klice“. Nemusejí tolik dbát na správné zvukové proporce mezi hlasy už při natáčení, neboť si mohou jejich hlasitost při míchačkách samostatně upravovat, dokonce i tehdy, ba právě tehdy, jdou-li do sebe.

Velký technologický pokrok doznal v jistém směru stříh. V dnešní digitální off-line střížně se pracuje mnohem pohodlněji, efektivněji, rychleji, než v počátcích televizní technologie. Ještě pár let a budeme moci říci, že přesnost digitálního stříhu bude srovnatelná s filmovým stříhem z padesátých let. Věru hezký úspěch – po půl století! Počítače dnes umožňují řadu sofistikovaných triků, jak upravovat časový průběh v jednotlivých pásech. Krátkou repliku je možné natáhnout tak, že si toho takřka nikdo nevšimne – rozumí se, mezi členy klubu neslyšících. A brzy budou k dispozici digitální frekvenční děliče, které umožní pracovat s délkou nezávisle na výšce hlasu. Pořád je to však velmi pracná, a tedy drahá metoda, jak napravit to, co bylo ve studiu natočeno asynchronně. Pro producenty sledující ostřížím zrakem rozpočet se tedy digitální dostřih v nejbližší době stěží stane preferovanou metodou a stále platí, že hlavní důraz na synchron musí být už při natáčení. Domnívám se ovšem, že pokud má dabing vůbec nějaké technologické rezervy, které by mohly pomoci zlepšit jeho uměleckou úroveň, je to právě digitální dostřih. Představa, že by režisér mohl říci dabérovi: mluvte, jak vám velí cit a čeština, a nestarejte se o synchron, my už si to nějak srovnáme, je velmi svůdná. On to, hodně potichu, může říci už dnes, pokud má to štěstí, že si vybojoval off-line střížnu, ale standardní metodou práce to zatím rozhodně nazvat nelze. Ironií je, že právě tato idea byla kdysi nedílnou součástí plánu přechodu na novou televizní technologii. Ale nějak se cestou vytratila.

Asi takto nějak se dabing postupně omezoval, až se dospělo k dnešnímu stavu. Dnešní studio připomíná spíše technologicky spolehlivě a rychle fungující manufakturu než

tvůrčí, dělné prostředí. Vytáčky jsou typickým příkladem, kdy zvítězily produkční požadavky nad přirozeností a psychologii herecké tvorby. Ještě mnohem drastičtější příkladem je však sluchátková metoda, která se prosadila především z ekonomických důvodů. Nenapravitelným způsobem totiž v hercích ubíjí kreativitu, jak se budu snažit blíže ukázat v příštích kapitolách.

V dnešním dabingovém studiu platí, že **dabér má oba smysly, nezbytné ke kontrole uměleckého výkonu, plně vytížené pouze informačními, nikoli tvůrčími kanály. Má je zahlceny pouhými daty, předpoklady výkonu.**

5. Trocha fyziologie

Dnešní **dabér svého herce takřka vůbec nevidí, musí číst text.** Nevidí nic z toho, co postavu jemně psychologicky dokresluje: výraz tváře, doprovodná gesta, způsob chůze. Unikají mu veškeré nuance, všechna ta povytažená obočí, kradmé pohledy, bleskové prostřihy na naslouchajícího partnera, zárodky pohybů uťatých vpůli, jemné zacukání v koutcích úst.

Pokud jde o sluch, není na tom o nic lépe. **Ve chvíli, kdy si nasadí sluchátka, dojde u něj k významnému přeformátování, přestrukturování sluchu.**

Za normálních okolností se u člověka při vnímání vlastního hlasu (na rozdíl od hlasů jiných lidí) uplatňuje směr bubínkového a kostního slyšení. (Právě proto sebe slyší jinak než ostatní, právě proto si stěžuje, že se z magnetofonu nemůže poznat, zatímco ostatním to nepříjde.) Jen tato směs se mu skládá v přirozenou barvu jeho hlasu, jen tato směs obsahuje vyvážené frekvenční i sekundární alikvótní spektrum, na jaké je zvyklý: jemné vnější slyšení, zpracovávající vlnění, šířené vzduchem a dopadající na plochu bubínku, je v jeho hlavě doplňováno temnějšími, dunivějšími tóny přímé vnitřní rezonance. Ve sluchovém analyzátoru v mozku se vyhodnocují a spojují v jeden komplexní počitek vlastního hlasu obě tyto informace:

1. ta, jež byla zachycena uchem, frekvenčně vyrovnaná, zajišťující přenos celého spektra včetně nejvyšších kmitočtů,
2. ona rezonanční přídatná složka, šířená přímo z hlasivek do lebky kontaktním kostním vedením, a tedy s velkým útlumem na vyšších kmitočtech.

Kdybychom tuto složku chtěli vyabstrahovat, mohli bychom o ní říci, že je podstatně intenzivnější, pokud jde o kvantitu, ale není tak jemná, vyostřená, jako vnější sluch, je hrubší, temnější, dutější, a má menší rozlišovací schopnost. Ostatně, abychom příliš neteoretizovali, tuto situaci si může každý experimentálně velmi přesně navodit tak, že si během řeči náhle co nejtěsněji ucpe obě uši a zaposlouchá se do změny ve vnímání vlastního hlasu. Rozdíl možná někoho překvapí: uslyšíme se mnohem hlasitěji, ale zároveň jaksi nepřirozeně, zdrsněle, zahuhlaně. Hifista by možná řekl: zní to, jako kdybychom k zesilovači připojili jen basový reproduktor. Skutečně, kostní slyšení je jen přídatná složka k něčemu, co je už samo o sobě dokonale vyvážené, soběstačné. Tato složka je však zodpovědná právě za onen dojem vlastního hlasu. Lze dokonce říci, že kohokoli, kdo na nás promluví, slyšíme objektivně, akusticky vzato kvalitněji, věrněji, frekvenčně vyrovnaněji, než sebe sama. Není to podbarveno, ba přímo zkresleno, tím naším domácím wooferelem. Jenže náš hlas je náš pán. His master's voice.

V dnešním dabingovém studiu dokonalá kontrola vlastního hlasu není principiálně možná. Přirozené proporce dabérova slyšení jsou se sluchátky na uších značně narušeny. Kontrola ušima, klíčová pro svou přesnost a jemnost, se u něj prakticky neuplatňuje, zbývá mu převážně jen rezonanční kostní složka. Míra její praktické okamžité prevalence je dána jednak technicky, typem sluchátek (tlumicí činitel běžných zavřených sluchátek představuje -20 až -40 dB, i více), jednak tím, jakým způsobem si je herec nasadí, přitiskne na uši.

K tomu ovšem dále a především přistupuje, a přirozenou českou dikci také nejzhooubněji ohrožuje, skutečnost, že se dabérovi v uších a hlavě zcela rozhostí originální jazyk. O tom, že to není fér vůči češtině, nelze vést jakýkoli rozumný spor. Karty v dabingu jsou dnes rozdány tak, že je **fyzilogicky zvýhodněn originální jazyk**, který neustále „teče“ dabérovi do hlavy. A je dobře známo, že binaurální, sluchátkové slyšení, třebaže nepřirozené, je velmi intenzivní, bohaté na detaily všeho druhu. Vlastní smysl a cíl činnosti dabéra, jeho výsledný, divákovi prezentovaný český projev, může být tedy efektivně kontrolován pouze díky kostnímu vedení, jež funguje v rámci jeho komplexního slyšení jako pouhá **rezonanční, nesoběstačná složka**. Díky těmto fyziologicky daným faktům může dabér spolehlivě vnímat jen základní, rytmické kontury své promluvy, ale není schopen jemnějších korekcí.

Je to něco, čemu se zdravý rozum zdráhá uvěřit. Dítě by mohlo zvolat: Císař je nahý! A slepý! A hluchý! Jak může dabovat?!

6. Smyčková versus kódová technologie

Absurdní tragično celé věci je v tom, že i se sluchátky na uších dabér stále může – nějak – dabovat. A že i nadále bude takto dabovat. Současný stav je petrifikován a nikdo ze zúčastněných nemá zájem ho měnit. Tento styl práce se nemusí tak zhooubně projevat ve studiích, kde se natáčí **smyčkovou technologií**. Zde je relativně dost času, třeba i pět natáčecích dní a každá smyčka se jede víckrát, než se rozsvítí červená.

Avšak točí-li se **kódovou technologií** (kdy začátek každé repliky je označen časovým kódem), tedy kontinuálně, bez zkoušek, hned z první vody načisto, jsou sluchátka schopna napáchat mnoho zla. Daběři, hození rovnou do vody, se snaží vylhat se nějak z té nutnosti okamžitě, prima vista zpracovat tu záplavu informace a podléhají originálu bezděčně. Ten jim v moři nejistoty poskytuje aspoň nějakou berličku.

Co udělá člověk, naprosto spontánně, když mu nasadíte sluchátka na uši, a on se bude snažit na vás mluvit? Bude mluvit příliš hlasitě a vůbec všelijak podivně, přerývané a nesouvisle. Bude zadržávat v závislosti na charakteru a intenzitě zvuku ve sluchátkách. Teprve když se ho se smíchem zeptáte, proč tolik křičí, si to uvědomí. Daběři, vycepováni léty tvrdé praxe, se už dávno naučili v této zátěžové situaci svůj hlas nějak zvládat – byť jejich prvé setkání se sluchátky, a je to dobře vidět na každé nové tváři, jež přijde do studia, je vždy něco jako šok.

Nejlépe dokáží kontrolovat **rytmus**. Tam jsou už z principu velmi dobří a lze říci, že sluchátka jim zde pomáhají. Později se k tomu ovšem dostanu blíže. Naučili se dokonce postupně ovládat, do jisté míry, i **dynamiku**. Tato schopnost kontroly je jen relativní v tom

smyslu, že jde spíše jen o základní hrubé nastavení úrovně hlasitosti, s jakou průběžně hovoří na mikrofon, než o detailnější práci s **mikrodynamikou**. Ale v tom by celkově problém nebyl: to si vždy dokáže zvukař ohlídat, nejpozději na míchačce. Podstatně hůře jsou na tom, pokud jde o **melodicko-témbrové kvality** řeči. Chtít po nich jemné finesy intonační, aby zmodulovali hlas do jiného odstínu, to je, jako kdybyste stáli na břehu, pěkně v teple a v suchu, a chtěli po tonoucím, aby svým zoufalým výkřikům, jež se mu derou z hrdla zpola už zaplaveného vodou, dodal trochu jiné kadence. Že ne zcela rozumíte, oč mu jde, že by si měl jinak rozvrhnout přízvuky...

Je to také věcí intelligence, jazykového citu a v neposlední řadě hudebnosti sluchu. Muзикální typy to zvládají nepoměrně lépe. V každém případě však tato situace přirozená není – překonávání handicapu kombinace binaurálního a kostního slyšení stojí dabéra neúměrně mnoho sil a na tvůrčí hereckou práci se mu už zpravidla nedostává energie.

Kontinuální dabing není sám o sobě takové zlo, jako časový stres. Ten je ovšem s touto technologií pravidelně spojen. Umím si představit, že i touto metodou by se dalo poměrně seriózně pracovat, kdyby bylo dost času na zkoušení – třeba i delších úseků, utvářených podle okamžité situace ve studiu, únavy herců, obtížnosti scény. Koneckonců je to jen technologie a důležitější jsou vždy lidé. Ale co při kódovém dabingu nejvíce poškozují kvalitu práce, je, že se točí rovnou po velkých celcích, do první chyby – přičemž za chybu je považován teprve neoddiskutovatelný šum. Dabér se soustředí na svůj kód, přečetl si ho ve scénáři, a teď čeká, až se objeví na obrazovce. Umožňuje mu, aby se jakž takž trefil do své repliky, i když film vidí poprvé v životě. Je to však další odvádění pozornosti od slova, věty a jejího obsahu, k nějakým číslům, které mu – se vteřinovou přesností, tedy neuvěřitelně přibližně – napovídají, „kdy to přijde“. A proč tam jsou tyto nadbytečné zatěžující údaje, které nemají s dramatickým obsahem dialogu nic společného? Protože herec neumí ani slovo anglicky a nemá se čeho chytit. Proto mu musí úpravce nesmírně pracně vypisovat kódy, což ho stojí mnoho hodin úmorné práce. Jde tu už o zcela zvrácené poměry: jen samo kódování hotového scénáře stojí úpravce více času, než později režiséra natočení celého filmu! Napadlo někdy někoho z tvůrců této obludné pracovní metody, že by stačilo úsek několikrát projet a herec, i ten, který neumí anglicky, by se zorientoval a své repliky by se naučil rozeznávat i bez kódů? A to nemluvíme o tom, že by se především dostal do logiky situace, do výrazu, mohl by si rozvrhnout své herecké prostředky!

Při této rychlovýrobě je režisér nucen „kupovat“ i to, co by na divadle nemohlo projít ani jako „první čtená“. Vždyť dabér ještě bojuje s textem, často polotovarem mizerné kvality! A některým – to nutno uznat – se daří docela šikovně maskovat, že jej vidí poprvé v životě. Bohužel daň za tento styl práce je velká. Dabing herce silně opotřebovává, v jeho dikci se postupně uchycují specifické profesionální artefakty. Do jeho projevu se vkrádá **rutina a jakási zvláštní forma hlasové neurózy, kterou bych popsal jako synchronem podvázaný výraz**.

* * *

Známe všichni ty cudně spolknuté konečky vět, kdy herec dobře cítí, že už přetekl, a tak se to snaží aspoň schovat. Nebo koutkem oka zjistil, že nastal konec věty, kterou

ILUMINACE

Ivan Žáček: Český dabing – chorobopis



V českém dabingu se dnes heká, chrochtá, kňourá...

Foto Ivan Žáček

má intonačně „rozjetou“ jinak, a tak aspoň na poslední chvíli klesne hlasem uprostřed slova. Intonační stavba celé věty se tím sice těžce deformuje a stává nesmyslnou, ale dabér je jakž takž synchronní. Rytmičtý průběh repliky je zvrásňován neústrojnými pauzami, nelogickými přeryvy často jen z prostého důvodu, že to dabérův přetížený zrak prostě nestíhá „učíst“, nebo mu došel dech, který si ještě ani nestačil rozvrhnout – a to zatím nemluvíme o sugestibilitě originální rytmičtý!

Řadu věcí dělá jako rutinní profylaxi. Zcela charakteristická je „tečková fobie“. Dnes takřka neuslyšíte herce řádně ukončit větu a odsadit. Ostrílený spíkr se teče uprostřed repliky vyhýbá jako čert kříži – pokud mu za ní úpravce nevyznačil pauzu. Ví, že tečka představuje riziko pro synchron. Pro řečový projev spíkra je vůbec typické, že se snaží akustické obrysy své promluvy co nejvíce zamlžit. Cílem je, aby nebylo přesně rozpoznatelné, kdy nasadil a kdy skončil. Daří-li se mu to, je v soukromých studiích uctíván a vyhledáván: producent může ještě více šetřit na kvalitě úpravy, neboť ví, že tento zkušený spíkr se tím vždycky nějak proheká. A tak neustále vyráží různé doprovodné „akční“ zvuky, jimiž hlasově zhmotňuje svůj náročný fyzický pohyb v obraze, podbarvuje jej vzrušeným dechem, obaluje slova všelijakými vzdechy, přídechy, nádechy, mručením, pokašláváním, pohekáváním – krátce: hlasovým balastem všeho druhu, který nemá jiný smysl, než že mu umožňuje být hned napoprvé přijatelně synchronní. Všechny tyto alibistické zvuky na hlásku „h“, či jen prostý dech, mají totiž jednu velkou výhodu – kromě toho, že se jim připisuje akčnost či dokonce sexuální podtext – jsou naotech minimálně rozpoznatelné a lze je tedy používat jako drobnou retuš synchronu. Asi jako když si dříve módní fotograf pomazal objektiv sádlem, aby měkce kreslil a maskoval nelichotivé detaily pleti.

Že jde skutečně o profesní nemoc, o těžkou chronickou neurózu, svědčí skutečnost, že spíkvovi tyto „hlasové tiky“ ukapávají i tam, kde to vůbec není nutné. I souvislou promluvu si neustále prokládá rozmanitými citoslovci, jež si iniciativně „přeložil“ z angličtiny sám, ponejvíce „Ou!“, či jeho důsledněji zčeštěnou verzi: „Ó!“ apod. Největší problémy mu dělá poklidně vedený komorní rozhovor, v němž jde o výměnu myšlenek. Logicky: ve filmech, jež je tento spíkr zvyklý dabovat, jde spíše o výměnu sekretů.

Je to zvláštní druh sportu a někteří jsou v něm velmi šikovní. Dokáží se vylhat z velice ošemetných situací. Jenže všechny tyhle bizarnosti, jazyk prošpikovaný vším tímto neurotickým balastem, vytváří ve svém souhrnu onu „prazvláštní řeč, kterou nikdo na světě nemluví“, a podle níž poznáme spolehlivě i z kuchyně, že v telce právě začal nějaký dabing.

* * *

Dabing dokázal zkazit mnohý herecký talent, i pro použití na divadle. Postupně se z nich stávají „chytači kódů“. Dokazuje to jen, jak je proces řeči křehká, komplexní záležitost a jak už od kolébky tíhne k automatizaci. Fixace návyků, špatných i dobrých, nastupuje velmi záhy po jejich osvojení jako něco přirozeného a nevyhnutelného. Nejen řečové, ale i obecně fonační stereotypy vykazují spontánní tendenci sestupovat do nižších, subkortikálních vrstev mozku a zde pak počínají fungovat zmechanizovaně a vymykat se vědomé kontrole. Jsou dobře známé případy, kdy si kolegové z divadla stěžují, že se s jistým hercem nedá hrát, protože pořád mluví jako ta a ta postava ze seriálu, v němž dlouhodobě

účinkuje. Fixuje se často nejen hlasová poloha, charakteristická dikce, ale i způsob nádechu, a postihuje to i znamenité herce či herečky. Jak dlouho např. trvalo Jiřině Bohdalové, než se dokázala zbavit typicky chytlavého „křemílkovského“ nádechu i ve vážných psychologických rolích! Dost možná, že by se ho nezbavila nikdy, kdyby ji na to někdo cizí neupozornil. Nebo příklad z jiného oboru: kolik českých operních pěvců svádí marný boj s nadměrným vibratem, a to už v mladém věku! Řada z nich se dokonce, zcela mylně, domnívá, že je nemožné zbavit se něčeho, co bylo do hlasu pevně zabudováno jako základní a konstantní prvek tvorby tónu.

Je tedy nutné hledat stále nové, neopotřebované, a také neoposlouchané hlasy. Přicházejí do studia, často rovnou ze školy, jsou trochu vyjukaní, ale mají třeba nesporný talent, ještě nejsou zastrašení, ubití. A pak jim nasadíte sluchátka a kladivo jim začne mlátit do hlavy. Zkoušel jsem velmi obtížné místo s jednou konzervatoristkou: musela štkát a do toho se smát a kouřila přitom cigaretu a silně kašlala. Šlo to jen s odřenýma ušima. A tu mě napadlo, že bych jí mohl pomoci a sluchátka jí sundat. A najednou to šlo jako po másle. Náhle se rozjela, byla přirozená, mohla beze zbytku uplatnit svůj talent a scénu jsme natočili hned na první pokus – po předchozích asi deseti neúspěšných.

* * *

Lze to shrnout takto: **V průměrném, středně hustém dialogu sluchátka, ve spojení s časovým kódem, umožňují, aby dabér byl přijatelně dobrý hned na první pokus.** Jakési základní úrovně je tu dosaženo hned napoprvé. Žádáme-li též preciznost, výraz, herectví, musíme hercům a režisérovi umožnit, aby pasáž nazkoušeli a pak namluvíli do ticha. Pak mohou být mnohem, mnohem lepší. Bohužel, sluchátka a kódování ztvrdily na celé čáře proto, že dnešní dabing je metodou prvního pokusu.

7. Trocha psychofyziologie

Český dabér má originálního jazyka doslova plnou hlavu, a přitom nerozumí. Platí ovšem, že čím méně rozumí, tím více se uplatňuje melodicko-rytmická sugestivita originální dikce a tím více originálu podléhá. Zvláště kombinace angličtina – čeština, v dnešním dabingu zdaleka nejčastější – je velmi nebezpečná. Jde o dva jazyky se **zcela odlišným intonačním i rytmickým aparátem** – řekl bych dokonce, že bychom si museli dát velkou práci, abychom našli dvojici ještě nepřibuznějších jazyků, aspoň mezi evropskými, pokud jde o melodii řeči, rytmus i tónickou charakteristiku. Angličtina je neporovnatelně pestřejší v melodii, vrtošivější, pokud jde o stěhovavé akcenty, jejich razanci a rozmístění. Anglická věta v tomto smyslu mnohem více odráží stav duše, vzrušení, zmatenost, rozčilení, ale i temperament – než česká věta, která zná jen jeden přízvuk, až trochu stereotypně, bez výjimky umísťovaný vždy na první slabice, ať je citově vychýlená, nebo ať jde o chladné sdělení. Zejména britská angličtina, s její výraznou tónickou plasticitou, velkými kontrasty mezi „světly a stíny“, zní silně expresivně právě českému uchu, které se jen obtížně orientuje v její dynamické zvrásněnosti a snadno přeslechne ty slabiky, jež Angličan ve spádu řeči takřka spolkne. Mnohdy i to, co je v angličtině běžná standardní melodie, zní nepřivklému českému uchu již poněkud exaltovaně. Naopak,

zvukový dojem, který má Angličan při povrchním poslechu češtiny, je, že jde o jazyk neobyčejně melodicky i tónicky monotónní a nudný – což samozřejmě vůbec není pravda, a může se to zdát jen cizímu uchu. Pro dabing je podstatné, že českého dabéra může i nepříliš subjektivně zvrásněná anglická věta, obsahující konvencionalizovaná kadenční schémata, snadno zavést, neboť ta zde mají **trochu jinou sémantiku, než jak je on zvyklý ve své mateřštině.**

Pokud jde o rytmus, řekli jsme, že jej cítí velmi přesně, ba nejlépe ze všech složek svého projevu. A vskutku: nechá se často strhnout a dá přednost originálu i před frázováním úpravy. Mnohokrát jsem se přesvědčil o tom, že udělá, jako papoušek, pauzu i tehdy, když ji nemá v textu psanou. Může ovšem být, že jde o špatnou úpravu, není to dnes nic vzácného. Ale svědomitý úpravce se musí cítit oprávněně dotčen, když herec nerespektuje, co mu s rozmyslem připravil. V tomto smyslu je výhodnější, je-li úpravce zároveň režisérem – tím toto možné zkreslení automaticky odpadá. V každém případě by režisér měl, stojí-li za úpravou, tvrdě volat herce k pořádku a trvat na tom, aby bylo natočeno, co stojí psáno.

* * *

Fyziologická logika, jak jsem ji popsal, vede k tomu, že dabér při práci spontánně inklinuje k preferování synchronu „**zvuk:zvuk**“. Podvědomě tíhne k tomu, aby se pasoval na originální hlas.

