

Walló, Olga

Specifická forma překladu: dabing

Theatralia. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 113-126

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124387>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Olga Walló

Specifická forma překladu: DABING

Úvod¹

Jsem v pokušení dát této stati podtitul „Prolegomena ke každé příští kritice, která bude moci vystoupiti jako odborná“ v parafrázi názvu známého filosofického díla.² Omlouvám se za tuto dávku nevážnosti, k níž se utíkám v pokusu vzbudit odborný zájem o disciplínu, která má za sebou svou již více než šedesátiletou historii, těší se však všemu jinému než vážnosti.

Opakovaně se stáváme svědky i účastníky seriózně míněné a na nejrůznějších úrovních probíhající diskuse, zda má dabing vůbec právo na existenci. Samo slovo **dabing** dnes budí v řadě intelektuálů spontánní odpor, neboť se zhusta shledávají s dabingem pokleslým. Horší je, že ani odborníky v oboru jaksi nenapadá, aby svoji emotivní nechuť podrobili hlubší analýze.

Když někdo veřejně vystupuje jako operní pěvec a zpívá špatně, může sklídit posměch nebo hanlivou kritiku, nezpochybní však právo na existenci opery jako žánru. Snad že je opera odvětví minoritní, které kolem sebe shromažďuje jen znalce a milovníky? Kdežto film je umění přístupné všem a dojem, že mu rozumí a může se k němu kompetentně vyjadřovat, má tedy bezmála každý?

Dabing jako specifický obor si nedokázal získat pozornost kritiky. Ta se o něj nezajímá a přirozeně o něm tedy ani mnoho neví. Pokusíme se zde přiblížit jeho problematiku formou **praktických popisů požadavků**, kterým mají dostat ti, kteří se dabingem zabývají.

1 V článku je použito citací ze skript WALLÓ, Olga. *Herec v dabingu*. Praha: Pedagogické nakladatelství, 1984.

2 KANT, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Königsberg, 1783.

Místo dabingu v kulturním spektru

Současná situace má své historické kořeny. Na přelomu padesátých a šedesátých let dosáhl český dabing, vytvářený pod hlavičkou FSB Barrandov, vysoké profesionální a umělecké úrovně. Dabing si udržel své kvality po celé období normalizace; úroveň, jíž standardně dosahoval, mu tehdy vynesla zaslouženou oblibu diváků. Nadto v době nucené kulturní izolace tvořily dabované filmy, televizní hry a přenosy divadelních představení jakési „okno do světa“ a byly tak nesporným kulturním přínosem.

Když se naše společnost po roce 1989 dychtivě snažila dohnat vše, co jí bylo odpíráno, otevřela se stavidla i záplavě jinojazyčných – převážně amerických – pořadů, které měly být nadabovány co nejrychleji a co nejlevněji. Doslova přes noc vznikla řada soukromých studií³ a dabingu se začala věnovat řada lidí, kteří s ním do té doby přišli do styku jen letmo. Rodil se jakoby od počátku a znovu si prožíval své dětské nemoci. Nové technologie a raně kapitalistický, prvoplánově na zisk orientovaný přístup k „výrobě“ s sebou přinesly zlevnění a zrychlení celého dabingového procesu; v první fázi ovšem také hluboký úpadek úrovně. To, co se v devadesátých letech vydávalo za dabing, bylo často prostě výsledkem špatné, odbyté práce a svědectvím hlubokého podcenění diváků. Je jen logické, že se záhy začaly ozývat hlasy odmítající podobné ledabylé tlumočení jako „ničení originálu“ a volající po širším užívání titulků.

Nyní jsme však o desítku let dál. Dabing přežil, etabloval se jako pevná součást trhu s vizuálním uměním, a především se vnitřně rozrůznil. Věnuje se mu mnoho lidí, z nichž někteří jsou velmi nadaní a podivuhodně mnoho se naučili – často za hanebných, nejen umělecky, ale i lidsky ponižujících podmínek. Řemeslná úroveň dabingů výrazně vzrostla. Zejména díky českým verzím „rodinných“ filmů určených pro kina vznikají opět díla, která snesou seriózní hodnocení. Potíží je však v tom, že se jimi nikdo nezabývá. Prestiž dabingu jako samostatného uměleckého odvětví je na nule. Dabing se stal oborem anonymním. Dabované filmy na DVD dosahují vysokých prodejů, nikde však nejsou uváděna jména těch, kteří české znění vytvořili. Zatímco literární kritik pokládá za samozřejmou součást hodnocení českého vydání cizojazyčného díla posouzení práce překladatele, ani nejerudovanější filmoví kritici nepokládají za nutné se v recenzích zahraničních filmů zmínit o tom, kdo a jak vytvořil českou verzi, natožpak podrobit jednotlivé výkony kvalifikovanému rozboru.

