

Zostavili

Edita Gromová

Mária Kusá



# Preklad a kultúra 4

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Filozofická fakulta

Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave  
Nitra – Bratislava 2012

Vedeckí recenzenti

prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc.  
doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD.

Grant VEGA č. 2/0169/11  
Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru

H<sub>1</sub>-

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Univerzitná knižnica 7160 639
Prírastkové číslo H <sub>1</sub>
Signatúra 02.058
MDT

- 4 -

© Edita Gromová, Mária Kusá (editorky) 2012  
© autori štúdií 2012  
ISBN 978-80-558-0143-8

Edita Gromová – M  
Preklad a kultúra v  
(miesto úvodu) /

## DYNAMICKI

Nike. K. Pokorn  
Towards the (post)

Zuzana Jettmarová  
Ideologie cizosti v t

Mária Kusá  
Preklad a kultúra. P

Libuša Vajdová  
Preklad a imagológia

Ivana Čeňková  
Kdo určuje kvalitu k

## PREKLAD V K

Ludmila Adamová  
Bezekvivalentná lexik

Vladimír Biloveský –  
Recepčné ohlasy na n  
ako indikátor čitateľs

Andrej Červeňák  
Zápas o kvantovú poe

## OBSAH

Edita Gromová – Mária Kusá  
Preklad a kultúra v kontexte najnovších trendov translatologického výskumu  
(miesto úvodu) / 9 /

### DYNAMICKÉ ZMENY V MYSLENÍ O PREKLADE

Nike. K. Pokorn  
Towards the (post)socialist translation studies / 19 /

Zuzana Jettmarová  
Ideologie cizosti v teorii prekladu / 34 /

Mária Kusá  
Preklad a kultúra. Podoba a miesto inštitúcií / 45 /

Libuša Vajdová  
Preklad a imagológia / 53 /

Ivana Čeňková  
Kdo určuje kvalitu komunitného tlumočení? / 63 /

### PREKLAD V KONTEXTE SÚČASNÝCH ZMIEN

Ludmila Adamová  
Bezekvivalentná lexika v preklade / 79 /

Vladimír Biloveský – Ľubica Pliešovská  
Recepčné ohlasy na neumelecké texty  
ako indikátor čitateľského záujmu o prekladovú literatúru / 90 /

Andrej Červeňák  
Zápas o kvantovú poetiku / 102 /

Tiziana D'Amico

Praktické problémy prekladania titulkov vo viacjazyčnom filme / 107 /

Martin Djovčoš

Proces prekladu a vybrané sociologické vplyvy na prácu prekladateľa / 117 /

Ladislav Franek

Kritika prekladu (minulosť, perspektívy) / 124 /

Edita Gromová – Emília Janecová

Preklad audiovizuálnych textov na Slovensku –  
prekladateľské kompetencie a odborná príprava / 135 /

Eva Hrdinová

Co se stalo s kopím –  
aneb nálezy a ztráty při překladu náboženského textu a jejich možné motivace / 144 /

Igor Jelínek

Vladimír Vysocký v českých překladech z pera  
Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Radůzy / 159 /

Renata Kamenická

Zooming in on what Tymoczko has enlarged: English-to-Czech literary translation  
and the holistic approach to translating culture / 171 /

Alojz Keníž

Preklad ako tvorivé interpretačné umenie verzus preklad ako komerčná činnosť / 184 /

Viktoria Kniazkova

Súčasná slovenská literatúra v ruských a nemeckých prekladoch / 194 /

Lucia Mattová

Reflexia ruskej drámy na Slovensku na prelome tisícročí / 206 /

Daniela Mügllová

Typológia komunikačných situácií v tlmočení na základe výrazovej sústavy  
Františka Mika / 212 /

Soňa Pašteková

O preklade „stratenej“ kapitoly *Stavroginova spoved'* (U Tichona)  
z Dostojevského románu *Besi* / 220 /

Jaroslav Špírk  
Slovenská literatúra

Andrei Terian  
Legalized translation  
translated into

Mária Valentová  
František Mil

VYUŽITIE  
NOVÉ TI

Ingrid Cíbiková  
Komparatívna

Eva Dekanová  
Réalie a prekl

Michal Dvorák  
Lexikograph

Daniel Kluva  
Machine tran

Eva Leláková  
Využitie kon  
v teórii a pra

NOVÉ D  
VO VYU

Lýdia Čecho  
Interdiscipli  
pri výučbe f

Marián Fedo  
Využitie poz

## PRAKTICKÉ PROBLÉMY PREKLADANIA TITULKOV VO VIACJAZYČNOM FILME

Tiziana D'Amico

**Abstrakt:** All'interno dell'ambito di ricerca della traduzione audiovisiva un interessante campo di lavoro riguarda i film multilingua. Il traduttore che lavora con i sottotitoli ha a disposizione un minor numero di possibilità in quanto strettamente legato dai limiti temporali e spaziali dell'audiovisivo.

Il punto di partenza del presente lavoro è l'esperienza della sottotitolatura in italiano di 3 film slovacchi: *Boxer a smrť* ([Il pugile e la morte] P. Solan, 1959), *Kristove roky* ([Gli anni di Cristo] J. Jakubisko, 1967) e *Sluneční stát* ([La città del sole] M. Šulík, 2005). In *Kristove roky* e *Sluneční stát* il ceco e lo slovacco hanno qui una funzione marcatrice dei personaggi; in *Boxer a smrť* le differenti lingue parlate (polacco, slovacco, tedesco e ceco) mostrano un differente rapporto di forze tra i personaggi.

Il lavoro intende analizzare le difficoltà che un film multilingue comporta nella sottotitolatura, presentando i pro e contro della scelta di comunicare allo spettatore il fatto che sia parlate più lingue contemporaneamente.

Audiovizuálnemu prekladu dnes prislúcha náležité miesto v rozsiahlej oblasti prekladu a translátologického bádania. Dokazuje to výskum Henrika Gottlieba, významného odborníka na audiovizuálny preklad a titulkovanie, ktorý riadi Centrum pre prekladateľské štúdiá a lexikografiu Univerzity v Kopenhagene (Center for Translation Studies & Lexicography dell'Università di Copenhagen), rovnako však aj kurzy otvorené v akademických centrách vo Francúzsku a v Španielsku (najmä v Barcelone a Granade) a v iných európskych krajinách, ako i početné odborné konferencie (napr. *Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceeding* z roku 2006, výstup z európskeho projektu *Multidimensional Translation MuTra*).

Výrazom „audiovizuálny preklad“ sa označujú všetky modalities lingvistického prenosu, ktorých cieľom je prekladať pôvodné dialógy audiovizuálnych produktov, teda produktov, ktoré komunikujú simultánne cez vizuálny a akustický kanál (Perego, 2011). Talianska vedkyňa Elisa Perego upozorňuje na to, že „audiovizuálny text predstavuje vskutku osobitú textovú typológiu, jej celistvosť je podnecovaná kombináciou rozličných semiotických komponentov. V audiovizuálnom texte sa zvuková oblasť (okrem dialógov do nej patria zvuky a a vo všeobecnosti je označovaná ako zvuková stopa) a vizuálna oblasť kombinujú, utvárajúc komplexný viackódový text, ktorého preklad môže byť problematický.“ (Perego, 2001, s. 8-9).

V tomto príspevku sa zaoberáme titulkovaním, jednou z najväčších oblastí audiovizuálneho prekladu, aj keď nie jedinou (napr. dabing, ale aj voice over atď.) Titulkovanie je preklad, v ktorom je obsiahnutá komplexnosť lingvistického prenosu. Ako píše Caimi, „dvojitý prechod od ústneho kódu k písanému kódu a z východiskového jazyka do cieľového jazyka musí byť simultánny s plynutím obrázkov a zvukov im prislúchajúcich. Prekladateľ titulkov musí nechať splynúť komunikačné zámery vedené kódom L1 do kódu L2 a preniesť ich z ústnej formy do formy písanej“ (Caimi/Perego, 2001, s. 30-31). Titulkovanie je teda intersemiotický preklad, viazaný na interakciu medzi ikonickým a verbálnym prvkom a vyjadrený nástrojmi písanej komunikácie. V roku 1992 sformuloval Henrik Gottlieb aj dnes aktuálnu charakteristiku titulky: “subtitling can be defined as a written, additive, immediate, synchronous and polymedial translation” (Gottlieb, 1992, s. 162-163). Nebudeme teraz vstupovať do špecifickej problematiky analýzy parametrov titulkovania, budeme však mať na zreteli to, čo možno vydedukovať z Gottliebových slov, a teda, že titulok ako písaná forma so sebou nesie obmedzenia, ktoré ovplyvňujú prekladateľské stratégie, ikonickým prvkom viazané k časovo-priestorovým súvislostiam a synkretizmu, ale aj k technickým postupom čítania zrakom. Naznačené obmedzenia robia preklad „podmieneným“ a vplyvajú i na obsah informácií, ktoré sprostredkúva: prekladateľ musí vybrať tie najdôležitejšie a najúčinnnejšie.

Projekciu audiovizuálneho „textu“ charakterizuje simultánne zapojenie sluchu a zraku. Michel Chion, ktorý sa zaoberá posluškom a audiovíziou, poukazuje na to, že zvuk vo filme nie je len vokocentrický (dôraz sa kladie na hlas), ale aj verbocentrický, a to preto, že „ľudská bytosť je vo svojom správaní a v každodenných reakciách tiež taká. Ak v rámci nejakého všeobecného šumu začuje uprostred iných zvukov hlasy... práve tie hlasy upútajú a zamerajú jej pozornosť“ (Chion, 2009, s. 18). V titulkovanom filme sa pridružuje činnosť navyše, keďže náš mozog číta preklad, sleduje obraz a počúva dialógy. Tieto tri aktivity sa odohrávajú súčasne, a predsa treba brať do úvahy, že na jednej strane oko skúma to, čo mozog považuje za zásadné vo vizuálnej oblasti, na druhej strane sa sluchový proces upriamuje na slová, hoci v cudzom jazyku. V štúdiách autorov Tosi, Mecacci, Pasquali je možné pozorovať, že v titulkovanom filme sa dáva prednosť čítaniu slovesného textu pred vizuálnym vnímaním (Tosi/Mecacci/Pasquali, 1994, s. 21).

