

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav germánských studií

Katedra skandinavistiky

Petra Hupáková

JAZYK TITULKŮ V PŘEKLADECH Z NORŠTINY

**THE LANGUAGE OF SUBTITLES IN TRANSLATIONS
FROM NORWEGIAN**

Diplomová práce

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především vedoucí mé diplomové práce PhDr. Petře Štajnerové, Ph.D. za cenné rady a připomínky k práci. Poděkování za cenné informace a pomoc patří také PhDr. Jarce Vrbové. Nakonec bych chtěla poděkovat mé rodině za (nejen) psychickou podporu během celého studia.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V ... dne...

podpis

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je analýza překladu audiovizuálního materiálu z norštiny do češtiny. Teoretická část práce je věnována charakteristice audiovizuálního překladu s důrazem na titulkování. Pojednány jsou strategie a koncepty významné při překladu titulků a hlediska kvality překladu titulků. V praktické části je nejprve analyzován audiovizuální materiál originálu, film *Lovci hlav*, včetně jeho knižní předlohy. Následně je provedena analýza překladatelských strategií a řešení použitých při překladu titulků dle Lomheimova modelu. Pojednán je také překlad příznakové řeči, kulturně vázaných prvků a humoru. V závěru je zhodnocena kvalita překladu titulků.

Klíčová slova: audiovizuální překlad, překlad, titulky, film, norština, čeština

Abstract

The aim of this thesis is to analyse translations of audiovisual material from Norwegian to Czech. The theoretical part of the thesis discusses audiovisual translation in general, with special emphasis on subtitling. Strategies and concepts significant for the translation of subtitles are described, as well as different aspects of the quality of their translation. The empirical part analyses firstly the audiovisual material itself (the *Headhunters* movie) and consequently analyses the translation strategies and solutions used in the translation. The analysis is based on Lomheim's model. The translation of marked speech, culturally bound elements and humor is also discussed. Finally, the quality of translation is assessed.

Key words: audiovisual translation, translation, subtitles, film, Norwegian, Czech

OBSAH

Úvod.....	8
1. Audiovizuální překlad.....	10
1.1 Vymezení pojmu	10
1.2 Vznik a vývoj AVP.....	11
1.3 Dosavadní výzkum	13
1.4 Typy AVP.....	15
1.4.1 Titulky.....	15
1.4.2 Dabing.....	18
1.4.3 Voice over.....	19
1.5 Titulky vs. dabing	20
1.6 AVP v České republice.....	23
1.7 Současné trendy a budoucnost.....	24
2. Titulkování.....	27
2.1 Prostorová dimenze.....	27
2.2 Časová dimenze	28
2.3 Segmentace a dělení řádek.....	29
2.4 Interpunkce	31
3. Překlad titulků.....	33
3.1 Strategie při překladu titulků	36
3.1.1 Redukce, kondenzace a reformulace	36
3.1.2 Vynechávání	38
3.1.3 Expanze.....	39
3.2 Příznaková řeč.....	40
3.3 Kulturně vázané prvky.....	43
3.4 Humor	45
3.5 Kvalita překladu titulků	48
4. Zkoumaný materiál – Lovci hlav	52
4.1 Fenomén severské detektivky.....	52
4.2 Jo Nesbø a kniha Lovci hlav	54
4.3 Film Lovci hlav.....	57
4.3.1 Děj.....	58
4.3.2 Hlavní postavy	59

4.4	Filmová adaptace knižní předlohy	60
4.5	Jazyk filmu.....	63
4.5.1	Příznaková řeč.....	63
4.5.2	Kulturně vázané prvky.....	66
4.5.3	Humor	66
5.	Analýza překladových řešení.....	69
5.1	Postup při analýze překladu.....	69
5.1.2	Práce s dialogovou listinou	69
5.1.3	Rozdělení do kategorií	72
5.2	Technické zpracování	73
5.3	Překladatelské strategie.....	78
5.3.1	Překlad	80
5.3.2	Redukce	83
5.3.3	Expanze.....	87
5.3.4	Ostatní strategie	88
5.4	Překlad příznakové řeči, kulturně vázaných prvků a humoru	90
5.5	Kvalita překladu.....	94
	Závěr	98
	BIBLIOGRAFIE.....	100
	PŘÍLOHA 1	106