Dostáváme se teď o patro výše, do roviny psychologie. A tu třeba hned zkraje říci, že problém se dále komplikuje. Nejde již jen o popsané limity, posuny v dabérově slyšení. Ukázali jsme si, že se aspoň s některými dokáže relativně úspěšně vyrovnat. Ale jde o dělbu práce ve studiu. O spolupráci mezi hercem a režisérem, která by měla odrážet poznání toho, čím je hercův projev svazován. Bohužel, tyto limitace jsou nebezpečné právě svým skrytým, až záludným charakterem. Jinými slovy, nejde ani tak o to, že herec podle sluchátek točí, ale že podle sluchátek přemýšlí, uvažuje o synchronu. Jenže: vysvětluje někomu, že špatně slyší! Je to trochu jako v tom dětském vtipu: „Haló pane, počkejte! Máte v uchu banán!“ – „Cože? Já vás neslyším, pane, já mám v uchu banán!“ S českým dabérem je to ještě horší. On neví, že má v uchu banán. A tvrdíte-li mu to, neuslyší vás. A kdyby vás i zaslechl, neuvěří. Protože druhému věříme, jen když nás vynáší do nebe, v opačném případě je to pro nás blb, který ničemu nerozumí...

Dabér tedy věří svým sluchátkům, dává se vést originální verzí, a daleko důležitější synchron „**obraz:zvuk**“ převážně zanedbává. Laik teď možná namítne: Což to není jedno, čím se dabér řídí? Není mezi obrazem a zvukem originálu jednota? Není. Oba plány originální filmové kopie, plán zvukový a obrazový, vykazují někdy až překvapivě velkou míru neshody. Dobrý úpravce z toho dokáže těžit, měl by jen vědět, kdy a jak. Jednak je tu problém – mnohem častější, než se obvykle soudí – špatného postsynchronu v originální kopii, kde je – doslova – očividné, že pasovat se na jejich asynchronní, posunutý zvuk je mírně řečeno hloupost. Především však hlavní inkongruence spadá na vrub skutečnosti, že řeč je vizuálně reprezentována na přední, viditelné části mluvidel podle poměrně složitých a svérázných zákonitostí, které jsou u každého národa, dokonce jednotlivce trochu odlišné. Mezi pohyby obličejového, krčního svalstva, čelistí, rtů,

jazyka a řečovým průběhem není zdaleka rovnítko. Pro dabing je důležité, že řada těchto pohybů vypadá jako řeč, ač jí není a naopak, některé vizuálně málo výrazné hlásky umí někteří herci pronést takřka jako břichomluvcí. Ještě větší volnosti, nesvázán do poslední slabiky originálem, může, ba měl by úpravce využívat při odvrácené tváři, zakrytých ústech, větší vzdálenosti od kamery. A nejvyšší volnost má samozřejmě tehdy, když mluvící postava je zcela mimo obraz. Ovšem tato úpravcem milovaná značka (MO) může být zrádná. Rozhodně nezaručuje vždy klid a dobrý úpravce se jí také nedá ukoľébat. Může být, že klíčové slovo postavy (MO) se promítá do výrazu (VO) naslouchající osoby, může být a často se stává, že rytmus a průběh repliky (MO) ještě jinak souvisí s obrazovým kontextem záběru, s ruchy či hudbou.

Originální film se ve své komplexnosti dabérovi zredukoval na zvuk ve sluchátkách, nic víc z něj nestíhá zachytit. Podle mých odhadů stihne průměrný dabér zahlédnout maximálně 5–10 procent z celkové metráže, spíš ještě méně, a 20–30 procent ze své role, a to ještě jen ti nejlepší. Pokud jde o technický synchron, většinou to vyhovuje: asi v 60 procentech se herec může spolehnout, že jej sluchátka provedou všemi úskalími repliky – za předpokladu, že má před sebou dobrou úpravu. V těchto případech, kdy hlas i obraz spolu úzce korespondují, často v detailním záběru, je to, co herec slyší ve sluchátkách, poměrně spolehlivým vodítkem. Ale co s těmi zbylými 40 procenty? Kopírovat i tehdy rytmus originálu je zbytečný, ano i škodlivý luxus, pokud je znásilňován přirozený spád češtiny. To ovšem může posoudit jen režisér: herec téměř nikdy nepostřehne, jsa skloněn nad textem, že právě nastal „volnější režim“, že může pár vteřin svobodněji dýchat a rozehrát se k přirozenému projevu. Tím spíše, že klasická úprava, velice pracně vyrobená, kde je obrazový kontext do detailu vyznačen speciálními značkami, se stává pomalu vzácností, z komerčních studií se vytratila zcela. Je pro dnešní dobu příliš náročná. A při zdejších tempu práce je sporné, zda by to dabér, už tak přetížený, stihl vše přečíst a řídit se tím. Je to ovšem celé nesmysl: právě tyto značky mu mají pomáhat, aby se cítil volněji. Prorůstají organicky celým textem, rytmezují jej, hierarchizují a jsou pro něj mnohem užitečnějším vodítkem než kód, který – blokově a hrubě – stanoví jen přibližný začátek repliky. Říkají mu něco jako: Teď si můžeš dát pohov... ano, ještě... dobře... dobře... teď trochu zrychli... dobře... tak, a teď pozor, přijde prostřih!... a zase volně, máš dost času... Teď slabiku předsaď, abys to stihl... A zase pohov...

* * *

Kdyby měli v komerčních studiích dost času, tak by pravděpodobně zjistili sami, při pečlivém přihlédnutí k obrazovému kontextu, že většina oné retuše, slovního i hlasového balastu, vůbec nebyla nutná. Že tato únavná „akční logorhea“, jež znechucuje a odrazuje spoustu diváků, aby zhlédli svůj oblíbený film, když si jen představí, že je nadabován, je těžkým omylem komerčního dabingu. Pravděpodobně by zjistili sami, že i souvislý rozhovor se dal natočit mnohem přirozeněji – kdyby si herec hleděl více přirozené logiky dialogu a méně toho, jak zamáznout, přehekat kdejakou pauzu, či, naopak, jak ji úzkostlivě vydržet. Mnohokrát jsem se o tom přesvědčil, když jsem analyzoval monitorované filmy. Moje dlouhodobá zkušenost je ta, že se dobrá čtvrtina všech pauz, domněle

vynucovaných anglickou rytmikou, dala docela dobře překlenout, ne hekem, leč slovem, a to bez jakékoli viditelné škody na obrazovém synchronu a celkové logice, a česká věta by vyzněla mnohem lépe.

* * *

Bohužel někdy ono nechápavé pedantství přichází i z míst, kde bychom to nečekali, z ČT. Zde komunikační šum na ose úpravce-dramaturg vsutku překvapuje. Stalo se, že z dramaturgie vrátili úpravci, dokonce úpravci vlastního překladu Hamleta, text s tím, že nesouhlasí počet slabik – což je ostatně velmi mechanické a nevyhovující kritérium – a když se dotýčný zkušený shakespearovský překladatel bránil tím, že „z toho Hrobníka je v té chvíli vidět tak akorát ta lopata, a že snad také jde o blankvers a poetické kvality“, dostal příznačnou odpověď: „délka musí vždy souhlasit, jinak by to pletlo herce“. Lze k tomu něco dodat?

8. Je všechno špatně?

Komunikační osa herec-režisér je tedy tím náročnější, čím menší panuje ve studiu shoda o tom, že je obraz tím nejvyšším soudcem. Čím méně je herec s režisérem zajedno v tom, že, dojde-li ke kolizi obou hledisek, musí vždy převážit hledisko obrazového synchronu – tím obtížnější, a tedy i pomalejší, je práce ve studiu. Ne, není to lehké. Režisér je ve chvíli, kdy se jede naostro, ve zcela jiné situaci než dabér: jakmile se rozsvítí červená, rozhostí se ve studiu naprosté ticho, zatímco herci naopak začne bušit kladivo do hlavy. Je to neustálý urputný boj se **sluchátkovým myšlením dabéra**. Režiséra zajímá **výsledek: výraz a obraz**. Co obrazově neruší, to nehraje roli, neboť jen obraz zůstává i v české verzi, jen on je tou invariantní složkou dabingu. To, jak se dabérovi podařilo přesně se napasovat na složitou rytmiku originálu – je jedna velká herecká iluze. Často z toho, v hovorech mezi sebou, usuzují na své profesionální kvality. Právě tohle podle nich dělá dobrého dabéra. Ale přesně tohle diváka vůbec nezajímá, protože originál neslyší. Vidí jen obraz, a slyší jen tu neurózu v hlase dabéra, tu krutou daň synchronu.

Oprátka sluchátek, do které dabér strká hlavu často s velkou důvěřivostí, vsutku může být pro výsledek smrtící. Jak k této situaci vlastně došlo? Sluchátka byla původně zavedena jako pracovní, hrubě orientační vodítko. Filmový dabing sluchátka vůbec neznal, ale i v televizním dabingu byla zprvu, od počátku sedmdesátých let připuštěna jen pro nácvik. V okamžiku, kdy se začalo natáčet, se zvuk vypnul a dabér mluvil do ticha. Jenže se ukázalo, že se mu s nimi pracuje pohodlněji a dokonce rychleji, a tak už je nechtěl sundat z hlavy. Odpadá zdlouhavé memorování textu, nemusí očima neustále přeskokovat ze scénáře na obraz. Sluchátka se stala jeho vůdcem.

* * *

Jaké to všechno má důsledky? Dosti neblahé. Kromě již podrobně popsané závislosti intonační a frazeologické, kromě fyziologicky dovozené neschopnosti kontrolovat jemné

témbrové i mikrodynamické kvality hlasu zjišťujeme navíc, že ani s rytmem není vše v pořádku, pokud máme na mysli absolutní nasazení: Tím, že svého herce vidí jen občas, **dabér ztrácí trvalou, soustavnou možnost anticipace**. I mladí dabéři, u nichž lze čekat rychlou reakci, nasazují pravidelně o několik desetin sekundy opožděně. Občas se trefí, to když se zrovna dívají, ale není na to spolehnoutí. (Což je právě to nejhorší: když se dabér standardně opoždí, dá se na něj při míchačkách či dostřihu nasadit offset řekněme 4 okna, a problém je vyřešen.) Začátek repliky se mnohem lépe odhaduje, když dabér svého herce vidí – podle nádechu, či pouhého otevření úst, výrazu tváře, ale i celkového držení těla, způsobu chůze, gestikulace. Vizuální kontakt je klíčový nejen pro nasazení, ale i pro celkový rytmus replik. Umožňuje dabérovi lépe pochopit postavu, její herecký styl. **Nezřídka jsou drobné nuance dramatické situace obsaženy výhradně v obraze**. Ve zvukovém pásu tu informaci dabér prostě nedostane. Film je, pravda, primárně obrazové umění.

Obraz je principiálně **mnohem lepším vodičem než hlas** proto, že zrakový analyzátor v mozku může díky své antropologické zkušenosti daleko lépe odhadovat, co postava udělá v příští vteřině, než ucho, které je vždycky „tak trochu zaskočeno“. Kolik penalt by asi mohl chytit fotbalový brankář, kdyby se nemohl dívat na míč a hlavně na rozbíhajícího se hráče, na směr jeho pohledu, na rychlost a úhel, pod kterým se rozbíhá, na úhel, kterým zasahuje míč a na rotaci, kterou mu dává – a byl odkázán na to, až uslyší zvuk kopačky zasahující míč a teprve pak mohl reagovat? Troufnu si tipnout, že by nechytil ani jednu penaltu z tisíce.

Tento příklad nás ovšem musí vést k jedinému možnému závěru: **dnešní sluchátková dabingová technologie je založena na zcela chybných premisách a ignoruje základní fyziologické principy smyslové percepce**. Příklad s mladou herečkou, která obtížnou pasáž zdárně vyřešila až poté, co jí byla z uší odstraněna sluchátka, není zdaleka ojedinělý a přesvědčivě dokazuje, že tento instrument dabérovi více bere než dává a že práci ve studiu v poslední instanci komplikuje. Vnáší silně nežádoucí rozkol, **percepční nesoulad mezi režiséra a herce**, neboť oba staví do principiálně zcela odlišné situace. Což konec konců vede k nekompromisně tvrdému zjištění v tom smyslu, že když se rodil mezi dabingovými pracovníky nápad přejít na tento styl práce, nebyl patrně mezi nimi přítomen nikdo, kdo by měl aspoň elementární znalosti z fyziologie, psychologie a medicíny.

9. Trocha filosofie

I zlatokopové českého dabingu dnes už vědí, že kvalita na trhu se po úvodním „velkém kazetovém třesku“ přece jen zvýšila a že naprostý šunt jim už neprojde. Naučili se rozlišovat zjevné chyby – špatný **technický synchron**. V něm našli ono jednoduché měřítko, které potřebují pro poměrování různých výrobků na trhu. Jim jde o efektivitu nákladů – o prodejnost, nikoli pravdivost českého dialogu. Odchytky od přesného znění originálu přece takřka nikdo nepozná. Jen ti, kdož mají možnost bezprostředního srovnání – ale duálové vysílání stále není u nás příliš rozšířené. Zato špatným synchronem

se dabing usvědčuje sám: nesouhlas mezi tím, jak klapou ústa v obraze a jak to bylo nadabováno, vidí a slyší každý, kdo má oči a uši.

* * *

To, že je v synchronu spatřována primární kvalita dabingu a že se podceňuje stránka literární a výrazová, má zřejmě i svůj širší společenský rozměr. Souvisí to s celkovým stavem společnosti, s její stále vzrůstající povrchností. Obsah je nahrazován designem. Umění je mrtvé. Je v děsivě uvěřitelném dohledu doba, kdy bude symfonie přerušována reklamou. Moderní umělecká hudba prakticky, společensky existuje už jen ve formě minimalismu. Generujeme své primitivní bezduché vzorce s asiatskou ubíjející repetitivností. Nastává věk rapu a videoklipu. K ničemu většímu už nedokážeme upnout svou pozornost. Rozpadá se jako paperback po jednom prolistování. Nečtou se romány, čte se katalog Ikey. Hřbety knih. Nastává věk uniformity. A diktatury módy, jež v tichosti přebírá vládu na světě postmodernismu, pasující se na jeho monopolního ideologa. Ulice se hemží jednotně oděnými dívkami, přesně ve stylu posledního Cosmopolitanu, poslušně odhalujícími pupíček, jak jim přikázali, a zahalujícími pupíček, až jim to zase zakážou. Všem vládou simulakra věcí. Ikony. Falsa. Repliky. Virtuální stíny. Platón by se divil. Naše řeč – nástroj myšlení – planí. Na myšlenku nenarazíte. Aspoň ne ve veřejných projevech. Jazyk přestává sdělovat věci. Reflektujeme jen gramatiku. Uchycují se v něm prázdné floskule. Čím prázdnější, tím větší jistota, že se rozšíří. Stále více lidem vadí stále méně věcí. Je to všeobecný úprk z nitra ke vnější slupce.

Důraz na synchronnost dialogu, víra v jeho samospasitelnost, je právě takovým přesunem hodnot. Útěkem k ikoně řeči. Ke vnější slupce. **Opticko-akustický aspekt řeči se tu náhle stává důležitějším, než její obsah.** Slyšel jsem na renomovaném divadelním festivalu uvádět herce z domácího divadla jakousi hru. Z pěti jmen, jež měl uvést, čtyři zkomolil, a vůbec pronášel holé nesmysly, leč snaživě sonorním, vemlouvavým, měkce posazeným hlasem, jenž se příjemně nesl sálem. Neuváděl hru, uváděl sám sebe. Kolik jich dnes stojí před mikrofonom dabingových studií! Spíkrů, prodávajících svůj hlasový orgán a zcela lhostejných k tomu, CO říkají! Kolik knih dnes vychází v luxusní úpravě, drahých encyklopedií pro celou rodinu, jejichž bělostný křídový papír je potištěn spoustou pestrých obrázků, jež mají odlákat pozornost od plytkosti, nesmyslů a věcných chyb, jimiž se to v textu jen hemží! Ubývá čtenářů, přibývá podnikatelů, a ti na to nemají čas. A stěží to bude lepší, neboť mezi dětmi už nečte skoro nikdo, všechny si hrají jen s virtuálními stíny. Přibývá a bude přibývat technických specialistů, ydyjotů, čtoucíh – pardon, listujících stále větším brakem na křídovém papíře.

Dabing jen odráží náš svět. Odráží ústup naší klipovitě roztěkané pozornosti od řeči k rapu, od jazyka ke zvuku, od významu ke vnějšímu rytmu. Dobře je to vidět na frázování. Čeština je znásilňována někdy až neuvěřitelným způsobem jen proto, aby se každá pomlčka věrně obtiskla i do češtiny. Ale tím nebyla přeložena pomlčka, bylo jen tupě překopírováno místo jejího výskytu. Často podle hesla „padni, kam padni“. Producenti jsou spokojeni. Všechno je pokryto. Dnešní dabing se spokojuje se zdáním – jde mu jen o vnější slupku, o to, co je odezíratelné na rtech. Jak dlouho mu to bude procházet? Jak dlouho budeme trpět toto trestuhodné zcizování originálu, kdy synchronnost bylo dosaženo jen za cenu zkomolení významu?

10. Co dělá dobrého překladatele

Dobrý překladatel zraje dlouhá léta. Musí znát dokonale výchozí řeč – ale to je jen nutná, nikoli postačující podmínka. Především musí být literárně zdatný v cílovém jazyce. Musí aktivně ovládat veškeré jeho stylové bohatství. Musí umět říci tutéž myšlenku na deset způsobů, podle situace. Musí se dobře vyznat v daném prostředí, znát všechny jeho finesy, jeho často úzce specifický jazyk, odbornou hantýrku, slang, dialekt, historické výrazy. To vše zajisté musí umět, ale to hlavní, to, co není obsaženo v ničem z předchozího, tu dosud nezaznělo: **musí být překladatelem.**

Vysvětlím tuto zvláštní tautologii. Chci tím říci, že musí být vyučen v překladatelském řemesle – jakýmkoli způsobem. Ne, nemusí na to školy – ale pak to musí mít od boha, což je ještě lepší. Také to může být i samouk. Je celkem jedno, jak k tomu přišel, ale musí to prostě umět. Musí být překladatel.

Můžete dokonce skvěle ovládat oba jazyky, ale ani to nestačí! Jen překladatel ovládá ony paralely **MEZI** nimi. Jen on ví, **co čím přeložit**. Jak třeba převést gramatickou formu, která v češtině nemá obdoby – což je konec konců to nejmenší. Jen erudovaný a talentovaný překladatel, dokonale ovládající výchozí jazyk, může **porozumět originálnímu textu – tematicky i stylově – v jeho složité, dialekticky rozporné jednotě reprezentovaného a reprezentujícího, a to jak v rovině denotativní, tak konotativní**. V rovině toho, co bylo řečeno – i v rovině toho, co bylo zamlčeno. Jen překladatel dokonale vládnoucí cílovým jazykem je schopen **svými výrazovými prostředky překlénout často propastnou odlišnost obou jazykových struktur**. Jen on dokáže **rozpoznané stylové kvality originálu co nejvěrněji rekonstruovat i v cílovém jazyce**.

Překladatel znalý aspoň základů teorie své disciplíny ovšem také ví, že mnohdy lepší metodou, než hledat přímé lexikální paralely mezi dvěma systémy, s cílem nalézt to, čemu se s tak nezřízeným optimismem říká dvojice ekvivalentů, je představit si ještě třetí systém, třetí množinu. Mimojazykovou množinu lidských situací. A v té pátrat po tom, jak by asi v obdobné situaci reagoval Čech. Co by asi řekl na toto a na toto. Jinými slovy, odskočit nejprve do této mimojazykové množiny, a pak teprve si hlídat převod slovíček. Překladatel, usilující o to, aby byl jeho překlad co nejtrefnější, jeho jazyk soudobý a mluvný, by měl vycházet z cílového jazyka, z toho, co už je v češtině přirozeně obsaženo. Ne od výchozího jazyka k češtině, ale zdánlivě nelogicky, proti směru překladu, vede cesta moderního překladatele: od češtiny zpět k výchozímu jazyku. Toho nelze, pravda, dosáhnout vždycky, ale přesto by právě toto mělo být hlavní maximou překladatelské práce.

* * *

Překladatel by dále měl být široce erudovaný, mít aspoň povědomí o většině oborů lidské činnosti, mít celkové kulturní zázemí. Dobrého překladatele ale přitom nedělají ani tak jeho encyklopedické znalosti, jako spíše specifické kvality jeho talentu: 1. drzost, 2. pokora a 3. čich.

1. Drzost potřebuje k tomu, aby překládal bez slovníku, dokud to jde. Jinak si nevydělá na suchý chleba. I když třeba některé slovo vidí v té chvíli poprvé, může si přesto při

troše talentu poradit se zdarem, rozumí-li dokonale celkové lidské situaci, cítí-li, o co těm dvěma jde.

2. Pokoru potřebuje k tomu, aby naopak sahal, pln pochyb, po slovníku, volal expertům, dohledával po knihovnách, obtěžoval odborné ústavy, není-li si jist. Aby podezíral každý neznámý obrat, neskrývá-li se za ním nějaký zasutý, slangový, nebo přenesený význam, slovní hříčka, idiom, skrytá narážka na u nás neexistující reálii a podobně.

3. Čich konečně potřebuje k tomu, aby rozpoznal, kdy jde o první a kdy o druhý případ. Aby ze zkušenosti věděl, že nerozumí-li **situaci**, nemá šanci místo přeložit správně, byť zdánlivě zná všechna slovíčka. Aby byl moudře smířen s tím, že bez porozumění je překládání jako plavba po zaminovaném moři. Jistěže může se štěstím, naslepo chvíli proplovat, ale nakonec to musí zákonitě skončit katastrofou: Nerozumí.

Pochybnosti dělají dobrého překladatele. Ví-li, že neví, je z nejhoršího venku. Knowledge is power (even if negative). Ví-li, že neví, je to veliká vědomost: jí se liší od hlupáka. Ten neví ani to.

* * *

K filmovému překladu se dnes dostala řada lidí, kteří v nejlepším případě splňují jen některou z uvedených podmínek, ale nejsou to ani překladatelé, ani literáti. Typickým příkladem je manželka velvyslance, která řadu let pobývala v zemi a teď se po návratu hodlá realizovat jako překladatelka – zná přece dokonale jazyk. A protože má díky svému postavení výtečné konexe, úspěšně ubírá práci těm, kteří to umějí lépe.

Dalším problémem je, že i z odborných kruhů začínají slít hlasy, že dabing nemá mít žádné literární ambice, že je to jakýsi základní servis originálnímu filmu, aby mohl být úspěšně distribuován v dané zemi – a že se tudíž od něj žádá maximální přesnost, věrnost, nic víc. Autoři podobných výroků netuší, že dosáhnout věrnosti – nikoli ovšem výměnou za zradu smyslu – je vůbec to nejtěžší. Podle této scestné představy takový překlad prostě tak nějak mechanicky vyjde. Jako tajenka v křížovce. Správné řešení je jen jedno: jednička. Nula je špatně. Snad abychom to zadali robotům.

Skoro by se řeklo, že tyto naivní představy o věrném překladu jsou dávno překonané a že se dají s mírným pousmáním smést ze stolu. Celé generace překladatelů už si to jednou provždy vyřešily. Už dávno se ví, že – pokud jde o věrnost a krásu – s překladem jsme na tom jako se ženou: musíme se rozhodnout pro jedno či druhé. Obojí nelze.

Již Cicero, Horatius a mnozí další hlásali, že věrnost neznamená doslovnost. **Překladatel nemůže překládat každé slovo, ale musí o každém slově uvažovat. Každé by se mělo v celku věty nakonec nějak rozpustit.** Jak? Pokaždé jinak. Na to neexistuje recept. Překladatelství je umění.