Dabing však není ničím jiným než *specifickou formou překladu*, a jako takový má své místo v české kultuře – pokud ji hodláme nadále pěstovat v živlu

3 K dnešnímu dni jich v České republice působí jednačtyřicet. (Srov. www.Dabingforum.cz.)

české řeči. Význam překladu v kulturách malých národů ani nelze dosti docenit. V jistém smyslu je úroveň překladatelského umění, tedy schopnosti chápat a adekvátně přejímat, měřítkem úrovně kultury samé. Zatím nikdo nepřišel s myšlenkou, že bychom se měli vzdát vydávání knížek v češtině a inscenování přeložených divadelních her. Kdo soudí, že pěstovat tuto disciplínu „nestojí za to“, prokazuje českému jazyku a češtví vpravdě medvědí službu.

Literární převody do češtiny za sebou mají více než dvousetletou tradici, historii a vývoj. Musely kdysi rovněž obhajovat své právo na existenci – každý vzdělanec přece uměl německy! Bezesporu však sehrály svou nezastupitelnou úlohu v rozvoji českého jazyka a kultury. Úroveň českého literárního překladu je dnes ve svých špičkách obdivuhodná. Pokud si neuvědomíme, že český dabing je svébytná umělecká disciplína – jedna z forem překladu, která má plné právo na to být podrobena nejpřísnějším kritériím –, není ještě české obrození u konce.

Úloha dabingu

Film byl při svém zrodu němý, a tedy mezinárodně srozumitelný. Jakmile promluvil, vznikl problém. Zvuk se nestal plnoprávným partnerem obrazu okamžitě, byla to cesta průzkumná a postupná; v jistém smyslu ji dosud nelze pokládat za plně dovršenou.

K sloučení zvuku s obrazem dochází třemi cestami:

- 1) Zvuk vzniká současně s obrazem (natáčení kontaktem)
- 2) Zvuk vzniká dříve než obraz, obraz se podřizuje rytmu zvukového snímku (playback, animované filmy)
- 3) Obraz časově předchází zvuk, resp. zvuk je upravován k obrazu již sestřiženému (zde nachází své místo dabing v širším slova smyslu)

Při výrobě hraného filmu se setkáváme s kombinací všech tří postupů. Běžně se využívá postsynchronu, kdy interpret, který ztělesňuje danou postavu v obraze, ji později také ozvučí. Takový „čistý“ postsynchron je však spíše výjimkou než pravidlem, obvyklejší je postsynchron, u něhož dochází ke změně

- a) interpreta – někdo jiný hraje v obraze a někdo jiný ho mluví
- b) jazyka – u filmů s mezinárodním obsazením nebo u koprodukcí, kdy vznikají kopie v jednotlivých národních mutacích
- c) textu – díky dodatečným změnám ve scénáři

K překonání jazykové bariéry se film proto uchyluje k jedné z forem překladu dialogů – od kabinového tlumočení přes titulkování až po tzv. pokrývací dabing. Všechny mají za úkol usnadnit divákovi orientaci v originálním dialogu.

Úkolem dabingu však není pouze poskytnout informaci. Chce být *překladem plnohodnotným*, klade si tedy za cíl poskytnout divákovi – stejně jako li-

terární překlad čtenáři – v rámci jeho mateřštiny zážitek odpovídající zážitku diváka v jazykové sféře originálu. Ideálně vzato má dabovaný dialog splňovat nejen přísná kritéria literárního překladu, ale navíc musí splynout s daným obrazem tak, aby společně vytvořily umělecký celek, při jehož sledování si divák sotva uvědomuje, že vnímá jinou než původní verzi.

Text pro potřeby dabingu

Text, který vzniká pro potřeby dabingu, má sloužit jako vodítko nejen pro herce, ale pro celý výrobní štáb (režiséra, zvukaře, střihače, produkčního), jejichž vzájemnou součinností teprve vznikne výsledný tvar. Někdy – u tzv. autorského dabingu – je dílem jediného člověka, často se na něm však podílí více profesí.

Překladatel – tedy člověk, který dobře ovládá jazyk originálu – tu mívá jen úlohu pomocnou. Vychází obvykle z dialogové listiny, která bývá dodávána spolu s filmem. Není-li překladatel zároveň úpravcem, lze jejich vzájemný vztah přirovnat k situaci básníka, který má přebásnit verše z jazyka, který sám neovládá (např. z korejštiny), a je odkázán na pomoc příslušného jazykovědce, který však není básníkem. Takový znalec korejštiny poskytne tzv. podstročník, tj. doslovný překlad obsahu každé řádky, a k tomu možné maximum informací o prozodii, poetice, rytmu, zaměření – zkrátka vysvětlení, proč se tento konkrétní verš líbí Korejcům. A pak je na tom druhém – básníkovi –, aby složil podobný útvar ve své mateřštině, jenž by (snad z podobných důvodů) oslovil jeho krajany.

Výsledkem práce překladatele nebude svébytný text, ale převod slovního jednání, které provází hereckou akci. Tento text by měl umožnit její plné pochopení. Mají s ním pracovat lidé, kteří nebudou dobře nebo možná vůbec znali jazyka originálu. Překladatel by měl tedy plně respektovat rytmus a frázování originálu; v praxi to znamená převádět co možná věrně části textu od jednoho interpunkčního znaménka ke druhému.