Úvod

Dnešní doba se nese ve znamení rozvoje moderních technologií, které hrají stále významnější roli v životě každého z nás. Nejinak je tomu také v oblasti překladu. Audiovizuální překlad (AVP), tedy překlad (zejména) pro televize, kina a DVD, se sice jako podbor překladatelství etabloval teprve poměrně nedávno, získává si však stále dominantnější postavení. Tento fakt souvisí s obrovským rozmachem audiovizuálního materiálu v dnešní společnosti. Například ve Švédsku, jedné z typicky „titulkovacích“ zemí, dnes lidé stráví čtením titulků 1, 5 hodiny denně, zatímco čtení jiných materiálů jim zabere pouze 20 minut denně (Mattsson 2006:1, [online]). Lze se domnívat, že tento trend bude v budoucnu ještě zesilovat.

Společně s rozvojem audiovizuálního překladu se začal rozvíjet také teoretický výzkum na toto téma a zejména za posledních 10 až 20 let vyšlo v zahraničí nespočet publikací věnujících se AVP. Situace v České republice je však diametrálně odlišná, kromě Poštovy publikace „Titulkujeme profesionálně“ a několika diplomových prací byl audiovizuální překlad odborníky takřka opomíjen. Většina existujících prací navíc zkoumá jazykovou kombinaci angličtina-čeština. Troufneme si proto tvrdit, že audiovizuální překlad z norského české perspektivy nebyl ještě vůbec zkoumán. Tato práce si klade za cíl to alespoň částečně napravit.

Práce bude teoreticko-empirická. V první teoretické části práce bude věnována pozornost audiovizuálnímu překladu. Charakterizujeme jeho historii, vývoj a současné trendy a popíšeme jeho dva hlavní typy, tedy dabing a titulky, jejich přednosti i nevýhody. Pojednán bude také stav a preferovaný typ audiovizuálního překladu na evropském trhu. Jelikož tématem samotné práce je pak analýza titulků, bude se teoretická část v samostatném oddíle věnovat především jim. Popíšeme proces titulkování, tedy vzniku titulků, a jeho omezení daná prostorem a časem. Poslední oddíl teoretické části se pak bude věnovat strategiím významným při samotném překladu titulků, zejména kondenzaci a reformulaci a dále segmentaci (dělení řádků titulků). Významnými koncepty pro nás v tomto ohledu budou Gottliebův a zejména Lomheimův model strategií pro překlad titulků. Pojedu také strategie pro překlad příznakové řeči, kulturně vázaných prvků a humoru, což jsou některé z nejčastějších problematických oblastí při překladu titulků. Závěrem definujeme kvalitu překladu titulků a faktory, které ji ovlivňují, aby bylo možné ji dále analyzovat v praktické části.

Druhá, empirická část práce, bude deskriptivní studií. Jejím cílem bude analyzovat český překlad titulků k norskému originálu, zejména z hlediska překladatelských strategií a kvality překladu. Nejprve analyzujeme samotný filmový materiál, film *Lovci hlav*. Pojdnáme původní knižní předlohu, zařadíme ji do kontextu tzv. „severské detektivky“ a popíšeme rozdíly mezi knižní předlohou a filmovou adaptací. Následně analyzujeme jazyk filmu s důrazem na výše zmíněné oblasti, tedy příznakovou řeč, kulturně vázané prvky a humor.

Za použití norské dialogové listiny pak provedeme analýzu překladatelských strategií podle Lomheimova modelu. Naší hypotézou přitom bude dominance věrného překladu nad ostatními strategiemi. Bude nás také zajímat, jak překlad řeší příznakovou řeč, kulturní odkazy a humorné prvky. Závěrem pak zhodnotíme kvalitu překladu, kterou zde chápeme ve smyslu Gambierovy definice (Gambier 2008:31) jako jak externí parametry (vážící se na divákovy potřeby a očekávání), tak vnitřní kritéria (vážící se na takové faktory jako je překladatelova dovednost, organizace práce a specifika audiovizuálního překladu).