Vzhladnutie filmu, aj keď v cudzom jazyku, ktorý nám je neznámy, je teda riadené verbocentrizmom sluchového procesu a pozornosťou prislúchajúcou čítaniu titulkov. Vo viacjazyčnom filme sa tento komplexný trojčlenný proces komplikuje ešte aj prechodom z jedného jazyka do druhého. Nateraz najznámejším príkladom multilingválneho filmu sú *Nehanební bastardi* (Inglorius bastards, 2009) Quentin Tarantina. Režisér používa pre každú postavu jazyk jej národnej príslušnosti, pričom tvorí film, v ktorom sa prechádza z nemčiny do francúzštiny, z angličtiny do nemčiny atď. Prechod z jedného jazyka do druhého je v kontexte západnej kultúry sprevádzaný rozoznaním jazyka: priemerný divák odlíši angličtinu od nemčiny a/alebo francúzštiny, hoci ich neštudoval. Existujú mnohé príklady viacjazykových filmov, avšak problematike, ktorú vnášajú do titulkovania i dabingu sa veda venuje relatívne krátko (Heiss 2004, Bartoll 2006, Nolwenn, 2010). Pokiaľ ide o titulky, problém spočíva v tom, že zvyčajne nie je

naznač  
me m  
rozličn  
do dru  
obecno  
za pom  
(Diado  
zyky ve  
Heiss u  
turecké  
je v tal  
Italian  
version

Ďal  
gonista  
to príp  
vzhľad  
Nedá s  
zachyti  
v séma

Ak  
na zret  
mnieva  
ňuje v  
spôsob  
vlastnú  
ky. V u  
tická (s  
ám pri  
stále v  
do po  
aj na a  
(posun  
charak  
tomné  
with W  
(Mons

Tá  
na nič  
filmy:  
a na Š

naznačená zmena jazyka. Napríklad v DVD verzii *Nehanebných bastardov* nachádzame mnohojazyčné titulkky, no žiadna neupozorňuje na skutočnosť, že postavy hovoria rozličnými jazykmi, alebo že v nejakej konkrétnej scéne sa prechádza z jedného jazyka do druhého. Lingvistka Pierangela Diadori tvrdí, že táto stratégia titulkovania (vo všeobecnosti najpoužívanejšia) je daná aj skutočnosťou, že titulkky sú akokoľvek považované za pomocný preklad, ktorého cieľom je práve adresát, a nie rešpektovanie originálu (Diadori, 2003, s. 540). V špecifickom prípade alebo v prípadoch, keď sú používané jazyky veľmi rozdielne, je možné namietat, že divák rozoznáva jazykové rozdiely. Cristine Heiss uvádza ako príklad nemecký film *Lola a Bilidikid* (Lola/Bilidikid, 1999) režiséra tureckého pôvodu Kutluga Atamana. Pôvodná verzia s dialógmi v nemčine a turečtine je v taliančine titulkovaná bez akéhokoľvek rozlíšenia: "In all probability the average Italian filmgoer realises that there are two languages and two cultures in the original version- after all, German and Turkish are two very different languages" (Heiss, 2004).

Ďalším príkladom je film Jacquesa Audiarda *Prorok* (Un Prophète, 2009), kde protagonista rozpráva po arabsky a po francúzsky a rozhodne sa študovať korzičtinu. V tomto prípade sa schopnosť zachytiť rozdiely medzi korzičtinou a francúzštinou znižuje z hľadiska na schopnosť odlíšiť arabčinu alebo turečtinu od francúzštiny či nemčiny. Nedá sa nevíšnúť si riziko, ako upozorňuje samotná Heiss, že divák nebude schopný zachytiť kultúrne rozdiely. Nivelizácia prekladu na jazyk adresáta môže spôsobiť stratu v sémantickom obsahu filmu.

Ak vychádzame z faktu, že nie všetko je preložiteľné a nezabudneme pritom brať na zreteľ vyššie uvedené obmedzenia osobitne sa týkajúce titulkov/titulkovania, domnievame sa, že môže byť užitočné rozanalyzovať funkcie, ktoré multilingvismus uplatňuje vo filme, a to skôr, než by sa a priori uprednostnila voľba daný prvok nijakým spôsobom nevyjadriť. Rainer Grutman v článku o plurilingvizme v literatúre predkladá vlastnú klasifikáciu motivácií, vychádzajúc z rozhodnutia autora používať rozličné jazyky. V uvedenej súvislosti rozoznáva nasledovné funkcie: realistická, kompozičná a estetická (s jasným odkazom na Tomaševského) (Grutman, 2002). K týmto trom motiváciám pridáva Tatiana Bisanti iné, medzi nimi rétorickú, pričom ich nazýva „funkciami“, stále vo vzťahu k literárnemu textu (Bisanti, 2006). Bez toho, že by sme zachádzali do podrobností, myslíme si, že funkcie vymedzené oboma vedcami sú aplikovateľné aj na audiovizuálny text, najmä ak si spomenieme na početné príklady code-switching (posun kódu, prechod z jedného jazyka do druhého) a code-mixing (miešanie kódov, charakterizované vkladáním slov a skupín slov v rozličných jazykoch do prejavu), prítomné v rôznych filmoch, počnúc Godardovým *Le Mepris cez Tanec s vlkami* (Dances with Wolves, 1990) Kevina Costnera po *My fair lady* Georgea Cukora či *Búrliivú svadbu* (Monsoon wedding, 2001) Miry Nair, ak máme uviesť aspoň niektoré.

Táto práca si kladie za cieľ interpretovať vybrané viacjazyčné filmy a pokúsiť sa na nich rozanalyzovať funkcie plurilingvizmu. Našu pozornosť sústredíme zvlášť na tri filmy: na Solanovho *Boxera a smrť* (1962 [1959]), na Jakubiskove *Kristove roky* (1967) a na Šulíkov *Slniečny štát* (2005).

Cieľom realistickej funkcie, ako ju v kontexte iných funkcií vymedzil Grutman, je dať textu väčšiu hodnovernosť, smerujúcu „k nastoleniu priameho spojenia s referentom alebo reálnym kontextom“ (Bisanti, 2006, s. 267). Ak si pomyslíme na slovenskú kinematografiu, okamžite nám napadne Hanákovu *Ružové sny*, kde sa hovorí po slovensky a po rómsky. Úmysel sprostredkovať faktografický záznam reality, vrátane jazykového prvku, naozaj charakterizuje celú Hanákovú kinematografiu.

Prenesme však našu pozornosť na iný film, *Boxer a smrť* Petra Solana, ktorý je situovaný do koncentračného tábora a dej sa rozvíja prostredníctvom dialógov v nemčine, v poľštine, v slovenčine a v češtine. Film natočený na motívy románu Józefa Hena rozpráva o väzňovi Kominekovi, amatérskom boxerovi. Veliteľ Kraft, šéf tábora, si ho vybral za súpera v boxerských zápasoch. Komineka vedie Willi, nacistický vojak, a porajomky ho trénuje Wenzlak, poľský väzeň, ktorý organizuje útek z tábora. Pokiaľ ide o jazyky, Kraft hovorí po nemecky ako všetky postavy nacistov, Kominek po slovensky a niekoľko slov po nemecky, Wenzlak po poľsky, zatiaľ čo Willi je bilingválny, rozpráva po nemecky a po česky.

Jazyková pluralita plní realistickú funkciu. Jej cieľom je hodnoverne vyjadriť kontext lágru, charakterizovaný miešaním jazykov. Realistická funkcia sa stáva čímisi viac než len čistým faktografickým záznamom, smeruje k tomu, aby vyjadřila kontext, v ktorom sa udalosť odohráva. Ako tvrdí Grutman, realistická motivácia je úzko spätá s vyjadrením „efektov reálneho“, o ktorých hovorí Barthes (1988 [1968]). Použitie rozličných jazykov nemá špecifickú funkciu vo výstavbe narácie, neslúži k rozvíjaniu deja, „služi“ – slovami profesora semiotiky Marroneho – „k premosteniu textu a jeho druhého sveta, vyrozprávanej udalosti a ‚reality‘, ktorá tým, že sa prijme za vonkajšiu, ho napokon stavia“ (Marrone, 1996). Solan, tým, že sa rozhodne použiť viac než jeden jazyk, realizuje tematickú koherentnosť, a teda vyjavuje akúsi kultúrnu samozrejmosť, keďže je viac než logické, že jazyky použité vo filme boli niektoré z tých, čo bolo možné počuť v koncentračnom tábore. Solan vkladá repliky nacistických vojakov v nemčine do úst Nemcom, nakoľko jazykom nacistického vojska bola nemčina, zatiaľ čo repliky väzňov podčiarkujú multilingvizmus, ktorý charakterizoval láger. Na ilustráciu môžeme uviesť opis koncentračného tábora v diele talianskeho spisovateľa Prima Leviho *Je to človek?* (*Se questo è un uomo*): „sme obklopení trvalým Bábelom“ (Levi, 2001 [1947], s. 40).

Debutový film Juraja Jakubiska, *Kristove roky*, hovorí o kríze identity Juraja, výtvarníka, ktorý práve spromoval na akadémii v Prahe, o jeho hľadaní „vlastného“ miesta vo svete, o zodpovednosti za voľbu, o rozhodnutí včleniť sa do spoločnosti, ktorá má svoje pravidlá. Protipólom Juraja je jeho brat Andrej, zodpovedný, zaradený, stabilizovaný, osoba, ktorá si vybrala. Juraj rozpráva po česky, ale vnútorné dialógy su v materinskom jazyku, v slovenčine. Film teda osciluje medzi slovenčinou a češtinou: rodina Juraja, ktorá je na návšteve, aby spoločne oslávili promóciu, hovorí po slovensky, Jurajove partnerky hovoria po česky a protagonist oboma jazykmi. Ženské postavy filmu, Marta a Jana, sú, ako píše Michalovič, stvárnením dvoch princípov: „Marta akoby reprezentovala Freudov princíp reality, Jana zase Freudov princíp slasti“ (Michalovič, 2009). Spôsobom podobným týmto ženám plnia, podľa nášho názoru, oba jazyky kompozičnú

funkciu  
svet, ale  
Použitie  
et entre  
2002, s  
ich bud  
Štyr  
Film je  
pracov  
vej pos  
sledný  
rokov,  
reality  
dielajú  
ale ako  
lienke  
každod  
ka i mi  
po čes  
„nám s  
ské pos  
grafi“  
napľna  
funkciu  
s. 343)  
Šul  
rene oc  
lizácie,  
koslov  
nájden  
sobom  
ou dev  
Bis  
do úva  
dialógu  
praxou  
2006,  
Na  
pre pr  
ide o  
dosved  
dzím“



funkciu, zameriavajú sa nielen na Jurajove myšlienky a slová, súdobý slovenský a český svet, ale stávajú sa zvukovým „zobrazením“ rozhodnutia, ktoré musí protagonista urobiť. Použitie slovenčiny sa v tomto prípade stáva integrovanou súčasťou stratégie „d'écriture et entre dans la composition même de l'oeuvre, à titre de motif associé“ (Grutman, 2002, s. 341), vo vzťahu k „viazaným motívom“, ktoré definoval Tomaševskij a neskôr ich budeme analyzovať.