Uvedme příklad. Předpokládejme, že v originále je věta:

That's why I admire you so much, Joe, you're so terrific strong.

V literárním překladu bychom ji mohli přeložit třeba:

Joe, vy jste děsnej silák, já vás tak obdivuju.

nebo

Já vás obdivuju, že jste tak děsně silnej, Joe.

Možné jsou jistě i další varianty vyplývající z kontextu, optimální překlad pro potřeby dabingu však zní:

Proto vás tak obdivuju, Joe, jste tak děsně silnej.

Zdánlivě nejméně obratný převod se v praxi ukazuje jako nejméně výhodnější, protože nejpříležitější slovně vykládá hereckou akci – dech, pohled, výraz tváře, gesto – a umožňuje tak nejzvěrubnější porozumění. Dále splňuje důležité formální pravidlo: uvádí vlastní jméno ve větě na stejném místě, na jakém je použito v jazyce originálu, což umožňuje i člověku angličtiny zcela neznalému rychlou orientaci v původním znění.

Není třeba zdůrazňovat, že překlad by měl být literárně gramotný a po jazykové stránce na úrovni; má-li věrně tlumočit jazykovými prostředky charakter a sociální zařazení jednajících postav, musí v něm být úzkostlivě dbáno o věcnou správnost. U méně obvyklých pojmů, zkratk nebo odborných termínů bývá proto dobré nespokojit se s jedním návrhem převodu, ale doplnit text vysvětlující poznámkou. Rovněž při překladu slovních hříček, přezdívek, rčení ad. je vhodné uvést vždy výklad smyslu, případně navrhnout více možných řešení. Důležitou součástí práce překladatele je fonetický přepis vlastních jmen a kodifikování jejich výslovnosti.

Pokud je v originále použito dalšího cizího jazyka (třeba španělštiny v americkém filmu), má překladatel uvést tento jinojazyčný text rovněž v originále a doplnit jeho překlad.

Úpravce

Jeho úlohou je proměnit materiál dodaný překladatelem v libreto herecké akce. Je to činnost po výtce tvůrčí a pro úroveň vznikajícího dabingu rozhodující.

Úpravce předjímá práci herce i zvukaře, především však režiséra, neboť v textu předkládá svou interpretaci smyslu scén, své porozumění, svou výstavbu point. Výsledkem je tzv. *úprava*, předloha dabingu, možnost české verze, která se teprve hereckým projevem stane skutečností. Tento text má být *synchronní*, tedy takový, který by herci-dabérovi umožnil vyjádřit emoce odpovídající emocím dabované postavy, a to *ve stejném dechovém rytmu*.

Zatímco v postsynchronu lze v ideálním případě dosáhnout absolutního splynutí rtů herce před objektivem se zvukem snímaným jindy a jinde, zůstane dabing vždy poněkud uměním zdání. Synchron v technickém slova smyslu není nikdy zcela absolutní, absolutní však může být adekvátnost kvality diváckého zážitku.

V praxi postupuje úpravce tak, že si opakovaně po malých úsecích pouští pořad, jenž má být dabován, a v duchu nebo nahlas se snaží vytvořit větu vyslovitelnou v daném dechovém rytmu, dané délky, daného obsahu a literární formy. Simuluje tak do jisté míry příští práci herce. Délka zpracovávaného úseku je dána pozornostní kapacitou úpravce. Ten má dále k ruce text překladu a originální dialogovou listinu. Nejprve si vytvoří jakési *vnitřní schéma* zpracovávaného úseku, tvořené jednak *vnitřním rytmem* repliky, tedy základním

tempem plus systémem změn rytmu a důrazů, jednak *hláskovým schématem*, tedy střídáním nezaměnitelných komponent se zaměnitelnými. Nezaměnitelné jsou výrazné retnice (zejména *p* a *m*) a výrazné vokály (zejména *a* a *o*).

Vnitřní schéma můžeme přirovnat k melodii. Úpravce postupuje metodou blízkou vytváření textu písně k hotové hudbě. Snad ještě přesněji lze jeho práci přirovnat k *překladu (operních) libret*. Má-li být opera provedena v jiném jazyce, než v jakém byla komponována, měl by její překladatel rovněž cítit rytmus, emocionální náboj jednotlivých sekvencí, dbát, aby text byl „vyzpívatelný“, tedy vyvarovat se obtížně vyslovitelných nakupení souhlásek a umožnit interpretovi, aby v přeloženém libretu našel držený vokál na témže místě jako v textu původním.

To vše platí i pro práci úpravce. Ten ovšem musí navíc dbát o vizuální podobu sdělení, tedy zachovávat schéma gest a cítit nejen zásadu „vokál na vokál“, ale i „retnici na retnici“.

Tyto požadavky jsou tak strohé, že jim nelze beze zbytku dostát. Úpravce se proto vždy uchyluje k jisté volnosti jak formální, tak obsahové. Postupuje variováním, snaží se *jinak říci totéž* v daném rytmickém schématu. Celkové vyznění smyslu, souvislost dějovou a – což je podstatné! – psychologickou lze získat jen za cenu obměny v detailech. U převodů toho, co nemůže být přeloženo doslova – třeba žertů, přezdívek nebo slovních hříček –, je nutno vycházet z jejich zvukové podoby („jak to zní“, resp. „jak to vypadá, když to zní“), a přesto by výsledek měl v divákovi navodit stejnou asociaci jako v originále, stejnou pocitovou představu. Úprava bývá také nazývána uměním synonym.