Ačkoliv téma práce zní „Jazyk titulků v *překladech z norštiny*“, dospěli jsme k názoru, že aby bylo možné důkladně zanalyzovat všechny výše zmíněné prvky, není možné zabývat se příliš rozsáhlým filmovým materiálem. K analýze v empirické části tak byl z tohoto důvodu zvolen jediný film. Film *Lovci hlav* byl zvolen zejména díky dostupnosti jak oficiálních českých titulků, tak norské dialogové listiny. Jeho předností bylo také to, že v porovnání s mnoha jinými norskými filmy obsahuje poměrně velké množství dialogů, a tedy i obsáhlejší materiál ke zkoumání.

1. Audiovizuální překlad

1.1 Vymezení pojmu

Ačkoliv pojem „audiovizuální překlad“ (běžně používaný ve zkratce „AVP“) obsahuje slovo „překlad“ již ve svém názvu, je jeho označení i zařazení do disciplíny překladatelství poněkud problematické. Pro některé akademiky totiž audiovizuální překlad nespadá do kategorie překladu a považují ho spíše za adaptaci, zejména vzhledem k časovému a prostorovému omezení, která ovlivňují výsledný produkt (Díaz Cintas 2004, [online]). Luyken (1991:153) tvrdí, že ačkoliv nám „selský rozum“ říká, že audiovizuální překlad je typem překladu, ve skutečnosti nezapadá do žádné z učebnicových definic překladu. Problematický je také převod mluveného slova na text, při kterém nevyhnutelně dochází k vynechávání lexikálních prvků originálu (Díaz Cintas a Remael 2007:61). Luyken (1991:153-155) přehledně shrnuje čtyři oblasti, ve kterých se audiovizuální překlad liší od překladu jazykového:

1. V audiovizuálním díle je informace přenášena všemi jeho složkami – nejen jazykem, ale také obrazem, zvukem, prostřednictvím hereckých výkonů. Při překladu je však převedena pouze složka jazyková, což znamená, že nedojde k překladu kompletní informace.
2. Jelikož se audiovizuální dílo překládá pro zcela jiná obecnstva, než bylo to původní, je potřeba tomu vždy přizpůsobit původní obsah díla, čímž dojde k jeho změně.
3. Při audiovizuálním překladu dochází vždy ke značnému zkrácení původní informace.
4. Audiovizuální překlad v sobě vždy zahrnuje editační prvky.

Navzdory všem těmto odlišnostem se však audiovizuální překlad v posledních letech etabloval jako disciplína překladatelství, Pošta (2011:10) ho dokonce označuje za „jednu z disciplín uměleckého překladu“.

Rovněž pojem „audiovizuální“ není přijímán všemi akademiky a někteří z nich hovoří spíše o „filmovém překladu“ nebo „překladu pro kina“. Zejména v anglosaském prostředí je velmi rozšířeným termínem „screen translation“ (tedy „překlad pro obrazovky“), jehož výhoda spočívá v tom, že v sobě zahrnuje obrazovky kin, televizí i počítačů. Dalším často používaným termínem je „multimedia translation“ (tedy „multimediální překlad“), který odkazuje na to, že se sdělení k divákovi dostává prostřednictvím různých médií a kanálů (Díaz Cintas a Remael 2007:12). Luyken (1991) používá ještě jiný pojem a to „language

transfer“, tedy jazykový přenos. Pojem „audiovizuální překlad“ nicméně převládá a i my ho budeme používat v naší práci.

Díaz Cintas a Remael (2007:12) charakterizují audiovizuální překlad jako různé překladatelské postupy, které se používají ve světě audiovizuálních médií, jako jsou televize, kino či VHS kazety, při kterých dochází k přenosu obsahu ze zdrojového do cílového jazyka a které obsahují nějakou formu interakce se zvukem a obrazem. Zabalbeascoa (2008:21) chápe obecněji audiovizuální text jako komunikační akt obsahující zvuk a obraz.