Štyria protagonisti Šulíkovej tragikomédie *Slniečny štát* sú dvaja Slováci a dvaja Česi. Film je situovaný do Ostravy, „ocelového srdca“ komunistického Československa, kde pracovné možnosti podnietili paralelnú česko-slovenskú koexistenciu. Priatelia čelia novej postkomunistickej realite, privatizácii fabriky, výpovediam, nezamestnanosti a následným rodinným ťažkostiam. *Slniečny štát* vystupuje ako ideálny náprotivok *Kristových rokov*, pokiaľ ide o český a slovenský jazykový prvok. Ak v Jakubiskovom filme obe reality spolunažívajú zmierlivým, hoci oddeleným spôsobom, v Šulíkovom filme sa podieľajú na každodennom plynutí, pričom oba jazyky nie sú vnímané ako „alternatívne“, ale ako obyčajný fakt. Nie je náhoda, že film bol umiestnený do Ostravy (po prvej myšlienke natočiť ho na Slovensku), „územie na pomedzí“ pre Čechov i Slovákov. Vnímanie každodennosti je dané aj prítomnosťou moravského rečového prejavu, hovorového jazyka i miestneho slangu. Paralelná prítomnosť českých a slovenských hercov a rozprávanie po česky a po slovensky odkazujú na česko-slovenské” obdobie. Jana Dudková píše: „nám sa však vybaví aj kedysi zreteľne ideologicky korektná snaha kombinovať slovenské postavy s českými v dnes takmer aj neprávom zabudnutej normalizačnej kinematografii“ (Dudkova, 2005). Pokiaľ ide o použitie češtiny a slovenčiny, ak na jednej strane napĺňa jasne realistickú funkciu, na druhej strane môžeme objaviť aj jeho estetickú funkciu, ktorá podľa Grutmana spočíva vo vrastení, do určitej tradície (Grutman, 2002, s. 343), do intertextuálneho dialógu s kinematografiou československých čias.

Šulík, takmer zrkadlovým spôsobom k „realistickej“ tendencii *Boxera a smrti*, otvorene odhaľuje intertextuálny odkaz na československý svet, špecificky na tvorbu normalizácie, práve prostredníctvom „československého“, vyjadreného jednak v definícii „československý film“, jednak v titulkoch DVD verzie, kde vedľa angličtiny a španielčiny nájdeme aj tie „československé“. Môžeme tvrdiť, že Šulík aj Solan, hoci rozdielnym spôsobom, vpisujú vlastnú prácu „dans une tradition, se réclame d'une poésie existante ou développe sa propre poésie“ (Grutman, 2002, s. 342).

Bisanti upozorňuje, že pri hodnotení plurilingvistického textu je zvlášť dôležité brať do úvahy adresáta. Vskutku, dosah code-switching sa mení podľa toho, či je účastníkom dialógu polyglot alebo nie: ak platí prvý prípad, stáva sa akceptovanou komunikačnou praxou, v druhom prípade nadobúda cudzí prvok v procese recepcie inú váhu (Bisanti, 2006, s. 266-267).

Na lingvistickej úrovni sa jasne ukazuje, že filmy Jakubiska a Šulíka nepredstavujú pre priemerného slovenského čitateľa žiaden problém v otázke porozumenia. Pokiaľ ide o film *Boxer a smrt*, jazyk vnímaný ako cudzí je nemčina, zatiaľ čo poľština, čo dosvedčuje samotný fakt, že Kominek a Wenzlak si temer úplne rozumejú, nie je „cudzím“ jazykom. Vo filme *Boxer a smrt* je Kominkov prechod z nemčiny do slovenčiny

Katalánsky vedec navrhuje používať typické nástroje titulkovania pre hluchých, aby ukázal rozličné jazykové úrovne: farbu, zátvorky, kurzívu. Podľa nášho názoru sú spomedzi uvedených možností farby tým najjednoduchším použiteľným riešením a najpriateľnejším pre normálne počujúceho priemerného diváka. Kurzíva má skutočne dobre zadané použitie v titulkovaní, či už vnútrojazykovom alebo medzijazykovom, a označuje hlasy mimo záber alebo pochádzajúce zo zdrojov vlastných línií filmovej narácie ako televízia alebo rádio. Použitie zátvoriek, okrem nevýhody, že oberá titulku o znaky (pričom jej efektívnosť, ako sme už naznačili, je úzko zviazaná s počtom znakov a časom čítania), by do recepcného procesu filmu vnieslo zásadne cudzí prvok. Napriek tomu, že titulky sú podporným nástrojom recepcie filmu, nemožno poprieť, že najmä pre publikum zvyknuté na titulkovanú projekciu, sa stávajú súčasťou identifikačného mechanizmu, ktorý charakterizuje kinematografickú skúsenosť. Rovnako ako *reflected meaning* nejakého pojmu môže, napríklad, vyvolať sémantickú chybu vo vnímaní roztvorenom medzi to, čo je počutá a jazykovým inputom, ktorý divák získava z titulky (keďže pojem rozozná, no nenachádza jeho potvrdenie a posilnenie v titulke) (Bussi Parmiggiani, 2002 s. 182), vkladanie zátvoriek by sťažilo čítanie a súčasne by vytvorilo trvalý racionálny odkaz pomimo repliky – cudzí prvok, ktorý môže narušiť interpretáciu.

Použitie farieb sa zase môže ukázať ako nástroj schopný pokryť plurikódovosť obsiahnutú vo viacjazyčnom filme, ktorá by sa inak stratila. To platí najmä pre tie jazyky, ktorých rozlíšenie je pre priemerného diváka ťažké. Prechod z jedného jazyka do druhého, ako sme už spomínali vyššie, nie je v žiadnom z analyzovaných filmov vyjadrený. Hoci v *Kristových rokoch* z replík jasne vystupuje, či sa hovorí po slovensky alebo po česky, funkcia fokalizácie, indikujúca uhol pohľadu rozprávania, vizuálny uhol, ktorý rozprávač prijíma zoči-voči rozprávaným faktom alebo postavám, sa objavuje už od prvých replík. Bez možnosti rozoznať prechod od Jurajových myšlienok v slovenčine k češtine „reálneho“ života stráca divák možnosť porozumieť, že Juraj vôbec nepatrí do sveta, ktorý ho obklopuje.

Ďalším problémom titulkov je čas čítania, ktorý je vo fixných dialógoch často redukovaný a na ktorý sa viaže dôsledný výber toho, čo bude preložené. Vo filmoch *Boxer a smrť* a *Kristove roky* nemáme rýchle, prekrývajúce sa repliky, naopak, prednes je stále viazaný na dikciu, herci nehovoria jeden cez druhého a je tu aj možnosť titulkovať celý zoznam dialógov, ba dokonca farebne vyznačiť rozličné jazyky, bez toho, že by to predpokladalo priveľké zaťaženie čitateľa. Iný je prípad *Slniečného štátu*, kde sa čas replík redukuje a ony sa čiastočne vrstvia.

Kladieme si teda otázku, ako veľmi je potrebné naznačiť situáciu, keď postavy vo filme hovoria viac než jedným jazykom. Najmä vo filmoch, o ktorých sme uvažovali, sa ako problematické ukazuje pochopiť, nakoľko je použitie rozdielnych jazykov spojené s lokálnym diskurzom a nakoľko je univerzálnou hodnotou, nakoľko je úzko zviazané s československým, slovanským alebo stredoeurópskym diskurzom a nakoľko sa môže prihovárať bežnému čitateľovi. Vzťah medzi českým a slovenským prvkom v rámci Československa sa týka iba týchto dvoch krajín alebo ide o univerzálnu záležitosť?

a Williho do češtiny poznamenaný replikou, v ktorej sa vojak pýta na to, odkiaľ väzeň pochádza. Poľština sa ako jazyk odlišný od slovenčiny javí iba v jedinej replike, keď Wenzlak vysvetľuje Kominekovi význam poľského slova, čo nepozná. „Zahraničný“ divák zaregistruje komunikačnú ťažkosť, ale nie je schopný pochopiť, čím je neporozumenie spôsobené.

Vo filme *Kristove roky* sa jazyková príslušnosť Juraja osvetľuje v scéne, v ktorej mu dá mladučká Jana báseň v slovenčine a on sa jej opýta, ako to, že pozná jeho národnosť. Ďalší odkaz na slovenčinu a češtinu sa objavuje, keď Andrej hovorí bratovi, aby hovoril po slovensky a nie po česky. A nakoniec, vo filme *Slnečný štát* sa jazyková príslušnosť vyjavuje takmer na konci, v scéne, keď priatelia sprevádzajú druhu na Slovensko v nádeji, že mu pomôžu zachrániť jeho syna alkoholika (nie náhodou sa jazykový rozdiel ukáže vo chvíli, keď sa vzdávajú z moravského pomedzia). Vo všetkých troch filmoch sa viacmenej stále striedajú repliky a odpovede v rozličných jazykoch a vzájomne sa alternujú vo forme dialógu. Pokiaľ ide o *Nehanebných bastardov*, okrem toho, že sú v ňom jazyky považované za známe väčšine divákov, prechody z jedného jazyka do druhého anticipujú repliky postáv. Christoph Waltz, v prvej kapitole, oznamuje prechod z francúzštiny do angličtiny: „I ask your permission to switch to English“. Podobným spôsobom postupuje Brad Pitt, keď sa pýta nemeckého vojaka, či vie po anglicky, a pri jeho zápornej odpovedi žiada jedného z „bastardov“, aby prekladal. Film sa teda skladá zo scén v rozličných jazykoch, nie z viacjazyčných postáv. Analyzované filmy tak zdôrazňujú paralelnú jazykovú prítomnosť ako fakt, ako prvok inherentný rozprávanej realite. Je „prepísaná“ v „efektoch reálneho“ kinematografického rozprávania týchto režisérov. Naopak, jednotlivé slovanské jazyky, poľština, slovenčina, srbčina atď. predostierajú „neznalému“ uchu nerozdielnu jazykovú jednotu. Ak aj študent niektorého slovanského jazyka má pri prvom počutí zmiešaného českého a slovenského dialógu problém rozlíšiť ich, priemerný divák nemá žiadnu možnosť pochopiť, že ide o dva jazyky.

Recepcia dialógov v analyzovaných filmoch prebieha, pokiaľ ide o zahraničného diváka, iba cez titulky alebo dabing. Ak si rozoberieme DVD verziu všetkých troch filmov, vidíme, že ani v edícii Ústavu slovenského filmu, do ktorej patria tak *Boxer a smrť* ako *Kristove roky*, ani v edícii Bontonfilmu, pokiaľ ide o *Slnečný štát*, nebadať žiaden pokus cudzie jazyky špecifikovať. Možno pozorovať, že tieto edície mieria hlavne na národný trh (a preto sa núka otázka, prečo vnútrojazykové titulky neberú do úvahy nepočujúcich), faktom však zostáva, že sú to jediné verzie, ktoré máme k dispozícii. Okrem toho, prítomnosť titulkov v angličtine (pre *Slnečný štát* aj v španielčine) naznačuje isté očakávanie alebo aspoň nádej, že sa film dočká zahraničnej projekcie. Eduard Bartoll v príspevku prednesenom v rámci spomínanej konferencie MuTra o scenároch audiovizuálneho prekladu, ktorá sa konala v r. 2006, predstavuje niektoré riešenia osvojené v rozličných filmoch: „not to mark the use of a different language: to mark it by not translating it, to mark it by transcribing it, or to translate“ (Bartoll, 2006). Ak analyzujeme verziu pre nepočujúcich k filmu *Nehanební bastardí*, ktorá je v zhode s titulkami pre nepočujúcich, vidíme, že je jedinou verziou označujúcou, okrem paratextových prvkov, zmenu jazyka.