Přesto jsou tyto dávno a hluboko zakopané zdechlíny stále znovu a znovu vytahovány na boží světlo. Jaké mohou být představy o filosofii této prastaré disciplíny, když dnes překládají tetičky, manželky, strýčkové, synáčkové!

* * *

Hle, outsiderové, příchozí odjinud, právě dorazili ke stolu, bratru dva tisíce let starému. Vzhledem k jejich lehkému zpoždění by myslím bylo spravedlivé – vůči českému dabingu – aby na ně nezbyly ani ty kosti...

Tento druh ovšem prochází všemi staletími a je, zdá se, nevymýtitelný. Jazyk, živá věta, individuálně zabarvený diskurs, to je pro ně pouhý sled slovíček, nikoli myšlenka jako celek. Napodobují předlohu tak věrně, až čeština úpí. Překládají doslovně idiomy, znásilňují přirozený rytmus řeči, stávají se mnohdy nejasnými. Dokonce zachovávají i slovosled předlohy. Jejich překlady lze, tak jako v interlineárních glosách, dochovaných ve středověkých kanonických textech, i dnes podložit přímo pod původní text. Ze 4. století pocházející maxima sv. Jeronýma, kterou si uvědomil při práci na překladu bible: „Překládat ne slovo slovem, leč význam významem“ se k nim ještě nedonesla. Už vůbec nemluvě o Durdíkově postulátu na adresu uměleckého překladu (Kallilogie, 1873): „Spíše odpustíme překladu nějakou odchylku od *původních pojmů* než od *původního rytmu pojmů* těch“, ač právě pro filmový překlad a úpravu má svou relevanci.

Jen namátkou pár příkladů: question tags (příklonky). Třebas tento seznamovací dialog na ulici: „*Fiona, aren't you?*“ – „*Yes, I am.*“ – Co už může být prostšího? Jenže ta prostota je zrádná. Zkuste si to sami. Přeložíte-li, celkem správně, „*aren't you*“ jako „že“, dostanete se v druhé replice do problémů. Tak se i stalo v naší ukázce: „*Fiona, že?*“ – Načež následuje bez nejmenšího zaváhání: „*Ano, jsem.*“ (Nemyslím, tudíž jsem. Ale buďme ještě rádi, mohlo zaznít i: „*Ano, já jsem.*“) Při onom „že?“ musíme sice ocenit překladatelovu odvahu k licenci, jenže právě tím si to celé zkomplikoval. Kdyby to přeložil takto: „*Nejste Fiona?*“ – „*Ano, jsem.*“ – pak by čeština nedostala tolik zabrat, „že?“ To jiný tvůrce jde za věrností příklonce přímo se zařatostí yorkshirských buldoků, o kterých se tu praví: „*They are so dreadful, aren't they?*“ – „*Oni jsou tak strašní, nejsou?*“ Tady to vypadá, že překladatel předloze vůbec neporozuměl: „*Byla jsi fantastická*“, říká otec hrdinky, která se tvrdě a neohroženě prostrčila až k happy endu. „*Jsem tvoje dcerka.*“, dcerka na to, odkládajíc kulomet a deset zásobníků. Šťastný otec své ratolesti jemně odporuje: „*Ano, ano, ale ty jsi ta, která ji využila.*“ – Ani my nerozumíme. Škoda, šlo o poslední větu filmu a chtěli jsme si to užít. Poplakat si.

Nastavuje se vatou. Udělá se cokoli, aby délka souhlasila. Postava může říkat sebevětší koniny, ale hlavně, že to „sedí na pusu“! Krátké věty se někdy dotlačí do náležité délky opravdu z posledních sil. Tohle zoufalé napínání na skřípec vzniklo, věřím, až ve studiu (za všeobecného lání úpravci): „*Kampak jenom my ty květiny dáme? Kampak já je mám teď honem jenom dát?*“ – Kterýpak rošťák jenom jí je asi přinesl? Ano, byl to Juan Manuel. Jenže tomu Juanovi je padesát, a ona mluví k němu. Ne k dvouletému děcku...

Čeština někdy působí, jako by stále ještě nevyrostla ze svých obrozeneckých plenek, ze kterých kdysi vykukovala, pilně pošilhávajíc po svých velkých sousedech. Zákruty našich dějin jsou poněkud bizarní, a tak se stalo, že vyfasovala, už v dospělém věku, ještě jedny plenky. Nebyly právě od firmy Pampers, trochu v nich vážla ventilace, i když byly z ostnatého drátu. Naštěstí to byl takový socialistický zmetek, takže se nakonec rozpadly samy od sebe. Ale stejně se v nich tak oprudila, že z toho má komplexy. A snaží se to dohnat. Teď pošilhává pro změnu po Západě. A z angličtiny si ukrájí velkými sousty. Někdy se bojím, aby se nezadávila. Ona je totiž ta naše Paní Čeština vlastně takový staromilský pecivál. Má takovou svoji schizofrenii. Cizí, hlavně anglická slovíčka, to ona by tuze ráda, jenže si nemůže dovolit tak nezřízeně hltat. Neumí to pak strávit. Dělá jí např. neuvěřitelné **systémové** potíže **asimilovat cizí zvukovou podobu slova**. Každé si potřebuje přezvykat do své domácí fonetiky. Už proto, aby k němu, jako flexivní jazyk,

mohla připojit českou koncovku. Vystříhněte perfektní francouzštinou třeba „François Mitterand“! – „[frās^ua miterā]“? Bravo. Tak a teď to přesně takhle řekněte v české větě a dejte to třeba do dativu. Budete pro smích. Logika češtiny vám to nebude tolerovat. Tu svou franštinu do ní prostě nevpašujete. A tak, chcete-li být přirozený a nepůsobit jako zakomplexovaný emigrant, který myl schody někde v pařížském metru, a teď tady na nás dělá veltmána, chtě nechtě to budete muset vyslovit jako žižkovskej Pepík: [fransoa miterán]. Nezbyde vám, než svou dokonalou výslovnost počestit, zbavit ji zadopatrového „r“ a všech nazálních vokálů, ze kterých by zápecnické české ucho utrpělo xenofobní šok. Nezbyde vám, než všechny ty krásné galské zvuky adaptovat na česká mluvidla, protože naše lenivé uši snášejí jen ty naše hezké české hlásky, jinak dostanou osypky! Ptáte se tedy, jak vyslovovat? To je právě ono: ani jedna možnost, kterou vám čeština **systémově** nabízí, není ani trochu uspokojivá, obě jsou jaksi protivné. Každá něčím jiným: Pepíkova svou pepíkovštinou a veltmánova svým veltmanstvím. Není z toho východiska. Asi jsme byli příliš dlouho hýčkáni v těch ostnatých, leč nepropustných plenkách. Povšimněte si, že v kterémkoli západním jazyce toto lze. Angličan může náhle přepnout do francouzské fonační báze, Němec do italské, říci jedno dvě jména, nějaký citát a zase pokračovat ve své mateřštině. Každý to udělá podle svých schopností, jež mají často daleko do dokonalosti – ale v principu to vyslovit dokonale může, aniž by se zesměšnil. Čech toto udělat nemůže. Proč? Jistě též proto, že v češtině slova ohýbáme, ale určitě nejen proto. S češtinou budou v příštích letech stále větší problémy, odhaduji.

Už dnes se u výslovnosti cizích jmen prosazuje trend, kopírovat co nejpřesněji výslovnost odposlechnutou z originálu. Tedy např. Martin Scorsese jako [ma:ʔtin sko:ʔseisi:], rozumí se včetně snaživě napodobeného amerického úžínového „r“. Je to obecnější problém, jak vyslovovat jména emigrantů, pocházející z jiné jazykové oblasti. Scorsese je původem po otci Sicilián, ale narodil se už v Bronxu. Ovšem sami Američané toto jméno vyslovují silně kolísavě. Jak vyslovovat jméno amerického Žida s německým jménem, skladatele Leonarda Bernsteina: [lenəʔd bæ: ʔnsti:n], [leonard bernstein] či snad [bernštajn]? Máme v českém dabingu respektovat, jak v konkrétním sociálním kontextu (a většinou i z nějakého konkrétního důvodu) postava Američana komolí italské jméno, postava Francouze zase německé? Jak vidět, v této citlivé oblasti je zřejmě každé pravidlo špatné, nejlépe je řídit se svým citem a konkrétní situací. Jistě nikoho nenapadne, aby se ve španělském filmu o vynálezci vznětového motoru říkalo [dieʔsel], ač slyšíme to takto vyslovovat španělského komentátora – obávám se však, že by to dopadlo jinak, nebýt to jméno, který zná každý od benzínové pumpy.

Ve dvoudílném francouzském dokumentárním filmu SVĚTOVÍ PIANISTÉ slyšíme frankofonního Švýcara Edwina Fischera, jak mluví o německém skladateli a pianistovi Eugenu d'Albertovi a vyslovuje jej po svém, francouzsky. Nejenže český komentátor tuto výslovnost kopíruje, pro což u nás není sebemenší důvod, ale ještě špatně, neboť úpravce slyšel a do scénáře napsal, díky tomu, že to pro něj byla španělská vesnice, Jean [žán], místo Eugen [ožā].

Marná snaha pedantsky napodobit výslovnost odposlechnutou z originálu – prosazená často i proti instrukcím překladatele či úpravce, jež se snaží o nějaký inteligentní kompromis – je ostatně důkazem, že nelze jen mechanicky odposlouchávat fonetickou strukturu, bez porozumění a lingvistické korekce. Čistou, akusticky objektivní fonetickou

strukturu se nikomu nepodaří zachytit, leda jen školenému odborníkovi, fonetikovi, protože ucho slyší přirozeně fonologicky, ve významech své mateřštiny. Je dobře znám fakt, že budou-li třeba Angličan, Němec či Francouz vyzváni, aby zachytili fonetický proud nějakého cizího, jim neznámého jazyka, tak, přestože si spolu dohodnou stejný způsob transkripce, každý zapíše něco jiného. Abych byl konkrétnější: např. anglická transkripce z ruštiny je orientovaná vysloveně foneticky, což je trochu absurdní, neboť často už dochází ke změnám hláskové kvality. Jméno Федоров, které do češtiny přepisujeme jako Fedorjev, si Angličané přepisují jako Fedoriv, neboť v poslední slabice slyší již, díky dynamickému ruskému akcentu na druhé slabice, hlásku „i“. Je to sice důkazem, že anglické ucho slyší velmi přesně i nepřízvučné kvality v ruštině, neboť je tak samo vychováno – a objektivně, foneticky vzato, je tam skutečně již „i“ – ale je to transkripce chybná, neboť fonologicky jde stále o hlásku „e“ – takový je pravidelný sufix u ruských jmen, Kozincev, Nazarev atd. Je tedy nesmyslné, a slyšíme to z obrazovky často, vyslovovat jména snaživě americky, tedy „Johne!“ – [dža:ne], místo správného, byť spíše britského [džone]. Ještě horší je to se staženými tvary. Herci ve studiu slyší výslovnost Patricia, [p^hət'ri:šiə], v rychlé výslovnosti dokonce něco jako [p^hət'ri:ša], a udělají si z toho vokativ Patrišo!, či dokonce Trišo! Ať už to vysloví jako „veltman“, nebo pohodlně, jako „žížkovskej Pepík“, je to absurdní. Podobně jako všechna jména, která známe i z češtiny, a kde je zbytečné, hloupé a násilné vyslovovat: Dejnieli, Sísle, Ásre či dokonce ÁØre, Ívo – místo přirozenějšího, byť méně přesného Danieli, Cecile (nebo Sesile), Arture, Evo.

Odhaduji nicméně, že zásady české ortoepiky, pokud jde o výslovnost cizích jmen, budou stále více zpochybňovány. Stávají se pomalu neudržitelnými. Dosud platí, aspoň teoreticky, že má být zaokrouhlováno na nejbližší domácí hlásku – tedy Tečerová, Ratrford, dokonce se doporučuje i otřesné pavrplej, ačkoli každý průměrný Čech dokáže vyslovit trojhlásku ve jméně Bauer. Je to pravidlo nanejvýš sporné, navíc převážně nedodržované, takže vlastně k smíchu: slýcháme běžně São Paulo [sao paulo], Harwich [ha:rwič], Crichton [kričtn], Liverpool [li:vrpu:l], Duisburg [dujzburk], Baggio [bádžio], Stephen [sti:fn] – a přitom by česká ústa, tak ostražitě si hlídající, aby do nich náhodou nepronikl cizácký zvuk, bez potíží, ba naopak snadněji mohla vyslovit: [san paulo], [harič], [krajtn], [lestr], [livrpu:l], [dýsburk], [badžo], [sti:vn]! Dochází k tomu dokonce i u vlastních jmen v Čechách zdomácnělých. Všichni vyslovují nepřirozeně [uhde] místo [úde]. Zaslechl jsem mnohokrát, jak si český dabér zbytečně láme jazyk u běžných českých jmen Fuchs, Wachsmann: trápí sebe i svého posluchače výslovností [fuchs], [vachsman] – u květiny, pojmenované po prvním pak dokonce šeredným tvarem [fuchsie], místo správného a především snáze vyslovitelného [fuks], [vaksman], [fuksie].

Všeobecně řečeno, typické pro tuto úroveň jazykové kultury je míchání jazyků. Do líkeru Curacão, jehož jméno v portugalštině znamená těžko přeložitelné augmentativum pro srdce, je přimícháno aróma francouzštiny, a tato nelogická výslovnost tak převládla, že, vyslovíte-li to správně, tedy [kurəsā], ještě vás číšník s povytaženým obočím opraví: Ehm, chtěl jste asi říci kyrasó, že? Podobně jako jste se kdysi v Tuzexu zesměšnili, když jste správným spellingem žádali přehrávač JVC, neboť po celých Čechách bylo nemyslitelné vyslovit to jinak než [dži: vi: si:]. U výslovnosti známých jmen z anglické oblasti se uplatňuje jakási podivná italština: Worcester = [vorčestr], Leicester = [leičestr],

Golden Delicious = [goldn deličius]. Průměrný Čech nerozlišuje mezi italštinou a španělštinou, všechno vyslovuje italsky: Miguel tedy [miguel] místo [migel], Perdosso jako [perdo:zo] místo [perdosso], ač právě italština dostává v Čechách na frak více než kterýkoli jiný jazyk. Řekl bych dokonce, že chyby v italské výslovnosti jsou v češtině přímo kodifikovány: typicky se ignoruje funkce měkkého a tvrdého znaku (i, h), v grafémech jako: ci, gi nebo ch, gh, podobně jako stálé pravidlo, že zdvojení se vyslovuje a znamená vždy krátkou, byť fermátovanou slabiku, že „z“ se vyslovuje jako „dz“, podobně jako ve slovenštině, apod. Titulní postava Pucciniho opery Gianni Schicchi se komolí všemožným způsobem, nejčastěji pomocí němčiny: [džia:ni šiči] nebo [ščiki], též [šiki], případně [skiči], byť správná výslovnost [džani skiki] nečiní Čechovi, stejně jako ve všech předešlých případech, sebemenší problémy.

Pokud jde o sporné pravidlo vyslovovat českou fonační bázi a asimilovat na nejbližší hlásku, nic lepšího, jak jsem se snažil ukázat, zatím nemáme. Musíme se smířit s tím, že tu dochází k těžkému komolení zvukové podoby – právě v tak citlivé oblasti jazyka, jako jsou vlastní jména. Odhaduji, že kdybychom se rozhodli dát „železné lady“ čestný doktorát v Karolinu a bylo s ní domluveno, že má povstat, až uslyší padnout své jméno v projevu českého řečníka, že by to propásla, protože by se prostě nepoznala. Vskutku, porovnáme-li tvar [Θæčə] a [tečerová], podobnost, byť i vzdálenou, nenajde už nikdo: vždyť ze čtyř hlásek tu naše máti čeština zkomolila tři, tedy 75 procent, navíc iniciativně přidala domácí ženský sufix.

* * *

Jejda! Kde se vzala, tu se vzala, objevila se v češtině i nová citoslovce. Wow! Welcome! (Hurá! Vítejte!) Přirozeně, jazyk se vyvíjí, neustále přejímá cizí výrazy. Když ovšem vtrhne naše hltavá, vyhládlá čeština mezi anglická citoslovce – jejku! – je z toho rázem maďarský perkölt! Dochází k podivným kontaminacím významovým i zvukovým. Hups! Bezproblémovému zabudování do systému češtiny brání v několika případech to, že čeština už tento shluk hlásek zná, dokonce rovněž jako citoslovce. Téměř každé citoslovce je ze své podstaty onomatopoické – a nese tedy zvláště těžce ztrátu svého původního zvukového roucha. *Vau! Budem hrát pavrplej!* Kdo vyhraje – čeština, nebo angličtina? Patrně czenglish.

Dávno se vžilo „*Ou kej*“, spousta lidí dnes „fakuje“ ostošest, „šit“ dostává v ústech českých dívek jakýsi něžnější, slovanský odstín. Do dabingu se statečně prosazuje „*Háj!*“, původně americký pozdrav, spousta lidí si ho tu ovšem plete s „*Hej!*“. V moderátorské češtině, a tedy i v dabingu se začíná prosazovat asimilát „*Vau!*“ Je za ním typická schizofrenie malého českého člověka, který si chce připadat jako světák. Touha už už si to anglické slovíčko zkopírovat do češtiny, a zároveň až trapná neschopnost si ho zkopírovat. Veškerý vtip tohoto obdivného výkřiku spočívá v jeho komiksové barvitosti, ve zvukomalebnosti oné naplno rozehrané trojhlásky. Wwwwooooowwwww! Nádhera! Počeštěná verze „*Vau!*“, zredukovaná na reálné možnosti českých mluvidel, je o mnoho chudší, šedivější. Zrádné jsou dvojice „*Whoops!*“ („*Hups!*“) a „*Hey!*“ („*Hej!*“). Ovšem překládat anglické „*Hey!*“, někdy velmi nevlídné, důrazné ohrazení se proti cizí neomalenosti (Hey, what d’you think you’re doin’!), jindy naopak přátelské popíchnutí (Hey, that’s wonderful!), českým „*Hej!*“?! Whoopssssssssss! (Ouha!) Tady něco nehraje, tady už je

obsazeno. „Hej!“ přece v češtině znamená něco jiného, je to více méně neutrální zvolání na delší vzdálenost, kterým se snažíme upoutat čísi pozornost, kterým zahajujeme komunikaci. (Hej vy tam! Poslyšte...) Po českém „Hej!“ se člověk zpravidla překvapeně ohlédne, kdo že ho to volá, zatímco anglické „Hey!“ je už vysloveně reakcí na to, co druhý udělal nebo řekl. Stejně tak „Whoops!“ (překvapené, často omluvné zvolání, třeba když provedeme nějaký trapas, něco převrhne apod.) těžko zamontujeme do češtiny jako „Hups!“. Šups. Morfologická podobnost zajisté ještě neznamená sémantickou. Ale vykládejte to tetičkám, když podle téže logiky překládají „actually“ jako „aktuálně“, „definitely“ jako „definitivně“, „eventually“ jako „eventuálně“! Tato slova v češtině aspoň existují, byť znamenají něco úplně jiného, ale zaslechl jsem dokonce „vestigial“, přeloženo bez uzardění jako „vestigiální“...

Podlehne čeština v tomto souboji? I'm afraid so (Já obávám se tak). Budou-li tetičky každé „Oh, I see“ překládat jako „Ou, já vidím“, nevsadím si na ni ani pětník.

11. Co dělá dobrého úpravce aneb ve spárech tyrana

Úpravce dialogů – což je zcela nevhodné, leč zavedené označení této náročné profese – je klíčovou postavou, spojovacím článkem mezi překladatelem a hercem. Výraz úprava jako by naznačoval, že tu půjde jen o dílčí úpravu textu překladu, aby vyhovoval délkou. Ani termín synchronizace není šťastný: sugeruje představu pouhého rytmického rozčlenění, rozpomlčkování textu podle originálních předělů. Ve skutečnosti je úpravce tvůrčí a vysoce obtížnou profesí, je konečným autorem českého znění, toho, co český herec říká, co je natočeno a vysíláno.

Dialogová listina, jež je literárním podkladem natáčení, je výsledkem jeho mnohadení mravenčí práce, kdy mimo jiné musí svou verzi do poslední slabiky prakticky ověřit, s očima na ústech herce. Kdo to někdy zkusil, ví, že to zpravidla znamená, že z textu překladu nezbude kámen na kameni. Překladatel by totiž měl zohledňovat jiné věci, literární a stylovou přesnost a další hlediska, jež jsem probral v předchozích kapitolách, tak, aby úpravci zprostředkoval všechny dramatické kvality originálního textu. Za tím účelem by měl využívat relativní rytmické svobody, aby mohl být co nejvýstižnější a nejpresnější, měl by též úpravci vysvětlit všechny problematické reálie, slovní hříčky, naznačit jejich řešení a zejména ctít charakter postavy i její stylovou vrstvu, pokud se rozhodne, či navrhne, že se např. originální argot pokusí rekonstruovat i v češtině. Všechny tyto kvality překladu by měl dobrý úpravce zachovat a nadto ještě vytvořit plně synchronní a dohodnutými interpunkčními znaménky rytmitizovaný český text, jenž umožní dabérovi, aby jej co nejpresněji říkal na pohyby úst, gestiku i mimiku svého herce.

Aby toto vše mohl splnit a vytvořit umělecky účinný, dramaticky platný, živý, mluvný dialog, individualizovaný vzhledem k době, prostředí i postavě, jejímu vývoji, musí úpravce dokonale ovládat češtinu, zejména v paradigmatické hloubce jejího synonymického bohatství. Musí-li překladatel umět říci tutéž myšlenku na deset způsobů, pak úpravce to musí umět na sto způsobů. Jen tak dokáže dostát všem požadavkům či aspoň dosáhnout

optimálního kompromisu. Často je nutné, aby větu postavil úplně nově, a přece by měla vyznít stejným smyslem jako původní věta. Je tedy zřejmé, že ze všech druhů uměleckého překladu patří úprava filmového dialogu k těm nejobtížnějším, srovnatelná snad – pokud jde o míru nesvobody – s překladem veršované poezie či zpívaného dramatického textu. A je dále zcela zřejmé, že v komerčním dabingu je tato profese tím nejnedocenenějším článkem v celém řetězci. Literární příprava je zdaleka nejpracnější složkou jakékoli dabingové výroby a má zásadní význam pro konečnou kvalitu. Ani v komerčních podmínkách nelze tuto fázi stlačit pod řád týdnů. I mizerný překlad a úpravu je fyzicky nemožné „vyrobit“ za pár dní, vzpomeňme jen na časově náročné kódování.

Toto je jedna z hlavních příčin bídy současného českého dabingu. Šetřit na tomto klíčovém postu se nevyplácí. Úroveň dnešní úpravy odpovídá vynaloženým prostředkům.

