

ŠPECIFIKÁ PREKLADU AUDIOVIZUÁLNYCH TEXTOV: POLYSEMIOTICKÝ ROZMER AUDIOVIZUÁLNEHO PREKLADU

Ján Želonka

Ján Želonka vyštudoval prekladateľstvo a tlmočníctvo so zameraním na anglický jazyk a kultúru a nemecký jazyk a kultúru na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. V súčasnosti je interným doktorandom na Katedre translatológie FF UKF v Nitre. Medzi jeho akademické záujmy patria audiovizuálny preklad, preklad odborných a technických textov a terminológia. Vo svojej dizertačnej práci sa venuje kultúrno-spoločenským otázkam prekladu v kontexte slovenských audiovizuálnych médií. Ako prekladateľ odborných textov prekladá najmä texty z technických odborov a k jeho akademickým záujmom patrí i spracovanie strojárenskej a všeobecnej technickej terminológie.

ÚVOD

V súčasnosti sa v odborných diskusiách o preklade audiovizuálnych textov zanedbáva fakt, že ide o typ textu, ktorý v sebe nesie i multimodálny a polysemiotický rozmer. Ten bol doposiaľ z translatologického hľadiska málo analyzovaný, pretože sa text, odhliadnuc od textu chápaného v intenciách ústnej komunikácie sprostredkovanej tlmočníkom, chápal skôr ako diskurz vo svojej písomnej podobe. S výnimkou niektorých zahraničných autorov, ako napríklad Díaz-Cintas/Remael (2007), Zabalbaescoa (2008), Gottlieb (2005) a ďalší, ostáva rozmer polysemie často nepovšimnutý. Musíme si však uvedomiť, nech už to znie akokoľvek novátorsky, že ak prijímame preklad audiovizuálnych textov ako súčasť translatologického výskumu, musíme posunúť hranice tradičného uvažovania o preklade ako takom o niekoľko krokov ďalej.

Tento článok si kladie za cieľ poukázať na niekoľko základných aspektov audiovizuálnych textov. V prvej časti príspevku uvediem krátky prehľad súčasného myslenia o audiovizuálnom preklade ako takom. V ďalších častiach predstavím

a zanalyzujem polysemiotický rozmer audiovizuálnych textov a následne sa ho pokúsim aplikovať na všeobecne známe príklady. Ďalej poukážeme na koncept obmedzeného prekladu, ktorý na začiatku 80. rokov minulého storočia vypracoval Christian Titford a ktorý ďalej rozvinuli Roberto Mayoral-Asensio, Dorothy Kellyová a Natividad Gallardová. Záverečná časť je venovaná postaveniu audiovizuálneho prekladu v teoretickom rámci multidimenzionálneho prekladu s dôrazom na semiotický aspekt prekladu tak, ako ho vypracoval Henrik Gottlieb vo svojej semiotickej taxonómii prekladu.

1 KRÁTKY ÚVOD DO SÚČASNÉHO MYSLENIA O AUDIOVIZUÁLNOM PREKLADE

Preklady audiovizuálnych textov tvoria neoddeliteľnú súčasť nových médií. Túto skutočnosť si ani neuvedomujeme, no zároveň platí, že čím menej si je percipient vedomý prítomnosti prekladu v audiovizuálnych médiách, tým úspešnejší je konkrétny výsledok prekladateľskej činnosti. Preklad textov audiovizuálneho charakteru je už dnes plne akceptovanou súčasťou translatologického výskumu, najmä ak si uvedomíme interdisciplinárnosť vedy o preklade. Akademičtí z oblasti translatológie však neboli vždy jednotní v otázke, či je vôbec možné uznať audiovizuálny preklad ako súčasť vedy o preklade. Jeho odporcovia zväčša argumentovali tým, že takýto typ transferu je v podstate iba akási adaptácia, alebo prepracovanie¹. Odkazovali sa najmä na preklady filmových dialógov a ich následnú úpravu, pri ktorej nevyhnutne dochádza k vynechávaniu častí originálu v takom rozsahu, že by pod vplyvom tak značného zásahu do textu nebolo možné považovať výsledný text za preklad východiskového textu.

Translatológia je vedná disciplína, ktorá musí držať krok s dobou a technickým vývojom, s čím neodmysliteľne súvisia i vývinové tendencie v mediálnej sfére. Kritika audiovizuálneho prekladu do istej miery vychádzala aj z faktu, že sa audiovizuálne (príp. audiomedialne) texty dovtedy nedokázali začleniť do klasickej typológie textov. Katharina Reissová si túto medzeru v klasifikácii na základe funkcie textu uvedomovala a snažila sa doplniť svoje tri typy textov o nový, audiomedialny typ textu. Tento typ však kritici neprijali, pretože nezodpovedal kritériám typov textu na základe ich funkcie. Daniela Müglová (2009, s. 40) poukazuje na to, že audiomedialne texty nemajú špecifickú jazykovú funkciu a navyše nezahŕňajú texty iných médií, napr. grafické médium v prípade komiksov. Reissová vo svojich neskorších prácach už tieto typy textov neoznačuje pomenovaním audiomedialne texty, ale multimediálne texty.

V dnešnej, dalo by sa povedať multimediálnej, dobe je audiovizuálny preklad neodmysliteľnou súčasťou nášho každodenného života. Príkladov jeho využitia

je mnoho. Michael Cronin vo svojej knihe *Translation goes to the movies* hovorí: „[...] translation becomes visible, when we know how to look. And one of the places we have often neglected to look is a medium primarily concerned with visibility, cinematography“ (2009, s. X). Tým považuje kinematografiu a vôbec audiovizuálne médiá za jeden z najlepších príkladov praktického využitia prekladov.

Prvým významnejším medzníkom v myslení o audiovizuálnom preklade bola práca Christophera Titforda z roku 1982 (*Sub-titling: Constrained Translation*), v ktorej poukazuje na skutočnosť, že titulkovanie už vo svojej podstate nemôže byť „úplným“ prekladom. Titulky v konkrétnom audiovizuálnom diele východiskový text nenahrádzajú úplne, ale ho paralelne s ním prezentujú v cieľovom jazyku (v prípade interlingválneho transferu), čím sa východiskový text stáva prístupným cieľovému percipientovi titulkov aj napriek skutočnosti, že ho percipient súčasne vníma aj v jeho pôvodnej podobe. Na Titforda v roku 1988 nadviazali Roberto Mayoral-Asensio, Dorothy Kellyová a Natividad Gallardová, ktorí rozšírili koncept obmedzeného prekladu o ďalšie formy, okrem iných aj o dabing a voice-over.