Kar  
ukázal  
medzi  
jateľne  
zadefin  
a ozna  
narácie  
o znak  
kov a  
Naprie  
že naj  
tifikač  
ako re  
vníma  
z titul  
(Bussi  
vytvor  
interp  
Po  
siahnu  
ktorýc  
ho, ak  
Hoci v  
ky, fun  
práva  
replík  
„reáln  
ktorý  
Da  
kovan  
a smrt  
viazan  
celý z  
predp  
reduk  
KL  
filme  
ako p  
s loká  
s česk  
priho  
Česko

Československý film Šulíka sa predstavuje ako diskurz inherentný obom svetom a napojený na otázku rozdelenia spoločného štátu, zatiaľ čo k univerzálnemu diskurzu patria problémy spojené s postkomunizmom, so sklamaním zo stroskotaných nádejí, zrodiacimi sa spolu s pádom berlínskeho múru. Práve nepretržitá spolupráca dvoch jazykov, striedajúcich sa dialógov na jednej strane a československým referenčným prvkom na strane druhej, môže byť dôvodom toho, že v rámci vnútorného vývinu filmu nie je vyznačené, že ide o slovenčinu a češtinu, a skôr sa preferuje poznámka v úvode alebo na konci. Podobnú otázku si môžeme položiť aj vo vzťahu k filmu *Boxer a smrť*, kde treba identifikovať štyri jazyky (nemčinu, poľštinu, slovenčinu a češtinu), skupina farieb by v tomto prípade mohla rušiť a rozptyľovať, predstavovala by prvok navyše. Odlišný je však prípad filmu *Kristove roky*, kde je prítomnosť dvoch jazykov fundamentálna pre pochopenie protagonistovej krízy identity a príslušnosti. (pozri tab. 1)

Tab. 1: Aplikácia farieb na titulky

<i>Boxer a smrť</i>	<i>Kristove roky</i>	<i>Slniečny štát</i>
PRE		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- konkretizácia hodnovernosti prostredia koncentračného tábora</li> <li>- explicitácia vzťahov medzi postavami</li> <li>- objasnenie inak nejasných jazykových výrazov a zvrátov</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- porozumenie prepojenia slovenčiny a češtiny ako kompozičného prvku</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- naznačenie spolupráce češtiny a slovenčiny</li> <li>- manifestácia „československého“</li> </ul>
PROTI		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- veľa farieb môže priveľmi odpútať pozornosť diváka</li> <li>- riziko, že sa divák bude cítiť recepcie „mimo“</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>- prerušenie plynulosti dvojitej prítomnosti</li> <li>- nadmerná pozornosť sa venuje skutočnosti, že ide o dva jazyky</li> </ul>

Podľa Grutmana nie sú ním vymedzené motivácie na tej istej úrovni, nakoľko odkazujú na Tomaševského rozlíšenie motívov na viazané a voľné: „seul les motifs associés important pour la fable [l'histoire racontée]. Mais dans le sujet [la mise en forme de cette histoire], ce sont surtout les motifs libres [...] qui déterminent la construction de l'oeuvre“ (cit. podľa Grutman 2002, s. 347). Ak bola kompozičná motivácia načrtnutá ako viazaný motív, keďže je integrovanou súčasťou štruktúry diela, realistická motivácia a estetická motivácia sú súčasťou opisu voľných motívov. Voľné motívy možno vynechať bez toho, že by to porušilo kauzálnno-temporálny vývin príbehu, ale, ako tvrdí ruský formalista, voľné motívy dávajú dielu tvar, robia ho iným. Ruský teoretik píše: „nazvime viazanými motívmi tie, ktoré nemožno vynechať, voľnými tie, čo možno odstrániť, pričom sa nepoškodí integrita kauzálnno-temporálneho spojenia“ (Tomaševskij, 1968 [1925], s. 316). Podľa ruského formalistu stačí zhrnúť fabulu, aby sme si uvedomili, čo možno nechať bokom. Ak túto metódu aplikujeme na film, vidíme, ako fabulatórna

dynamik  
cia. A pr  
lingvizm  
viac nar  
sky vede  
často pri  
súvislosť  
lóg s kin  
kým. V A  
Hoad v  
“Where  
French,  
reflection  
and busi

Chist  
element  
to them.  
aby sa p  
tia dvoch  
zviazané  
možné d  
šiť. Prav  
alebo in  
rovnová

Literatú

BARTO

Tran

<http://

Edua

BARTH

critic

BISAN

und

BUSSI

titol

nell'

CAIMI

In: C

prem

CHION

dynamika nestráca nič zo spojenia príčina-čas tým, že sa eliminuje lingvistická informácia. A preda, ako podčiarkuje samotný Grutman a tiež ďalší vedci zaoberajúci sa plurilingvizmom v literatúre, v rozhodnutí používať niekoľko jazykov sa napĺňa jedna alebo viac naratívnych funkcií v rámci literárneho a audiovizuálneho textu. To, čo francúzsky vedec nazýva realistická motivácia, je základná funkcia plurilingvizmu, ku ktorej sa často priradujú iné funkcie. Vo filme *Boxer a smrť* navodzuje výstavba „reálnych efektov“ súvislosť s neorealistickým prúdom a v *Slnéčnom štáte* režisér utvára intertextuálny dialóg s kinematografickou tradíciou: v oboch prípadoch splyva estetický prvok s realistickým. V *Kristových rokoch* sa prekrýva realistická a kompozičná motivácia. Publicista Phil Hoad v recenzii Audiardovho filmu *Prorok* jasne opisuje význam realistickej funkcie: “Where he really nails it in his new film A Prophet is with language: its polyglot swirls of French, Arabic and Corsican might give subtitlers the sweats, but feel like a very attuned reflection of multicultural chaos, the exhilarating tangle of tongues that makes up social and business life in most global capitals now” (Hoad, 2010).

Christine Heiss tvrdí: “it is undoubtedly true that in multilingual films a meaningful element is represented by the fact that the viewers are confronted with what is foreign to them, and this must not be lost in the translation” (Heiss, 2004). Bartoll navrhuje, aby sa používali niektoré z možností titulkovania pre nepočujúcich. Zaznačenie použitia dvoch alebo viacerých jazykov dáva možnosť vyhnúť sa strate sémantického obsahu zviazaného s plurilingvizmom. Ako sme sa snažili zdôrazniť, používaním titulkov je možné diváka oboznámiť s jazykmi, ktoré sú prítomné vo filme a ktoré sám nevie rozlíšiť. Pravdaže, film je dnes špecifický prípad a prekladateľ sa musí rozhodnúť, či sú farby alebo iné modality použiteľné, ak chce poukázať na multilingvizmus v rámci náročnej rovnováhy, akou je titulkovanie audiovizuálneho textu.

#### Literatúra:

- BARTOLL, Eduard. 2006. *Subtitling multilingual films*, MuTra 2006, Audiovisual Translation Scenarios : Conference Proceedings.  
[http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Bartoll\\_Eduard.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf)
- BARTHES, Roland. 1988 [1968]. L'effetto di reale. In: *Il brusio della lingua. Saggi critivi IV*. Einaudi, Torino.
- BISANTI, Tatiana. 2006. Retorica e plurilinguismo letterario. In: *Retorica: Ordnungen und Brüche*, a cura di FRANCESCHINI, Rita. Tübinge. s. 265- 280.
- BUSSI PARMIGGIANI, Elisa. 2002. Forme di attenzione e pluricodicità nel film sottotitolato. In: CAIMI, Annamaria, a cura di, *Cinema: paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*. RILA 1-2/2002, Bulzoni editore, Roma. s. 177-198.
- CAIMI, Annamaria, PEREGO, Elisa. 2002. La sottotitolazione: lo stato dell'arte. In: CAIMI, Annamaria, a cura di, *Cinema: paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*. RILA 1-2/2002, Bulzoni editore, Roma. s.19-52.
- CHION, Michel. 2001. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Lindau.Torino.

- DIADORI, Pierangela. 2003. Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi multilingue. In: *Italica*, Volume 80 (4), s. 531-541.
- DUDKOVÁ, Jana. 2005. Irónia – áno alebo nie? In: *Film.sk* No.5/2005  
<[http://www.filmsk.sk/show\\_article.php?id=2312&movie=&archive=1](http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=2312&movie=&archive=1)>
- GRUTMAN, Rainer. 2002. Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique. In: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. BRUGNOLO, Furio – ORIOLES, Vincenzo (a cura di), Il caimano, Roma. s. 329-349.
- GOTTLIEB, Henrik. 1992. Subtitling – a new university discipline. In: DOLLERUP C. e HEISS, Christine. 2004. *Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?*. In: *Meta: Translators' Journal*, Volume 49 (1), avril 2004, str. 208-220. <<http://id.erudit.org/iderudit/009035ar>>
- HOAD, Phil. 2010. A Prophet shows us a multilingual future for cinema. In: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) 28 January 201  
<<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2010/jan/28/jacques-audiard-a-prophet>>
- LEVI, Primo. 2001[1947]. *Se questo è un uomo*. La tregua. Einaudi Editore. Milano.
- NOLWENN, Mingant. 2010. Tarantino's Inglorious Basterds: a Blueprint for Dubbing Translators ?. In: *Meta : Translators' Journal*, Volum 55 (4), décembre 2010.
- PEREGO, Elisa. 2011. *La traduzione audiovisiva*. Carocci editore. Roma.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris 1968 [1925]. La costruzione dell'intreccio. In: *I formalisti russi*. TODOROV, Tzvetan (a cura di), Einaudi, Milano. s. 305-350.

#### Filmografia:

- Ataman, Kutlug (1999): *Lola+Bilidikid*  
 Audiard, Jacques (2009): *Un prophète*  
 Hanák, Dusan (1976): *Ružové sny*  
 Jakubisko, Juraj (1967): *Kristove roky*  
 Solan, Peter (1962): *Boxer a smrť*  
 Sulik, Martin (2005): *Snečný štát*  
 Tarantino, Quentin (2009): *Inglorius bastards*

#### Adresa autorky:

Dr. Tiziana D'Amico, PhD.  
 Cattedra di Lingua e Letteratura Slovacca  
 Stanza 121  
 Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
 Palazzo Santa Maria Porta Coeli, III piano  
 Via Duomo, 219  
 80138 Napoli  
 Italia  
[damico.tiziana@gmail.com](mailto:damico.tiziana@gmail.com)

Abstrac  
 tors' ag  
 tion. It  
 place b  
 analysi  
 tors. T  
 differen  
 ses, alt  
 contex

Pri poj  
 zorova  
 chológ  
 takého  
 R. Bel  
 žit' ko  
 prekla  
 logick  
 (sledo  
 protoc  
 transl  
 vensk  
 a urč  
 Pre p  
 a pret  
 N  
 prisp  
 rozho  
 kladu  
 fázy p  
 no p

Vedeckí recenzenti

prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc.  
doc. Mgr. Magda Kučerková, PhD.