Někteří akademici rozlišují až 10 různých typů překladu audiovizuálních programů, přesto se ale shodují na třech hlavních typech, kterými jsou dabing (anglicky také „lip-sync“, tedy synchronizace rtů), titulky a voice over (Díaz Cintas a Remael 2007:8). Spadají sem ale i takové postupy, jakými jsou převyprávění a tlumočení. Později byl pod AVP zařazen také překlad živých vystoupení jako jsou divadelní či operní představení. Hlavním důvodem pro jejich zařazení byl fakt, že při nich dochází k jazykovému převodu. Poněkud diskutabilní bylo zařazení speciálních titulků pro neslyšící a sluchově postižené diváky a audiopopisu pro nevidomé a těžce zrakově postižené diváky. Problém spočíval v tom, že v nich neprobíhal převod z jednoho jazyka do jiného, což je jedna ze základních charakteristik překladu. Nyní však převládl názor, že i tyto postupy spadají do AVP a představují jeho nedílnou součást (Díaz Cintas 2008b:7).

1.2 Vznik a vývoj AVP

Překládání a tlumočení jsou dnes jedněmi z klíčových oblastí lidské činnosti, které umožňují předávání vědomostí napříč kulturami a mezikulturní komunikaci jako takovou. Jejich význam navíc ještě vzrostl se vznikem a postupným rozšiřováním Evropské unie – dnes se v ní překládá a tlumočí ve 462 jazykových kombinacích (Gerzymisch-Arbogast 2005:2, [online]). Tradice překládání a tlumočení je však stará takřka jako lidstvo samo, o tlumočení se s nadsázkou říká, že je to „druhé nejstarší povolání na světě“. Již při stavbě pyramid ve starověkém Egyptě se dělníci z nejrůznějších kultur museli být schopni navzájem dorozumět, k čemuž jim sloužili právě tlumočníci. Ti měli v té době vysoký společenský status, pohlíželo se na ně dokonce jako na vyšší bytosti (Čeňková 2001:9).

Audiovizuální překlad, jakožto podobor překladatelství, je však poměrně mladá disciplína. Jeho vznik je bytostně spjat s rozvojem kinematografie. Za zrod kinematografie lze považovat rok 1895, kdy bratři Lumiérové uspořádali první promítání jedenácti krátkých filmů

vytvořených za pomoci jimi patentovaného „kinematografu“ – kamery, projektoru i kopírovacího přístroje v jednom. Za vůbec první film v historii světové kinematografie se považuje *Odchod dělníků z továrny* (Bratři Lumiérové, [online]). První filmy byly němé a s nadsázkou lze proto říci, že se ve své době staly určitou obdobou Esperanta – díky univerzální srozumitelnosti obrazu byly pochopitelné pro diváky po celém světě (Díaz Cintas 2008:1). Situace se však změnila na konci 20. let minulého století, kdy se zejména v USA začaly produkovat filmy mluvené. Vůbec prvním takovým filmem byl v roce 1927 americký „Jazzový zpěvák“ a spolu s ním se objevila i otázka, jak ho zpřístupnit divákům v jiných zemích. Právě z této doby tedy pochází prvopočátky audiovizuálního překladu. První strategií překladu filmů byla jejich výroba v několika různých jazykových verzích, což ale s postupným rozmachem filmů nebylo dlouhodobě udržitelné. Proto se začaly používat dva jiné postupy, které se souběžně používají dodnes – titulky a dabing (Bajerová a kol. 2002-2007, [online]).

Slovo a obraz spolu tedy byly od počátku nerozlučně spjaty, proto je zajímavé, že výzkum v těchto dvou oblastech probíhal až donedávna takřka výlučně odděleně – práce a sborníky z kinematografie se téměř nikdy nezabývaly překladem filmů a naopak konference o audiovizuálním překladu se nezaobíraly tématy z kinematografie jako takové (Díaz Cintas 2008:3). Teprve v minulých letech vznikly práce spojující obě tato témata, jako *Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation* (Chaume, 2004) nebo *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue* (Remael, 2000).