Tyto úpravy mají jeden charakteristický rys. Je to nevyrovnanost mezi chatrnou literární kvalitou a vcelku přijatelným synchronem. I tu však při bližším pohledu většinou zjistíme, že vyhovuje jen, pokud jde o prostou délku repliky, a nebo, jestliže se úpravce snaží dbát i postavení úst, jde převážně jen o mechanicky chápaný, technický synchron. Němci pro něj mají termín *Lippensynchron*, což naznačuje, že se tu respektuje pouze **fonetická struktura, souběh významných retnic a vokálů**. Je přehlížen **fonologický synchron**, významový souběh klíčových slov, jež jsou v herecké akci dobře vizuálně patrná, byť ani ne tak na rtech, jako spíše v celkové mimice, třeba jen v očích. Jako by se historie opakovala. Jako kdysi dávno, v pionýrských dobách dabingu, se opět zapomíná – těžko říci, zda z téže prvotní naivity – že jde o celkový rytmus hercova pohybu, že i gesta se musí spojit, přirozeně zapadnout do jeho řeči, že v jistých případech, naštěstí relativně vzácných, je třeba respektovat i rytmus hudby, ruchů a zejména obrazového střihu, neboť rychlé prostřihy z postavy hovořící (MO) na postavu naslouchající (VO) mohou být nebezpečné. Vidíme např. často, že postava v záběru už živě reaguje, nesouhlasem, zklamáním, překvapením – a přitom klíčové slovo partnera (MO), které tyto reakce mohlo vyvolat, díky aktuálnímu členění české věty ještě nezaznělo.

* * *

Již od dob, kdy vznikaly zárodky teoretické reflexe dabingu, se obec filmových úpravců dělí na dva tábory – tábor „synchronistů“ a tábor „literátů“. To podle toho, čemu dává úpravce přednost, co stojí v hierarchii jeho hodnot výše. Uveďme tento příklad: Mladý manželský pár se právě nepohodl. Je neděle odpoledne a oni se nemůžou domluvit, kam za zábavou. Nakonec zůstanou doma a dohodnou se, že se každý udělá sám pro sebe a nebudou na sebe mluvit. Jsou v opačných koutech místnosti a vteřiny ubíhají. První to nevydrží ona. Zeptá se: „Co to čteš?“ A on – protože to nechce tak snadno vzdát – odpoví úsečně: „Knihu.“ A stomatologicky zvědavá, leč „dabingově bezohledná“ kamera se pase po výrazu jeho tváře. V detailu vidíme tu našpulenou pusku, to humorně hrozivé hromadění vzduchu a pak následnou explozi: „A book.“, odskočí nakvašeně jeho rty. Tak. A co teď s tím? Tak především: místo je po pravdě neřešitelné – to je jasné. Každé řešení bude nedokonalé. Za dané situace se „literát“ smíří s tím, že zde synchronu nedosáhne, kdyby se rozkrájel. Každý jiný překlad než „Knihu.“ už nebude vystihovat tu dusnou atmosféru nedělní nudy. (On jako by z trucu říkal: „Knihu.

Prostě knihu, no. A neotravuj!“). A náš úpravce by věděl o slovech, která retnici zvící poloviny obrazovky pokryjí. Mohl by zkusit třeba „román“, s tím, že slabiku „ro“ před-sadí. Ale jemu to za to nestojí, on není ochoten do té míry **obětovat literární význam** – zvláště když ani po tomto drastickém zúžení významu synchron nebude perfektní, byť samozřejmě mnohem přijatelnější, než užije-li výrazu „kniha“, který se obrazem nesváže vůbec. Pro něj je prostě nemyslitelné anglické „*A book*.“ přeložit jinak, než „*Knihu*.“ To by si připadal jako podvodník. Naproti tomu „synchronista“ se bude pít po slovech na b, p, m. Bude ochoten k ledasjaké ekvilibristice, spojené často s **přesuny slov, ba i celých vět**, hluboce přesvědčen o tom, že právě toto je posláním úpravce. Nakonec třeba i nějaké přijatelné slovo najde. A pak bude mít svou pokrytou retnici. Ale za jakou cenu? Žádné slovo ze všech, které mu čeština nabízí, nebude tak přesné a krásně strohé, jako to nic neříkající „*Knihu*.“ Jen po takovém slově může následovat její replika: „*To vidím, ne? Ale jakou?*“ Co dělat, celé dabingové umění je přechasto jen ve volbě menšího zla...

Další příklad nám ovšem ukáže, že ani v dabingu neplatí žádná dogmata. Zde je všechno přesně vzhůru nohama. Je to naopak snaha o literární správnost, která by zde mohla zavádět. Muž je na návštěvě u svého psychoanalytika a svěruje se mu se svými starostmi: „*You know I failed... yesterday*.“ Leží na silně proleženém kanapi, a to už není stomatologie, jak si na něj ta kamera pomalu najíždí, ale přímo endoskopie. Jestliže podlehneme a přeložíme: „*Já jsem včera... selhal*.“, tak si zde „literát“ i „synchronista“ podají ruce: oba mohou být na první pohled na výsost spokojeni. Prvý má dobrou českou větu (s nezávislým českým slovosledem, nerespektujícím anglickou finální pozici temporálního adverbia), což navíc řeší, k plné spokojenosti „synchronisty“, i problém kritické dentolabiály (*failed* = *fčera*). Čeština je v pořádku, ústa jsou v pořádku. A přece je *fšechno* úplně špatně. **Ten herec má to „selhání“ v očích**. A na ty nás nachytil. Jeho hořce prožité „*failed*“ se hluboce rušivě nesnáší s neutrálním českým „*včera*“, zrcadlícím pouhou gramatiku. Ústa sedí tak, že už nemůžou sedět lépe – a přece je ta věta asynchronní. Myšlenkově. Jediná správná úprava toho místa je ta, která s těžkým srdcem obětuje vše, postavení úst i správný slovosled s rématem na konci. Tady nejde o gramatiku ani o ústa. Tady jde o to kanape, o ty jeho oči. Ty musí být synchronní... „*Já jsem selhal... včera*.“ Je na herci, aby to uhrál. Jak vidíme, kvalitu úpravce dělá i odhad hereckých možností.

Skončím příkladem na frázování. Pokud úpravce dokáže pomlčku v daném místě přenést do češtiny **významově**, je vše v pořádku. Pokud navíc vytvoří přirozenou českou větu, je to přímo skvělé. Je to však dosti obtížné. Většinou se mu tam prokopíruje mechanicky. Má teď svoji pomlčku přesně (herci si to pochvalují: slyší ve sluchátkách pauzu, a čtou ji v témž místě v úpravě – To je borec, ten úpravce!), ale ona už to je jiná pomlčka. Být třeba i zní ústrojně, má v každém případě v jiném lexikálním okolí i jiný smysl, takže je možno se tázat: jakoupak věrnost tady vlastně chtěl pedantský úpravce uctít? Smysl celé věci jaksí uniká.

Půjde o dialog dvou starých lidí z filmu Louise Malleho, ATLANTIC CITY. Oba jsou na sobě závislí. Ona proto, že je upoutána na lůžko. Po mnoha letech společného života občas mezi řádky nepřehlédnutelně propluje těžká „ponorka“. Grace je silně podezíravá, kontroluje právě Loua, jestli si „neulil“ – na tabáček – nějaké kupóny pro jejího psíka:

G: *Did you cut the coupons? (Vystříhl jsi kupóny?)*

L: *Yes, I cut the coupons. (Jo, vystříhl jsem je.)*

G: *There were eleven – money saver coupons in the paper.*

Věrný, tedy špatný úpravce jde stejně jako herec po sluchu, a tato anglická pomlčka jej musí zaujmout. Je až nápadně dlouhá, skoro dvouvteřinová, a výrazně umístěná. „*There were eleven* [!] — *money saver coupons in the paper.*“

Zkušený úpravce se tím přesto nedá zmást. Pomlčku si nejen pečlivě poslechne, ale i „prohlédne“, a zjistí, že je, vzhledem k celkovému záběru vysloveně **sluchová**. To se mu může hodit. Zbývá ovšem uvážít, jestli svým důrazem anglickému divákovi něco nekonotuje. Něco, oč bychom eventuálně, jejím nepřevedením, ochudili českého diváka.

Je tu výrazný stoupavý melodický akcent na „eleven“, je tu postavení, jímž, podle zákonitostí anglické syntaxe, nabývá tato číslovka jako logický podmět na silném důrazu. V tom „eleven“ je zakleta veškerá Gracina podezíravost. (Opravdu jsi je vystříhl všechny, co?!) Převést či nepřevést? Určitě ano. Každé slovíčko by se přece mělo v překladu nakonec nějak rozpustit. To platí i o pomlčce. Jde o to, jak to Gracino podezíravé ticho převést do češtiny.

In situ je po dobrém mravu ta pauza nepřevoditelná – což nemá co dělat s tím, že dnes existují úpravci, kteří by se nerozpakovali větu traktovat takto: „*Bylo jedenáct – kupónů na slevu v těch novinách.*“ Stejně jako v angličtině je tu pět slabik před pomlčkou, deset za pomlčkou, která si navíc, díky stejnému lexikálnímu okolí – je vetknuta rovněž mezi číslovku a počítaný předmět – uchovala i svůj původní gramatický význam. Má to jen jeden háček: nedá se to přirozeně říci.

Přitom řešení je nasnadě. Pointu repliky, akcentovanou pomlku, „přeložíme“ tak, že převedeme číslovku na konec. Tam získá svůj systémový český důraz, svou přirozenou váhu, tím, že vyzní rovněž do ticha. A herci se to bude dobře říkat. Bylo tedy dosaženo téhož smyslu, byť užitím jiných jazykových prostředků. Pak už zbývá jen mít dost „odvahy k neposlušnosti“ a anglickou obří pomlčku in situ nerespektovat. Už ji nepotřebujeme, rozpustila se v přirozené české větě. Měla by tomu ovšem předcházet přesná vizuální analýza, protože věta musí znít nejen dobře česky, ale ani pokud jde o synchron, nesmí (příliš) rušit. Dodávám už jen na okraj, že úprava bez pomlčky byla nakonec natočena tak, že neruší naprosto nic. „*Ale v novinách bylo těch zlevněných kupónů jedenáct.*“

* * *

V dabingu je nutno k postulátu věrnosti přistupovat vždy velmi diferencovaně. Někdy třeba trvat na dodržení i nepatrné pauzičky, a jindy možno v zájmu plynulé češtiny ignorovat i pauzu mnohonásobně delší. Možná tu sděluji věci, které jsou jasné každému studentu translatologie po pár semestrech. Nevím. Vím jen, že když jsme dospěli k onomu místu, příslušná herečka, která „jede“ podle ohlupujících sluchátek a na obraz ani nevzhledne, začala okamžitě protestovat: „Pane režisére, kdo to proboha upravoval?! Tam je pauza jak Brno a v textu není nic.“ Je to někdy smutek, že?

* * *

Outsiderové, neliteráti, nedovzdělanci všeho druhu právě dorazili ke stolu dva tisíce let starému. Jsou strašní, nejsou? Bude český divák nucen ještě dlouho konzumovat jejich výkaly? To záleží na něm. Dokud budou tito zpozdilci dostávat nejen kosti, ale i tlusté od šunky, budou tu stále – i se svými koproduktami.

Bude hluchý dabing, škrťící se v oprátce sluchátek, opravdu šišlat? Bude zadržávat? Bude koktat? Vystačí si s jednou standardní modulací pro vyjádření libosti, a druhou pro vyjádření nelibosti? S jednou univerzální rapovou intonací pro všechno? Stane se masová koprofagie budoucí normou? Vau!

* * *

Kůzlátka, kůzlátka, otevřete! To jsem já, vaše maminka!
Nevěřte jim! Vaše rodná matka je někdo jiný. Čeština Čapkova, Vančurova, Nezvalova.
Nevpouštějte si do příbytku vlka!

PhDr. Ivan Žáček (1952)

Vystudoval hudební vědu na FF UK, v devadesátých letech působil jako vědecký pracovník v Národním filmovém archivu. Od roku 1981 pracuje jako dabingový překladatel, úpravce a režisér, ve své druhé profesi působí jako hudební kritik.

(Adresa: ivan_zacek@volny.cz)

ILUMINACE

Ivan Žáček: Český dabing – chorobopis



Kam kráčíš, český dabingu?
Foto Ivan Žáček

SUMMARY

CZECH DUBBING – A CASE HISTORY

An Outline of the Crisis in the Dubbing Industry and an Attempt at a Diagnosis

Ivan Žáček

This article takes a critical look at current dubbing production, above all, the changes it underwent in post-Revolutionary years. The author has been working since 1981 as a translator for dubbing, a text adapter and director. In this essay, he also uses his experience as a dubbing reviewer when, for several years, he was monitoring television broadcasting on Czech Television, Nova and Prima TV channels. In his introduction he attempts to capture the most typical traits of the current language and vocal expression of actors which characterise production coming out of commercial studios. In subsequent chapters, the author reflects upon the causes for the current state of the industry. In the chapter on the history of this discipline, he first describes the working conditions under which classical film dubbing was produced, which set the basic standards in the audience taste and brought up several generations of dubbing actors. A detailed comparison is made with the situation today both in loop and code television dubbing, concerning the individual technical stages, and, above all, taking into account the different style of work in a studio. In his brief analysis of the physiology of hearing and the changes in auditory conditions during work with headphones and without, the author arrives at the conclusion that one of the main factors, if not the most important reason, why the standard of dubbing has fallen so dramatically, is the fact that dubbers do not record with the image in front of them, as in classical film dubbing, but with the sound alone. And what is worse is that they work from what they hear from their headphones, since the elimination of external hearing does not allow the dubber to take complete control over his vocal performance. In the following chapter, dedicated to psychophysiology, the author also tries to pinpoint the consequences of this restriction on the actor's hearing, and his loss of systematic contact with the image, on the coordination of teamwork in the studio, and on the understanding between dubber and director. The absence of acting, dubber's flat delivery betraying that he only reads the text according to the author, is not only a result of the great haste typical of commercial production, but also of the disturbing fact that even a good dubber is only able to maintain regular contact with the vocal performance of the original actor, but certainly not with his gestural, mimic delivery; thus he is necessarily unaware of many important psychological and situational details which would otherwise undoubtedly have guided him; to have them at his disposal would allow for modification and finer nuances in his means of expression. Also at issue is the danger arising from the difference in intonation between English and Czech, which the dubber's excessive concentration on a voice from the headphones, his copying rhythmical and melodic patterns, and endeavours to achieve the best possible technical synchronisation can bring for his natural Czech delivery. The philosophical chapter invites the reader, together with the author, to reflect upon the most universal causes as to why dubbed speech is today perceived increasingly as an optical-acoustic process, and not as a process which conveys meanings. In the final two chapters, the author turns his attention to the fundamental stage of dubbing, to literary preparation, which is a condition *sine qua non* for every successful endeavour, in other words, to the work of the film translator and the text adapter, whose difficulty he also tries to illustrate with several examples.

Translated by Linda Paukertová

Články

ANIŽ SI KDO VŠIML

Olga Walló

...prošla v roce 2002 poslední vysílací práva na souborné dramatické dílo Williama Shakespeara, cyklus natočený v osmdesátých letech televizí BBC. Cyklus obsahoval 34 her, sedm z nich u nás nebylo odvysíláno vůbec, šest titulováno, zbytek nadabován. Ručička ratingu se ani nepohnula – autorka těchto řádek je nadána poněkud dětinskou vizuální představivostí, rating je pro ni veliký starodávný manometr na lokomotivě řítící se pláňmi Divokého západu, zpocený a těžce oddechující dramaturgové přihazují nepoddajné kusy uhlí, nahá záda se černě lesknou, oči zastřené mourem s obavou sledují – nájezd na detail – ručičku: Máme páru? Dojedem?

Dramaturgii stálo tohle uhlí dvacet let starostí, koncepcí a úvah: co s ním? Zatím se vystřídaly generace; Ivan Kříčka s Vladimírem Krejčou, kteří úctyhodný anglický kolos původně přivezli, jsou dnes již na pravdě boží, z mladé a teprve se orientující Jarmily Hampacherové je zkušená nestorka, která se u kotle naučila prohrávat... i radovat se z drobných vítězství.

Rekrimínovat průběh je dnes již zbytečné, nebude však bez užitku, zamyslíme-li se nad výsledky. Česká televize odvysílala a reprízovala, většinou v okrajových časech na druhém programu – třeba o půlnoci na Bílou sobotu – dvacet sedm divadelních her Williama Shakespeara, inscenovaných bez jakýchkoli škrťů. *Hamlet* bez škrťů trvá čtyři hodiny, *Richard III.* hodin pět, třídílný *Jindřich VI.* více než šest hodin, sledovanost byla jistě sotva zaznamatelná. To jen mezi námi, co spolu /ne/mluvíme, mezi těmi, kdo k té velké práci přičichli natolik, aby pochopili, co vlastně dělají, zvonily ve dvě, ve tři ráno telefony: Viděl jsi? Co tomu říkáš? Tvorové formálněji vychovaní a osamělí intelektuálové z malých měst se ozývali později, uctivě a plaše. „Lidé od divadla“ se neožývali vůbec – to tak ještě! –, ale dívali se pozorně. A natáčeli na kazety. A – aniž si kdo povšiml – divadlo se změnilo, herectví se změnilo, sám text se proměnil.

Pokusím se tvrzení, které se může zdát velkohubým, osvětlit blíže.

V osmdesátých letech k nám – díky rozvoji videozáznamu a úsilí těch ušmouraných topičů – dorazila díla, která dávala nahlédnout tam, kam jsme fyzicky nesměli: na scény evropských divadel. Docházelo k plodnému propojení divadla a televize, divadelní herectví se podrobilo zkoušce detailem. Vznikalo umění televizní inscenace, která spočívá na vysoce profesionálním hereckém výkonu, nazkoušeném a prověřeném diváckou reakcí, který budí libost sešraností, vzájemnou spjatostí a vysokou vnitřní tenzí. Zde leží kořeny dnešních sitcomů, jejichž brilance si zvolna razí cestu do překvapených řádek kulturních komentátorů.

Na počátku však stála anglická tradice a její vztah ke kulturnímu dědictví. Dnes se na obrazovku vrací nová verze *Ságy rodu Forsytů*. Ta původní, uváděná u nás v roce šedesát devět, byla jen jednou z řady zpracování klasických děl, kterým se ostrovní televize věnovaly a věnují soustavně. V sedmdesátých letech byl u nás uváděn třeba šestidílný, ještě filmovou technikou točený *David Copperfield*. Ručička ratingu neprozradí, kolik lidských tvorů a v kterých knihovnách si pak půjčilo něco od Dickense, a dovedl je k tomu nejen dojemný příběh, ale taky nenápadně mistrovské herecké výkony. Ostatně, Rudolf Hrušínský nedaboval svého kolegu v roli pana Micawbera taky zrovna špatně! Některé zážitky umění být vzrušující. Angličané svou literární tradici nabízejí divákům obrazově zpracovánu vždy znovu, každé tři, čtyři roky se vynoří nové a nové adaptace, v známých postavách se objeví nové tváře, režijní pojetí v sobě neomylně nese cítění doby, to ještě nepojmenované, ale už skutečně působící. Věřím, že zvědavé hlavy, usilující o souhrnné myšlení, již sahají po těchto materiálech, když připravují své studie z nejnovějších dějin, a shledávají je vysoce relevantními.

Angličané ovšem mají po čem sahat. U nás se v patřičné době objevily dvě verze *Babičky* a jeden *F. L. Věk*, všechny divácky vděčné, obsazené oblíbenými tvářemi... rating se radoval. Naše obrozenské tradice se kymácejí, bouráme je zatím opatrně na poli teoretických studií... než se a pokud se odhodláme poděsit naše voličstvo... není přece jen snazší rozhlédnout se po Evropě?

Na konci osmdesátých let uvedla Československá televize dvě shakespearovské inscenace, které natočila televizní společnost Granada s Laurencem Olivierem v hlavní roli: *Krále Leara* a *Kupce benátského*, obě byly nadabovány a odvysílány; navíc *Cyrano z Bergeracu* v podání Royal Shakespeare Company s Derekem Jacobim.

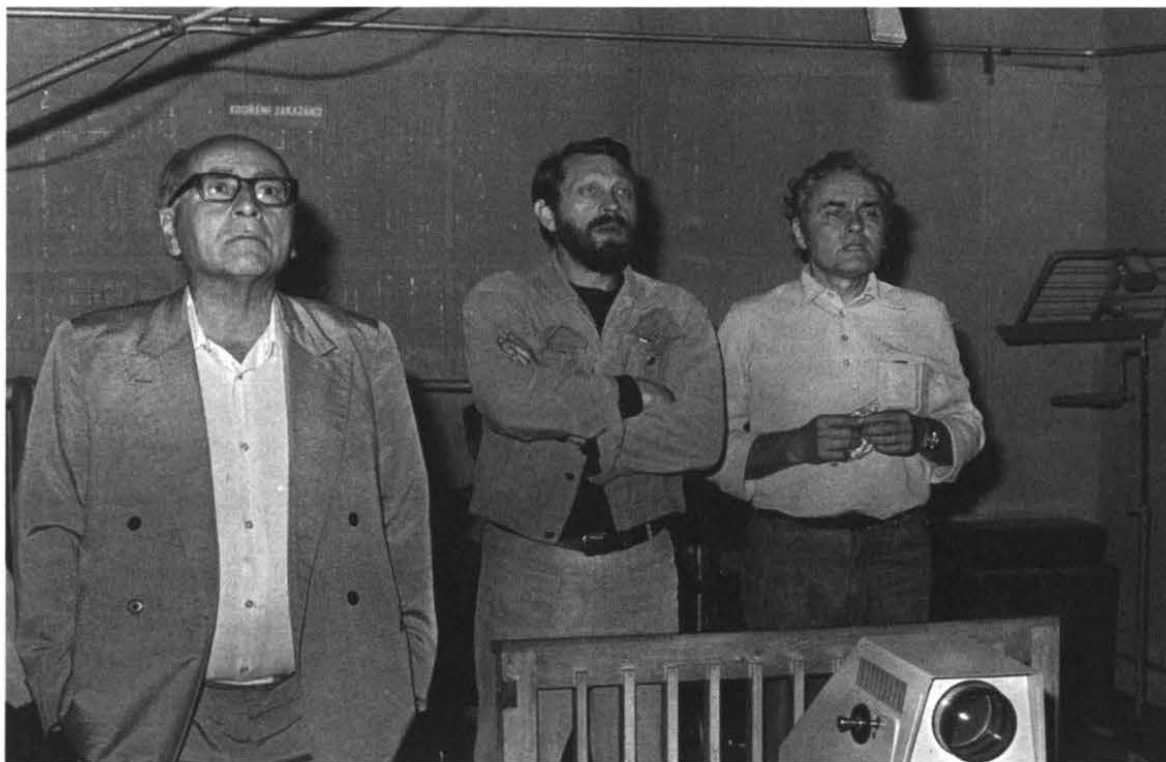
První se s nimi musili seznámit ti, kdo pracovali na české verzi. Byla to velká škola, kterou si pamětníci už raději nepřipomínají – život míjí tak rychle, je to náhle tak dávno!

Naše herectví – připomínám, že mluvím, a to s úctou, o předních jménech, pracovitých a nadaných osobnostech – bylo tehdy – ve srovnání s tím, co jsme před sebou viděli na obrazovce – pomalé a působilo těžkopádně. Vnímat citovou tenzi svého partnera a řídit vlastní emoci tak, aby se zdálo, že se jí dávám unášet, reagovat na klíčové slovo a ne na konec řádky, vložit se cele do obsahu jediného slova, lásku do lásky a nechuť do nechuť, a rázem, bez pauzy, stříhnout, změnit, shodit, popřít se nebo umocnit – co? Že se vám to zdá samozřejmé? Anglickým hercům to samozřejmé bylo. Dvě starší zlé dcery krále Leara hrály dvě skutečné sestry, nebyly už nejmladší a svůj text snad znaly ještě v kolébce, jejich otec a matka hráli Shakespeara a jejich rodiče také, v Anglii je herectví dědičné a léty tříbené řemeslo – a výsledky těm, kteří se dokáží dívat, kteří jsou smlouvou přinuceni zastavit se a dívat, na chvíli odsunout předsudek, který v sobě – čisté víno! – neseme všichni, že klasika je nutná, leč obtížná a nudná – vyrážejí dech.