Grant VEGA č. 2/0169/11  
Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru

H<sub>1</sub>-

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Univerzitná knižnica 7160 639
Prírastkové číslo H <sub>1</sub>
Signatúra 02.058
MDT
- 4 -

© Edita Gromová, Mária Kusá (editorky) 2012  
© autori štúdií 2012  
ISBN 978-80-558-0143-8

Edita Gromová – M  
Preklad a kultúra v  
(miesto úvodu) /

## DYNAMICKI

Nike. K. Pokorn  
Towards the (post)

Zuzana Jettmarová  
Ideologie cizosti v t

Mária Kusá  
Preklad a kultúra. P

Libuša Vajdová  
Preklad a imagológia

Ivana Čeňková  
Kdo určuje kvalitu k

## PREKLAD V K

Ludmila Adamová  
Bezekvivalentná lexik

Vladimír Biloveský –  
Recepčné ohlasy na n  
ako indikátor čitateľs

Andrej Červeňák  
Zápas o kvantovú poe

## OBSAH

Edita Gromová – Mária Kusá  
Preklad a kultúra v kontexte najnovších trendov translatologického výskumu  
(miesto úvodu) / 9 /

### DYNAMICKÉ ZMENY V MYSLENÍ O PREKLADĚ

Nike. K. Pokorn  
Towards the (post)socialist translation studies / 19 /

Zuzana Jettmarová  
Ideologie cizosti v teorii prekladu / 34 /

Mária Kusá  
Preklad a kultúra. Podoba a miesto inštitúcií / 45 /

Libuša Vajdová  
Preklad a imagológia / 53 /

Ivana Čeňková  
Kdo určuje kvalitu komunitního tlumočení? / 63 /

### PREKLAD V KONTEXTE SÚČASNÝCH ZMIEN

Ludmila Adamová  
Bezekvivalentná lexika v preklade / 79 /

Vladimír Biloveský – Ľubica Pliešovská  
Recepčné ohlasy na neumelecké texty  
ako indikátor čitateľského záujmu o prekladovú literatúru / 90 /

Andrej Červeňák  
Zápas o kvantovú poetiku / 102 /



Tiziana D'Amico

Praktické problémy prekladania titulkov vo viacjazyčnom filme / 107 /

Martin Djovčoš

Proces prekladu a vybrané sociologické vplyvy na prácu prekladateľa / 117 /

Ladislav Franek

Kritika prekladu (minulosť, perspektívy) / 124 /

Edita Gromová – Emília Janecová

Preklad audiovizuálnych textov na Slovensku –  
prekladateľské kompetencie a odborná príprava / 135 /

Eva Hrdinová

Co se stalo s kopím –  
aneb nálezy a ztráty při překladu náboženského textu a jejich možné motivace / 144 /

Igor Jelínek

Vladimír Vysocký v českých překladech z pera  
Jany Moravcové, Milana Dvořáka a Radůzy / 159 /

Renata Kamenická

Zooming in on what Tymoczko has enlarged: English-to-Czech literary translation  
and the holistic approach to translating culture / 171 /

Alojz Keníž

Preklad ako tvorivé interpretačné umenie verzus preklad ako komerčná činnosť / 184 /

Viktoria Kniazkova

Súčasná slovenská literatúra v ruských a nemeckých prekladoch / 194 /

Lucia Mattová

Reflexia ruskej drámy na Slovensku na prelome tisícročí / 206 /

Daniela Mügllová

Typológia komunikačných situácií v tlmočení na základe výrazovej sústavy  
Františka Mika / 212 /

Soňa Pašteková

O preklade „stratenej“ kapitoly *Stavroginova spoved'* (U Tichona)  
z Dostojevského románu *Besi* / 220 /

Jaroslav Špírk  
Slovenská literatúra

Andrei Terian  
Legalized translation  
translated into

Mária Valentová  
František Mil

VYUŽITIE  
NOVÉ TI

Ingrid Cíbiková  
Komparatívna

Eva Dekanová  
Réalie a prekl

Michal Dvorák  
Lexikograph

Daniel Kluva  
Machine tran

Eva Leláková  
Využitie kon  
v teórii a pra

NOVÉ D  
VO VYU

Lýdia Čecho  
Interdiscipli  
pri výučbe f

Marián Fedo  
Využitie poz

## PRAKTICKÉ PROBLÉMY PREKLADANIA TITULKOV VO VIACJAZYČNOM FILME

Tiziana D'Amico

**Abstrakt:** All'interno dell'ambito di ricerca della traduzione audiovisiva un interessante campo di lavoro riguarda i film multilingua. Il traduttore che lavora con i sottotitoli ha a disposizione un minor numero di possibilità in quanto strettamente legato dai limiti temporali e spaziali dell'audiovisivo.

Il punto di partenza del presente lavoro è l'esperienza della sottotitolatura in italiano di 3 film slovacchi: *Boxer a smrť* ([Il pugile e la morte] P. Solan, 1959), *Kristove roky* ([Gli anni di Cristo] J. Jakubisko, 1967) e *Sluneční stát* ([La città del sole] M. Šulík, 2005). In *Kristove roky* e *Sluneční stát* il ceco e lo slovacco hanno qui una funzione marcatrice dei personaggi; in *Boxer a smrť* le differenti lingue parlate (polacco, slovacco, tedesco e ceco) mostrano un differente rapporto di forze tra i personaggi.

Il lavoro intende analizzare le difficoltà che un film multilingue comporta nella sottotitolatura, presentando i pro e contro della scelta di comunicare allo spettatore il fatto che sia parlate più lingue contemporaneamente.

Audiovizuálnemu prekladu dnes prislúcha náležité miesto v rozsiahlej oblasti prekladu a translátologického bádania. Dokazuje to výskum Henrika Gottlieba, významného odborníka na audiovizuálny preklad a titulkovanie, ktorý riadi Centrum pre prekladateľské štúdiá a lexikografiu Univerzity v Kopenhagene (Center for Translation Studies & Lexicography dell'Università di Copenhagen), rovnako však aj kurzy otvorené v akademických centrách vo Francúzsku a v Španielsku (najmä v Barcelone a Granade) a v iných európskych krajinách, ako i početné odborné konferencie (napr. *Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceeding* z roku 2006, výstup z európskeho projektu *Multidimensional Translation MuTra*).

Výrazom „audiovizuálny preklad“ sa označujú všetky modalities lingvistického prenosu, ktorých cieľom je prekladať pôvodné dialógy audiovizuálnych produktov, teda produktov, ktoré komunikujú simultánne cez vizuálny a akustický kanál (Perego, 2011). Talianska vedkyňa Elisa Perego upozorňuje na to, že „audiovizuálny text predstavuje vskutku osobitú textovú typológiu, jej celistvosť je podnecovaná kombináciou rozličných semiotických komponentov. V audiovizuálnom texte sa zvuková oblasť (okrem dialógov do nej patria zvuky a a vo všeobecnosti je označovaná ako zvuková stopa) a vizuálna oblasť kombinujú, utvárajúc komplexný viackódový text, ktorého preklad môže byť problematický.“ (Perego, 2001, s. 8-9).

V tomto príspevku sa zaoberáme titulkovaním, jednou z najväčších oblastí audiovizuálneho prekladu, aj keď nie jedinou (napr. dabing, ale aj voice over atď.) Titulkovanie je preklad, v ktorom je obsiahnutá komplexnosť lingvistického prenosu. Ako píše Caimi, „dvojitý prechod od ústneho kódu k písanému kódu a z východiskového jazyka do cieľového jazyka musí byť simultánny s plynutím obrázkov a zvukov im prislúchajúcich. Prekladateľ titulkov musí nechať splynúť komunikačné zámery vedené kódom L1 do kódu L2 a preniesť ich z ústnej formy do formy písanej“ (Caimi/Perego, 2001, s. 30-31). Titulkovanie je teda intersemiotický preklad, viazaný na interakciu medzi ikonickým a verbálnym prvkom a vyjadrený nástrojmi písanej komunikácie. V roku 1992 sformuloval Henrik Gottlieb aj dnes aktuálnu charakteristiku titulkov: „subtitling can be defined as a written, additive, immediate, synchronous and polymedial translation“ (Gottlieb, 1992, s. 162-163). Nebudeme teraz vstupovať do špecifickej problematiky analýzy parametrov titulkovania, budeme však mať na zreteli to, čo možno vydedukovať z Gottliebových slov, a teda, že titulok ako písaná forma so sebou nesie obmedzenia, ktoré ovplyvňujú prekladateľské stratégie, ikonickým prvkom viazané k časovo-priestorovým súvislostiam a synkretizmu, ale aj k technickým postupom čítania zrakom. Naznačené obmedzenia robia preklad „podmieneným“ a vplyvajú i na obsah informácií, ktoré sprostredkúva: prekladateľ musí vybrať tie najdôležitejšie a najúčinnnejšie.

Projekciu audiovizuálneho „textu“ charakterizuje simultánne zapojenie sluchu a zraku. Michel Chion, ktorý sa zaoberá posluškom a audiovizuou, poukazuje na to, že zvuk vo filme nie je len vokocentrický (dôraz sa kladie na hlas), ale aj verbocentrický, a to preto, že „ľudská bytosť je vo svojom správaní a v každodenných reakciách tiež taká. Ak v rámci nejakého všeobecného šumu začuje uprostred iných zvukov hlasy... práve tie hlasy upútajú a zamerajú jej pozornosť“ (Chion, 2009, s. 18). V titulkovanom filme sa pridružuje činnosť navyše, keďže náš mozog číta preklad, sleduje obraz a počúva dialógy. Tieto tri aktivity sa odohrávajú súčasne, a predsa treba brať do úvahy, že na jednej strane oko skúma to, čo mozog považuje za zásadné vo vizuálnej oblasti, na druhej strane sa sluchový proces upriamuje na slová, hoci v cudzom jazyku. V štúdiách autorov Tosi, Mecacci, Pasquali je možné pozorovať, že v titulkovanom filme sa dáva prednosť čítaniu slovesného textu pred vizuálnym vnímaním (Tosi/Mecacci/Pasquali, 1994, s. 21).