Henrik Gottlieb vo svojom príspevku z roku 2005, ktorý bol súčasťou projektu MuTra – Marie Curie Conference on Multidimensional Translation 2005 – 2007, zaviedol semiotickú taxonómiu prekladu s odkazom na koncepciu multidimenzionálneho prekladu. Princípom jeho typológie sú semiotické vlastnosti textov a semiotické charakteristiky a špecifiká pri ich preklade. Do svojej taxonómie zaradil nielen konvenčné formy prekladu, ale aj formy audiovizuálneho prekladu a neverbálnej komunikácie.

V súčasnosti sa do povedomia akademikov v oblasti audiovizuálneho prekladu dostávajú aj teoretické koncepty translatológie z minulého storočia, ktoré si nedokázali udržať pevnejšie miesto v translatológii, no dnes sa javia ako možný priestor a teoretický základ pre mnohé oblasti výskumu audiovizuálneho prekladu. Jorge Díaz-Cintas vo svojich prácach a príspevkoch (2004a, 2004b, 2009) napríklad poukazuje na možnosti využitia deskriptívnej translatológie a Leféverovej manipulačnej teórie prekladu, či teórie polysystémov. Akademiци volajú i po prácach normatívneho charakteru a prácach, ktorých predmetom sú kultúrno-spoločenské aspekty prekladu pre audiovizuálne médiá v konkrétnych kultúrno-spoločenských kontextoch.

2 NAJČASTEJŠIE FORMY AUDIOVIZUÁLNEHO PREKLADU

V tejto časti chcem bližšie predstaviť tri techniky prekladu audiovizuálnych textov. Samozrejme, existuje viacero foriem jazykového transferu v audiovizuálnych

médiách. Svoj výber som však obmedzil na tie techniky, s ktorými sa slovenský divák stretáva najčastejšie.

Podľa európskej štúdie *Study on dubbing and subtitling needs and practices in the European audiovisual industry* (2007), ktorá bola zrealizovaná v rámci projektu Európskej komisie MEDIA 2007, môžeme európske krajiny rozdeliť podľa techník audiovizuálneho prekladu do troch skupín. Do prvej skupiny patria tie krajiny Európskej únie, v ktorých je dabing prioritne využívaným spôsobom jazykového spracovania audiovizuálnych produktov. Ide o krajiny ako napríklad Nemecko, Rakúsko, Slovensko, Česká Republika, Francúzsko, Taliansko a Španielsko. Druhú skupinu tvoria krajiny, ktoré uprednostňujú titulkovanie pred ostatnými technikami. Sem patria škandinávské krajiny Nórsko, Švédsko, Dánsko, Fínsko a Holandsko. Technika voice-over sa najčastejšie používa v Poľsku, Bulharsku, Lotyšsku a Litve.

Ak o istej krajine tvrdíme, že patrí do konkrétnej skupiny, nemôžeme zároveň tvrdiť, že ostatné techniky prekladu audiovizuálnych textov v nej nenájdu svoje uplatnenie. Toto zatriedenie sa orientuje podľa toho, ktorá technika je v konkrétnej krajine preferovaná, resp. podľa toho, aká je frekvencia použitia danej techniky. Slovensko napríklad patrí medzi dabingové krajiny na základe tradície, ktorú sme si vytvorili s ohľadom na dabovanie zahraničných filmov. V súčasnej dobe však aj u nás pozorujeme rýchly nástup titulkovania hlavne pre účely filmových predstavení v kinách. Technika voice-over sa v slovenských audiovizuálnych médiách zase používa pri jazykovom spracovaní zahraničných dokumentárnych filmov.

Dabing (ang. *dubbing*, nem. *Synchronisation*) je technika prekladu audiovizuálnych textov, pri ktorej sa východisková zvuková stopa, konkrétnejšie dialóg, vo východiskovom audiovizuálnom produkte nahradí v cieľovom produkte zvukovou stopou (dialógom) v cieľovom jazyku. Maribel Cedeño-Rojasová podáva detailnejšiu definíciu dabingu: „Die Synchronisation ist der Übersetzungsprozess, bei dem die Dialoge aus der Originalsprache übersetzt, von Synchronsprechern oder Schauspielern in der Landessprache aufgenommen und anschließend in das Videosignal gemischt werden“² (2007, s. 94).

V dabingu pozorujeme to, čo Metz označuje ako *the impression of reality*³. Percipient cieľovej jazykovej verzie má mať teda dojem, že to, čo počuje vo forme filmových dialógov, bolo prvotne pripravené v jeho jazykovej kultúre, teda v kultúre prijímajúcej. Preklad sa tu stáva akoby neviditeľným.

Na dosiahnutie tohto efektu je potrebné doslova majstrovsky zvládnuť tzv. synchronizáciu. Laikmi najčastejšie posudzovanou je synchronizácia pier, pri ktorej rozlišujeme kvalitatívnu a kvantitatívnu synchronizáciu. Ak sa spôsob artikulácie istej hlásky na začiatku vety v cieľovom dialógu zhoduje s artikuláciou hlásky vo východiskovom dialógu, hovoríme o kvalitatívnej synchronizácii. Ak sa

napríklad anglická veta v originálnom dialógu začína slovom „horse“, ide o slovo, ktoré sa začína glotálnou spoluhláskou, pri artikulácii ktorej sú ústa otvorené. Slovenský ekvivalent „kôň“ je akceptovateľný, pretože artikulácia velárnej spoluhlásky „k“ z pohľadu pozície pier je podobná artikulácii glotálnej spoluhlásky „h“. Nemecký ekvivalent „Pferd“ však nemožno použiť, pretože spoluhláska „p“ je bilabiálna; pri jej artikulácii sú teda pery na veľmi krátky čas spojené. Preto sa v nemeckých dabingových verziách ujalo slovo „Gaul“ namiesto slova „Pferd“. Pozorný divák si nesynchronnú artikuláciu všimne okamžite, čím nadabované dialógy strácajú na hore spomenutom dojme, že ide o domáci audiovizuálny produkt. O kvantitatívnej synchronizácii hovoríme vtedy, ak je vyslovená veta v cieľovom dialógu približne rovnako dlhá ako veta vo východiskovom dialógu. Absenciu kvantitatívnej synchronizácie divák spozná oveľa jednoduchšie než nedostatky kvalitatívnej synchronizácie. Je totiž veľmi rušivé, ak herec v pôvodnej verzii už začal svoj prehovor, no dabingový herec začne hovoriť až o jednu či dve sekundy neskôr a naopak. Musíme si však uvedomiť, že spomínané typy synchronizácie majú svoje opodstatnenie len v detailných záberoch na herca či herečku, prípadne na ich ústa. Ak sa herci na obrazovke nachádzajú v tzv. *off scénach*, majú tvorcovia dialógov v cieľovom jazyku väčší priestor pre detailnejší preklad. Okrem kvantitatívnej a kvalitatívnej synchronizácie poznáme i synchronizáciu reči tela. V tomto prípade sa dabingoví herci doslova vžijú do postavy, ktorú dabujú a za mikrofónom skutočne hrajú svoju rolu. To dodáva výsledným dialógom ešte realistickejší tón a neznejú potom monotónne.