„My tohle neumíme, to nejde zahrát!“ říkala slavná jména.

„Už se u nás nehraje konverzačka,“ poznamenávali docela tiše a skromně ti staří. Staří činí herce velmi pokornými...

Shakespeare a bulvární komedie? Olivier a Andula Sedláčková? Co to mele ten dědek? Musili to zahrát, byla to věc cti a úkol, který strhl. Ale byla to příšerná práce. Slůvko po slůvku, význam po významu, střídající se rytmy. Na obrazovce je nelítostný dirigent originálu, uč se taneček na klopýtavých nohou! A znova!



Historický snímek z dob, kdy dabování bylo vnímáno jako pohlcující umělecká práce, jako tom svědčí soustředěné výrazy režiséra i herců. Studio Sport, 80. léta, zleva doprava:

K. M. Walló, Jiří Zahajský, Karel Richter

Foto Karel Kouba

Hodiny! (Doma, zadarmo, samozřejmě, takový přepych dabingu neumožňoval ani lhostejně benevolentní socialismus.) A když ho umíš, naplň ho obsahem! Tak suverénně, abys ze sebe měl radost! A ty taky – ty taky – a vnímejte se navzájem!

Příště už to bylo mnohem snazší, protože jsme se všichni naučili učit. Tato generace vyučovala na uměleckých školách. Její žáci už přicházeli připraveni, už nevěděli, že je to těžké! Sotva je to kdo učil výslovně, žádný pan profesor přece neřekne: „Podívejte se na mě, žáci, jaké já jsem nemožné hovado“ – divadlo se, více než co jiného, učí především mimoslovně. Na jevištích se – najednou... z ničeho nic – objevily první náznaky konverzачky. Ťuk – ťuk – vzájemnost, střih, zášleh smyslu – a příslušný režisér je nevymýtil, i když z celku inscenací vlastně vyčnívaly.

A pak jsme se probrodili souborným dílem Williama Shakespeara – a najednou to umějí všichni. Najednou by byl ten, kdo to neumí, na jevišti nemožný. Najednou je to základní technika, od které se teprve staví dál. A která – to je legrační – teprve umožňuje porozumět významu slov. Co, že je to samozřejmé?

Vraťme se k oněm třiceti čtyřem hrám, k onomu balíku více než sta vysílacích hodin. Kolik starostí dělal našim topičům!

Oceňovali „úctu až pokoru“, s jakou angličtí tvůrci k dílu přistoupili. Chápali, že vzniklá díla jsou úmyslně akademická, že se vyhýbají ozvláštňujícím interpretacím, jsou situována výhradně do alžbětinské doby, zachovávají plný rozsah textu – některé monology zde snad zazněly od 17. století poprvé! –, jsou hrána nejlepšími herci anglického jeviště



I tehdejší ČST nechtěla zůstat pozadu – ti, kdo byli u toho, před dávnými léty:

Vít Pešina, asistent, Olga Walló, autorka článku a Pavel Skála, zvukař

Foto Antonín Bahenský

a představují jedinečnou hodnotu. Diskutovali dlouho o tom, jak s ní vlastně naložit, tísňení dvojí tehdy běžnou obavou: „Dá se na tu délku vlastně koukat?“ a „Je to Shakespeare, abychom to nepokazili!“

Na obě obavy odpověděl čas. Koukat už není na co, ale až půjde kdokoliv z nás napříště „na Shakespeara“, jistě si ani nevzpomene, že by nespatriil to, co uvidí, kdyby topiči u mašin České televize neprojevili dosti odvahy vzepřít se svým předsudkům. Jistě nebyli sami, kdo si musel ujasnit své postoje – Shakespeare je chápán a jednoznačně uctíván jen ve své zemi, pro všechny ostatní představuje spíše výzvu k interpretaci. Toto dílo však zhlédli diváci více než sta zemí, neodvažují se dohadů, k jakým posunům došlo v překladatelské kultuře mnoha jazyků, na jedno však dám krk: nulové nebyly.

Tradice českých překladů (těch živoucích, skutečně hraných) začíná Sládkem, Renčem a všechny ostatní na dlouho zastínil samorost Saudek, později se v jeho stínu začaly klubat v jádru „zcivilňující“ texty Lukeše, Topola a Hodka.

Saudek měl fantazii, byl tvůrčí a pro mnoho Čechů až donedávna představoval „Shakespeara vůbec“. Pokud kdy vznikala česká verze nějakého zfilmovaného Willyho, bylo nemyslitelné k němu nepřihlížet. Výsledky byly prostřední. Saudek své impozantní dílo tvořil od stolu a přehlédl, co považoval za nedostatky: přerývaný, roztržštěný verš se vsunutými otázkami, s třemi změnami smyslu v jedné řádce, s bonmoty a slovními hříčkami plynoucími samy ze sebe, z toku řeči.

Jeho text – skutečnost obecně uznávaná – je pro herce těžký.

Dopřála-li nám odvaha topičů vytvořit české texty, které musily odpovídat originálu nikoli obsahem celého verše nebo dokonce dvoj- až trojverší jako u Saudka, ale přesně rytmicky a pokud možno se stejnými nebo lehce záměnnými samohláskami a klíčovými retnicemi postupovat od pointy k pointě, to jest od jednoho předělu smyslu k druhému – musili jsme se nejprve pořádně podívat, jak on to ten Shakespeare vlastně napsal.

Herec v dabingu nemá tvůrčí libovůli. Pokud jeho kolega v originálu interpretuje smysl takhle, akcentuje toto, nemůže to pominout ani popřít, jinak je falešný a prázdný. Jeho svoboda spočívá teprve na pochopení. A co platí pro herce, platí pro autora českého textu v naprosto stejné míře. Umožňuje-li to nebo ono různou interpretací, je závazná ta, kterou udává duch inscenace, výraz tváře, použitá rekvizita. Vzniká text pro toto představení.

Je logické, že z akademického, důsledně pietního, vysoce kultivovaného přístupu Angličanů k svému klasikovi se musel zrodit vysoce věrný český text, věrný co do formy a ducha interpretace – nebo aspoň text o tyto kvality cíleně usilující, dávající se vést původním rytmem, zachovávající původní akcentaci smyslů. A najednou to už nebylo těžké. Kdo by se probíral výrobními termíny jednotlivých pořadů, viděl by, jak markantně se zkracují: Co v roce devadesát dva představovalo půlrok dřiny, v roce devadesát osm už nepřesáhlo lhůty, v nichž se běžně vyrábí celovečerní film. To nesvědčí o nedbalosti – jen – jako v případě hraní konverzačky, plavání a jízdy na kole: od jistého bodu už je to činnost přirozená.

Vzniklo dílo, kterému se nedostalo pozornosti jen zdánlivě.

Přinejmenším jedno jméno se stalo slavným: Martin Hlinský. Česká kultura se posunula o význačný krok dál, chápání Shakespeara je cosi, s čím se musí stále vypořádat každá jazyková oblast, která chce sebe samu pokládat za samostatnou a tvůrčí (a nikoho jiného než ji samu to stejně nezajímá). Je úplně jedno, co o tom soudí ručička manometru. Shakespeare se stal na našich jevištích snadno hratelným, zábavným autorem, příležitostí k radostné bravuře a dobrodružstvím příštích režisérů.

Děkuji topičům. Dovolte jim, prosím, vy, kteří můžete, pootvírat nenápadně ta dvířka, kterými k nám proudí kultivovaná tradice. Naše kultura je mladá. Být mladý není hanba – je to možná o moc příjemnější a nadějnější, než být starý – ale nic není smutnějšího než zanedbané dítě, kterému se – z obavy, aby se nenudilo – nedostane starých učitelů.

PhDr. Olga Walló

Vystudovala filosofii a psychologii na FF UK, disertační práci napsala na téma „Ontologická povaha řeči v pozdním díle Martina Heideggera“ 1970, ale pro jistotu se živila a dosud žije dabingem tzv. „autorským“, tj. české znění, jež režíruje, si též překládá a upravuje, včetně veršů a písňových textů. Pět let vyučovala dabing na DAMU a FAMU (scripta *Herec v dabingu* a *Režie dabingu*), má na svém kontě řadu překladů pro divadlo (Shaffer, Shakespeare) i knižních (Lenka Reinerová) a zvukových nahrávek pro Supraphon. Původní tvorba: *Dlouhá zima* (1998, verš, Votobia), *Věže svatého ducha* 1. – 3. díl (1999–2000, Motto), *Perverzní příběh* (Labyrint, v tisku).

SUMMARY

WITHOUT ANYONE NOTICING

Olga Walló

The first requirement for every television broadcast is high audience figures. But there are programmes whose consequences are far-reaching, even though they cannot boast high audience ratings. Czech Television bought "The Complete Works of William Shakespeare" from the BBC, the majority of which it has already screened, even if not without extensive discussions whether such a work was transferable into Czech at all, and how it would be received by the viewers. Thanks to the courageous stance of the few who understood that this would be a unique asset for Czech culture, something momentous happened: our view of Shakespeare changed, both as a work of literature, and from the point of view of staging. Dubbing proved that this was great schooling for Czech stage artists and that they could put this acquired knowledge to good use.

It would seem that it isn't possible to gauge everything according to audience figures: If Czech culture is to wrest itself from Revivalist skirts, it has to confront and acquaint itself in depth with the works of other nations. The programme and script advisers who buy it and keep on offering adaptations of classical themes for broadcast, and are determined again and again to tussle with the ratings hydra, are owed express thanks from those in the know – and equally real, if mute, gratitude from the rest. After the deeds are done, you'll recognise them...

Translated by Linda Paukertová

CO S NESROZUMITELNÝMI FILMY?

Jára Brož

Dnes, kdy dialogový film – ve své podstatě většinou nic jiného než fotografované divadlo – téměř úplně ovládl ve všech produkčních zemích filmovou výrobu, nabývá otázka srozumitelnosti filmové zábavy eminentní důležitosti. Někdejší mezinárodní charakter filmové tvorby, jejíž produkty byly nejenom svou režijní koncepcí, ale i vkládanými vysvětlujícími titulky lehce přístupnou a hlavně – srozumitelnou – zábavou filmového obecnstva všech koutů světa, tento specifický charakter filmu, tehdy právem „internacionálním“ zvaného, byl před několika lety náhle rázem setřen techniky, kteří filmu imputovali řeč.

Konec „němého umění“ – konec mezinárodnosti?

Rozprávějící a zpívající oživlé fotografie byly sice zprvu přijímány i mnohými významnými jedinci z řad filmových pracovníků s krajní nedůvěrou, nejednou i se zřejmým, netajeným odporem a většinou s vřelým přáním, aby toto technické zdokonalení a výrazové obohacení filmové reprodukce bylo pečlivě separováno od vlastní filmové tvorby a odkázáno, s všemi s ním souvisejícími hlučnými projevy dvojrozměrných postav do zvláštního kouta, vyhrazeného zpěvním a tanečním filmovým exhibicím – ale technický pokrok si nikdy nedá poroučeti. Tak jako dokonalejší stroj vyřazuje v továrně stroje zastaralé, zejména podaří-li se tím spojit dva nebo více dříve samostatných strojových úkonů v jeden jediný, jako účinnější zbraň nahradí ve válce zbraně méně účinné, tak i zvuková filmová aparatura umožňující nejenom obrazovou, ale i přesně s ní synchronní zvukovou reprodukci, musela nakonec zvítěziti. Naopak, radost nad tím, že film již přestal být „němým uměním“, jde dokonce dnes až tak daleko, že ve snaze vyrovnati se tradičnímu divadlu se film stále je ubíjí v otrockém napodobování statické jevištní techniky.

Ztráta mezinárodního charakteru filmu, zaviněná ztrátou všestranné srozumitelnosti v jeho výsledném účinu, stává se stále ožehavějším problémem v mezinárodní směně filmového zboží a často i velkou překážkou pro popularizaci těch několika málo uměleckých filmových projevů, s nimiž se dnes přece jen ještě tu a tam ve světové filmové produkci setkáváme.

Herci nahraditelní a nenahraditelní

Nejobvyklejší metodou, jak přiblížiti po stránce jazykové – a o tu nám jedině jde – cizí film domácímu obecnstvu, je překládání podstatných částí dialogů titulky vkopírovanými

přímo do obrazu. Tam, kde pro nákladnost takové výroby není možno natáčet originální verze v několika řečech, jsou vkopírované titulky vlastně nejpohodlnější a nejobvyklejší způsob, jak zpřístupnit cizojazyčný film obecnstvu jiných jazykových oblastí. Přitom nutno však hned podotknouti, že právě vkopírované titulky co nejméně porušují originál; i umělecký výraz tu zůstává zachován, neboť i herecké výkony jsou tu reprodukovány beze změny, ve svém původním pojetí. Nejednou tam, kde umělecký charakter některého filmového díla spočívá z valné části právě na hereckém výkonu, totiž na hercových výrazových schopnostech, projevujících se zpravidla v plné síle a hloubce jen v jeho mateřštině, nemůže se při zpřístupňování cizojazyčného díla užítí vůbec jiné metody než právě podkládání dialogů titulky do promítaného obrazu vkopírovanými; neboť eventuální natáčení jinojazyčné verze předpokládá buď nahraditelnost hercovy osobnosti adekvátním hereckým zjevem národa, v jehož jazyce se ona verze natáčí, nebo schopnost onoho cizího herce vyjadřovati se plynně a přesvědčivě i v jazyku natáčené národní verze. Příznějme si otevřeně, že bychom vlastně ani netoužili po tom, aby např. v „Arianě“ nebo v „Zasněných rtech“ mluvila Elisabetha Bergnerová naučenou češtinou nebo aby ji snad dokonce pro českou jazykovou oblast zastupovala některá jí herecky příbuzná hvězda pražského divadelního nebe, jak se o to právě v „Arianě“ pokusili Francouzi. Již tehdy se ve Francii uznávalo, že Ariana Gaby Morlayové je sice dobrá, ale Bergnerová zůstává přece jen pro tuto úlohu tou jedinou pravou. (Přitom vůbec nechceme přihlížeti k finančnímu zatížení výroby, které se při současném natáčení dalších jazykových verzí, vždy v novém hereckém obsazení, podstatně zvyšuje.)

Filmy v různém jazykovém provedení

Leč filmy natočené v cizí, nesrozumitelné řeči se mohou zpřístupňovati domácímu obecnstvu ještě i jinou metodou než vkopírovanými titulky podkládanými dialogy nebo natočením zvláštní jazykové verze v novém hereckém obsazení. V cizině, zejména ve Francii, v Anglii a v Itálii – zde je to dokonce zákonným předpisem a podmínkou připuštění cizího filmu na italský trh – setkáváme se stále častěji s filmy zahraniční provenience, jejichž původní dialogy jsou podkládány vhodně upravenými dialogy v řeči té či oné jazykové oblasti. Přesně synchronně s obrazem, to jest synchronně s pohybujícími se ústy herců hovořících mezi sebou na projekční ploše kina jsou do filmu vkládány, totiž nově přijímány a na zvukový proužek filmového pásu nanášeny dialogy nové, v řeči obecnstva, pro něž je takový film právě určen. Tato metoda zpřístupňování cizích filmů domácímu obecnstvu – tzv. dubbing – se těší stále větší oblibě u filmových producentů, kteří v tom hledají záchranu před definitivní ztrátou cizích odbytišť a také obecnstvo je spokojeno neboť má možnost i nadále sledovati ukázky cizí filmové tvorby, zajímavé tak často exotickým prostředím, novými inscenačními způsoby a působivými hereckými tvářemi, a to formou každému neobyčejně přístupnou – dubbovanými dialogy přímo v jeho mateřské řeči.

U skutečných uměleckých filmových děl, kde záleží nejenom na režii scény, ale i na režii herců, kde pro úplný herecký výraz je nezbytné i hercovo slovo, kde zvuk není pouhou rekvizitou, ale výtvarným prvkem, u takovýchto, řekněme, uměleckých děl je ovšem

dubbing barbarstvím. Skutečné umělecké filmové dílo lze zpřístupnit – jak již řečeno – jedinečně vkopírovanými titulky. Bylo by však malicherným počínáním odsuzovati proto za dnešní situace dubbing vůbec, neboť s kolika skutečně uměleckými díly se dnes ještě setkáváme? Co ještě můžeme zkaziti dubbingovým zčeštěním některé z desítek berlínských filmových operet, francouzských veseloher nebo anglických či amerických bezduchých společenských dramát? Uškodí se jakosti oněch sériově vyráběných celuloidových konzerv lidové zábavy tím, že je budeme dodávat třeba s českou nálepkou?

Německý film ve výhodě

Jestliže se otázka českého dubbování cizích filmů stává teprve dnes akutní, dnes, kdy ve Francii nebo v Anglii cizí film v původní verzi je jen čestnou výjimkou a kdy Itálie, ačkoliv např. konzumuje z evropských států největší počet amerických filmů, již dávno ze svých kin odstranila nesrozumitelnou angličtinu, jestliže tedy teprve dnes u nás uvažuje několik dovozních firem o možnostech českého dubbingu, pak to má hlubší příčiny.

Nezapomínejme, že jsme u nás byli od samých počátků vítězného postupu zvukového filmu téměř úplně v područí německé filmové výroby. Oněch padesát procent, které v naší dovozní statistice zaujímaly ještě v minulém roce filmy německé provenience, neodpovídá totiž plně skutečnosti, neboť teprve propočítáním počtu promítacích týdnů a průměrné návštěvy německých filmů v poměru k ostatním dovezeným filmům bychom obdrželi správný obraz oné hrozné nadvlády německého – dnes dokonce hitlerovského – filmu u nás v letech minulých. Páni filmoví obchodníci, dovážející k nám cizí filmy, vycházeli až dosud ze správného předpokladu, že totiž každý druhý člověk u nás rozumí německy, přičemž pochopitelně brali ještě v úvahu i to, že celé velké území severních a západních Čech, právě s největší hustotou kin většinou již zvukových, je vlastně německou jazykovou oblastí, pro niž domácím, tj. jazykově nejbližším filmem je právě film německý. Proto také ani jednoho filmového dovozce u nás nenapadlo zatěžovati své provozní výdaje poměrně nákladným dubbingem svého německého zboží. Tato investice by totiž byla, obchodně kalkulována, rozhodně nerentabilní, uvážíme-li onen malý počet filmových návštěvníků neznajících německy, pro něž by se měl německý film zčešťovati.

Jistěže těmito kalkulacím mnohý náruživý nacionalista nebude chtít rozuměti. Ale film je obchod, dnes více než kdy jindy, a těžko můžeme donutiti obchodníka k nerentabilním investicím. Je ovšem zajímavé, že se u nás až dosud nenašel nikdo v pravicovém táboře, kdo by se dožadoval povinného dubbování německých filmů. Je to jen obdoba celé kampaně proti prušácky výbojnému hitlerovskému filmu, kterou vede také jen tzv. levice, a vše to svědčí znovu o tom, že čas od času na pravici propukající rozhořčení proti filmové „germanizaci Prahy a českého venkova“ se dá nazvati jen planým házením frází. To konečně jen doplňuje celkový obraz naší kinematografie, která při diktátorské moci ji až donedávna ovládajícího národně-demokratického ministra obchodu byla např. v důsledku uměle protahované roztržky s americkými filmovými dovozci odkázána z padesáti procent své potřeby na dovoz německých filmů, k tomu ještě v poslední době nejednou tendenčně hitlerovsky zabarvených.

Co s francouzštinou, angličtinou a ruštinou?

Ale naše blahovůle k hitlerovskému tendenčnímu filmu se nemůže protahovati donekonečna. Již dnes – konečně! – vidíme, že se československá kinematografie začíná orientovat na západ. Zrušením dovozního kontingentu skončil i bojkot tzv. oficiální americké filmové produkce, představované největšími hollywoodskými producenty, sdruženými ve známé Haysově organizaci, a viděli jsme již na konci minulé sezony a ještě nápadněji dnes, v prvních měsících sezóny nové, ve zvýšeném počtu u nás zastoupenou filmovou Ameriku, alespoň onu z periferie Hollywoodu, a produkci anglickou a snad bude konečně vzata na milosti i produkce francouzská, která je u nás po léta jakoby zásadně opomíjena, ačkoli se právě v poslední době může chlubit na dnešní bídu jistě nadprůměrnými výsledky. Také sovětský film je v ČSR „terra incognita“, i když se o něj jeví v cizině stále větší zájem. V mnohých filmech, viděných zatím ovšem jen v cizině nebo výjimečně soukromě předvedených i u nás, mohli jsme se přesvědčiti, že sověští filmaři docílují pozoruhodných výsledků. Uznáním SSSR *de iure* a novou úpravou obchodních styků by měla být upravena cesta i pro zintenzivnění kulturních styků mezi oběma zeměmi. Vzájemná výměna kulturních hodnot je možná a přízně si to, je i žádoucí. Tendenční obsah není již dávno pro dovoz sovětských filmů nepřekonatelnou překážkou, leda, ovšem, pro lidi z okruhu „Národních listů“, kteří věrni svým pavučinami obestřeným zásadám budou vždy vidět „zhoubné vlivy krvavého bolševismu“ ve všem, co nějak souvisí s touto zemí ztracených panslavistických nadějí.

Ale právě odklon od německé orientace čsl. kinematografie naráží na jednu velkou překážku: na jazykovou nesrozumitelnost neněmeckého filmového zboží. Zde by se konečně mělo začít vážně uvažovat o dubbingu, který tu přestává býti hospodářsky nerentabilním, neboť tu odpadá tak všeobecná znalost řeči, jako je tomu u němčiny. Je nad slunce jasné, že zájem o anglickou či francouzskou veselohru běžné obchodní produkce, spočívající zpravidla jen na dialozích, na slovním vtipu, podstatně stoupne, budou-li její postavy mluvit česky. Mnohému se jistě bude zdát zpočátku divné a nepřírozené, ba do jisté míry i zarážející, bude-li Maurice Chevalier či Douglas Fairbanks rozprávěti řečí známou v kinech dosud jen z chatrných barrandovských výrobků. Tomuto nepřírozenému dojmu se ovšem nedá zabrániti, ale zvyk je zvyk a bylo-li by, připusťme, velmi těžké zvyknouti si na bezvadnou češtinu u stoprocentního Pařížana Chevaliera, bylo by naproti tomu velmi snadné zvyknouti si na češtinu některého z desítek u nás takřka neznámých představitelů francouzského, anglického nebo amerického filmu. Doby, kdy jsme se „důvěrně“ znali s téměř každou hvězdou i mnohou malou hvězdičkou Hollywoodu, jsou již dávno za námi. Vlastně nejrušivěji by zněly česky pronášené vtipy berlínských herců; ale vždyť se tu přece jedná právě o opatření, které má usnadniti naše odpoutání se od německého filmu. Vždyť chceme dubbovati a tím našemu obecnstvu zpřístupniti především málo srozumitelné filmy neněmecké.