Vzhladnutie filmu, aj keď v cudzom jazyku, ktorý nám je neznámy, je teda riadené verbocentrizmom sluchového procesu a pozornosťou prislúchajúcou čítaniu titulkov. Vo viacjazyčnom filme sa tento komplexný trojčlenný proces komplikuje ešte aj prechodom z jedného jazyka do druhého. Nateraz najznámejším príkladom multilingválneho filmu sú *Nehanební bastardi* (Inglorius bastards, 2009) Quentin Tarantina. Režisér používa pre každú postavu jazyk jej národnej príslušnosti, pričom tvorí film, v ktorom sa prechádza z nemčiny do francúzštiny, z angličtiny do nemčiny atď. Prechod z jedného jazyka do druhého je v kontexte západnej kultúry sprevádzaný rozoznaním jazyka: priemerný divák odliší angličtinu od nemčiny a/alebo francúzštiny, hoci ich neštudoval. Existujú mnohé príklady viacjazykových filmov, avšak problematike, ktorú vnášajú do titulkovania i dabingu sa veda venuje relatívne krátko (Heiss 2004, Bartoll 2006, Nolwenn, 2010). Pokiaľ ide o titulky, problém spočíva v tom, že zvyčajne nie je

naznač  
me m  
rozličn  
do dru  
obecno  
za pom  
(Diado  
zyky ve  
Heiss u  
turecké  
je v tal  
Italian  
version

Ďal  
gonista  
to príp  
vzhľad  
Nedá s  
zachyti  
v séma

Ak  
na zret  
mnieva  
ňuje vo  
spôsob  
vlastnú  
ky. V u  
tická (s  
ám pri  
stále v  
do po  
aj na a  
(posun  
charak  
tomné  
with W  
(Mons

Tá  
na nič  
filmy:  
a na Š

naznačená zmena jazyka. Napríklad v DVD verzii *Nehanebných bastardov* nachádzame mnohojazyčné titulky, no žiadna neupozorňuje na skutočnosť, že postavy hovoria rozličnými jazykmi, alebo že v nejakej konkrétnej scéne sa prechádza z jedného jazyka do druhého. Lingvistka Pierangela Diadori tvrdí, že táto stratégia titulkovania (vo všeobecnosti najpoužívanejšia) je daná aj skutočnosťou, že titulky sú akokoľvek považované za pomocný preklad, ktorého cieľom je práve adresát, a nie rešpektovanie originálu (Diadori, 2003, s. 540). V špecifickom prípade alebo v prípadoch, keď sú používané jazyky veľmi rozdielne, je možné namietat, že divák rozoznáva jazykové rozdiely. Cristine Heiss uvádza ako príklad nemecký film *Lola a Bilidikid* (Lola/Bilidikid, 1999) režiséra tureckého pôvodu Kutluga Atamana. Pôvodná verzia s dialógmi v nemčine a turečtine je v taliančine titulkovaná bez akéhokoľvek rozlíšenia: "In all probability the average Italian filmgoer realises that there are two languages and two cultures in the original version- after all, German and Turkish are two very different languages" (Heiss, 2004).

Ďalším príkladom je film Jacquesa Audiarda *Prorok* (Un Prophète, 2009), kde protagonista rozpráva po arabsky a po francúzsky a rozhodne sa študovať korzičtinu. V tomto prípade sa schopnosť zachytiť rozdiely medzi korzičtinou a francúzštinou znižuje z hľadiska schopnosť odlíšiť arabčinu alebo turečtinu od francúzštiny či nemčiny. Nedá sa nevíť, ako upozorňuje samotná Heiss, že divák nebude schopný zachytiť kultúrne rozdiely. Nivelizácia prekladu na jazyk adresáta môže spôsobiť stratu v sémantickom obsahu filmu.

Ak vychádzame z faktu, že nie všetko je preložiteľné a nezabudneme pritom brať na zreteľ vyššie uvedené obmedzenia osobitne sa týkajúce titulkov/titulkovania, domnievame sa, že môže byť užitočné rozanalyzovať funkcie, ktoré multilingvismus uplatňuje vo filme, a to skôr, než by sa a priori uprednostnila voľba daný prvok nijakým spôsobom nevyjadriť. Rainer Grutman v článku o plurilingvizme v literatúre predkladá vlastnú klasifikáciu motivácií, vychádzajúc z rozhodnutia autora používať rozličné jazyky. V uvedenej súvislosti rozoznáva nasledovné funkcie: realistická, kompozičná a estetická (s jasným odkazom na Tomaševského) (Grutman, 2002). K týmto trom motiváciám pridáva Tatiana Bisanti iné, medzi nimi rétorickú, pričom ich nazýva „funkciami“, stále vo vzťahu k literárnemu textu (Bisanti, 2006). Bez toho, že by sme zachádzali do podrobností, myslíme si, že funkcie vymedzené oboma vedcami sú aplikovateľné aj na audiovizuálny text, najmä ak si spomenieme na početné príklady code-switching (posun kódu, prechod z jedného jazyka do druhého) a code-mixing (miešanie kódov, charakterizované vkladáním slov a skupín slov v rozličných jazykoch do prejavu), prítomné v rôznych filmoch, počnúc Godardovým *Le Mepris cez Tanec s vlkami* (Dances with Wolves, 1990) Kevina Costnera po *My fair lady* Georgea Cukora či *Búrliivú svadbu* (Monsoon wedding, 2001) Miry Nair, ak máme uviesť aspoň niektoré.

Táto práca si kladie za cieľ interpretovať vybrané viacjazyčné filmy a pokúsiť sa na nich rozanalyzovať funkcie plurilingvizmu. Našu pozornosť sústredíme zvlášť na tri filmy: na Solanovho *Boxera a smrť* (1962 [1959]), na Jakubiskove *Kristove roky* (1967) a na Šulíkov *Slniečny štát* (2005).

Cieľom realistickej funkcie, ako ju v kontexte iných funkcií vymedzil Grutman, je dať textu väčšiu hodnovernosť, smerujúcu „k nastoleniu priameho spojenia s referentom alebo reálnym kontextom“ (Bisanti, 2006, s. 267). Ak si pomyslíme na slovenskú kinematografiu, okamžite nám napadnú Hanákovce *Ružové sny*, kde sa hovorí po slovensky a po rómsky. Úmysel sprostredkovať faktografický záznam reality, vrátane jazykového prvku, naozaj charakterizuje celú Hanákovú kinematografiu.

Prenesme však našu pozornosť na iný film, *Boxer a smrť* Petra Solana, ktorý je situovaný do koncentračného tábora a dej sa rozvíja prostredníctvom dialógov v nemčine, v poľštine, v slovenčine a v češtine. Film natočený na motívy románu Józefa Hena rozpráva o väzňovi Kominekovi, amatérskom boxerovi. Veliteľ Kraft, šéf tábora, si ho vybral za súpera v boxerských zápasoch. Komineka vedie Willi, nacistický vojak, a porajomky ho trénuje Wenzlak, poľský väzeň, ktorý organizuje útek z tábora. Pokiaľ ide o jazyky, Kraft hovorí po nemecky ako všetky postavy nacistov, Kominek po slovensky a niekoľko slov po nemecky, Wenzlak po poľsky, zatiaľ čo Willi je bilingválny, rozpráva po nemecky a po česky.

Jazyková pluralita plní realistickú funkciu. Jej cieľom je hodnoverne vyjadriť kontext lágru, charakterizovaný miešaním jazykov. Realistická funkcia sa stáva čímisi viac než len čistým faktografickým záznamom, smeruje k tomu, aby vyjadriala kontext, v ktorom sa udalosť odohráva. Ako tvrdí Grutman, realistická motivácia je úzko spätá s vyjadrením „efektov reálneho“, o ktorých hovorí Barthes (1988 [1968]). Použitie rozličných jazykov nemá špecifickú funkciu vo výstavbe narácie, neslúži k rozvíjaniu deja, „slúži“ – slovami profesora semiotiky Marroneho – „k premosteniu textu a jeho druhého sveta, vyrozprávanej udalosti a ‚reality‘, ktorá tým, že sa prijme za vonkajšiu, ho napokon stavia“ (Marrone, 1996). Solan, tým, že sa rozhodne použiť viac než jeden jazyk, realizuje tematickú koherentnosť, a teda vyjavuje akúsi kultúrnu samozrejmosť, keďže je viac než logické, že jazyky použité vo filme boli niektoré z tých, čo bolo možné počuť v koncentračnom tábore. Solan vkladá repliky nacistických vojakov v nemčine do úst Nemcom, nakoľko jazykom nacistického vojska bola nemčina, zatiaľ čo repliky väzňov podčiarkujú multilingvizmus, ktorý charakterizoval láger. Na ilustráciu môžeme uviesť opis koncentračného tábora v diele talianskeho spisovateľa Prima Leviho *Je to človek?* (*Se questo è un uomo*): „sme obklopení trvalým Bábelom“ (Levi, 2001 [1947], s. 40).

Debutový film Juraja Jakubiska, *Kristove roky*, hovorí o kríze identity Juraja, výtvarníka, ktorý práve spromoval na akadémii v Prahe, o jeho hľadaní „vlastného“ miesta vo svete, o zodpovednosti za voľbu, o rozhodnutí včleniť sa do spoločnosti, ktorá má svoje pravidlá. Protipólom Juraja je jeho brat Andrej, zodpovedný, zaradený, stabilizovaný, osoba, ktorá si vybrala. Juraj rozpráva po česky, ale vnútorné dialógy su v materinskom jazyku, v slovenčine. Film teda osciluje medzi slovenčinou a češtinou: rodina Juraja, ktorá je na návšteve, aby spoločne oslávili promóciu, hovorí po slovensky, Jurajove partnerky hovoria po česky a protagonist oboma jazykmi. Ženské postavy filmu, Marta a Jana, sú, ako píše Michalovič, stvárnením dvoch princípov: „Marta akoby reprezentovala Freudov princíp reality, Jana zase Freudov princíp slasti“ (Michalovič, 2009). Spôsobom podobným týmto ženám plnia, podľa nášho názoru, oba jazyky kompozičnú

funkciu  
svet, ale  
Použitie  
et entre  
2002, s  
ich bud  
Štyr  
Film je  
pracov  
vej pos  
sledný  
rokov,  
reality  
dielajú  
ale ako  
lienke  
každod  
ka i mi  
po čes  
„nám s  
ské pos  
grafi“  
napľna  
funkciu  
s. 343)  
Šul  
rene oc  
lizácie,  
koslov  
nájden  
sobom  
ou dev  
Bis  
do úva  
dialógu  
praxou  
2006,  
Na  
pre pr  
ide o  
dosved  
dzím“

funkciu, zameriavajú sa nielen na Jurajove myšlienky a slová, súdobý slovenský a český svet, ale stávajú sa zvukovým „zobrazením“ rozhodnutia, ktoré musí protagonista urobiť. Použitie slovenčiny sa v tomto prípade stáva integrovanou súčasťou stratégie „d'écriture et entre dans la composition même de l'oeuvre, à titre de motif associé“ (Grutman, 2002, s. 341), vo vzťahu k „viazaným motívom“, ktoré definoval Tomaševskij a neskôr ich budeme analyzovať.