Titulkovanie (angl. *subtitling*, nem. *Untertitelung*) je, na rozdiel od dabingu, technika prekladu audiovizuálnych textov (nezabúdajme ani na úpravu audiovizuálnych textov pre príjemcov v cieľovej kultúre so sluchovým postihnutím), pri ktorej si recipient cieľovej jazykovej verzie reálne uvedomuje, že ide o preklad v podobe titulkov. Titulky sa zvyčajne zobrazujú v spodnej časti obrazovky, prípadne plátna, a sú akýmsi skráteným prekladom originálnych dialógov. Podstatou jazykovej úpravy východiskového audiovizuálneho produktu pomocou titulkov je fakt, že divák nesmie byť nútený daný audiovizuálny produkt čítať. Titulky nesmú pôsobiť rušivo; plnia len sprostredkovateľskú funkciu. V prenesenom význame by sme mohli hovoriť o tlmočení v písomnej forme.

Veľmi trebnú definíciu ponúkajú Hurt a Wilder: „Als *Untertitel* bezeichnet man die gekürzte Übersetzung eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist“ (2006, s. 261; kurzíva ako v origináli, J.Ž.). Táto definícia totiž obsahuje rozmer synchronného spracovania titulkov. Keď na tomto mieste hovorím o synchronnom spracovaní, mám na mysli už vyššie spomenutú semiotickú kohéziu. Titulky v zhustenej podobe sprostredkujú len tie najdôležitejšie verbálno-auditívne (zriedkavejšie verbálno-vizuálne) znaky v audiovizuálnom texte. Všetky

semiotické znaky a kanály audiovizuálneho textu sa tu navzájom dopĺňajú. Synchronizácia v titulkovaní má však aj iný rozmer. Pre správne časové zobrazenie titulkov je potrebný tzv. *timing*. *Timing* je síce viac-menej technickou záležitosťou, no správne načasovanie zobrazenia a zmiznutia titulkov má svoje opodstatnenie pre plynulý priebeh deja a nerušený príjem audiovizuálneho textu jeho cieľovým percipientom. Ak sa totiž titulky zobrazia príliš skoro, alebo neskoro, alebo ak zmiznú v nesprávnom čase, dochádza často k značnému narušeniu recepcie významu, ako i recepcie audiovizuálneho textu ako celku, čím dané audiovizuálne dielo stráca na svojej celkovej zážitkovosti.

Voice-over je technika prekladu audiovizuálnych textov, ktorá sa u nás používa najmä pri jazykovej úprave zahraničných dokumentárnych filmov. V niektorých európskych krajinách sa však používa aj pri preklade celovečerných filmov a je bežnou formou prekladu audiovizuálnych produktov. Pre nás je najznámejším príkladom Poľsko, kde jeden „rozprávač“ (v Poľsku označovaný ako „lektor“) zabezpečuje prerozprávanie všetkých dialógov v cieľovom jazyku. Ako píše Heike Elisabeth Jüngstová: „Unter Voice-over versteht man einen übersetzten Filmtext, der nicht lippen synchron zum Originaltext eingesprochen wird und eine kürzere Zeitdauer hat als dieser. Vielmehr wird der Originalton etwa ein bis zwei Sekunden angespielt und dann so weit heruntergedreht, dass man ihn noch wahrnimmt, aber nicht mehr verstehen kann (und zwar auch dann nicht, wenn man ausgezeichnete Kenntnisse der Originalsprache und ein gutes Gehör hat)“ (2010, s. 87).

Voice-over teda v mnohom pripomína dabing, ale na základe vyššie uvedenej definície od Heike Elisabeth Jüngstovej nemôžeme o voice-over hovoriť ako o synchronnom dabingu v intenciách kvalitatívnej a kvantitatívnej synchronizácie. V kontexte slovenského audiovizuálneho prekladu sa technike voice-over zvykne hovoriť aj „slepý dabing“. Táto technika v mnohom tiež pripomína akoby dokonalé simultánne tlmočenie.

3 PODSTATA PREKLADU AUDIOVIZUÁLNYCH TEXTOV – POLYSEMIOTICKÝ CHARAKTER

Na označenie prekladu, ktorý v tomto článku nazývam *audiovizuálny*, sa v bežnej praxi používa viacero pomenovaní. V terminológii Kathariny Reissovej by sme sa priklonili k pomenovaniu multimediatálny preklad, no bežne sa stretávame aj s označeniami *preklad pre audiovizuálne médiá*, *preklad audiovizuálnych médií*, *preklad audiovizuálnych textov* a pod. Díaz-Cintas a Remael (2007, s. 12) uvádzajú ďalšie možné pomenovania v angličtine: *film translation*, *cinema translation*, *screen translation* a *multimedia translation*.

Pomenovaní je teda mnoho a často sa považujú za synonymá. Z môjho pohľadu najvýstižnejším pomenovaním je *audiovizuálny preklad*, príp. *preklad audiovizuálnych textov*, pretože obidva najlepšie vystihujú samotnú podstatu tohto typu prekladu. Pojem audiovizuálny totiž v sebe zahŕňa semiotickú dimenziu, ktorú musí prekladateľ pre médiá plne rešpektovať.

V semiotike rozlišujeme medzi monosemiotickými a polysemiotickými textami. Literárne diela v knižnej podobe môžeme zovšeobecne považovať za monosemiotické texty, pretože na sprostredkovanie svojho komunikačného obsahu využívajú prevažne jeden semiotický, resp. komunikačný kanál, a to konkrétne písmo. Keďže filmové produkty a produkty iných audiovizuálnych médií sú prezentované viacerými kanálmi, hovoríme o nich ako o polysemiotických textoch. Silke Nagelová (2009, s. 52) uvádza tri komunikačné kanály, ktorými sa šíria produkty audiovizuálnych médií: zvuk (hudba, šum, ruch), obraz a v menšom rozsahu písmo (napr. vo filmoch v pôvodnom znení s titulkami, príp. novinové titulky v krátkom zábere a pod.).