Kromě těchto zákonitých posunů (které v sobě ostatně skrývá každý překlad) existují v úpravách i úmyslné posuny smyslu originálu, které si kladou za cíl zvýšit srozumitelnost díla tam, kde původní text počítá se zcela jiným kulturním zázemím. Tomuto „přiblížení“ cestou záměny reálií se někdy říká *nostrifikace*.

Dobrá úpravce si záhy – cestou cviku – osvojí některá řešení opakujících se situací a frází v daném jazyce. V praxi mu to velmi pomáhá, nesmí však ustrnout na tomto stupni řemeslné dovednosti. Ani stereotypy, které se osvědčily jako funkční, nemůže používat mechanicky, aniž by si vždy znovu ověřil jejich literární účinnost a psychologický dopad.

V dabingu takto vznikají i nové překladatelské uzance. Klasickým příkladem je pokřik dětí, které v anglosaských zemích vyrážejí na Halloween s rytmicky výrazným heslem

Trick or treat!

V psaném textu i např. v rozhlasovém vysílání se běžně setkáváme s českým převodem

Koledu, nebo ti něco provedu!

Ten je věcně správný, ale v dabingu nepoužitelný. Zde lze s úspěchem použít zdánlivě hodně volné, leč rytmicky výrazné

*Plat' nebo plač!*⁴

Jiný příklad: anglické oslovení soudce zní *Your honor – Vaše ctihodnosti*, s nímž se setkáváme v knižních překladech. Protože je příliš dlouhé, osvědčilo se v dabingu české, historicky doložené oslovení *Slavný soude*.

Každý zkušenější úpravce má svůj zažitý způsob překladu ustálených obrátů typu *Eh bien, alors, well, anyway* ad., jakož i nezbytnou zásobu vhodných nadávek a kleteb. Ty bývají prubířským kamenem úpravcova vtípu, vkusu a literární zdatnosti. Typické jsou například hojně se vyskytující a těžko přeložitelné řetězce rytmicky výrazných anglických jedno- a dvouslabičných nadávek, které přeloženy doslova znějí českému uchu komicky (*Lousy liar! – Všivý lháři!*).

K povinností úpravce náleží usnadnit herci-dabérovi orientaci v textu, tedy umožnit jednoznačné přiřazení českého libreta k originálnímu zvuku. Úpravce má tedy ve scénáři vyznačit **frázování**. Čím jednodušší grafiky přitom užije, tím lépe. Osvědčuje se například používání pomlčky, která neoznačuje pouze pauzu, ale obecněji místo, kde je herec **nucen ke změně** (rytmu, tónu, významu), od něhož tedy má hrát „jinak a o něčem jiném“.

Základní rytmus

Úpravce nemusí být nutně polyglotem, musí mít však cit pro jazyk a umět rozpoznat základní charakteristiku jazyka, z něhož má být dabováno, a tím je rytmus mluveného projevu, jenž je **v dané řeči vždy konstantní**. Při jisté dávce zkušeností lze tento základní rytmus rozpoznat i v řeči jinak zcela neznámé. Uvedeme zde několik běžných příkladů.

Charakteristický je tzv. **rytmus francouzský**. Ve všech románských jazycích, nejvýrazněji však ve francouzštině, je věta nasazena vždy velmi prudce, první slabiky jsou nejsvižnější, směrem k významovému slovu (ke konci větné části) výrazně zpomalí, aby opět prudce nastoupila do své další části. Je to rytmus naprosto opačný než jakého používá čeština, která se do věty rozbíhá zvolna, ke konci zrychluje a jednotlivé větné části odděluje pauzou. Tuto „francouzskou pauzu“, která **je pouze změnou rytmu**, český úpravce (a po něm i herec) často chybně vnímá jako pauzu skutečnou. Pro nepoučené ucho tu vzniká dojem „oni mluví strašně rychle“, v praxi je to však jen otázka **včasného nástupu**. To lze v textu zachytit a při troše cviku i adekvátně zahrát.

4 Povšimněme si, že ani toto řešení striktně vzato neodpovídá svrchu stanoveným zásadám.

Teprve pak se typicky románský dojem lehkosti a živosti („skrytého ohně“) přelije i do českého znění.⁵

Jiná jsou úskalí angličtiny, jazyka melodicky bohatého a s výraznými akcenty. Angličané zřetelně artikulují a otvírají při řeči více ústa. Úpravce záhy zjistí, že – ač respektuje formální pravidla a dodržuje hláskové schéma – výsledek zní přece česky nepřírozeně. Tady nezbývá než spoléhat na cit a počítat akcenty. Český text pak obvykle obsahuje více slabik než anglický.