Kromě rozšíření kinematografie měl na AVP vždy vliv také rozvoj nových technologií, přičemž zásadní roli zde sehrál přechod z analogové na digitální technologii. Digitální technologie je totiž nejen rychlejší, ale také flexibilnější a kompaktnější. Velký krok vpřed znamenal příchod DVD, který Díaz Cintas (2005:3) dokonce označil za nejvýznamnější pokrok v oblasti AVP. Na jedno DVD je nyní možné zapsat několik filmů a až 32 různých verzí titulků. Další nespornou výhodou digitální technologie, která je významná především pro oblast dabingu, je lepší kvalita zvuku. Pomocí speciálních programů lze dnes dokonce upravit hlasy dabérů tak, aby více odpovídali hlasům původním (Gambier 2008:26).

Digitální technologie (zejména při titulkování) je nyní takřka nutností ze dvou důvodů. Tím prvním jsou stále kratší termíny distribuce a tím druhým nižší náklady na překlad, a to navzdory stále rostoucímu množství materiálu pro titulkování (Gambier 2008:26).

1.3 Dosavadní výzkum

Audiovizuální překlad je tedy relativně novou oblastí překladu, jež ale v současné době prochází dynamickým vývojem a dostává se mu také stále více pozornosti ze strany akademiků. AVP má také stále větší ekonomický a společenský význam, protože právě na překladu filmu závisí z velké části jeho úspěch či neúspěch v zahraničních distribucích (Ramière 2006, [online]). Proto je disproporce mezi obrovským rozvojem audiovizuálního překladu, a tím pádem i jeho dopadu na naši společnost, a poměrně malým výzkumem na toto téma poněkud paradoxní (Díaz Cintas 2004, [online]).

Díaz Cintas (2008:5) k tomu nicméně dodává, že audiovizuální překlad je obor, který za posledních několik desetiletí velmi nabyl na významu a mnoho mladých vědců nyní zaměřuje svoji pozornost právě na analýzu audiovizuálních programů. Myslet si však, že audiovizuálnímu překladu se věnují pouze mladí vědci v posledních dekádách, by bylo nepochybně mylné. Například již v roce 1957 vydal Simon Laks publikaci na téma titulkování „*Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*“ a Istvan Fodor v roce 1976 na téma dabingu „*Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*“. Většina prací z období před rokem 1990 však byla preskriptivního charakteru a zabývala se zejména technickými aspekty AVP a případovými studiemi (Gambier 2008:15).

Díaz Cintas (2004a:29) nicméně tvrdí, že jisté preskriptivité se z důvodu časového a prostorového omezení nelze při výzkumu audiovizuálního materiálu vyhnout. V souvislosti s tím také poukazuje na vznik tzv. „Code of Good Practice in Subtitling“ (k nahlédnutí zde: http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice_en.pdf), který je de facto preskriptivním souborem pravidel, jak by měl překladatel titulků správně vykonávat svoji práci.

Větší zájem o audiovizuální překlad se pak rozvinul v 90. letech minulého století, kdy vyšly první klíčové publikace a audiovizuální překlad se etabloval jako podobor překladatelství (Gambier 2008:12-13). Pro ilustraci můžeme uvést, že v letech 1991-2000 se v bibliografické translátologické databázi Bitra nacházelo 452 příspěvků na téma audiovizuálního překladu, a činily tedy 4,3 % všech příspěvků, zatímco v 80. letech to bylo jen 1,3 % a v 70. letech 0,7 % (Gambier 2008:33). Dle Díaz Cintase (2004, [online]) se tak stalo díky rozšiřování a distribuci audiovizuálního materiálu v naší společnosti. Význačným faktorem, který přispěl ke zvýšenému zájmu o AVP, byla také konference o dabingu a titulkování v roce 1987, vůbec

první svého druhu, která se konala pod záštitou Evropské vysílací unie (EBU - European Broadcasting Union). Mezi následně vydané první významné publikace o AVP patří *Overcoming Language Barriers in Television* (Lluyken, 1991), *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art* (Ivarsson, 1992) a *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution* (Dries, 1995). Za zmínku stojí také vznik Evropské asociace pro studie o filmovém audiovizuálním překladu (ESIST) v roce 1995, která slouží jako platforma pro setkávání vědců, učitelů a překladatelů v oblasti AVP (Díaz Cintas 2004, [online]).