Štyria protagonisti Šulíkovej tragikomédie *Slniečny štát* sú dvaja Slováci a dvaja Česi. Film je situovaný do Ostravy, „ocelového srdca“ komunistického Československa, kde pracovné možnosti podnietili paralelnú česko-slovenskú koexistenciu. Priatelia čelia novej postkomunistickej realite, privatizácii fabriky, výpovediam, nezamestnanosti a následným rodinným ťažkostiam. *Slniečny štát* vystupuje ako ideálny náprotivok *Kristových rokov*, pokiaľ ide o český a slovenský jazykový prvok. Ak v Jakubiskovom filme obe reality spolunažívajú zmierlivým, hoci oddeleným spôsobom, v Šulíkovom filme sa podieľajú na každodennom plynutí, pričom oba jazyky nie sú vnímané ako „alternatívne“, ale ako obyčajný fakt. Nie je náhoda, že film bol umiestnený do Ostravy (po prvej myšlienke natočiť ho na Slovensku), „územie na pomedzí“ pre Čechov i Slovákov. Vnímanie každodennosti je dané aj prítomnosťou moravského rečového prejavu, hovorového jazyka i miestneho slangu. Paralelná prítomnosť českých a slovenských hercov a rozprávanie po česky a po slovensky odkazujú na česko-slovenské” obdobie. Jana Dudková píše: „nám sa však vybaví aj kedysi zreteľne ideologicky korektná snaha kombinovať slovenské postavy s českými v dnes takmer aj neprávom zabudnutej normalizačnej kinematografii“ (Dudkova, 2005). Pokiaľ ide o použitie češtiny a slovenčiny, ak na jednej strane napĺňa jasne realistickú funkciu, na druhej strane môžeme objaviť aj jeho estetickú funkciu, ktorá podľa Grutmana spočíva vo vrastení, do určitej tradície (Grutman, 2002, s. 343), do intertextuálneho dialógu s kinematografiou československých čias.

Šulík, takmer zrkadlovým spôsobom k „realistickej“ tendencii *Boxera a smrti*, otvorene odhaľuje intertextuálny odkaz na československý svet, špecificky na tvorbu normalizácie, práve prostredníctvom „československého“, vyjadreného jednak v definícii „československý film“, jednak v titulkoch DVD verzie, kde vedľa angličtiny a španielčiny nájdeme aj tie „československé“. Môžeme tvrdiť, že Šulík aj Solan, hoci rozdielnym spôsobom, vpisujú vlastnú prácu „dans une tradition, se réclame d'une poésie existante ou développe sa propre poésie“ (Grutman, 2002, s. 342).

Bisanti upozorňuje, že pri hodnotení plurilingvistického textu je zvlášť dôležité brať do úvahy adresáta. Vskutku, dosah code-switching sa mení podľa toho, či je účastníkom dialógu polyglot alebo nie: ak platí prvý prípad, stáva sa akceptovanou komunikačnou praxou, v druhom prípade nadobúda cudzí prvok v procese recepcie inú váhu (Bisanti, 2006, s. 266-267).

Na lingvistickej úrovni sa jasne ukazuje, že filmy Jakubiska a Šulíka nepredstavujú pre priemerného slovenského čitateľa žiaden problém v otázke porozumenia. Pokiaľ ide o film *Boxer a smrt*, jazyk vnímaný ako cudzí je nemčina, zatiaľ čo poľština, čo dosvedčuje samotný fakt, že Kominek a Wenzlak si temer úplne rozumejú, nie je „cudzím“ jazykom. Vo filme *Boxer a smrt* je Kominkov prechod z nemčiny do slovenčiny

a Williho do češtiny poznamenaný replikou, v ktorej sa vojak pýta na to, odkiaľ väzeň pochádza. Poľština sa ako jazyk odlišný od slovenčiny javí iba v jedinej replike, keď Wenzlak vysvetľuje Kominekovi význam poľského slova, čo nepozná. „Zahraničný“ divák zaregistruje komunikačnú ťažkosť, ale nie je schopný pochopiť, čím je neporozumenie spôsobené.

Vo filme *Kristove roky* sa jazyková príslušnosť Juraja osvetľuje v scéne, v ktorej mu dá mladučká Jana báseň v slovenčine a on sa jej opýta, ako to, že pozná jeho národnosť. Ďalší odkaz na slovenčinu a češtinu sa objavuje, keď Andrej hovorí bratovi, aby hovoril po slovensky a nie po česky. A nakoniec, vo filme *Slnečný štát* sa jazyková príslušnosť vyjavuje takmer na konci, v scéne, keď priatelia sprevádzajú druhu na Slovensko v nádeji, že mu pomôžu zachrániť jeho syna alkoholika (nie náhodou sa jazykový rozdiel ukáže vo chvíli, keď sa vzdávajú z moravského pomedzia). Vo všetkých troch filmoch sa viacmenej stále striedajú repliky a odpovede v rozličných jazykoch a vzájomne sa alternujú vo forme dialógu. Pokiaľ ide o *Nehanebných bastardov*, okrem toho, že sú v ňom jazyky považované za známe väčšine divákov, prechody z jedného jazyka do druhého anticipujú repliky postáv. Christoph Waltz, v prvej kapitole, oznamuje prechod z francúzštiny do angličtiny: „I ask your permission to switch to English“. Podobným spôsobom postupuje Brad Pitt, keď sa pýta nemeckého vojaka, či vie po anglicky, a pri jeho zápornej odpovedi žiada jedného z „bastardov“, aby prekladal. Film sa teda skladá zo scén v rozličných jazykoch, nie z viacjazyčných postáv. Analyzované filmy tak zdôrazňujú paralelnú jazykovú prítomnosť ako fakt, ako prvok inherentný rozprávanej realite. Je „prepísaná“ v „efektoch reálneho“ kinematografického rozprávania týchto režisérov. Naopak, jednotlivé slovanské jazyky, poľština, slovenčina, srbčina atď. predostierajú „neznalému“ uchu nerozdielnu jazykovú jednotu. Ak aj študent niektorého slovanského jazyka má pri prvom počutí zmiešaného českého a slovenského dialógu problém rozlíšiť ich, priemerný divák nemá žiadnu možnosť pochopiť, že ide o dva jazyky.

Recepcia dialógov v analyzovaných filmoch prebieha, pokiaľ ide o zahraničného diváka, iba cez titulky alebo dabing. Ak si rozoberieme DVD verziu všetkých troch filmov, vidíme, že ani v edícii Ústavu slovenského filmu, do ktorej patria tak *Boxer a smrť* ako *Kristove roky*, ani v edícii Bontonfilmu, pokiaľ ide o *Slnečný štát*, nebadať žiaden pokus cudzie jazyky špecifikovať. Možno pozorovať, že tieto edície mieria hlavne na národný trh (a preto sa núka otázka, prečo vnútrojazykové titulky neberú do úvahy nepočujúcich), faktom však zostáva, že sú to jediné verzie, ktoré máme k dispozícii. Okrem toho, prítomnosť titulkov v angličtine (pre *Slnečný štát* aj v španielčine) naznačuje isté očakávanie alebo aspoň nádej, že sa film dočká zahraničnej projekcie. Eduard Bartoll v príspevku prednesenom v rámci spomínanej konferencie MuTra o scenároch audiovizuálneho prekladu, ktorá sa konala v r. 2006, predstavuje niektoré riešenia osvojené v rozličných filmoch: „not to mark the use of a different language: to mark it by not translating it, to mark it by transcribing it, or to translate“ (Bartoll, 2006). Ak analyzujeme verziu pre nepočujúcich k filmu *Nehanební bastardí*, ktorá je v zhode s titulkami pre nepočujúcich, vidíme, že je jedinou verziou označujúcou, okrem paratextových prvkov, zmenu jazyka.

Kar  
ukázal  
medzi  
jateľne  
zadefin  
a ozna  
narácie  
o znak  
kov a  
Naprie  
že naj  
tifikač  
ako re  
vníma  
z titull  
(Bussi  
vytvor  
interp  
Po  
siahnu  
ktorýc  
ho, ak  
Hoci v  
ky, fun  
právač  
replík  
„reáln  
ktorý  
Da  
kovan  
a smrt  
viazan  
celý z  
predp  
reduk  
KL  
filme  
ako p  
s loká  
s česk  
priho  
Česko

Katalánsky vedec navrhuje používať typické nástroje titulkovania pre hluchých, aby ukázal rozličné jazykové úrovne: farbu, zátvorky, kurzívu. Podľa nášho názoru sú spomedzi uvedených možností farby tým najjednoduchším použiteľným riešením a najpriateľnejším pre normálne počujúceho priemerného diváka. Kurzíva má skutočne dobre zadané použitie v titulkovaní, či už vnútrojazykovom alebo medzijazykovom, a označuje hlasy mimo záber alebo pochádzajúce zo zdrojov vlastných línií filmovej narácie ako televízia alebo rádio. Použitie zátvoriek, okrem nevýhody, že oberá titulku o znaky (pričom jej efektívnosť, ako sme už naznačili, je úzko zviazaná s počtom znakov a časom čítania), by do recepcného procesu filmu vnieslo zásadne cudzí prvok. Napriek tomu, že titulky sú podporným nástrojom recepcie filmu, nemožno poprieť, že najmä pre publikum zvyknuté na titulkovanú projekciu, sa stávajú súčasťou identifikačného mechanizmu, ktorý charakterizuje kinematografickú skúsenosť. Rovnako ako *reflected meaning* nejakého pojmu môže, napríklad, vyvolať sémantickú chybu vo vnímaní roztvorenom medzi to, čo je počut' a jazykovým inputom, ktorý divák získava z titulky (keďže pojem rozozná, no nenachádza jeho potvrdenie a posilnenie v titulke) (Bussi Parmiggiani, 2002 s. 182), vkladanie zátvoriek by sťažilo čítanie a súčasne by vytvorilo trvalý racionálny odkaz pomimo repliky – cudzí prvok, ktorý môže narušiť interpretáciu.

Použitie farieb sa zase môže ukázať ako nástroj schopný pokryť plurikódovosť obsiahnutú vo viacjazyčnom filme, ktorá by sa inak stratila. To platí najmä pre tie jazyky, ktorých rozlíšenie je pre priemerného diváka ťažké. Prechod z jedného jazyka do druhého, ako sme už spomínali vyššie, nie je v žiadnom z analyzovaných filmov vyjadrený. Hoci v *Kristových rokoch* z replík jasne vystupuje, či sa hovorí po slovensky alebo po česky, funkcia fokalizácie, indikujúca uhol pohľadu rozprávania, vizuálny uhol, ktorý rozprávač prijíma zoči-voči rozprávaným faktom alebo postavám, sa objavuje už od prvých replík. Bez možnosti rozoznať prechod od Jurajových myšlienok v slovenčine k češtine „reálneho“ života stráca divák možnosť porozumieť, že Juraj vôbec nepatrí do sveta, ktorý ho obklopuje.

Ďalším problémom titulkov je čas čítania, ktorý je vo fixných dialógoch často redukovaný a na ktorý sa viaže dôsledný výber toho, čo bude preložené. Vo filmoch *Boxer a smrť* a *Kristove roky* nemáme rýchle, prekrývajúce sa repliky, naopak, prednes je stále viazaný na dikciu, herci nehovoria jeden cez druhého a je tu aj možnosť titulkovať celý zoznam dialógov, ba dokonca farebne vyznačiť rozličné jazyky, bez toho, že by to predpokladalo priveľké zaťaženie čitateľa. Iný je prípad *Slniečného štátu*, kde sa čas replík redukuje a ony sa čiastočne vrstvia.