Americké dialogy mívají jinou zvláštnost skladby: zhusta v nich nacházíme souvětí složená z drobných větiček elementární slovní zásoby, které vyžadují od herce přeskakovat bez pauzy z rytmu do rytmu, ze sdělení do otázky, z konstatování do pochyby a zase zpátky, což se duchu české herecké tradice prostě vzpírá.

Příklad:

This chap, I'm afraid I forgot his name – I think Joe, they called him Joe, isn't it, is gone.

vysloví americký konverzační herec na jeden dech, bez znatelného přeryvu, a přece s významovým odstíněním jednotlivých větiček. Pokusí-li se však český herec říci v daném rytmu:

Ten chlap, bojím se, že nevím, jak se jmenuje, říkali mu Joe, Joe, je to tak, je pryč.

bude to znít nesmyslně a prázdně. Tady nezbývá než překládat volněji a zjednodušit větnou stavbu, například:

Ten chlap, jak se jen jmenuje – asi Joe, to bude von, už šel.

Ruština oplývá citovými dialogy plnými rčení a úsloví idiomatičtějšího charakteru, jež je třeba převádět velmi volně co do slov, ale velmi věrně co do psychologické situace a vyjádřené myšlenky. Tuto maximu už dávno vzali beze zbytku za svou moderní překladatelé ruské literatury. Tím spíše má své místo v dabingu, kde z obrazu, tváře, gesta, celkové situace i atmosféry lze mnohem jemněji vyčíst adekvátní odstín významu.

Čeština je poměrně monotónní, intonačně nebohatá řeč. Proto se jí příliš nevzpírají převody z maďarštiny, jazyka, který nám sice zní cize, ale ve své relativní jednotvárnosti poskytuje neutrální plochu pro český herecký projev. Podobně neutrální je pro češtinu také němčina. Je ovšem slabičně delší a její větná stavba s významovým slovesem na konci nutí úpravce k volnějším převodům, k doplňování textu nebo k užívání samostatných vsunutých větiček. Je přirozeně nutné, aby tato rozšíření nebyla pouhou vatou. Právě na nich lze dokázat, do jaké míry konkrétní úpravce porozuměl originálu.

5 Podobný rytmus nalézáme i v řadě dalších řečí, například v gruzinštině.

Prostor k podobnému dotváření poskytují i mnohé další jazyky – „nejdelší“ pro úpravce je snad finština. Než přistoupí ke skutečnému sdělení, používají severské jazyky řady „předslov“ (kašel, dech, poloartikulované citoslovce), což v češtině často působí natolik uměle, že je lépe zvolit cestu obohacení textu smysluplným slovem, někdy dokonce celou větou. Je nabíledni, že tady už úprava překračuje rámec literárního překladu a je velmi zřetelně textováním převodu herecké akce.

Zajímavým případem je polština – jazyk češtině tak blízký, v němž se tolik slov zdánlivě liší jen pravopisem, je paradoxně pro dabing velmi nesnadný. Důvodem je tu naprostá odlišnost přízvuku, která může být pro herce oříškem, i když psaný text vypadá jako doslovný převod. Kupodivu je často nutno se uchýlit k hledání odlišného synonyma, které však v celkovém vyznění působí synchronněji. Z toho lze odvodit důležité pravidlo: text zaručující dobrý synchron a poskytující podklad pro co možná nerušený herecký projev je **text založený na shodě přízvuků**.

Obvyklé chyby

Výsledná věrohodnost dabingu je v poslední instanci dána kvalitou hereckého výkonu. Skutečný herecký výkon, nikoli pouze ploché technicistní tlumočení, umožňuje jediné ta úprava, jež se vyvaruje stereotypních chyb, které v českých verzích bohužel často nacházíme. Mezi nejčastější chyby úpravy patří umělé pauzy a nepřirozené dělení vět.

Jednoduchý příklad:

I think – you are said to be a liar.

Já bych – řekl, že vás mají za lháře.

Taková pauza odporuje duchu češtiny, stěží jí lze překlenout hereckým výkonem, herec u ní vždy znejistí a klopýtá. A přitom se dá vždy najít lepší řešení, zde třeba:

Zdá se – že vás tu mají za lháře.

Jinou obvyklou chybou je **špatný nástup**. Bylo již řečeno, že úpravce při své práci v podstatě simuluje práci herce: předehrává si tedy jednotlivé repliky a chybuje přitom podobně jako mnozí herci ve studiu – nastupuje o zlomek vteřiny později. Text, který takto vytvoří, bude **příliš krátký**. To se stává ne dosti pozorným úpravcům, kteří se orientují převážně pohledem na obraz. **Příliš dlouhý** text odevzdá často ten, kdo spoléhá na mechanické počítání slabik. V podstatě svědčí tyto chyby o slabé schopnosti vcítit se do ducha jazyka a o malém respektu k vnitřním zákonitostem jazyka originálu i jazyka mateřského.

Do samotného textu nepatří nic, co by odvádělo pozornost, výsledek musí být tak přehledný, aby jej herec mohl při výkonu vnímat vlastně podprahově.