Patrik Zabalbeascoa (2008) vytvoril systém, na základe ktorého môžeme definovať audiovizuálny text a s ním aj audiovizuálny preklad. Na rozdiel od Nagelovej hovorí o dvoch komunikačných kanáloch, konkrétne o auditívnom a vizuálnom⁴. Veľmi trefne sa ale odvoláva na fakt, že texty nemusia mať len verbálnu formu, ale že sa vyskytujú aj v neverbálnej podobe. Túto skutočnosť zakomponoval do prototypovej definície audiovizuálneho textu (tab. 1).

Tab. 1: Štyri komponenty audiovizuálneho textu podľa Patrika Zabalbeascoa (2008, s. 24).

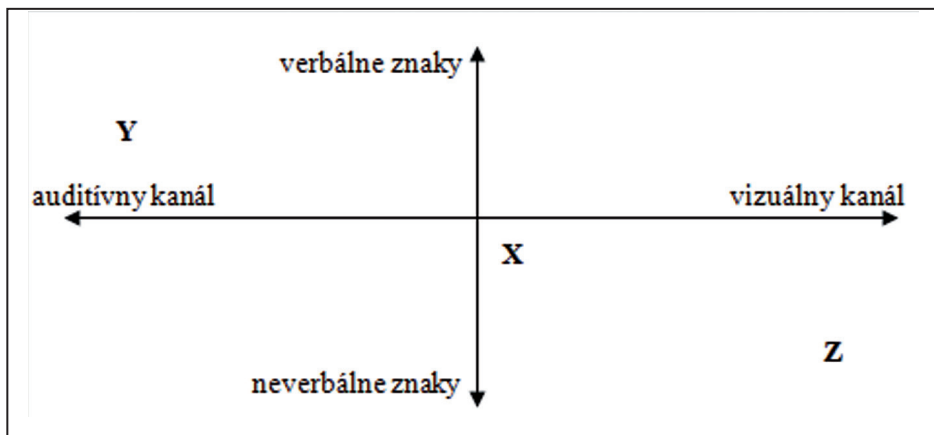
	auditívny kanál	vizuálny kanál
verbálne znaky	slová, ktoré počujeme	slová, ktoré čítame
neverbálne znaky	hudba + špeciálne efekty	obrázok, fotografia

Ako je zrejme z tab. 1, audiovizuálne texty zahŕňajú štyri typy semiotických znakov: auditívno-verbálne (vyslovené slová, vety a pod.), auditívno-neverbálne (všetky ostatné zvuky), vizuálno-verbálne (listy, nápisy a pod.) a vizuálno-neverbálne (všetky ostatné vizuálne znaky).

4 SEMIOTICKÉ ZNAKY V AUDIOVIZUÁLNYCH TEXTOCH

V ďalších úvahách by sme si mali položiť otázku, či musia byť v audiovizuálnom texte všetky štyri typy znakov prítomné v rovnovážnom vzťahu voči ostatným znakom. V prvom rade je nutné si uvedomiť, že sa prvky audiovizuálneho diela

navzájom dopĺňajú. Ak napríklad sledujeme istý film, môžeme si všimnúť, že to, čo nie je priamo vyjadrené verbálne, môže sa vyjadriť, príp. doplniť vizuálne, či auditívne. To isté platí o neverbálnych somatických prejavoch, ktoré divákovi veľmi rýchlo naznačia, v akej nálade sa tá-ktorá postava práve nachádza. Vidíme teda, že sa všetky prvky audiovizuálneho textu navzájom dopĺňajú a fungujú vo vzájomnom súlade. Díaz-Cintas a Remael (2007, s. 50) v tomto zmysle hovoria o tzv. semiotickej kohézii. Na druhej strane sú známe konkrétne príklady audiovizuálnych diel (filmov, seriálov a pod.), o ktorých možno povedať, že majú dominantnejší jeden semiotický kanál a jeden systém semiotických znakov voči tomu druhému. Tu sa opäť opieram o teoretický základ Patrika Zabalbeascoa (2008, s. 29 - 32.), ktorý vyššie menované situácie názorne spracoval v nasledujúcom zobrazení:



Obr. 1: Osi audiovizuálneho textu podľa Patrika Zabalbeascoa (2008, s. 29).

Oblasť označená ako X predstavuje prototypové vlastnosti audiovizuálneho textu. V takomto texte sa všetky jeho prvky nachádzajú vo vyváženom, rovnocennom postavení. Ide o programy, ktoré boli vytvorené predovšetkým pre televíziu, video a kino. Veľmi dobrým príkladom sú situačné komédie, najmä z amerického prostredia, v ktorých divák v pozadí počuje imaginárne publikum, ktoré vo vhodnej situácii tleska alebo sa smeje.

Do oblasti Y patria také audiovizuálne diela, pri ktorých síce je prítomná vizuálna stránka (inak by sme ich nemohli nazvať audiovizuálne), no oproti auditívno-verbálnym prvkom plní len čiastkovú a menej dôležitú funkciu. Ide tu o také televízne programy, ktoré boli buď pôvodne určené na prezentáciu prostredníctvom rádia, alebo boli už v prvotnom pláne pripravené pre televíziu vo forme talk-show, interview, diskusnej relácie a pod.

Zabalbeascoa (2008, s. 30) uvádza britský seriál *Mr. Bean* ako zástupcu audiovizuálnych diel, ktoré patria do oblasti Z. Verbálna komunikácia v tomto prípade zohráva marginálnu úlohu.

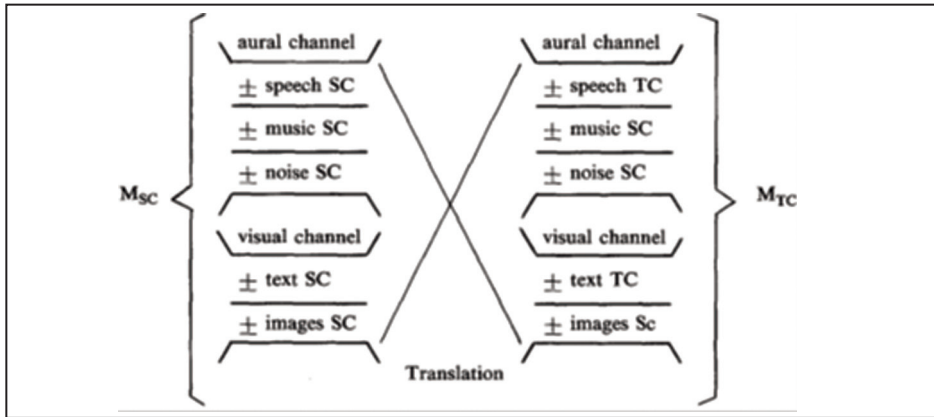
V otázke využitia prekladu vo vyššie spomenutých troch typoch audiovizuálneho textu je zrejmé, že sa s prekladom stretávame najmä v takých príkladoch, ktoré radíme do prvých dvoch skupín, teda do oblastí X a Y. Texty, ktoré spadajú do oblasti Z si vyžadujú len nepatrný zásah prekladateľa. Spomeňme si na už spomínanú komediálnu sériu *Mr. Bean*. Tento britský seriál sa na slovenských obrazovkách objavoval v pôvodnom znení s titulkami, pretože samotný východiskový audiovizuálny produkt obsahoval len minimum auditívno-verbálnych znakov. Celková komika východiskového audiovizuálneho textu spočíva vo výraznej prevahe vizuálno-neverbálnych znakov a umeleckých schopnostiach herca vystihnúť komickosť situácie prostredníctvom vizuálnych a neverbálnych prostriedkov.