Nejprve studium fonetiky

Ovšem systematické provádění dubbingu u nás by vyžadovalo pečlivé předběžné přípravy. Dubbing není tak snadný, jak se na první pohled zdá. Je to velmi zodpovědná práce

a předpokládá důkladné odborné znalosti, zejména speciální studium fonetiky. Ten, kdo sestavuje překlad cizího dialogu, musí nejenom důkladně ovládat řeč, do níž dialogy překládá, přičemž překlad musí býti foneticky přizpůsoben originálu. Do pohybujících úst herce se tu vlastně dodatečně vkládají nová slova, vyjadřující v jiném jazyce, případně jinými slovními obraty a jiné větovou stavbou, ale – což je důležité – foneticky stejným nebo alespoň blízkým způsobem jeden a týž obsah.

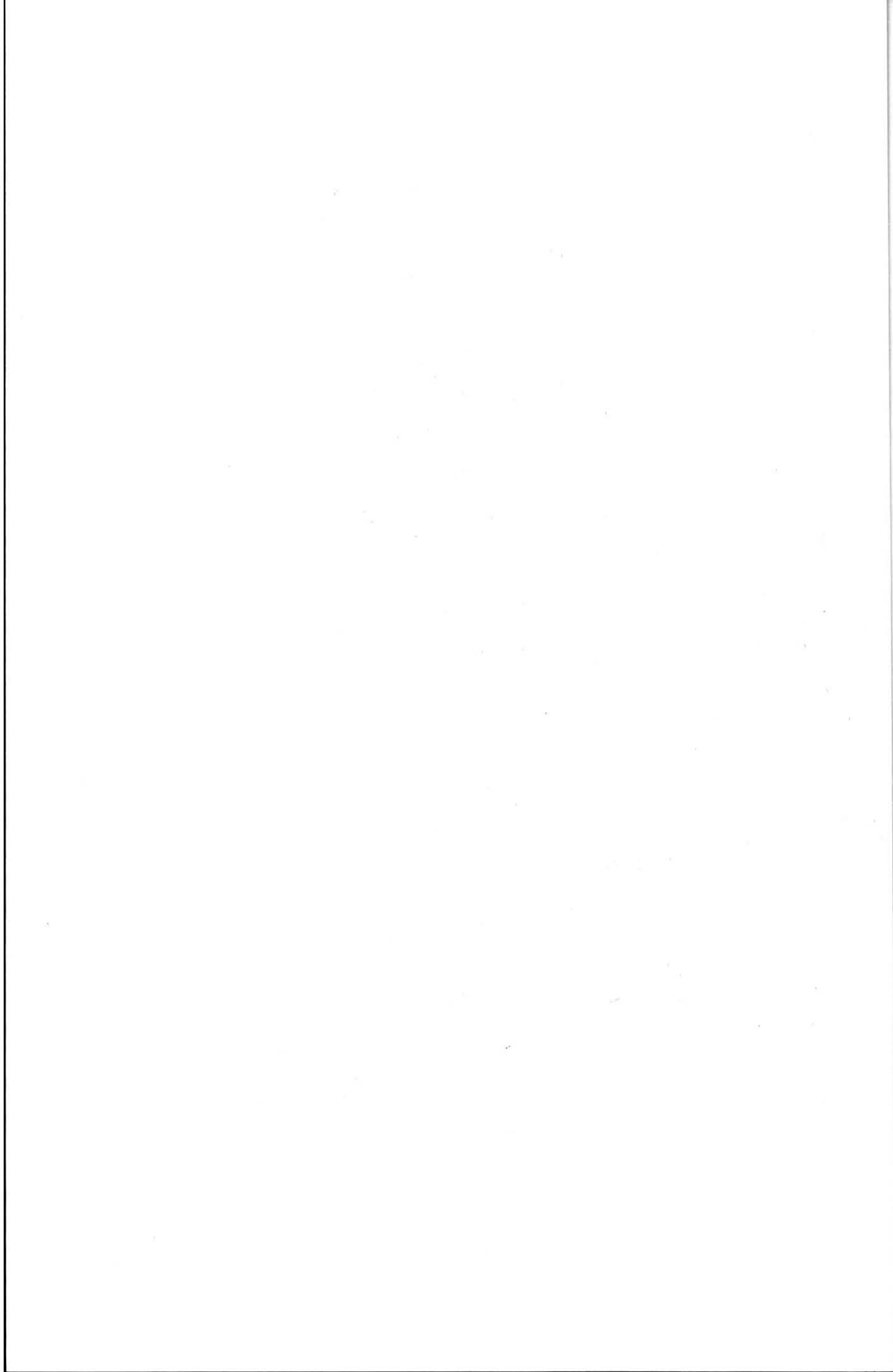
Dubbing není však ani laciný způsob zpřístupňování cizích filmů. Jistě, že natáčení nové jazykové verze, v novém hereckém obsazení, je podstatně nákladnější metodou nežli dubbování dialogů. Ale odborné provedení dubbingu stojí např. ve Francii pro normální celovečerní film přece jen 80 000 frs. Autor dialogů, režisér, herci, ateliér atd., to vše se nedá pořídit lacino, má-li výsledek za něco stát, má-li divák míti dojem, že herci na plátně mluví skutečně jeho mateřštinou.

Tedy zčešťujme filmy!

Při dubbování se technické obtíže zvětšují či zmenšují především podle množství dialogů, jež film obsahuje, ale také jazykovou příbuzností řeči filmového originálu s řečí, do níž se film převádí. Byl-li např. český film „Řeka“ s velmi dobrým výsledkem převeden do němčiny, pak je toho příčinou především ekonomické užití dialogů vůbec v tomto převážně exteriérovém filmu. Také anglické filmy do němčiny a naopak se převádějí velmi snadno, což je zase umožněno příbuzností obou těchto jazyků. Není nejmenší pochyby o tom, že bychom u nás s velmi dobrým výsledkem mohli česky dubbovati ruské filmy. Mnohem větší obtíže vyvstanou, bude-li se česky dubbovati některý anglický film, ačkoliv vypracováním přesného převodního systému bude jistě i to možné.

Nakonec musíme je ještě znovu zdůrazniti, že si každý musí býti plně vědom toho, že dubbing nelze umělecky ospravedlniti. Je to do jisté míry znásilňování autorství uměleckého díla a snižuje film skutečně jen na pouhý produkt tovární výroby. Ale dnes, kdy se jedná o záchranu strádající kinematografie jako důležitého hospodářského faktoru, a to právě pro filmové umění a kdy od filmu k umění je většinou velmi daleko, je to jedno z nejpřístupnějších východisek z nouze, nadto dostatečně vyzkoušené jinde. Jde nyní jen o to, aby český dubbing byl prováděn se stejnou péčí a důkladností, jako se provádí dubbing francouzský, německý nebo italský. Po stránce technické nás zatím plně uspokojil česky dubbovaný francouzský film „Amok“, v němž byly Štěpánkovy české dialogy skutečně velmi pečlivě připraveny.

Magazín DP, 1934/35, č. 8, s. 238–241.



Obzor

Téma: Filmové hraniční zóny

Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.): *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds.*

X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema.

Udine : Forum 2004, 572 stran.

*Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation* 12, 2003, č. 2 (*Anfänge und Enden*).

Thomas Christen: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood
zu Antonionis offenen Formen.*

Marburg : Schüren Verlag 2002, 264 stran.

V posledních letech bylo krátce po sobě uveřejněno několik publikací, které se zaměřují na problematiku, již lze zahrnout pod obecné označení „filmové hraniční zóny“. Mezi nimi má bezpochyby nejrepresentativnější ráz ta s nejnovějším datem vydání, sborník vyzdvihující ve svém názvu trojjazyčně (latinsky, italsky a anglicky) výraz *prahy*. Obsáhlý svazek je svodem příspěvků, které zazněly v březnu 2003 na desátém ročníku mezinárodní filmologické konference konané už tradičně v severoitalském univerzitním městě Udine (jednání se tentokrát rozšířilo i do dalších lokalit regionu, do Gorizie a Gradisky); téma odborného setkání bylo přitom formulováno jako „zóny hraniční, přechodové, zóny, které vyznačují vstup diváka do fikce a doprovázejí její opuštění“ (s. 17). Víceméně paralelně s přípravou udinského sborníku vznikalo monotematické číslo německého časopisu *Montage/av* věnované začátkům a koncům, jež do sebe zahrnulo i německou (v několika případech upravenou) verzi pěti příspěvků, které byly předneseny v Udine. Jako jisté předznamenání těchto publikací pak vystupuje knižní monografie (původně doktorská disertace) Švýcara Thomase Christena zabývající se podobami a funkcemi konce filmu. (Christen je svým článkem zastoupen i v *Montage/av*, takže všechny uvedené práce jsou určitou formou provázané.)

Sborník z udinské konference, který obsahuje 51 příspěvků napsaných ve třech jazycích (angličtině, francouzštině a italštině), je výmluvným dokladem toho, že problematiku hraničních zón lze traktovat velmi rozmanitým způsobem. Některé články překračují rámcové téma tím, že se sice dotýkají aspektu hraničnosti a zkoumají „prahy“ filmu, avšak hledají je v jiných místech filmové sféry, než na jaké poukazuje citovaná formulace z úvodu ke sborníku. Většině z těchto statí ovšem nelze upřít podnětnost a zajímavost, takže se sluší je alespoň ve výběru zmínit: Proslulý americký badatel Dudley Andrew¹⁾ uvažuje o napětí mezi ohraničeným záběrem a neohraničeným světem mimo něj a všímá si též proměn povahy záběru v souvislosti s uplatněním nových audiovizuálních médií. François Albéra²⁾ se zabývá momentem přerušení, césury či zastavení projevujícím se ve filmovém střihu a v imobilizaci obrazu. Philippe Dubois³⁾ se zaměřuje na figurálnost (*le Figural*) chápané jako „práh viditelného“, jako to, co zůstává v obraze, když si odmyslíme jednak reprezentaci, jednak symbolické a alegorické významy; ve snaze postihnout unikavou povahu figurálna pak

1) The Frame-Mobile and the Age of Cinema, s. 25–37.

2) Coupez!, s. 129–136.

3) Au seuil du visible: la question du figural, s. 137–150.

sahá k charakteristikám jako nestálý a proměnlivý proces „dění“ obrazu, trhlinka v tkáni reprezentace či efekt intenzivní přítomnosti matérie. Heike Klippelová a Nicola Mazzantiová⁴⁾ se věnují „prahům“ identity filmu, jeho nestabilitě dané neexistencí originálu v pravém smyslu slova.⁵⁾ Kanadský autor Jean-Pierre Sirois-Trahan⁶⁾ sleduje s bohatým využitím pramenů z nejranějšího období kinematografie (týkajících se zvláště otázky, zda např. jedoucí vlak na plátně mohl vyvolat zděšení v hledišti) vztahy mezi ohraničením obrazu a mentálním utvářením mimoobrazového pole. Alain Boillat⁷⁾ analyzuje narativní strukturu „vnitřních prahů“ – přechodů mezi rámcem a vloženým příběhem – v KABINETU DOKTORA CALIGARIHO (DAS CABINET DES DR. CALIGARI, 1919) i v dalších německých němých filmech. Je třeba dodat, že na stránkách sborníku můžeme narazit i na jednotlivosti poněkud kuriózní, jako je popis měnicích se podob lineí oddělující fotogramy na filmovém pásu, který podává Adriano Aprà.⁸⁾

Většina příspěvků uveřejněných v udinském sborníku se ovšem zaměřuje na hranice filmu pojímaného v jeho časovém rozvinutí; v centru výkladu se tak ocitají označení jako začátek a konec, zahájení (úvod, expozice) a závěr (zakočení), incipit a excipit.⁹⁾ Už mnohost užívaných výrazů (v každém z jazyků se navíc objevuje několik terminologických variant) naznačuje značnou variabilitu přístupů, s nimiž se ve sborníku setkáváme. Variabilita je podmíněna jak složitostí a mnohotvárností problematiky samé, tak i rozmanitostí teoretických impulsů, které mohou být východiskem reflexe. Výraz *prahy* obsažený v titulu sborníku odkazuje k vlivné koncepci francouzského literárního vědce Gérarda Genetta, který metaforicky hovoří o prazích k textu, tzv. paratextech, jež tvoří přechodovou zónu mezi textem a netextem a ovlivňují jeho recepci; ve vztahu k literárnímu dílu jde např. o titul, jméno autora, dedikaci, moto, předmluvu či doslov (peritexty, které obklopují vlastní text), ale i o rozhovory s autorem, komentáře k dílu apod. (ty jsou souhrnně označeny jako epitexty).¹⁰⁾ Vedle toho získává důležitost např. pojem rámu textu propracovávaný tartuskou sémiotickou školou (Jurij Lotman, Boris Uspenskij) nebo výzkumy počáteční a koncové fáze literárního textu realizované v interpretační praxi, poetice a naratologii;¹¹⁾ přímo

4) The Questionable Identity of Films, s. 151–157.

5) Poznamenejme, že v tomto článku nacházíme výslovný doklad strategie rozšíření stanoveného tématu: „Zahájení a zakončení jsou části filmu, kde v rámci těla filmového díla mohou být prováděny nejzjevnější, nejefektivnější a nejsnáze rozpoznatelné změny. Nicméně tyto změny jsou pouze částí obecnějšího problému týkajícího se nestability filmového textu. Jestliže začneme uvažovat o vlivu, který mají tyto varianty a verze na identitu daného filmu, musíme bezprostředně definovat prahy této identity“ (s. 151).

6) Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs, s. 203–221.

7) Statut énonciatif et fonction structurelle de l'enchassement narratif dans Caligari, s. 335–345.

8) Interlinee. Lo spazio tra i fotogrammi, s. 159–168.

9) Výraz *excipit* jako protějšek *incipitu* se ve sborníku objevuje vcelku běžně, i když se z hlediska etymologického i z hlediska doloženého úzu jeví jako značně problematický. *Incipit* je od původu tvar latinského slovesa s významem „začíná“, který býval prvním slovem úvodní formule vyznačující (předtím, než se ustálilo užívání titulu) v rukopisech a raných tiscích počátek textu. Naproti tomu *excipit* v překladu znamená „chytá, vybírá, přebírá“ (jsou i další významy) a závěr rukopisných textů býval označován jako *explicit* (na základě formulace *explicitum est* – „je vyloženo“ či „je rozvinuto“).

10) Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt – New York : Campus Verlag 1992, s. 10, 328–329, přel. Dieter Hornig; francouzský originál *Seuils*. Paris : Edition du Seuil 1987; anglický překlad *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP 1997, přel. Jane E. Lewin.

11) Ke klasickým pracím věnovaným této problematice patří např.: Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP 1967; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago : University of Chicago Press 1968.

ve sféře filmových studií pak jde zejména o sledování „vstupu diváka do fikce“ podniknuté Rogerem Odinem.¹²⁾

Zjevně nejkomplexněji (s přihlédnutím k velmi rozsáhlé literatuře předmětu) pojednává ve sborníku o problematice začátku a konce filmu – a obecněji jakéhokoliv textu rozvinutého v čase – italská badatelka Valentina Reová.¹³⁾ Autorka se snaží co nejvíce respektovat mnohotvárnost, ba až heterogenost probírané oblasti. Upozorňuje např. na to, že pojem konce lze pojímat ze čtyř různých hledisek: jako konec materiální, daný ohraničeností výrazové stránky textu, konec tematický (ve smyslu završení toho, o čem se pojednává), konec formální (stylistický a diskursivní) a konec pragmatický, tedy ukončení percepce ze strany vnímatele; v zásadě analogicky pak lze diferencovat i začátek. V návaznosti na to potom Reová představuje distinkci mezi koncem a závěrem, jenž je chápán jako rozřešení, resp. uzavření problémů kladených textem – zatímco všechny texty končí, ne všechny zahrnují závěr, řada textů naopak operuje přímo s absencí závěru. (Obdobně, i když o tom autorka přímo nehovoří, je možno rozlišovat také mezi začátkem a expozicí.¹⁴⁾) Vztah mezi aspektem tematickým a formálním a s ním spjatá dichotomie příběhu a podání příběhu (diskursu) umožňuje další diferenciaci: hovoříme-li o příběhu, je ohraničen začátkem a koncem, naproti tomu s diskursem se pojí zahájení a závěr.

Velkou pozornost věnuje Valentina Reová otázce, která bývá v řadě výkladů odsouvána stranou: začátek a konec představují spíše než body určité zóny – kde tedy začátek a konec začínají a končí? Pokud jde o film, vystupuje v tomto rámci do popředí např. status tzv. úvodních a závěrečných titulků a relace mezi nimi a „vlastním“ filmem. Jsou úvodní titulky prostředkem podporujícím „vstup diváka do fikce“,¹⁵⁾ nebo se zde – jak tvrdí André Gardies¹⁶⁾ – utváří distance (titulky jsou součástí filmu, ale nikoli textu) a opozice (titulky exponují vytvořenost filmu, kterou se filmové obrazy snaží skrýt)?¹⁷⁾ Fungují tudíž úvodní titulky jako organická součást začátku filmu, nebo představují relativně autonomní paratext? Autorka se kloní k závěru, že záleží na míře integrace titulků do počátečních scén filmu; avšak ani zcela „klasické“, statické a oddělené titulky nejsou zcela neutrální a vždy se podílejí na procesu produkce smyslu.

Vedle toho se Reová snaží stanovit i obecnější kritéria pro ohraničení začátku a konce a rozhoduje se pro pragmaticko-funkční perspektivu, tedy pro vymezení daných zón na základě toho, že ve vztahu k divákovi realizují určité specifické funkce. Za fundamentální pokládá funkci informativní (představení postav a časoprostoru příběhu – „rozloučení“ s fikčním světem), funkci diskursivní (definice a artikulace diskursivního aktu, prezentování mechanismu produkce diegetického světa – signalizování konce textového vztahu mezi vypravěčskou instancí a subjektem, jemuž se vypráví) a funkci „sváděcí“ (vyvolání divácké distance od světa – vyvolání distance od textu). K těmto funkcím pak jako potenciální může přistupovat funkce autoreflexivní, metatextová a dialogická (navazování intertextových vztahů). Projekt Reové je nepochybně promyšlený a ambiciózní; o tom, zda lze tímto způsobem delimitovat hraniční zóny zřetelněji, než jak se dosud dělo, ovšem rozhodnou až případné praktické aplikace.

12) Roger Odin, L'entrée du spectateur dans la fiction. In: Jacques Aumont – Jean-Louis Leutrat (eds.), *La théorie du film*. Paris : Albatros 1980, s. 198–213.

13) L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio d'inizi e fini, s. 105–120.

14) Srov. Britta Hartmann, Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer Theorie des Filmanfangs. *Montage/av* 4, 1995, č. 2, s. 101–122.

15) Roger Odin, c. d. v pozn. 12, s. 205.

16) Srov. např. André Gardies, La forme générique. In: Týž, *Le Conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*. Lyon : Aléas 1999, s. 13–23.

17) Toto pojetí podporují v udinském sborníku výklady Caspera Tybjerga (*The Mark of the Maker: or, Does It Make Sense to Speak of a Cinematic Paratext?*, s. 481–487), který se zabývá snahami Carla Theodora Dreyera potlačit ve svých filmech úvodní titulky.

Četné další příspěvky se snaží o důkladnější propracování speciálnějších otázek, a z rozmanitých úhlů tak doplňují a obohacují přehled podaný Reovou. François Jost¹⁸⁾ uvažuje o různých pojetích funkcí začátku filmu a dospívá k vymezení začátku jako určitého vzorku, který pro diváky představuje slib jistého typu emocí, kognitivních postojů či rozkoše. Na druhé straně Pierre Sorlin¹⁹⁾ rozlišuje, s využitím příkladů z kinematografie dvacátých let, mezi závěrem, tj. završením vyprávěného příběhu, koncem, který zmíněné završení neobsahuje, a epilogem, tedy dodatečnou modifikací podaného závěru. Obdobné tematické se věnuje také Natalia Noussinova,²⁰⁾ která si mj. všímá užívání „dvojitého konce“ v ruských němých filmech.

Několik autorů se dotýká bezpochyby komplikované problematiky úvodních, resp. závěrečných titulků. Zatímco Adriano Aprà²¹⁾ se v zásadě omezuje na výčet různých grafických podob titulků, Laurence Moinereauová²²⁾ zakládá výklad o závěrečných titulcích a obrazech, které je doprovázejí či které po nich následují, na Freudově konceptu smutku jako reakce na ztrátu milovaného objektu – závěrečné titulky pak představují smuteční rituál, který oddaluje neodvratnou separaci diváka od filmu, nebo předjímá a podněcuje proces vzpomínání, jehož prostřednictvím se divák s koncem filmu vyrovnává. Francesca Betteni-Barnesová²³⁾ problematizuje pojmání loga produkční společnosti jako prvku zcela vnějškového a poukazuje na současné pokusy logo dynamizovat a organicky zapojit do úvodního obrazu filmu.

Další skupinu příspěvků charakterizuje buď zřetelně historická perspektiva, nebo zaměření na specifiku určitého druhu či žánru filmu. Nicolas Dulac a André Gaudreault²⁴⁾ popisují vývoj od předkinematografických aparátů ke kinematografii jako proces, při němž dochází k náhradě cirkularity a repetitivnosti lineárním rozvojem děje, jenž implikuje začátek a konec. Povahu tzv. rodinného filmu se snaží ze značně odlišných hledisek postihnout dva specialisté v této oblasti, Roger Odin²⁵⁾ a Alexandra Schneiderová.²⁶⁾ Podle Odina jsou tyto filmy plně zakotveny v intimním světě rodiny, takže u nich nelze mluvit o začátku diegeze, neboť jsou především impulsem k evokaci proudu vzpomínek na prožité události; vlastně také neobsahují konec, protože neustále mohou být přidávány nové epizody. Alexandra Schneiderová naproti tomu upozorňuje na to, že rodinné filmy představují formu každodenní mediální aktivity, zahrnují narativní vzorce a pro jejich začátky je příznačná dramatizace běžných událostí. Několik textů se zaměřuje na hledání specifiky začátků a konců dokumentárních filmů (zvláště v období němé kinematografie), jiné se týkají německých amatérských dokumentů z období nacismu, filmů avantgardních či žánru melodramatu.

Mezi dalšími příspěvky upoutávají zvolenou tematikou i vynalézavou argumentací dva články. Maria Tortajadaová²⁷⁾ vychází z toposu klasické filmové narace, úvodního pohledu do okna domu, a na tomto základě rozvíjí úvahy o filmech, které z architektury činí princip kinematografického dispozitivu. Dick Tomasovic²⁸⁾ se zabývá filmy, jež začínají a končí touž scénou, či dokonce týmž

18) Des débuts prometteurs, s. 39–50.

19) Conclusion, epilogue, fine, s. 89–95.

20) Le Sens unique des fins doubles ou la sémantique du post-scriptum, s. 459–468.

21) Titoli di testa (e altre scritte liminari), s. 97–102.

22) Génériques de fin: les stratégies du deuil, s. 77–88.

23) Ai confini della realtà narrativa: il logo cinematografico tra credits, spettatore e testo filmico, s. 121–128.

24) Il principio e la fine... Tra fenachistoscopia e cinematografo: l'emergere di una nuova serie culturale, s. 185–202.

25) Des films sans débuts ni fin..., s. 233–240.

26) Arriva la zia Erica. Beginnings in Swiss Home Movies of the Thirties, s. 241–245.

27) Le Film architecturé, s. 375–388.