Kladieme si teda otázku, ako veľmi je potrebné naznačiť situáciu, keď postavy vo filme hovoria viac než jedným jazykom. Najmä vo filmoch, o ktorých sme uvažovali, sa ako problematické ukazuje pochopiť, nakoľko je použitie rozdielnych jazykov spojené s lokálnym diskurzom a nakoľko je univerzálnou hodnotou, nakoľko je úzko zviazané s československým, slovanským alebo stredoeurópskym diskurzom a nakoľko sa môže prihovárať bežnému čitateľovi. Vzťah medzi českým a slovenským prvkom v rámci Československa sa týka iba týchto dvoch krajín alebo ide o univerzálnu záležitosť?



Československý film Šulíka sa predstavuje ako diskurz inherentný obom svetom a napojený na otázku rozdelenia spoločného štátu, zatiaľ čo k univerzálnemu diskurzu patria problémy spojené s postkomunizmom, so sklamaním zo stroskotaných nádejí, zrodiacimi sa spolu s pádom berlínskeho múru. Práve nepretržitá spolupráca dvoch jazykov, striedajúcich sa dialógov na jednej strane a československým referenčným prvkom na strane druhej, môže byť dôvodom toho, že v rámci vnútorného vývinu filmu nie je vyznačené, že ide o slovenčinu a češtinu, a skôr sa preferuje poznámka v úvode alebo na konci. Podobnú otázku si môžeme položiť aj vo vzťahu k filmu *Boxer a smrť*, kde treba identifikovať štyri jazyky (nemčinu, poľštinu, slovenčinu a češtinu), skupina farieb by v tomto prípade mohla rušiť a rozptyľovať, predstavovala by prvok navyše. Odlišný je však prípad filmu *Kristove roky*, kde je prítomnosť dvoch jazykov fundamentálna pre pochopenie protagonistovej krízy identity a príslušnosti. (pozri tab. 1)

Tab. 1: Aplikácia farieb na titulky

<i>Boxer a smrť</i>	<i>Kristove roky</i>	<i>Slniečny štát</i>
PRE		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- konkretizácia hodnovernosti prostredia koncentračného tábora</li> <li>- explicitácia vzťahov medzi postavami</li> <li>- objasnenie inak nejasných jazykových výrazov a zvrátov</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- porozumenie prepojenia slovenčiny a češtiny ako kompozičného prvku</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- naznačenie spolupráce češtiny a slovenčiny</li> <li>- manifestácia „československého“</li> </ul>
PROTI		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- veľa farieb môže priveľmi odpútať pozornosť diváka</li> <li>- riziko, že sa divák bude cítiť recepcie „mimo“</li> </ul>	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>- prerušenie plynulosti dvojitej prítomnosti</li> <li>- nadmerná pozornosť sa venuje skutočnosti, že ide o dva jazyky</li> </ul>

Podľa Grutmana nie sú ním vymedzené motivácie na tej istej úrovni, nakoľko odkazujú na Tomaševského rozlíšenie motívov na viazané a voľné: „seul les motifs associés important pour la fable [l'histoire racontée]. Mais dans le sujet [la mise en forme de cette histoire], ce sont surtout les motifs libres [...] qui déterminent la construction de l'oeuvre“ (cit. podľa Grutman 2002, s. 347). Ak bola kompozičná motivácia načrtnutá ako viazaný motív, keďže je integrovanou súčasťou štruktúry diela, realistická motivácia a estetická motivácia sú súčasťou opisu voľných motívov. Voľné motívy možno vynechať bez toho, že by to porušilo kauzálno-temporálny vývin príbehu, ale, ako tvrdí ruský formalista, voľné motívy dávajú dielu tvar, robia ho iným. Ruský teoretik píše: „nazvime viazanými motívmi tie, ktoré nemožno vynechať, voľnými tie, čo možno odstrániť, pričom sa nepoškodí integrita kauzálno-temporálneho spojenia“ (Tomaševskij, 1968 [1925], s. 316). Podľa ruského formalistu stačí zhrnúť fabulu, aby sme si uvedomili, čo možno nechať bokom. Ak túto metódu aplikujeme na film, vidíme, ako fabulatórna

dynamik  
cia. A pr  
lingvizm  
viac nar  
sky vede  
často pri  
súvislosť  
lóg s kin  
kým. V A  
Hoad v  
“Where  
French,  
reflection  
and busi

Chist  
element  
to them.  
aby sa p  
tia dvoch  
zviazané  
možné d  
šiť. Prav  
alebo in  
rovnová

Literatú

BARTO

Tran

<http://

Edua

BARTH

critic

BISAN

und

BUSSI

titol

nell'

CAIMI

In: C

prem

CHION

dynamika nestráca nič zo spojenia príčina-čas tým, že sa eliminuje lingvistická informácia. A preda, ako podčiarkuje samotný Grutman a tiež ďalší vedci zaoberajúci sa plurilingvizmom v literatúre, v rozhodnutí používať niekoľko jazykov sa napĺňa jedna alebo viac naratívnych funkcií v rámci literárneho a audiovizálneho textu. To, čo francúzsky vedec nazýva realistická motivácia, je základná funkcia plurilingvizmu, ku ktorej sa často priradujú iné funkcie. Vo filme *Boxer a smrť* navodzuje výstavba „reálnych efektov“ súvislosť s neorealistickým prúdom a v *Slnéčnom štáte* režisér utvára intertextuálny dialóg s kinematografickou tradíciou: v oboch prípadoch splyva estetický prvok s realistickým. V *Kristových rokoch* sa prekrýva realistická a kompozičná motivácia. Publicista Phil Hoad v recenzii Audiardovho filmu *Prorok* jasne opisuje význam realistickej funkcie: “Where he really nails it in his new film A Prophet is with language: its polyglot swirls of French, Arabic and Corsican might give subtitlers the sweats, but feel like a very attuned reflection of multicultural chaos, the exhilarating tangle of tongues that makes up social and business life in most global capitals now” (Hoad, 2010).

Christine Heiss tvrdí: “it is undoubtedly true that in multilingual films a meaningful element is represented by the fact that the viewers are confronted with what is foreign to them, and this must not be lost in the translation” (Heiss, 2004). Bartoll navrhuje, aby sa používali niektoré z možností titulkovania pre nepočujúcich. Zaznačenie použitia dvoch alebo viacerých jazykov dáva možnosť vyhnúť sa strate sémantického obsahu zviazaného s plurilingvizmom. Ako sme sa snažili zdôrazniť, používaním titulkov je možné diváka oboznámiť s jazykmi, ktoré sú prítomné vo filme a ktoré sám nevie rozlíšiť. Pravdaže, film je dnes špecifický prípad a prekladateľ sa musí rozhodnúť, či sú farby alebo iné modality použiteľné, ak chce poukázať na multilingvizmus v rámci náročnej rovnováhy, akou je titulkovanie audiovizuálneho textu.

#### Literatúra:

- BARTOLL, Eduard. 2006. *Subtitling multilingual films*, MuTra 2006, Audiovisual Translation Scenarios : Conference Proceedings.  
[http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Bartoll\\_Eduard.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf)
- BARTHES, Roland. 1988 [1968]. L'effet de réel. In: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. Einaudi, Torino.
- BISANTI, Tatiana. 2006. Retorica e plurilinguismo letterario. In: *Retorica: Ordnungen und Brüche*, a cura di FRANCESCHINI, Rita. Tübinge. s. 265- 280.
- BUSSI PARMIGGIANI, Elisa. 2002. Forme di attenzione e pluricodicità nel film sottotitolato. In: CAIMI, Annamaria, a cura di, *Cinema: paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*. RILA 1-2/2002, Bulzoni editore, Roma. s. 177-198.
- CAIMI, Annamaria, PEREGO, Elisa. 2002. La sottotitolazione: lo stato dell'arte. In: CAIMI, Annamaria, a cura di, *Cinema: paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*. RILA 1-2/2002, Bulzoni editore, Roma. s.19-52.
- CHION, Michel. 2001. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Lindau.Torino.

- DIADORI, Pierangela. 2003. Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi multilingue. In: *Italica*, Volume 80 (4), s. 531-541.
- DUDKOVÁ, Jana. 2005. Irónia – áno alebo nie? In: *Film.sk* No.5/2005  
<[http://www.filmsk.sk/show\\_article.php?id=2312&movie=&archive=1](http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=2312&movie=&archive=1)>
- GRUTMAN, Rainer. 2002. Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique. In: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. BRUGNOLO, Furio – ORIOLES, Vincenzo (a cura di), Il caimano, Roma. s. 329-349.
- GOTTLIEB, Henrik. 1992. Subtitling – a new university discipline. In: DOLLERUP C. e HEISS, Christine. 2004. *Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?*. In: *Meta: Translators' Journal*, Volume 49 (1), avril 2004, str. 208-220. <<http://id.erudit.org/iderudit/009035ar>>
- HOAD, Phil. 2010. A Prophet shows us a multilingual future for cinema. In: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) 28 January 201  
<<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2010/jan/28/jacques-audiard-a-prophet>>
- LEVI, Primo. 2001[1947]. *Se questo è un uomo*. La tregua. Einaudi Editore. Milano.
- NOLWENN, Mingant. 2010. Tarantino's Inglorious Basterds: a Blueprint for Dubbing Translators ?. In: *Meta : Translators' Journal*, Volum 55 (4), décembre 2010.
- PEREGO, Elisa. 2011. *La traduzione audiovisiva*. Carocci editore. Roma.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris 1968 [1925]. La costruzione dell'intreccio. In: *I formalisti russi*. TODOROV, Tzvetan (a cura di), Einaudi, Milano. s. 305-350.

#### Filmografia:

- Ataman, Kutlug (1999): *Lola+Bilidikid*  
 Audiard, Jacques (2009): *Un prophète*  
 Hanák, Dusan (1976): *Ružové sny*  
 Jakubisko, Juraj (1967): *Kristove roky*  
 Solan, Peter (1962): *Boxer a smrť*  
 Sulik, Martin (2005): *Snečný štát*  
 Tarantino, Quentin (2009): *Inglorius bastards*

#### Adresa autorky:

Dr. Tiziana D'Amico, PhD.  
 Cattedra di Lingua e Letteratura Slovacca  
 Stanza 121  
 Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
 Palazzo Santa Maria Porta Coeli, III piano  
 Via Duomo, 219  
 80138 Napoli  
 Italia  
[damico.tiziana@gmail.com](mailto:damico.tiziana@gmail.com)

Abstrac  
 tors' ag  
 tion. It  
 place b  
 analysi  
 tors. T  
 differen  
 ses, alt  
 contex

Pri poj  
 zorova  
 chológ  
 takého  
 R. Bel  
 žit' ko  
 prekla  
 logick  
 (sledo  
 protoc  
 transl  
 vensk  
 a urč  
 Pre p  
 a pret  
 N  
 prisp  
 rozho  
 kladu  
 fázy p  
 no p