K ještě většímu rozmachu AVP pak došlo na přelomu a počátku nového století a zejména od roku 1999 se audiovizuálnímu překladu dostalo relativně rychlého uznání, pokud bychom to měli hodnotit podle počtu konferencí, vysokoškolských prací a příruček na toto téma (Gambier 2008:14). Díaz Cintas (2004, [online]) dodává, že není žádných pochyb o tom, že AVP je nyní v módě mezi studenty i vědci. Právě tyto dva výše zmínění autoři se společně s Henrikem Gottliebem, Yvesem Gambierem a Pilar Oraro momentálně řadí k nejvýznamnějším autorům publikací o AVP současnosti. Mezi jejich stěžejní práce patří *Audiovisual Translation: Subtitling*, *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, *New Trends in Audiovisual Translation* (Díaz Cintas a kol.), *Screen Translation. Eight studies in subtitling, dubbing and voice-over* (Gottlieb), *(Multi)media Translation* (Gambier a Gottlieb), *Topics in Audiovisual Translation* (Orero).

Jestliže v zahraničí zažívají publikace o AVP momentálně prudký rozmach, je tomu v České republice přesně naopak. De facto jedinou publikací na dané téma byla až donedávna publikace *Dabing, ano i ne* (Kautský) z roku 1970 (*Režie dabingu* autorky Olgy Walló se zabývá takřka výhradně technickými aspekty dabingu) a dále několik článků a diplomových prací (Pošta 2011:7). Velká část těchto diplomových prací vznikla na ÚTRL FF UK, konkrétně můžeme jmenovat práce *Problematika dabingu a titulkování filmů z hlediska překladatele* (Císařová 1988), *Překlad a úprava cizojazyčných filmů se zaměřením na titulkování*. (Čekalová 1998), *Sémantické a pragmatické aspekty britských reklamních titulků*. (Hrušková 1992), *Problematika překladu z angličtiny do češtiny při dabingu a titulkování*. (Kejvalová 1992), *Stylistické posuny při titulkování a tlumočení filmů z angličtiny do češtiny*. (Vojířová 1993), *Prvky hovorové angličtiny jako prostředek sociální stratifikace a jejich převod při překládání filmů pro český dabing*. (Míková 2005). Některé další pak na Masarykově univerzitě v Brně, konkrétně *Culture in Film Subtitling from Czech into English: Kolya and Elementary School* (Barnová 2010), *Seriál Přátelé: Lingvistické, kulturní a technické problémy dabingového překladu* (Viktorová 2010), *Culture-bound Issues in*

Subtitling: A Comparative Study of Films for Adult vs. Young Audiences (Kolebáčová 2007), *Překlad filmu a jeho literární předlohy* (Reich 2006).

Z tohoto pohledu proto představuje nově vyšlá publikace *Titulkujeme profesionálně* (Pošta 2011) velký přínos pro českou oblast audiovizuálního překladu, jedná se totiž o jediné aktuální dílo svého druhu psané česky. Jak je patrné již z názvu, zaměřuje se kniha především na titulky a to zejména na praktické aspekty jejich tvorby a překladu.

1.4 Typy AVP

Jak už jsme zmínili výše, hlavními typy audiovizuálního překladu jsou titulky, dabing a voice over, proto nyní pojednáme jejich specifika.