28) Retour au même: l'orgie ou la boucle du temps dans le film noir hollywoodien et le néo-noir contemporain, s. 389–398.

záběrem, a v přítomnosti vizuální časové smyčky nachází tendenci k prosazení cyklického času a koncepce věčného návratu.

K pozoruhodným položkám sborníku patří rovněž texty, které přesouvají pozornost od začátku filmu k začátku představení v kině. Vinzenz Hediger²⁹⁾ a Rudmer Canjels³⁰⁾ podávají důkladný popis tzv. prologů, rozmanitých scénických vystoupení předcházejících promítání, které byly – zejména od roku 1916 do nástupu zvukové kinematografie – běžnou součástí programu amerických kin: Prology (písňe, tance, pantomimické výstupy, akrobatická čísla, dialogické scény apod.) měly publikum „naladit“ na tematiku i stylový ráz následujícího filmu a často důrazem na „realismus“, projevující se např. přítomností „skutečných divochů“, podporovaly jeho iluzivní působení. Lze dodat, že zmíněná vystoupení sice z kin zmizela, stále je však (a v současnosti zvláště výrazně) zřejmé, že divácký prožitek filmu často začíná před jeho vlastním začátkem, jak dokládá rozšíření trailerů, filmů o natáčení filmu, prohlášení tvůrců apod. (Na vliv těchto epitextových začátků upozorňuje Valentina Reová.)

Nemalou část lidského sborníku konečně zabírají texty monografického charakteru, pojednávající o podobě začátků a konců ve filmech určitého režiséra či v konkrétním díle. Hned dva články se zabývají filmy Fritze Langa, dále se hovoří o už zmíněném Dreyerovi, René Clairvi, Jeanu Renoirovi, Federiku Fellinim, Michelangelu Antonionim, Robertu Bressonovi, Wimu Wendersovi, o dvou adaptacích Hugova románu *Ubožáci* atd. Z této série analýz a interpretací je na místě vybrat alespoň rozbor úvodních scén Fassbinderova filmu *EFFI BRIESTOVÁ* (FONTANE EFFI BRIEST, 1974) od Britty Hartmannové,³¹⁾ a to pro jeho zdůraznění pragmatického aspektu, pojetí začátku jako místa komunikační nabídky, kde divák hledá náležitá schémata a rámce rozumnění a kde se rozhoduje o pravidlech textové hry a roli diváka v ní.

Monotematické číslo časopisu *Montage/av* obsahuje vedle „lidských“ textů a přetisku zamyšlení Fritze Langa³²⁾ o determinantách rozhodování mezi šťastným a nešťastným koncem filmu osm původních článků, vesměs zaměřených na dílčí otázky. Některé z nich rozvíjejí témata už zmiňovaná, jako je problematika úvodních titulků (Alexander Böhnke³³⁾) a titulků závěrečných (Michael Schaudig³⁴⁾) hledá důvody vymizení závěrečného nápisu „Konec“ či forma začátku charakteristická pro určitý žánr (Henry M. Taylor³⁵⁾). Jörg Schweinitz³⁶⁾ se věnuje prologům, jde mu ovšem o něco jiného než v případě výše uváděných článků. Upozorňuje na konvenci, která se uplatňovala v němých filmech hlavně v druhé dekádě dvacátého století, na úvodní – od diegeze oddělené – představování herců a někdy i dalších tvůrců filmu (autora námětu, režiséra). Schweinitz přitom tento postup interpretuje jako přežívání zbytků „diskontinuitní a sebereflexivní estetiky rané krátkometrážní kinematografie ještě v době, kdy se už vlastní narace dávno plně orientovala na iluzionistický ideál“ (s. 102).

Čtyři zbývající texty se rovnoměrně dotýkají otázek začátku a otázek konce filmu. Britta Hartmannová³⁷⁾ se zabývá přímým oslovováním publika v úvodu filmu jako strategií, která explicitně

29) "Putting the Spectators in a Receptive Mood", s. 291–308.

30) Featuring on Stage: American Prologues from the 1920s, s. 309–320.

31) "Getting Going" with Someone Else's Story, s. 557–566.

32) Und wenn sie nicht gestorben sind..., s. 141–148.

33) Handarbeit. Figuren der Schrift in SE7EN, s. 9–18.

34) Das Ende vom „Ende“. Nachruf auf eine filmische Konvention, s. 182–194.

35) Memento mori. Der Anfang im biografischen Spielfilm, s. 39–51.

36) Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm, s. 88–102.

37) „Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“ Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang, s. 19–38.

vyzdvihuje „komunikační kontrakt“ s divákem. Příspěvek Oliviera Zobrista³⁸⁾ je pozoruhodný už tím, že předmětem zájmu činí poválečné francouzské filmy ve znamení „tradice kvality“, na které se často pohlíží hlavně jako na negativní protiklad nastupující „nové vlny“. Díla Juliena Duviviera, Christiana-Jaqua a Clauda Autanta-Lary představují svou výstavbou pro autora vhodný materiál k instruktivnímu popisu začátku filmu jako místa postupného konstruování diegeze a dávkovaného sdělování informací, které jsou potřebné pro porozumění ději. Curyšská badatelka Christine Noll Brinckmannová³⁹⁾ se zamýšlí nad typologií podob konce filmu a snaží se o precizaci terminologických rozlišení, jejížák Thomas Christen⁴⁰⁾ pak pojednává o filmech s několika variantami závěru, hledá příčiny výskytu alternativ a zkoumá jejich vliv na vyznění filmu. Nepochybně zajímavý je jeho postřeh, že zatímco uvádění filmů v kinech a na videokazetách charakterizuje tendence existenci variant zamlčet, edice na DVD naopak tyto varianty obsahují a vyzdvihují je jako „obohacení“; naznačuje to změnu způsobu recepce směrem k interaktivnosti.

Thomas Christen je také autorem speciální monografie o konci v hraném filmu, která je zřejmě třetí knižní prací o tomto tématu.⁴¹⁾ Autor si zde klade za cíl podat teorii konce filmu, představit typologii jeho podob a předložit sérii příkladových analýz. Tomu pak odpovídá snaha o mnohostranný pohled na problematiku, o uplatnění různých přístupů, jejichž konfrontace by měla ukázat komplexnost zkoumaného fenoménu. Zároveň se tak ovšem odhaluje i jeho vícedimenzionálnost a „unikavost“.

Svědčí o tom už definiční pasáže práce: Z formálního hlediska představuje konec segment filmu vyznačující se tím, že před ním jiné segmenty předcházejí, avšak žádný nenásleduje. Komplikace však přináší stanovení rozsahu tohoto segmentu. V nejužším pojetí jde o poslední fotogram (ten ale není při recepci postižitelný), v širším chápání o poslední záběr a v ještě širším o poslední sekvenci; zde pak zase často vzniká potíž s určením začátku této sekvence. (Je třeba poznamenat, že autor ve svých následujících výkladech podle potřeby pojímá konec někdy šíře, někdy úžeji.) Z hlediska naratologického získává důležitost vztah mezi koncem příběhu (*story*) a koncem diskursu: konec filmu odpovídá konci diskursu, naproti tomu příběh může být ukončen na jiném místě filmu. Za funkci konce se v tomto rámci pokládá konstituce stavu stability a současně utvoření podmínek podporujících „vystoupení“ diváka z fikce (s. 15–20). Teoreticky zaměřené pasáže navazující na úvodní vymezení (s. 21–58) se drží naratologické perspektivy (přitom přihlížejí i ke kognitivním modelům) a zaměřují se hlavně na vztahy mezi koncem příběhu a koncem diskursu. Od toho se pak odvíjí zkoumání protikladu mezi „uzavřeným“ a otevřeným koncem příběhu a zamyšlení nad tím, jak končí filmy pojaté jako sled volně řazených „čísel“.

Za přínosnější a originálnější lze ale označit následující kapitulu (s. 59–108), která podává obsáhlou typologii strategií a formálních prostředků vyznačujících konec filmu. Autor se zde v zásadě omezuje na třídění a popis, přitom ovšem vytváří vysoce informativní a bohatě exemplifikovaný přehled. Třetí a závěrečná kapitola (s. 109–177) je pojata jako případová studie, jež problematiku konce filmu přibližuje prostřednictvím jedenácti děl Michelangela Antonioniho, jistě právem charakterizovaných jako „vzorové příklady filmového modernismu a principu otevřené konstrukce“ (s. 110). V kapitole nalezneme řadu jemných a důmyslných mikroanalýz, jež vycházejí ze struktury závěrečné sekvence jednotlivých filmů a zároveň respektují jejich vazbu

38) „Quel début!“ Beobachtungen an Filmanfängen der *Tradition de la Qualité*, s. 52–67.

39) Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts „virtueller“ Kategorie filmischer Enden, s. 149–154.

40) Mehr als ein Ende. Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen, s. 155–168.

41) K dřívějším publikacím patří: Richard Neupert, *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit : Wayne State University Press 1995; Bruno Di Marino, *L'ultimo fotogramma. I finali nel cinema*. Roma : Editori Riuniti 2001.

na celek díla. Je tu ale přítomen jeden problematický rys, a to (už naznačené) autorovo veľmi pružné pojetí delimitace oné závěrečné sekvence představující konec filmu: ne zcela vyhraněná kritéria vedou k tomu, že předmětem rozboru se stávají úseky sahající od dvou až ke dvaceti minutám.

Tři publikace, o nichž tato recenze informuje, dokládají, že hraniční zóny filmu (a obecněji textu) představují velmi důležité a zajímavé, avšak také obtížně uchopitelné téma; mohou být vhodným zdrojem pro seznámení se současným stavem výzkumu této problematiky i s mnohostí přístupů, které se zde uplatňují.

Petr Mareš

Eseje o vizuálnej kultúre

Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*.

Bratislava : Nadácia – Centrum súčasného umenia a Slovart 2004, 576 stran.

Podľa slov jedného z editorov Roberta S. Nelsona publikácia *Kritické pojmy dejín umenia* predstavuje „zborník esejí o dejinách konca 20. storočia“. Aj keby to nenapísal, tak z obsahu tejto publikácie je to evidentné. Keď si totiž prečítame názvy jednotlivých hesiel a keď ich napríklad porovnáme s knihou Heinricha Wölfflina *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ktorá prvý raz vyšla na začiatku minulého storočia, tak si všimneme, že kľúčové pojmy, akými boli napríklad svetlo a tieň, jednota a mnohosť, uzavretá a otvorená forma, plocha a hĺbka boli nahradené takými pojmi, ako simulakrum, apropriácia, fetiš, rod, identita, postmodernizmus či postkolonializmus. Táto substitúcia je pochopiteľná, pretože sa zmenilo samotné výtvarné umenie. Dokonca natoľko sa zmenilo, že niekedy je už potrebné hovoriť skôr o vizuálnom umení alebo o vizuálnej kultúre než o výtvarnom umení.

Túto zmenu sa pokúsil autorský tím, v ktorom jednoznačne prevažujú autori z amerických univerzít, vyjadriť prostredníctvom najfrekvencovanejších pojmov, tvoriac uzlíky siete, ktorej oká majú zachytávať jednotlivé artefakty konca 20. storočia. Táto sieť „pozostáva“ z 31 pojmov, ktoré sú tematicky rozdelené do piatich veľkých skupín.

Prvá skupina, ktorá má názov *Operácie* obsahuje tri kľúčové pojmy: *reprezentácia*, *znak* a *simulakrum*. Tieto pojmy tvoria základ, bez ktorého nie je možné budovať nijakú súčasnú teóriu vizuálneho umenia či kultúry. Sú to tradičné pojmy, avšak aby mohli adekvátne deskribovať aj súčasnú situáciu umenia, bolo ich potrebné nanovo definovať. Pokiaľ explikácia pojmu *znak* vychádza z názorov amerického semiotika Charlesa Sandersa Peircea, tak pojem *simulakrum* je explikovaný v závislosti na názoroch francúzskych mysliteľov druhej polovice 20. storočia. Tento fakt neuvádzam náhodne, práve naopak, má dokazovať internacionalizáciu vedy, postupné odbúravanie hraníc medzi nemeckou, anglosaskou a frankofónnou filozofickou a umenovednou oblasťou. Okrem toho keď sa zameriame na uvádzané authority, a to platí pre celú publikáciu, tak sa v jednom priestore ocitli vedľa seba filozofi, estetici, teoretici a historici výtvarného (vizuálneho) umenia, čo opäť nie je náhodné. Ostré hranice medzi týmito disciplínami patria minulosti,

a namiesto toho sa preferujú priepustné hranice, umožňujúce využívať tvorivý potenciál príbuzných disciplín.

Druhá skupina pojmov, integrovaná názvom *Komunikácie*, je zameraná na všetko to, čo súvisí s procesom komunikácie, presnejšie umeleckej komunikácie. Ako hovorí Umberto Eco, proces označovania, ktorý je primárnou funkciou znakových systémov, môže jestvovať mimo proces komunikácie, avšak proces komunikácie nie je mysliteľný bez predchádzajúceho procesu označovania, a preto po pojmach, ktoré viac či menej súvisia s označovaním, referovaním alebo reprezentovaním, logicky nasledujú pojmy, súvisiace s procesom komunikácie. V tejto časti sa môžeme zoznámiť s takými pojmami, ako *slovo* a *obraz*, *narácia*, *performancia*, *štýl*, *kontext*, *význam* a *interpretácia*. Niekomu by sa mohlo zdať, že medzi tieto pojmy akosi nepatrí pojem *interpretácia*. Dovolím si však vystúpiť na obhajobu tohto zaradenia, pretože význam sa uchopuje interpretáciou. Inak povedané interpretácia vždy mieri k významom.

Možno povedať, že v tejto časti sa stretávame s pojmami, ktoré sa používajú, aspoň v našom regióne, suverénne a samozrejme, avšak z času na čas túto suverenitu a samozrejmosť treba sproblematizovať, čo znamená, že si treba nanovo položiť otázku ich významu, ergo rozsahu týchto pojmov. Keď si ju položíme, tak ako si ju položili autori publikácie, tak zistíme, že mnohé už neplatí a mnohé treba doplniť, čím sa vlastne predlži životnosť týchto nezastupiteľných pojmov.

História je názov tretej skupiny pojmov, ktoré vlastne slúžia na kritickú interpretáciu zmien v oblasti výtvarného (vizuálneho) umenia konca 20. storočia. Samozrejme pojmy, ako sú napríklad *apropriácia*, *originalita*, *pamäť*, *monument*, *avantgarda* či *modernizmus* sú pojmami, ktoré majú svoju históriu, avšak v prvom rade slúžia na zachytenie toho, čo predchádzalo našej živej prítomnosti a čo tým či oným spôsobom ju ovplyvňuje. Z tejto skupiny by som chcel pozornosť upriamiť na pojem *monument*, pretože tento pojem sa používa často až v poklesnutom žurnalistickom chápaní, pričom jeho dôležitosť je nesmierne veľká. Veď práve monumenty patria do tej skupiny výtvarných (vizuálnych) diel, ktoré oslovujú najväčšiu skupinu vnímateľov. Monumenty sú vlastne materializovanou kolektívnou pamäťou, monumenty uchovávajú spomienky na udalosti, ktoré sa dávno udiali a ktoré by sa bez pripomínania utopili v rieke zabudnutia.

Predposledná skupina pojmov, nesúca názov *Sociálne vzťahy*, je možno najprekvapivejšia, pretože umenie na jednej strane situuje do zložitých sociálnych súvislostí, a na druhej strane zase umožňuje pomenovať vlákna, prostredníctvom ktorých sa stáva súčasťou tkaniva spoločnosti. Už enumerácia týchto pojmov naznačuje, že svet umenia sa v poslednom období nesmierne diferencoval. A nielen diferencoval, ale navyše si dokázal nájsť nové spôsoby, ako imanentným spôsobom dokáže vplývať na sociálny kontext, ktorého je súčasťou a ktorý spätne ovplyvňuje. *Rod*, *identita*, *fetiš*, *rituál*, ale aj *telo*, *krása* či *škaradosť* sú pojmami, reflektujúcimi mnohorakú sociálnu tvár umenia, čím vlastne sa obnovuje dôležitá vlastnosť umenia vidieť dovtedy nevidené. Ako estetika ma zaujal návrat pojmov *krása* a *škaradosť*, pretože práve, v minulosti takpovediac kľúčové pojmy estetiky, sa v poslednom období ocitli na periférii záujmu. Treba však pripomenúť, že v tomto prípade sa rozhodne nejedná o návrat potlačeného, o návrat rovnakého, ale o príchod iného. To znamená, že v prípade krásy či škaradosti nemôžeme hľadať substanciu, esenciu či skrytú podstatu, rôzne sa prejavujúcu, ale treba ich chápať v historickej a relativistickej perspektíve. Chápanie krásy a škaradosti sa tak zakladá na spoločenskom konsenze, na konsenze určitých spoločenských.

Posledná skupina pojmov má názov *Spoločnosti* a dotýka sa vlastne inštitucionalizovania významov, ktoré konštituuje svet umenia. K umeniu patria rôzne spôsoby *produkcie*, patrí k nemu aj *zberateľstvo*, umenie je *komodita*, ktorej cena na trhu rastie a samozrejme sa stáva aj kultúrnou *hodnotou*, ktorá se nedá nahradiť inými hodnotami. Zdá sa, že pre ľudí, čo väčšinu svojho života prežili v komunistickom systéme, sú práve tieto pojmy najprekvapivejšie. Veď keď sa hovorilo

o umení, tak sa vždy hovorilo o jeho estetickej a umeleckej hodnote, a o ekonomickej hodnote sa nehovorilo. Lenže aj umenie má svoju hodnotu, svoju cenu, ktorá sa dá vyjadriť finančne a o ktorej rozhoduje trh. Umenie je komodita, síce trochu zvláštna komodita, a preto sa treba zaoberať aj týmito otázkami. Je to aktuálne aj preto, že v súčasnosti sa tak na Slovensku, ako aj v Českej republike intenzívne rozvíja zberateľstvo, ktoré okrem iného môže pozitívnym spôsobom ovplyvniť produkciu umeleckých hodnôt.

Záver knihy tvorí akýsi suplement, pozostávajúci z jediného pojmu, ktorým je *figurácia*. Podľa môjho názoru by tento pojem mohol bez problémov tvoriť súčasť druhej skupiny, ale je treba rešpektovať právo editorov na rozvrh knihy a jednoducho akceptovať túto výstrednosť v rámci noriem slušného správania.

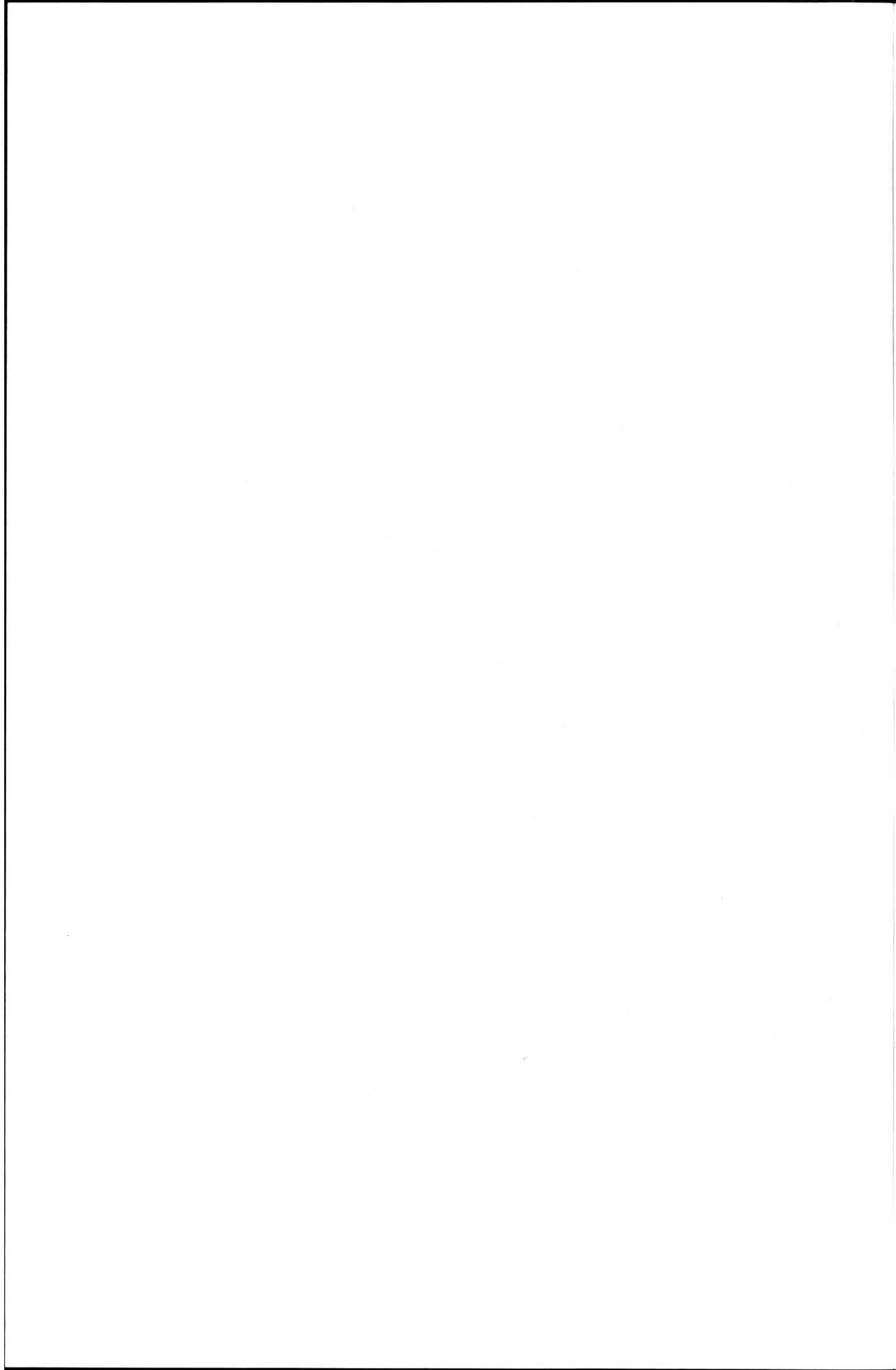
Do publikácie *Kritické pojmy umenia* prispelo svojimi textami 33 autorov, čo je skutočne impozantný počet. Tento počet prispel k tomu, že nie všetky heslá sú po kvalitatívnej stránke vyrovnané. Aby však nedošlo k nedorozumeniu, tak treba povedať, že kritérium kvality je pomerne vysoko postavené. Z toho vyplýva, že niektoré heslá sú vynikajúce, iné sú len dobré, ale nijaké heslo nie je zlé. Platnosť týchto slov sa potvrdí vtedy, keď si uvedomíme, kto je vlastne adresátom tejto knihy. Sú nimi predovšetkým študenti, ktorý vlastne preštudovaním tejto knihy získajú akýsi *basic language* jednej dynamicky sa rozvíjajúcej vednej disciplíny. Samozrejme, nemôžu sa s ním uspokojiť, a preto pri každom hesle je uvedený zoznam použitej a odporúčanej literatúry. Odkaz v hesle na inú knihu tak slúži ako prienik do iného textu, hranice medzi jedným a druhým textom sa relativizujú a tým sa vlastne rozohráva intertextuálna hra, ktorá môže pokračovať *ad infinitum*.

Táto publikácia však môže byť užitočná nielen pre študentov, študujúcich výtvarné (vizuálne) umenie, ale aj pre študentov z celého cyklu vied o umení, estetiky a filozofie. Je totiž dobré vedieť, čo sa deje u susedov, keď už pre nič iné, tak aspoň pre hľadanie nových podnetov.