Grafickou podobu scénáře nelze podceňovat, i pouhý překlep tu může pro interpreta znamenat nepříjemnou překážku.

Ani výtečný úpravce však nemůže počítat s tím, že text, který odevzdá do studia, bude realizován bez jediné změny. Příčinou jsou rozdíly v individualitách herců. Co jeden zvládne hladce, to se pro druhého může za určité situace stát akrobatickým výkonem. Je pak na režisérovi, aby svému herci dokázal pomoci drobnou slovní variací. Celková strukturace textu nicméně náleží bezesbýtku úpravci.

Realizace textu pro dabing

Takto vzniklé literární libreto herecké akce je však pouhým polotovarem, který nabývá výsledného tvaru až v procesu realizace. Není úkolem této stati věnovat se rozboru natáčení a dokončovacích prací po stránce technické. Zde se omezíme na pouhé heslovitě zmínky o úkolech tvůrčích profesí, které se podílejí na vzniku výsledného tvaru.

Režisér

Prvým úkolem dabingového režiséra je *porozumět* dílu, které má být dabováno. Má být tedy schopen pochopit záměr režiséra původního díla, zvláště pak úlohy, kterou v díle hraje zvuk. Dabingový režisér má dále umět kvalifikovaně *přečíst úpravu*, tedy pochopit její specifickou koncepci a přiřadit český text k původnímu zvuku.

Na tomto základě přistupuje k volbě **hereckého obsazení**. Každý režisér si postupně vytváří „svůj soubor“: širší kolektiv herců, s nimiž pravidelně spolupracuje. Zná pak jejich styl práce; sleduje-li je i mimo dabing, může lépe zvažovat jejich možnosti a poskytnout jim třeba i neotřelou, pro ně samé zajímavou příležitost uplatnění.

Úlohou režiséra ve studiu je motivovat herce k tvůrčí práci. Na minimální časové ploše, kterou praxe skýtá, musí být schopen herci ve zkratce předat maximum informací o tom, co od něj bude žádat. Má ho předem seznámit ani ne tak s dějem jako spíše s celkovým laděním filmu, s tím, co on sám v daném díle pokládá za podstatné, a stručně charakterizovat danou postavu z psychologického hlediska a s ohledem na její úlohu v kontextu celku. Při samotném natáčení pomáhá režisér herci s technickou výstavbou daného úseku (přečtením a přiřazením českého textu k původnímu zvuku). Ale především dbá (či má dbát) o to, aby ve studiu vznikla atmosféra tvůrčího dobrodružství, kdy je originál chápan jako *výzva k znovustvoření pochopeného poselství*. Výsledná kvalita tu podstatně závisí na osobním nasazení.

Schopnost hutného a trefného sdělení je velmi žádoucí v práci s představiteli hlavních rolí, stává se však palčivou nezbytností u rolí drobných. Epi-

zodistovi, který vstupuje doprostřed natáčení bez jakékoliv přípravy, je třeba stručně, ale velmi přesně vysvětlit, jakého *emotivního výsledku* má právě jeho malý part dosáhnout. *Pomoc!* nebo *Váš klobouk, pane.* – tyto zdánlivé bagately mohou nabýt tisíce odstínů a je na režisérovi, aby zvolil ten pravý vzhledem k celkovému smyslu.

Neméně důležité je režijní vedení sborů. Základem je navodit *téma sboru*, tedy stručně seznámit se situací (příklad: „*banka zkrachovala, věřitelé zoufalí*“) a nadhodit větší počet klíčových slov, která umožní sboristům volně asociovat. Podstatný je však nejen obsah, ale především *rytmus a výrazně sdělovaná emoce*. Ve studiu je zbytečné používat velkých sborů. Sbor musí být složen z jedinců, z nichž každý je schopen i sólového projevu. Je-li dobře režijně vedený a zvukařsky obratně snímaný, může sbor v celkovém vnímání výsledného díla nabýt významu, který si uvědomí i ten, koho by o něm nenapadlo výslovně uvažovat.

Zvukař (+ střihač)

Tato profese s příchodem počítačů *podstatně změnila* svou tvářnost. Zvukař do okruhu své působnosti nyní zahrnuje i činnost, která bývala doménou střihače, totiž *editaci*, synchronní nasazování zvuku. Celou problematiku tu pouze připomínáme, domníváme se však, že by stála za samostatnou studii.

Herec v dabingu

Tím, co odlišuje pokleslý (třeba technicky zběhlý) dabing od dabingu plnohodnotného, který snese hodnocení kritérii uměleckého výkonu a zaslouží si, aby na něj tak bylo pohlíženo, je *herecký výkon*. Dabing vyžaduje od herce velkou kázeň, bezvadně vypracovanou hlasovou i dechovou techniku, rychlé reakce a specifickou schopnost otevření se, vstřícnosti vůči dabérovi protějšku na obraze. Dabér ho musí v první řadě umět *soustředěně vnímat*. Poté musí převzít jeho dechový rytmus, osvojit si rytmický vzorec daného úseku, naplnit ho k originálu správně přiřazenými českými slovy a výsledek *zafixovat* tak, aby na jeho základě teprve mohla začít vlastní tvůrčí práce: *nabízení variací* pojetí a smyslu, předávání emocí a energií *v rámci pevného půdorysu*. Toho není schopen každý. Mnozí vynikající herci nedosahují v dabingu své obvyklé úrovně. Ti, kdo zakládají svůj výkon na improvizaci, na bezprostředním kontaktu s divákem, pocítují mnohdy tento požadavek jako příliš svazující.