5 KONCEPT „OBMEDZENÉHO PREKLADU“

V roku 1982 bol v odbornom časopise *Lebende Sprachen* uverejnený príspevok Christophera Titforda s názvom *Sub-titling: Constrained Translation*, v ktorom jeho autor zaviedol koncept tzv. „obmedzeného prekladu“ (ang. *constrained translation*). Titford posúva dovtedajšie myslenie o preklade audiovizuálnych textov do nových dimenzií. Na jeho koncept neskôr nadviazali Roberto Mayoral Asensio, Dorothy Kellyová a Natividad Gallardová (1988). Súhlasím s autormi, ktorí už vo svojej dobe upozornili na to, že sa preklad už viac neobmedzuje len na písanú podobu textov v tradičnom chápaní prekladu (Mayoral Asensio – Kelly – Gallardo, 1988, s. 356). Prekladateľ pracuje aj s takými textami, ktoré sú prezentované v iných komunikačných médiách, do ktorých vstupujú aj iné komunikačné kanály, napr. obraz, hudba, zvuk a pod. Preklad chápu ako komunikačný proces a volajú po zblížení lingvistického a komunikačného prístupu k prekladu, ktoré boli dovtedy od seba oddeľované. Mayoral Asensio, Kellyová a Gallardová zavádzajú nový – semiotický – prístup k predmetu translatológie: „For certain types of translation, a new focus seems necessary in addition to the linguistic and communicative ones, e.g. a semiological focus which allows us to consider the message to be composed not only of the linguistic system, but also of other non-linguistic systems which, though not specific objects of the translation process, must be considered by the translator“ (Mayoral Asensio – Kelly – Gallardo, 1988, s. 358).

Obr. 2 znázorňuje semiotický komunikačno-procesuálny model audiovizuálneho prekladu tak, ako ho chápu Mayoral Asensio, Kellyová a Gallardová (1998, s. 358).

PREKLADATELSKÉ LISTY 2



Obr. 2: Semiotický komunikačno-procesuálny model audiovizuálneho prekladu podľa Mayoral Asensio – Kelly – Gallardo (1998, s. 358).

Vysvetlivky: M_{sc} – informácia vo východiskovej kultúre, SC – východisková kultúra,
 TC – cieľová kultúra,
 M_{tc} – informácia v cieľovej kultúre.

Z obr. 2 je zrejmé, že prekladateľ audiovizuálnych textov môže východiskový text prispôbovať na cieľovú kultúru (prekladať) len na úrovni jazyka, či už v zvukovej zložke (prehovor, monológy, dialógy), na obrázku znázornené vzťahom *speech SC* – *speech TC*, alebo vo vizuálnej zložke audiovizuálneho textu (nápis, titulky novín, názvy inštitúcií a pod.), na obrázku znázornené vzťahom *text SC* – *text TC*: „We must emphasize that both in the source and target culture messages, music, noise⁵ and image (which may also include text) unmistakably reveal themselves as belonging to the source culture. That is to say, the translator can only translate the text or speech (sometimes not even completely) while all the other media or the message remain untouched. This fact is a source of noise because of bicultural nature of the message” (Mayoral Asensio – Kelly - Gallardo, 1988, s. 359).

Audiovizuálny preklad je teda obmedzený len na dve zložky audiovizuálnych textov. Tieto obmedzenia Mayoral Asensio, Kellyová a Gallardová nazývajú šumy (ang. *noise*), ktoré spôsobujú, že preklad takýchto textov je už vo svojej podstate neúplný, teda obmedzený. Napriek jednote troch semiotických zložiek audiovizuálnych textov sa preklad uskutočňuje len na úrovni jazyka, teda na úrovni slova (hovoreného a písaného). Do cieľovej kultúry sa tak prenášajú prekladom nedotknuté prvky na úrovni obrazu a zvuku, čo je to samotné obmedzenie (šum) v preklade audiovizuálnych textov. Šumy sú spôsobené bikultúrnou povahou cieľového audiovizuálneho textu (pozri Mayoral Asensio – Kelly – Gallardo, 1988, s. 359).

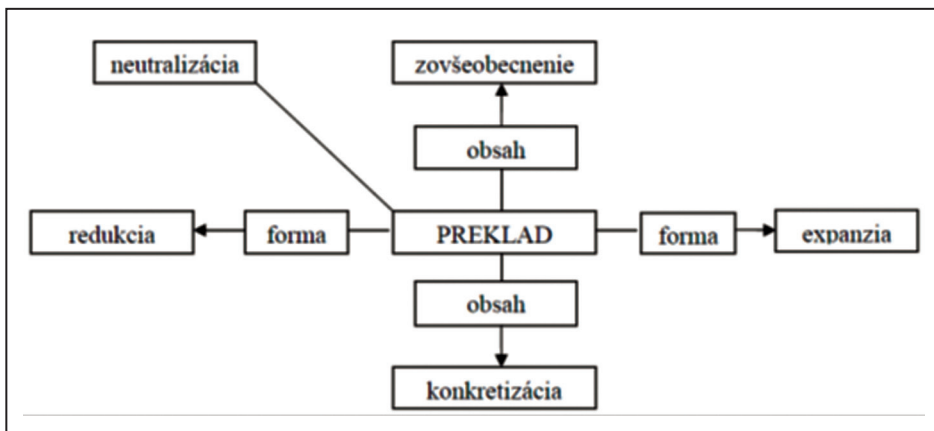
Otázka uznania audiovizuálneho prekladu ako prekladu v pravom zmysle

slova sa nevyhnutne dotýka aj problému ekvivalencie. Sylfest Lomheim (1999) sa zameril len na titulkovanie, no tvrdí, že v titulkovaní dochádza k takým výrazným zásahom do pôvodného textu, že v takýchto prípadoch nemožno hovoriť o ekvivalencii (Lomheim, 1999, s. 200). Ekvivalenciu v titulkovaní možno podľa neho dosiahnuť len vtedy, ak redukcia, expanzia a neutralizácia predstavujú nevyhnutný zásah do textu s ohľadom na jeho percipienta (napr. ak sa expanzia použije za účelom vysvetlenia kultúrnych rozdielov). Lomheim preklad v bežnom ponímaní chápe ako lingvistický transfer, ktorý spĺňa požiadavku ekvivalencie (pozri Lomheim, 1999, s. 200). Titulkovanie vníma skôr ako istú formu transferu.