Nadácia – Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Slovart vydali zaujímavú publikáciu, ktorej hodnotu zvýšil aj kvalitný preklad autorského tímu v zložení Viera Bečerová, Jozef Cseres (nie Juraj Cseres, ako je uvedené v tiráži!), Ľubica Hábová, Ivana Chromiaková, Emil Višňovský, a vynikajúca práca hlavného vedeckého redaktora Miroslava Marcelliho. Jeho dlhoročná prekladateľská skúsenosť prispela k tomu, že preklad netrpí nedostatkami, terminológia je preložená presne a v súlade s inými slovenskými prekladmi.

O publikácii *Kritické pojmy dejín umenia* je možné viesť diskusiu, ale už samotný fakt, že o nej môžeme viesť diskusiu, je pozitívny a myslím si, že pokiaľ sa vôbec nejaká diskusia rozprúdi, potiaľ táto publikácia bude slúžiť ako vysokoškolská učebnica, ktorá naučí budúcich adeptov vedy a filozofie nielen rétoricky efektne, ale aj vedecky korektne sa vyjadrovať o umení, ktoré ešte stále nie je minulosťou.

Peter Michalovič



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BERTOZZI, Marco

BiblioFellini. vol. 3 / Marco Bertozzi, Giuseppe Ricci ; con la collaborazione di Simone Casavecchia. – 1ma ed. – Roma : Centro Sperimentale di Cinematografia : Fondazione Federico Fellini, 2004. – 211 s. –
Úvod, filmografie - Rejstřík jmenný - Třetí svazek bibliografie tvorby italského režiséra Federica Felliniho s jeho podrobnou filmografií. Kniha obsahuje článkovou bibliografii z denního tisku na jeho filmy od roku 1950, bibliografii jeho humoristických textů, rozhlasových programů.

BESSEROVÁ, Miroslava

Snowboardáci : volně podle motivů scénáře Karla Janáka / napsala Miroslava Besserová. – V nakl. Formát vyd. 1. – Praha : Formát, 2004. – 205 s., [16] s. barev. obr. příl. : barev. il. – Editoři: Svatopluk Štefl, Pavel Melounek - Knižní zpracování scénáře úspěšného filmu Snowboardáci (2004) režiséra Karla Janáka. Na závěr jsou připojeny krátké rozhovory s tvůrci a herci a jejich profily.

BRITISH FILM INSTITUTE

BFI Film Handbook. 2005 / [edited by Eddie Dyja]. – London : British Film Institute, 2004. – 431 s. : barev. il. – Autorka předmluvy Amanda Nevill - Statist. tab., adresáře - Rejstříky - Ročenka Britského Filmového Institutu přináší statistické údaje o britské filmové a video produkci a distribuci za rok 2003, další statistická shrnutí za období 1984 - 2003 (u filmu 1912 - 2003), informace o domácích i zahraničních oceněních a festivalech, vydaných knihách apod. Převážnou část knihy zaujímají adresáře filmových a televizních společností, distribučních firem, filmových vzdělávacích organizací, nadací, kin apod.

BRITISH FILM INSTITUTE

BFI Television Handbook : the essential guide to UK TV. 2005 / edited by Alistair D. McGown. – [London] : BFI, [2004]. – 287 s. : il., portréty (některé barev.). – Statist. tab., adresáře - Rejstřík - Televizní ročenka Britského Filmového Institutu

přináší statistické údaje, přehledy programů a analýzy činnosti britských televizních stanic za období 2003–2004.

BROD, Max

Liebe im Film / Max Brod ; R. Thomas. – 1. Auf. – Giessen : Kindt & Bucher Verlag, 1930. – 31 s., il. – Možnosti zobrazování milostných scén ve filmu a na filmové fotografii. Ilustrováno na příkladech filmových fotografií z dvacátých a třicátých let 20. století.

CINÉMA

Cinéma : la creazione di un mondo / a cura di Michele Canosa ; [cura editoriale di Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne]. – 1 ed. italiana. – Genova : Le Mani ; Bologna : Cineteca Bologna, 2001. – 219 s. – Na titulu název: Les cahiers du mois 1925 - Původní francouzské vydání: „Les Cahiers du Mois“: Cinéma, Paris, Editions Emile-Paul Frères, n. 16/17, 1925 - Italský překlad zvláštního filmového čísla francouzské kulturní revue Les Cahiers du Mois z roku 1925 (č. 16–17). Mezi autory jednotlivých statí figurují známí filmaři a teoretici: Jean Epstein, René Clair, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jacques Feyder, Jean Cocteau aj.

COWIE, Peter

Finnish cinema / Peter Cowie. – Helsinki : VAPK-Publishing : Finnish Film Archive, 1990. – 223 s. : il. – Úvod - Rejstřík názvů filmů a jmenný - Dějiny finské kinematografie od němé éry až do počátku 90. let 20. století s bohatým obrazovým doprovodem.

DEPARDIEU, Gérard

Naživu! : rozhovory s Laurentem Neumannem / Gérard Depardieu, Laurent Neumann ; přeložil Jiří Žák. – 1. české vyd. – Praha : XYZ, 2005. – 265 s., [16] s. barev. obr. příl. : barev. il. a portréty. – Poznámka překladatele - Kniha rozhovorů s populárním francouzským hercem Gérardem Depardieu, který se vyslovuje ke svému životu a kariéře.

FISHER, Jude

Pán prstenů - Společenstvo prstenu : obrazový průvodce / Jude Fisherová ; [z anglického originálu ... přeložila Stanislava Pošustová]. – Vyd. 1. – Praha : Mladá fronta, 2002. – [71]s. : barev. il., portréty. – (Svět J. R. R. Tolkiena). – Citáty, výňatky - Podrobný obrazový průvodce vztahující se k prvnímu dílu trilogie Pán prstenů, filmu Dvě věže. Kniha, která je bohatě doprovázena barevnými fotografiemi z filmu, stručně popisuje jednotlivé národy, bytosti a místa Středozemě, jež se ve filmu objevují.

HIGHAM, Charles

Letec : utajený život Howarda Hughese / Charles Higham ; přeložil Zdík Dušek. – Vyd. 1. – Praha : Metafora, 2005. – 379 s. – Citáty, autorova poznámka - Životopisný román o americkém magnátovi, letci, režisérovi a dobrodruhu Howardu Hughesovi.

HOLLOWAY, Ronald

The Bulgarian cinema / Ronald Holloway. – Rutherford ; London ; Toronto : Fairleigh Dickinson University Press : Associated University Presses : Associated University Presses, c1986. – 216 s. : il., portréty. – Předmluva - Rejstřík - Publikace mapuje historii bulharské kinematografie s biografickými hesly nejvýznamnějších tvůrců a doplněnou podrobnou filmografií se základními údaji k filmům z let 1915–1985.

HULL, David Steward

Film in the Third Reich : a study of the German Cinema 1933–1945 / by David Steward Hull. – Berkeley : University of California Press, 1969. – xi, 291 s. : il. – Poznámky - Bibliografie na s. 276–280, rejstřík - Obsáhlá studie analyzující problematiku nacistické propagandy v německé kinematografii v letech 1933–1945.

INTERNATIONAL

International motion picture almanac. 2005, 76 th edition / editor Eileen S. Quigley ; associate editor & operations manager Aaron Dior Pinkham ; contributing editor Dee Quigley. – Groton, Ma : Quigley Publishing Company, 2005. – 1135 s. – Adresáře - Rejstřík názvový - Ročenka obsahuje produkci amerických filmových společností a nezávislé produkce a také zahraniční nezávislé produkce 2003–2004. Dále seznam Kdo je kdo - stručné biofilmografie filmových tvůrců

(např. herců, režisérů, scenáristů, producentů, kameramanů a střiháčů), adresáře filmových služeb, statistiky, ocenění a žebříčky. Obsahuje také přehled americké a zahraniční tvorby za léta 2003 a 2004 a seznam nejúspěšnějších filmů v tomto období. Dále jsou zde zahrnuty adresáře produkčních společností, výrobních studií, filmových organizací a institucí, distributorů a agentur, informace o filmovém průmyslu ve Velké Británii, Irsku, Kanadě a několika dalších vybraných zemích, seznam mezinárodních festivalů a rejstřík.

KUBÍČEK, Jiří

Úvod do estetiky animace / Jiří Kubíček. – 1. vyd. – Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. – 110 s., [12] s. barev. obr. příl. : barev. il. – Vydala Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, katedra animované tvorby - Úvod, poznámky - Bibliografie na s. 108 - Skripta FAMU věnovaná estetice animace, jejím různým formám, typům a specifičností.

NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.

Los inicios del cinematógrafo en Alicante 1896–1931 / Daniel C. Narváez Torregrosa. – 1a ed. – Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 2000. – 197 s. : il., faksim. – (Textos ; 16). – Poznámky, o autorovi - Bibliografie na s. 191–196 - Studie věnovaná vzniku a počátkům kinematografických aktivit ve španělském městě Alicante v letech 1896–1931.

PASSEK, Jean-Loup

Dictionnaire du cinéma / sous la direction de Jean-Loup Passek. – Paris : Librairie Larousse, 1986. – xiv, 888 s. : il. – assisté de Michel Ciment, Claude Michel Cluny, Jean-Pierre Frouard - Bibliografie s. 865–874 - Komplexně koncipovaná filmová encyklopedie zaměřená na osobnosti herců a filmařů z celého světa.

POLEDŇÁK, Ivan

Vášeh rozumu : skladatel Jan Klusák : člověk, osobnost, tvůrce / Ivan Poledňák. – 1. vyd. – Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. – 414 s., lxiv s. obr. příl. : il., portréty, noty + 1 CD. – Úvod, poznámky, citáty, shrnutí, soupis vyobrazení, anglické summary, o autorovi - Bibliografie, rejstřík jmenný - Obsáhlá monografie o životě a tvorbě hudebního

skladatele a příležitostného herce Jana Klusáka obsahuje analýzy jeho hudebních děl, jeho činnosti pro film, divadlo, televizi a rozhlas. Na závěr jsou připojeny podrobné soupisy jeho skladeb (autonomní hudba), hudby k filmům, televizním filmům a divadelním inscenacím, diskografie a přehled literárních prací.

ROTHA, Paul

Documentary film / Paul Rotha ; [preface by John Grierson]. – 1st publ. – New York : W.W.Norton & Company, 1939. – 320 s., [89] obr. na příl. – Filmografie, poznámky v textu - Rejstřík - Americké první vydání britské publikace. Autor odkrývá sociální a ekonomické základy dokumentárního filmového žánru. Vnímá jej jako vlivný nástroj sociálního vlivu i moderního vzdělávání. V předkládané publikaci seznamuje s historickým vývojem dokumentárního filmu, principy jeho tvorby a podíl režiséřské práce. Text je doplněn seznamem režisérů dokumentárních filmů s jejich nejvýznačnějšími snímky.

SCHULZ, Winfried

Analýza obsahu mediálních sdělení / Winfried Schulz ... [et al.] ; [uspořádala Irena Reifová ; z německých originálů přeložila Barbara Köpplová]. – 2., přeprac. vyd. – Praha : Nakladatelství Karolinum, 2004. – 149 s. : il. – (Učební texty Univerzity Karlovy v Praze). – Úvod, poznámky, tabulky - Druhé, přepracované vydání knihy poskytující úvod do problematiky politické komunikace a obsahové analýzy masově mediovaných textů. První část publikace tvoří tři texty sociologů z univerzity v Erlagenu-Norimberku, vypracované v rámci společného projektu s FSV UK. Uvádějí čtenáře do problematiky vztahu médií a veřejné sféry, ukazují způsoby kvantitativního rozboru masově mediovaných sdělení a vyhodnocování zpravodajství. Druhá část knihy přináší konkrétní výsledky projektu, který se zabýval zobrazováním tzv. vánoční krize v České televizi na přelomu let 2000 a 2001 ve zpravodajství Českého rozhlasu.

SULLA

Sulla via di Hollywood / a cura di Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codeli. – [Pordenone] : Edizioni Biblioteca dell'Immagine, c1988. – 547 s. : il., faksim. – Souběžný anglický a italský text - Předmluva - Rejstříky a bibliografie - Publikace vydaná u příležitosti 7. festivalu němých filmů

v Pordonone 1988, mapuje filmy vzniklé v americkém Hollywoodu v letech 1911–1920. Na přípravě se podílel i NFA.

ŠAJMOVIČ, Juraj

Duch času : mezi fotografií a filmem / Juraj Šajmovič ; [edičně připravil ... Jan Lukeš]. – Vyd. 1. – Praha : Národní filmový archiv, 2004. – 171 s. : il., portréty. – (Knihovna Iluminace ; sv. 19). – Soupis publ. fotografií a obrazového doprovodu, doslov a ediční poznámka - Reprezentativní obrazová monografie o tvorbě a životě kameramana slovenského původu Juraje Šajmoviče. Publikace obsahuje Šajmovičovo vzpomínkové vyznání, rozsáhlou obrazovou část z jeho volné fotografické tvorby od 50. let do současnosti, zahajovacího projev Jaroslava Bočka k Šajmovičově výstavě v roce 1966, krátké zamyšlení Václava Macka nad Šajmovičovými fotografiemi, obsáhlý rozhovor Šajmoviče s Janem Lukešem, přehled výstav a podrobnou filmografii.

TEJEDOR SÁNCHEZ, Miguel

Valencia ciudad de cines, 1940–1950 / Miguel Tejedor Sánchez. – 3a ed. – Valencia : Filmoteca Generalitat Valenciana, 2000. – 209 s. : il., faksim., mapy. – (Textos ; 17). – Autor předmluvy Lluís Fernández - Úvod, poznámky, zkratky, o autorovi - Bibliografie na s. 205–207 - Studie věnovaná historii kinosálů ve Valencii v letech 1940–1950.

VACHEK, Karel

Teorie hmoty : o vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu / Karel Vachek. – Praha : Herrmann & synové, 2004. – 203 s. : il. – Vydáno s podporou Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2004 - Výňatky, o autorovi - V knize shrnuje autor - kontroverzní dokumentarista Karel Vachek - svůj životní názor i tvůrčí metody (část první a druhá), k nimž patří také práce se svého druhu „found footage“ (část třetí) či věrnost autoritám, které v jeho vědomí obstály i po rozličných životních zkouškách (čtvrtá část).

VALDEN, Milan

Oscar : přehled výročních cen americké Akademie filmového umění a věd / sestavil Milan Valden. – 1. vyd. – Praha : Nakladatelství Libri, 2005. – 264 s. – Bibliografie na s. 251, rejstřík jmenný - Publikace přinášející přehled udělených výročních

cen Oscarů od počátku až do roku 2004. Příručka obsahuje přehledy podle jednotlivých ročníků a kategorií, rekordy a zajímavosti a seznamy filmů a tvůrců.

VOLEK, Jaroslav

K žánrovému třídění filmových kreací I. / Jaroslav Volek. – Praha : [s.n.], 1984. – 48 l. – Na tit. listu: duben 1984 - Cyklostyl - Studie se zabývá žánrovým tříděním v oblasti filmu.

VORÁČ, Jiří

Český film v exilu : kapitoly z dějin po roce 1968 / Jiří Voráč. – Vyd. 1. – Brno : Host, 2004. – 191 s. : il., portréty. – Předmluva, poznámky, ediční poznámka, anglické summary, o autorovi - Bibliografie na s. 155–162, rejstřík - Kniha je

svého druhu prvním pokusem o systematický souhrn a kritickou reflexi práce českých filmařů, kteří odešli z politických důvodů do exilu.

Ve stručném přehledu se tu uvádí antinacistický exil po Mnichovu 1938 a první antikomunistický po únoru 1948. Hlavní pozornost je soustředěna na období po okupaci 1968, kdy na Západ odešli nejen renomovaní tvůrci jako Miloš Forman, Ivan Passer, Jan Němec, Vojtěch Jasný nebo Emil Radok, ale také mladší generace, kterou reprezentovali Jana Boková, Bernard Šafařík, Václav Reischl nebo Otakar Votoček. Těžiště knihy představují monografické studie režisérů hraného filmu, připomenuty jsou ovšem také oblasti filmu animovaného, dokumentárního, televize a videa a taktéž další profese (herci, scenáristé, kameramani ad.).

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra T r n k o v á, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš N ě m e ě k, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. N ě m e ě k, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. N ě m e ě k, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. N ě m e ě k, Osm vražd..., s. 3.

4/2005
Archeologie televize
(uzávěrka 30. září 2005)

Vztah filmových historiků a teoretiků k televizi byl většinou rezervovaný, protože televizní médium bylo tradičně vnímáno jako nepřítel a konkurent filmového umění a vysoké kultury vůbec. Televize se naopak stala častým předmětem pozornosti sociologických výzkumů a teorie komunikace, k nimž koncem sedmdesátých let přibyla kulturní studia zkoumající praktiky televizní recepce. Distance mezi filmovou historií a televizí převládala až do devadesátých let 20. století a v důsledku vedla k potlačení historické perspektivy ve výzkumu televize, protože sociologicky orientované přístupy sledovaly primárně synchronní rovinu televizní komunikace.

V posledním desetiletí se tato situace rychle mění a televize se stává objektem zájmu historických přístupů vycházejících z premis „nové filmové historie“ a „archeologie médií“. Badatelé jako Siegfried Zielinski, Knut Hickethier a Lorenz Engell v Německu, William Uricchio a William Boddy v USA či Gilles Delavaud ve Francii nabízejí nové historické pohledy na kořeny televize v kultuře modernity a tradicích audiovizuální kultury 19. a první poloviny 20. století, na politické a válečné použití televize nacistickým režimem či na vztah expanze televizního média v padesátých letech k tehdejší sociálně-politické situaci ovlivněné studenou válkou. V těchto nových výzkumech, které kladou důraz na sociální a kulturní rovinu média, se již televize nejvíce jako nebezpečný následník filmu, ale jako jeho dávný soupeř, vycházející z obdobných kulturních tradic, nebo dokonce jako jeho předchůdce, který byl v kultuře 19. století přítomen ve formě diskursivních konstrukcí audiovizuální komunikace na dálku, fikcionalizací a anticipací televizního aparátu (k nejznámějším patří utopický román Alberta Robidy *Le Vingtième Siècle*).

Monotematický blok *Illuminace* se zaměří na mediálně-historiografické otázky, které televizi pojímají jako prvek dějin audiovizuální kultury 19. a 20. století, s nímž film vstupoval do složitých interakcí a fúzí, s důrazem na kulturní recepci televize jako média a na prehistorii a praktické počátky českého (nebo československého) televizního vysílání; zvláštní pozornost by si zasloužil také archiv ČT. Stranou by ovšem neměly zůstat ani otázky pozdějších dějin televize jako instituce, její programové skladby či televizní techniky a archivace televizního vysílání.

Pro inspiraci připojujeme několik adres internetových stránek, které prezentují údaje, dokumenty a záznamy z dějin televize:

Terra Media

www.terramedia.co.uk

Early Television Foundation and Museum (Hilliard, Ohio)

www.earlytelevision.org

MZTV, Museum of Television (Toronto)

www.mztv.com

Television History – The First 75 Years (TV-history, USA)

www.tvhistory.tv

The David Sarnoff Library (David Sarnoff Collection, Princeton, New Jersey)

www.davidsarnoff.org

The World's Earliest Television Recordings

www.tvdawn.com

La Société pour l'histoire des médias

perso.wanadoo.fr/sphm/index.htm

Institut National de l'Audiovisuel

www.ina.fr/

1/2006

Český Hollywood: dějiny a současnost vztahů české kultury k americkému filmu

(uzávěrka 31. prosince 2005)

Vztah české kultury a filmového průmyslu k hollywoodské kinematografii může posloužit jako impuls k novým interpretacím strategií pro konstrukci národní identity českého filmu a jeho místa v rámci Evropy. Stejně jako u evropských filmových velmocích se po většinu dvacátých a třicátých let na československém filmovém trhu projevovala jednoznačná dominace amerického zboží. Na rozdíl od Francie, Německa nebo Velké Británie ale Československo až do roku 1932 neuplatnilo vůči USA žádná restriktivní opatření omezující dovoz a nezapojilo se ani do projektu „filmové Evropy“, který měl mezinárodní spoluprací evropských zemí čelit americké filmové expanzi. Naopak se zde již od konce desátých let projevovala zvláštní symbióza mezi inklinací k Hollywoodu (zvláště v oblasti půjčoven a kin) na jedné straně a snahami o soběstačnost tuzemského průmyslu a vlasteneckým diskursem filmových podnikatelů na straně druhé.

Jiným rytmem (než v případě průmyslu) se řídily proměny vztahů české filmové kritiky a avantgardy k evropskému a americkému filmu. Po období oslnění moderní civilizací ztělesněnou americkým filmem v druhé půli desátých let (např. bratři Čapkové) a v poetismu první půle let dvacátých začal dominovat sociálně-kritický diskurs, který americkou kinematografii vnímal jako nástroj imperialismu a šíření neevropských kulturních hodnot. Na konci dvacátých let byl technologický utopismus poetistů vystřídán sociálním utopismem levicové kritiky, která obdivovala sovětskou kinematografii a Hollywood vnímala jako symbol kapitalismu. Tato situace se opět začala měnit v polovině let třicátých pod vlivem hrozby německého fašismu. Málo probádanou kapitolou zůstává oficiální postoj socialistického režimu k americkému filmu a způsob, jak se tento postoj promítl do filmové publicistiky a filmové tvorby. Stejně tak čeká na zpracování otázka, jakou roli sehrál obraz Hollywoodu v české filmové tvorbě a publicistice po roce 1989.

Zde jsou některé z možných tematických okruhů:

- Československo-americké hospodářské vztahy: jednání a dohody o filmovém obchodu; americký bojkot českého trhu v době kontingentu (1932–1934), postupný útlum amerického filmového dovozu po nástupu socialistického režimu, strategie výběru amerických filmů pro česká kina a televizi v době socialismu, oživení ekonomických vztahů po roce 1989.
- Recepce hollywoodského filmu v české filmové publicistice a kultuře obecně: počínaje prvními texty o filmu Václava Tilleho a kubistů v 10. letech přes poetisty poloviny dvacátých let, sociální kritiku přelomu dvacátých a třicátých let, poválečný návrat americké produkce, parodie amerických žánrů ve filmech socialistického období až po pirátské videokopie v letech osmdesátých a expanzi komerční hollywoodské produkce v letech devadesátých.
- Hollywoodské inspirace v české avantgardě (např. v poezii J. Seiferta či V. Nezvala), v komiksu let šedesátých a dalších oblastech nefilmové umělecké tvorby.
- Divácká recepce jako pole křížení hollywoodských vzorců s domácím kulturním kontextem.
- Hollywood jako fikce: figura hollywoodské hvězdy v české meziválečné poezii, vize a parodie amerického filmu v době socialismu; obraz USA a Američana v českém filmu.
- Americká zkušenost: čeští filmaři v Hollywoodu.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDOVIÁ
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červnu 2005

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,
MÁRIA FERENČUHOVÁ,
PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH,
MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK,
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

*Předplatné zajišťuje /
Subscription information*

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,- Individual: US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,- Individual: US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

„Sluchátka na uších a sklopené oči...
dnešní dabér toho z filmu mnoho nezachytí.“
Na obálce fotografie Ivana Žáčka

35029/2005/2



10097627 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i rád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nasazení celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.