Dabingu je nutno se učit. Teprve zvládnutí nezbytných technických návyků a zkušenost tvoří základ, na kterém je možno postavit skutečný umělecký výkon.

Diskuse k volbě hereckého obsazení

Ve výběru interpretů hraje v praxi roli řada činitelů, z nichž námátkou jmenujme zjev herce, jeho hlas, naturel, styl práce, zkušenost, věk, těžko definovatelný pocit „to je celý on“, osobní oblibu režiséra, disponibilitu apod. Sporné je však obsazování jen podle tónu a timbru hlasu. Herec není papoušek ani nástroj v orchestru, jeho úkolem není pouze kopírovat postavu, ale pochopit ji a znovuvytvořit. Rozhodujícím kritériem je korespondence **obrazu, smyslu role a vnitřní dispozice herce**. Soudíme však, že na počátku by měla stát otázka: Kdybych místo tohoto původního díla měl text divadelní hry a měl ji inscenovat na jevišti, koho bych obsadil? Režisér dabingu je samozřejmě vázán originálem více než divadelní režisér textem, v podstatě však musí respektovat jen **věk, fyzickou dispozici** („tlustý“ – „tenký“) a **pohlaví** interpretů.

Existuje tendence přiřazovat známým tvářím filmového plátna jejich stálý český protějšek. Typickým příkladem je legendární Louis de Funès v podání Františka Filipovského.

Argumenty pro

Dabér postupně dokonale pozná svůj protějšek. Pracuje se mu snáze, osvojuje si jeho charakteristické tempo, jeho finty... jeho stereotyp. Objevuje-li se určitá výrazná tvář opakovaně v rolích velmi si navzájem podobných (příkladem je tu právě Louis de Funès), je to dobré řešení. Divák jde „na film s Funèsem“. Při obsazování „slavných jmen“, u nichž už vznikla určitá tradice, by se režisér měl seznámit s prací svých předchůdců a rozhodnout, zda bude tuto tradici respektovat. Není-li změna výrazně odůvodněna, nevyplácí se, neboť divák většinou vyžaduje to, na co je zvyklý.

Argumenty proti

Dabér u „svého“ herce upřednostňuje právě tento stereotyp na úkor specifčnosti role. Žádný herec není dokonalým dvojníkem druhého, každý se mu blíží jen v určitých aspektech a v jiných se opět liší. Neprodává jen svou osobnost, ale vytváří roli, tj. ze škály svých výrazových prostředků zvolí a umocní některé tak, aby sloužil co nejlépe smyslu postavy. Divák však může také jít na Hamleta, jehož hraje Olivier nebo Smoktunovskij. Uvažuje-li režisér nad obsazením, nebude hledat „dvojníka“ jednoho nebo druhého, který by mimochodem také zahrál Hamleta. Udělá lépe, zvolí-li herce, který by zahrál Hamleta s přihlédnutím k tomu, jak tuto roli vytváří právě Olivier nebo Smoktunovskij. Nelze proto a priori zavrhnout, aby byl herec, hraje-li dvě podstatně odlišné role, také dabován dvěma různými herci. Primární je zde režijní záměr.

Čemu učí dabing

Pokud svůj zájem o audiovizuální umění neomezíme na hollywoodskou produkci, neunikne nám, že každý národ, každá jazyková oblast má své specifi-

kum, hereckou tradici, svůj způsob zacházení s řečí, charakteristický rytmus a dechovou techniku, svůj víceméně ustálený způsob emocionálního sdělování, typická gesta ad.

Dabing poskytuje těm, kteří se mu věnují, jedinečnou možnost této speciﬁčnosti jednotlivých kulturních oblastí porozumět, naučit se odlišovat, co je typické pro danou kulturní oblast a co je jedinečné, povýšené nad osobní umění. Pro herce je to navíc výzva, aby dokázal to, co spatří a čemu porozumí, také znovuvytvořit ve vlastní řeči, vlastními výrazovými prostředky. Už není pouze českým hercem, tvořícím z české herecké tradice ve spolupráci s českým režisérem. Chápe herce anglického, italského nebo ruského, poznává jeho techniku i tradici. Má-li ve své řeči dokázat to, co on, aniž by znásilnil její podstatu, musí *vědomě rozšířit své výrazové prostředky*.