Lomheim (1999, s. 206) zavádza tzv. dvojdimenzionálny model prekladateľských stratégií a postupov v titulkovaní (obr. 3), ktorý komentuje nasledovne: „One way of describing the subtitling process is to employ two planes or axes whose intersection represents equivalent translation, the focal point of any evaluation of sense transfer. The horizontal axis represents form, the vertical axis content. Generalisation and Specification are therefore the poles of the content axis. Since Neutralisation is so central to the subtitling process, in my view it should be treated as a separate strategy“ (Lomheim, 1999, s. 206).

Preklad sa nachádza v centre modelu, v mieste, kde sa pretína vertikálna a horizontálna os. V takomto prípade Lomheim považuje preklad za ekvivalentný. Horizontálna os predstavuje zmeny na úrovni formy, vertikálna os zmeny na úrovni obsahu. Lomheim považuje neutralizáciu za akúsi špeciálnu kategóriu, pretože je „so central to subtitling process [and] should be treated as a separate strategy and placed centrally between the two axes [...]“ (Lomheim, 1999, s. 206).

Obr. 3: Dvojdimenzionálny model prekladateľských stratégií v titulkovaní na úrovni obsahu a formy podľa Lomheima (1999, s. 207).



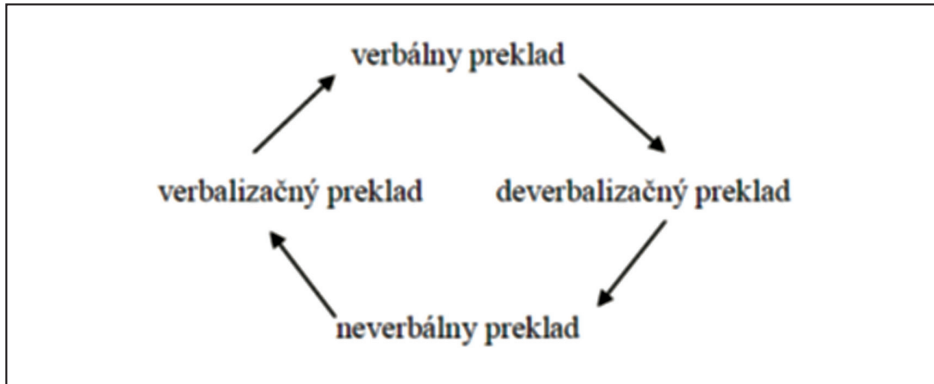
6 SEMIOTIKA AUDIOVIZUÁLNEHO PREKLADU

Henrik Gottlieb (2005) podáva systematický semiotický prístup k najbežnejším, ale i menej bežným formám prekladu v súčasných audiovizuálnych médiách. Audiovizuálne texty považuje za najmarkantnejšie typy polysemiotických textov a svoju pozornosť zameriava predovšetkým na semiotickú kompozíciu východiskových a cieľových textov (pozri Gottlieb, 2005, s. 34). Na tomto mieste musím zdôrazniť, že Gottlieb k semiotickej typológii pristupuje z pohľadu percepcie cieľového audiovizuálneho textu, nie jeho tvorby.

Najzákladnejšie delenie audiovizuálnych textov z pohľadu prekladovej semiotiky rozlišuje **intersemiotické** a **intrasemiotické texty**. Paralelne s týmto delením hovoríme o intersemiotickom a intrasemiotickom preklade. Toto delenie je založené na semiotickej zhode alebo nezhode medzi východiskovým a cieľovým textom. Obr. 4 a obr. 5 znázorňujú Gottliebovu klasifikáciu foriem audiovizuálneho prekladu na základe semiotických charakteristík konkrétnych typov prekladu.

INTERSEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	<i>Nonverbal</i>	<i>Deverbalizing</i>	<i>Verbalizing</i>	<i>Nonverbal</i>	<i>Deverbalizing</i>	<i>Verbalizing</i>
Isosemiotic <i>(same channels as originals)</i>	[O. Not possible: contradiction in terms]					
Diasemiotic <i>(different channels)</i>	1. Music based on sculpture	4. Poem into painting	7. Ball game on radio	10. Written music	13. Pictograms	16. Morse code decryption
Supersemiotic <i>(more channels)</i>	2. Animation film based on music	5. Screen adaptation of novel	8. Ball game on TV	11. Statistical pie charts	14. Acted stage directions	17. Interpreted sign language
Hyposemiotic <i>(fewer channels)</i>	3. Sketch of bee dance	6. Play turned mime	9. Audio description on DVD	12. Notation of ballet	15. Manual in Braille	18. Charts mediated to the blind

Obr. 4: Intersemiotické typy prekladu podľa Gottlieba (2005, s. 39)



Obr. 5: Typy prekladu na základe prítomnosti alebo absencie verbálnych, resp. verbalizačných prvkov vo východiskovom a/alebo cieľovom texte.

Pre účely tohto príspevku je najzaujímavejším typom intersemiotického prekladu **audiodeskripcia** (na obrázku bunka č. 9). Gottlieb ju zaraďuje k tzv. inšpiratívnemu prekladu. Podľa Gottlieba inšpiratívny preklad zahŕňa situácie, keď prítomnosť, resp. recepcia jedného textu podnieti tvorbu iného textu založeného na východiskovom texte. Výsledný text, bez ohľadu na jeho semiotickú kompozíciu, sa vo vzťahu k originálnemu textu chápe ako voľný preklad a stojí v opozícii k vernému prekladu (porovnaj Gottlieb, 2005, s. 36 – 37). Na druhej strane je tzv. konvencionalizovaný preklad, ktorý sa zakladá na normách a štandardných postupoch prekladu. Takýto preklad predpokladá jasné prepojenie s východiskovým textom a jasné kritériá pre hodnotenie kvality prekladu. V rovine vzťahu verbálny verzus neverbálny preklad Gottlieb zaraďuje audiodeskripciu medzi verbalizačné typy prekladu (obr. 5). Do cieľového textu sa v porovnaní s pôvodným textom dostávajú nové verbálne, resp. verbalizačné prvky, ktoré v audiodeskripcii reprezentujú doplňujúce komentáre, ktoré bližšie opisujú vizuálnu zložku textu.

Na základe možnej zmeny v semiotickej kompozícii cieľového audiovizuálneho textu v porovnaní s cieľovým textom Gottlieb zaraďuje audiodeskripciu k tzv. hyposemiotickým typom prekladu (obr. 4). Hyposémia prekladu znamená semiotické ochudobnenie cieľového textu oproti východiskovému textu (napr. v audiodeskripcii s ohľadom na cieľovú skupinu percipientov je k dispozícii len pôvodná zvuková stopa obohatená o doplňujúci komentár k vizuálnej časti).

Obr. 6 znázorňuje intrasemiotické typy prekladu, medzi ktoré Gottlieb zaraďuje i dabing, titulkovanie audiovizuálnych produktov, ktorých jazyková verzia je v menej rozšírenom a známom jazyku, titulkovanie audiovizuálnych produktov, ktorých jazyková verzia je vo všeobecne známom jazyku (napr. angličtina) a titulkovanie pre nepočujúcich.

PREKLADATELSKÉ LISTY 2

INTRASEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	<i>Nonverbal</i>	<i>Interlingual</i>	<i>Intralingual</i>	<i>Nonverbal</i>	<i>Interlingual</i>	<i>Intralingual</i>
Isosemiotic <i>(same channels as originals)</i>	19. New musical arrangement of standard tune	20. Remake of foreign film	21. Contemporary adaptation of "classic" film	22. Sign interpreting	23. Dubbed film	27. Transliteration
Diasemiotic <i>(different channels)</i>	[Not known to the author.]			24. Subtitled "exotic" film	28. Audiobook on CD	
Supersemiotic <i>(more channels)</i>				25. Subtitled familiar-language film	29. Captioned commercials for hearing audiences	
Hyposemiotic <i>(fewer channels)</i>				26. Live radio interpreting	30. Subtitling for the deaf	

Obr. 6: Intrasemiotické typy prekladu podľa Gottlieba (2005, s. 39).

Dabing (na obrázku bunka č. 23) je typom intrasemiotického, interlingválneho, konvencionalizovaného prekladu. Výsledný produkt audiovizuálneho prekladu v dabingu je podľa Gottlieba isosemiotický text. V tomto prípade ide o klasifikáciu z pohľadu možných zmien v semiotickej kompozícii cieľového textu v porovnaní s východiskovým textom. Výsledný audiovizuálny text vo forme dabingu má rovnakú semiotickú kompozíciu ako originál. Sémantický obsah sa prezentuje v inom (cieľovom) jazyku (Gottlieb, 2005, s. 43). Gottlieb vo svojej práci oponuje kritikom myšlienky zaradiť dabing medzi formy prekladu práve jeho semiotickými charakteristikami. Ak podľa tradičných definícií musí preklad spĺňať podmienku interlingválneho, konvencionalizovaného a isosemiotického transferu, dabing by sa mal jednoznačne akceptovať ako forma prekladu. Gottlieb sa však nevyjadruje k pojmom ekvivalencia, adekvátnosť a akceptabilita v dabingu, ktoré aj tu nájdú svoje opodstatnenie, a ich chápanie sa v teórii audiovizuálneho prekladu výrazne neodkláňa od definícií v tradičnej translatológii.⁶

Titulkovanie menej rozšírených („exotických“) jazykov (na obr. bunka č. 24) Gottlieb zaraďuje do skupiny intrasemiotických typov prekladu. S týmto zarade-

ním musím polemizovať, vychádzajúc zo skutočnosti, že v prípade „exotických“ jazykov titulky skutočne nahrádzajú pôvodný dialóg, čím dochádza k posunu z ústnej formy komunikačného kanála na písomnú. Gottlieb však argumentuje, že oba kanály naďalej ostávajú verbálnymi. Rozhodujúcim faktorom je však pre Gottlieba spôsob recepcie (pozri Gottlieb, 2005, s. 43). Pojmy intrasemiotický a diasemiotický sa podľa neho nevyklúčujú. Z pohľadu recepcie preberajú titulky funkciu sprostredkovania informácie obsiahnutej v auditívno-verbálnej časti audiovizuálneho textu, ktorá je stále prítomná, no je zanedbateľná: „The semiotic composition as such is not changed through subtitling, although the semiotic balance is undeniably shifted from predominantly aural to predominantly visual text reception“ (Gottlieb, 2005, s. 43).

Titulky v prípade známych jazykov (na obr. bunka č. 25), keď percipient ovláda východiskový jazyk, zase plnia len doplnkovú úlohu. Informácie sa získavajú z pôvodnej auditívnej zložky audiovizuálneho textu a titulky zohrávajú len marginálnu, doplnkovú, úlohu: „[...] subtitles are no longer dialogue substitutes, but become supplementary in the reception of foreign-language productions“ (Gottlieb, 2005, s. 43).

Podobne polemicky, ako vo vyššie uvedenom prípade, sa staviam k **titulkom pre nepočujúcich**. Gottlieb ich rovnako zaraďuje do skupiny intrasemiotického prekladu, aj keď sám hovorí, že cieľový text obsahuje menšie množstvo semiotických kanálov než východiskový text: „Whereas the original production spans four semiotic channels (images, captions, dialog [sic] and sound effect), information communicated by two acoustic semiotic channels is represented by writing, and thus – in semiotic terms – merged with the caption layer of the original“ (Gottlieb, 2005, s. 44).

Titulky pre nepočujúcich na seba preberajú aj funkciu sprostredkovania auditívno-neverbálnych prvkov východiskového textu, napr. „*Zvoní telefón*“, „*Fúka prudký vietor*“ a pod. Z pohľadu jazykového transferu predstavuje táto forma titulkov intralingválny konvencionalizovaný preklad, z pohľadu semiotiky prekladu ide, podľa Gottlieba, o intrasemiotický preklad hyposemiotického charakteru.

ZÁVER

Ak istá časť vedeckej translatologickej obce na začiatku skúmania audiovizuálneho prekladu váhala akceptovať túto oblasť prekladateľskej činnosti ako riadnu súčasť vedy o preklade, zdá sa, akoby nebola pripravená stotožniť translatologický výskum s výskumom polysemiotických textov. Dnes patrí audiovizuálny preklad medzi obľúbené témy nielen uznávaných akademikov translatológie akými sú

Gambier, Herbst, Díaz-Cintas, Remael, či Carrol, ale aj študentov zahraničných univerzít.