Dabing v sobě skrývá obrovský potenciál – jak pedagogický, tak inspirační –, což v průběhu let už prokázal. Bylo by například zajímavé zabývat se vlivem dabingu na návrat konverzační techniky na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let – techniky, která v předchozím dvacetiletí z českých jevišť téměř vymizela. Dabingu vděčíme též za bližší seznámení s anglickou hereckou tradicí,⁶ která nenápadně, ale průkazně ovlivnila řadu osobností (namátkou jmenujme Borise Rösnera), jež ji zase dále prostředkovaly ve své činnosti pedagogické. Objevem tu byla například anglická veršová technika tak odlišná od běžného českého úzu, který prodlévá na konci veršů a zdůrazňuje rýmy, zatímco současný anglický shakespearovský herec zachází s veršem jako s konverzační prózou – a výsledek je kupodivu rytmický.

Dnes již existují české verze mnoha přepisů klasických autorů. Pro ty, kteří se na nich podíleli, to byla mnohdy zkušenost překvapující, pracná a osobně přínosná. Podrobnější studie by možná ukázala, že by ji bylo lze nazvat i zásadně formující.

Smyslem této stati je upoutat pozornost odborné veřejnosti k oboru kultury, který naléhavě **potřebuje její pomoc**, neboť se ocitl v ohrožení pod vlivem faktorů globálního charakteru. S přílivem levného, rychle vyráběného a vědomě o špičkovou kvalitu nedbajícího zboží se nám dostalo i pokleslého dabingu. Jako již zvolna sílí hlasy těch, kteří odmítají svým dětem kupovat „junkfood“, lze snad také doufat, že se opět nalezne více těch, kteří k tomuto oboru české kultury obrátí svůj vážný zájem a pokusí se mu navrátit prestiž.

6 Jedná se o tradici velmi kultivovanou. Vychází důsledně z hledání smyslu textu, kdy každé slovo má svůj význam, žádné neproklouzne jen tak, každé nějak slouží nejen smyslu věty, ale smyslu role, smyslu nadverbálního sdělení. Výsledek musí být velmi civilní, ale divadelně utvářený, myšlenkově a prožitkově bohatý projev. Je to otázka techniky, již se lze naučit.

V této stati jsem nastínila některé orientační body, které by příští odborný kritik neměl opominout. Ten, kdo zná soudobou dabingovou praxi, bude mít ovšem tendenci odsunout mé vývody s pokrčením ramen do říše bájí, kamsi do historie luxusních libůstek. Moje odpověď zní: jako v masové spotřební kultuře o své místo bojuje (a uchovává si je) moderní vážná hudba, opera, náročná literatura, má právo na život i dabing jako specifický případ ***převodu audiální složky audiovizuálního díla do žvlu jiného jazyka.***

Proč pokládám dabingy, se kterými se dnes běžně setkáváme např. ve vysílání televizních stanic, za pokleslé, a to navzdory jejich nesporně stoupající technické úrovni?

Technická zběhlost je pro dabéra rozhodně plus, avšak způsob, jakým na ni klade důraz současná praxe, je kontraproduktivní. Je-li jediným kritériem, dle něhož se hodnotí dabér, rychlost a hbitá obratnost, s jakou se své úlohy zhostí, jakkoli ploše, s malou dávkou odstínění a úsilí o skutečně emotivní sdělení, bez nejmenší možnosti elementárně porozumět své roli – zákonitě vzniká dabing pokleslý, jehož tvůrci pohrdají svým publikem. Talent je neměřitelná, ale nepopíratelná veličina. V současné dabingové praxi až zoufale chybí prostor pro její uplatnění. Že současné požadavky trhu, totiž (vysoké) normy (hbitého) výkonu v daném (krátkém) čase za danou (nízkou) cenu nic jiného neumožňují?

Opětovně použiji přirovnání k prodeji levných nekvalitních potravin: pokud je spotřebitel kupuje, hypermarkety je budou nabízet. Ale v případě dabingu se „hlas spotřebitele“ již ozývá. Veřejné mínění soudí stále hlasitěji, že se mu dostává nekvalitního zboží. Je na odborné kritice, aby tento projev správného tušení také artikulovala. Nabízíme jí základní vodítko: audiovizuální dílo se skládá ze složky audiální a vizuální, které vnímáme jako celek. V kvalitním dabingu audiovizuálního díla je k dané vizuální složce přiřazena znovu-vytvořená složka audiální tak, že obě pro diváka splynou v organický celek. V pokleslém dabingu, a to dokonce i v dabingu technicky zdařilém, dochází ***k rozporu mezi složkou audiální a vizuální,*** a ten je přirozeně vnímán nelibě, rušivě. Před kamerou obvykle hrají herci s plným nasazením, nejlépe, jak dokážou. Nejsou jen hybateli děje, ale především nositeli emocí, buditeli horizontu neverbálních významů. Pokud při znovuvytváření audiální složky nedostane dabér možnost výkon svého protějšku adekvátně zopakovat ***v plné šíři energetického výdaje, emotivního působení a nonverbálních významů,*** zrazuje svůj úkol a vytváří audiovizuální paskvil. Tato skutečnost není mezi těmi, kteří se věnují dabingu, žádnou novinkou. Je dosti osobností, hereckých i jiných, které by byly schopny pracovat jinak a dávat svému publiku podstatně odlišný zážitek, pokud by se jim dostávalo nějaké odezvy – a pokud by vznikl ***tlak kvalifikovaného spotřebitele.***