Pri výskume audiovizuálneho prekladu sa, samozrejme, musíme opierať o súčasné metódy, teoretické a empirické poznatky translatológie, no nesmieťme zabúdať na to, že audiovizuálne texty so sebou prinášajú čosi nové, čosi, čo musíme zakomponovať do súčasného systému prekladateľskej teórie. Hovorím o samotnom polysemiotickom a multimodálnom charaktere audiovizuálnych textov, práve vďaka ktorému sa dajú odôvodniť odôvodniteľné obmedzenia, ktoré so sebou preklad takýchto textov prináša.

Vo svojom článku som poukázal na základné vlastnosti audiovizuálnych textov, ktoré som následne názorne zdôraznil na príkladoch najčastejších techník prekladu takýchto textov. Mojmím zámerom bolo zdôrazniť semiotické aspekty audiovizuálnych textov a možnosti ich aplikovania v ďalších úvahách o preklade pre audiovizuálne médiá.

POZNÁMKY

¹ Pojmy *adaptácia* a *prepracovanie* sa často chápu ako synonymá. Michael Schreiber (1993) však poukazuje na to, že pri adaptácii nevyhnutne dochádza k výraznému prispôsobeniu textu v jednom médiu (napr. v knihe) na jeho ďalšiu prezentáciu v inom médiu (napr. v televízii), pre ktoré tento text pôvodne nebol pripravený, pričom dané úpravy pôvodného textu sledujú potreby percipienta, ktorý sa k textu dostáva cez to-ktoré nové médium. Pri adaptácii je teda prvoradá zmena média. Prepracovanie Schreiber zase chápe ako proces, ktorý si, na rozdiel od adaptácie, nevyhnutne nevyžaduje zmenu média. Ak teda dochádza k úpravám pôvodného textu s ohľadom na jeho ďalšiu prezentáciu prostredníctvom toho istého média, hovoríme v terminológii Schreibera o prepracovaní.

² Definícia, ktorú podáva M. Cadeño-Rojasová, obsahuje pojmy *Synchroneprecher* a *Synchrone-schauspieler*. V slovenčine na označenie oboch profesijných činností používame pomenovanie *dabingoví herci*. Nemčina však rozlišuje medzi hercami, ktorí sa profesijne venujú výlučne príprave dabingu a audiokníh (*Synchroneprecher*) a hercami, ktorí sa popri dabingu objavujú aj na scéne, či už v divadle, alebo v televízii (*Synchrone-schauspieler*).

³ Metz, C. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1974. Citované podľa Chaume, F., 2008, s. 129 (pozri zoznam použitej literatúry).

⁴ Zabalbeascoa vo svojej práci spája obraz a písmo (dva z troch kanálov, ktoré uvádza Nagel, 2009, s. 52) vo všeobecnom pomenovaní *vizuálny kanál*.

⁵ Slovo *noise* sa v tomto prípade chápe vo význame šumov, teda prvkov zvukovej časti audiovizuálneho textu (napr. šumy z ulice, zvonenie telefónu a pod.).

⁶ Viac o problematike ekvivalencie, adekvátnosti a akceptability v audiovizuálnom preklade pozri Želonka (2011, s. 18 – 24, s. 50 – 53) a Cadeño-Rojas (2007, s. 138 a nas.).

LITERATÚRA

- CADENO-ROJAS, M.: *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2007. 190 s.
- CHAUME, F.: Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals. In: Díaz-Cintas, J. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing. 2008. s. 129.
- CRONIN, M. *Translation goes to the movies*. London/New York : Routledge. 2009. 145 s.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge.: Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. In: *The Journal of Specialised Translation*. Vol. 1, 2004a. [online]. [cit: 2012-08-30]. Dostupné na internete: <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php>.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge.: In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In ORERO, Pilar. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2004b, s. 21 – 34. ISBN 90 272 1662 2.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge.: *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto : Multilingual Matters, 2009. 269 s. ISBN-13: 978-1-84769-154-5.
- DÍAZ-CINTAS, J. – REMAEL, A.: *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing. 2007. 200 s.
- GOTTLIEB, H.: Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. In: Gerzymisch-Arbogast, H. – Nauert, S. *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings*. Saarbrücken : Advanced Translation Research Center, Saarland University. 2 – 6 May 2005. s. 33 – 61.
- HURT, C. – WILDER, B.: Untertitelung/Übertielung. In: Hornby, M. et al. *Handbuch Translation*. Tübingen : Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 2006. s. 261.
- JÜNGST, E., H.: *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen : Narr Verlag. 2010. 198 s.
- LOMHEIM, S. The writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo. In ANDERMAN, G. – ROGERS, M. *Word, Text, Translation*. Clevedon : Multilingual Matters Ltd. 1999. s. 192 – 207.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto – KELLY, Dorothy – GALLARDO: Natividad. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. In *Meta*, 1988, č. 33(3), s. 356 – 367.
- MEDIA CONSULTING GROUP – PEACEFULFISH: *Study on dubbing and subtitling practices in the European audiovisual industry*. Final report: 14. november 2007. 133 s.
- MÜGLOVÁ, D.: *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?* Bratislava : Enigma. 2009. 323 s.
- NAGEL, S.: Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH. In: Nagel et al. *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main etc. : Peter Lang Verlag. 2009. 469 s.

PREKLADATELSKÉ LISTY 2

- REIß, K. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. In *Wiener Vorlesungen*. Ed. M. Snell-Hornby – Mira Kadric. Wien : Facultas. 1995. 132 s. ISBN 978-3-85114-232-7.
- REIß, K. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München : Hueber. 1971. 124 s.
- SCHREIBER, M.: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen : Gunter Narr Verlag. 1993. 357 s.
- TITFORD, C.: Sub-titling: Constrained Translation. In: *Lebende Sprachen*, 1982, č. 3, s. 113 – 116.
- ZABALBEASCOA, P.: The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz-Cintas, J. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing. 2008. s. 21 – 37.

RESUMÉ

Audiovisual translation has gained a lot of attention in today's Translation Studies. One of the aspects of audiovisual texts which should not be overlooked when discussing the notion of audiovisual texts is their semiotics and its effect on translator's decisions. The presented paper deals predominantly with semiotic relations in audiovisual translation and covers not only its characterisation, but also a semiotic-based taxonomy of (audiovisual) translation as established by Henrik Gottlieb within theoretical framework of multidimensional translation. The paper focuses on the most frequently debated forms of audiovisual translation, i.e. dubbing, voice-over, subtitling and SDH-subtitling.

Mgr. Ján Želonka
Katedra translatológie
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
jan.zelonka@gmail.com
jan.zelonka@ukf.sk