1.4.1 Titulky

Titulky jsou společně s dabingem jedním ze dvou nejrozšířenějších typů překladu audiovizuálního materiálu. Díaz Cintas a Remael (2007:8) charakterizují titulkování jako překladatelský postup, při kterém dochází k prezentaci psaného textu, obvykle na spodní části obrazovky (v některých zemích, například v Japonsku, jsou titulky zobrazovány vertikálně v pravé části obrazovky), jehož cílem je přenést původní dialog mluvčích, jakožto i jiné prvky obrazu, které mohou mít výpovědní hodnotu (dopisy, nápisy a podobně), a informace, které jsou obsaženy v soundtracku. Gottlieb (1992:162) nabízí alternativní charakteristiku titulkování jako psaného, aditivního, okamžitého, synchronního a polymediálního překladu. Jedná se tedy o překlad, který se na rozdíl od ostatních forem audiovizuálního překladu realizuje v psané podobě, k původní jazykové informaci se přidává další slovní informace, překlad se objevuje okamžitě a je mimo kontrolu diváka. Původní i přeložený dialog jsou prezentovány simultánně a k přenosu informace jsou paralelně používány alespoň dva různé kanály.

Titulky můžeme rozdělit do několika kategorií, obvykle se rozlišují dle lingvistických a technických parametrů, ale lze je dělit i dle formátu distribuce, metody projekce a překladatelských postupů. Jejich dělení nicméně komplikuje fakt, že titulky jsou těsně spjaté s technologickým vývojem, který probíhá stále rychleji, a s ním se tak mění i kategorie a možnosti titulků. Vznikají díky němu i zcela nové kategorie titulků, které nelze zařadit do kategorií stávajících (Bartoll 2004:53). My zde nyní představíme model klasifikace titulků, který sestavili Díaz Cintas a Remael (2007:13-25).

1.4.1.1 Lingvistické parametry

Prvním, tradičním, kritériem klasifikace je lingvistický rozměr. Ten nabízí dělení titulků na dvě základní kategorie: mezijazykové (interlingual) a vnitrojazykové (intralingual). Třetí, méně rozšířenou kategorií, jsou bilingvní a vícejazyčné titulky. V případě mezijazykových titulků dochází k převodu z cílového do zdrojového jazyka, zatímco vnitrojazykové titulky zachovávají jazyk originálu a zajišťují pouze převod z mluvené do psané verze. Můžeme je dále rozdělit na několik podkategorií: titulky pro neslyšící, titulky sloužící jako nástroj pro výuku cizího jazyka, titulky pro karaoke, titulky pro nářečí určitého jazyka a titulky označující upozornění a oznámení.

Nejrychleji se rozvíjející z těchto podkategorií jsou titulky pro neslyšící a sluchově postižené (anglicky běžně používaná zkratka SDH – Subtitles for the Deaf and Hard of hearing), které kromě dialogů obsahují i další, paralingvistické informace, jako například ironie výpovědi, zvonění telefonu, smích, zaklepání na dveře a podobně. I z tohoto důvodu jsou tyto titulky delší než titulky mezijazykové, často jsou ve třech i čtyřech řádcích.

Používání tohoto typu titulků je nyní stále rozšířenější i díky lobbingu zájmových skupin, v některých zemích je také ze zákona povinné. Například britská BBC, která v tomto ohledu drží prvenství, tvrdí, že 100% jejích pořadů je opatřeno titulky pro neslyšící. V České republice poskytují tyto titulky ČT, Nova i Prima na stejném kanále teletextu 888, tato povinnost je navíc dána ze zákona (Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání 231/2001 Sb.). *„Provozovatel celoplošného televizního vysílání s licenci (Nova a Prima, pozn. aut.) je povinen opatřit minimálně 15 % vysílaných pořadů [...] titulky [...] a provozovatel celoplošného televizního vysílání ze zákona (Česká televize, pozn. aut.) je povinen opatřit minimálně 70 % vysílaných pořadů [...] titulky pro sluchově postižené, pokud zvláštní zákon nestanoví jinak.“* (Kálal 2010, [online]).

Mezijazykové titulky jsou patrně nejznámějším typem titulků, ale i ty můžeme rozdělit do dvou podkategorií – na „klasické“ titulky pro slyšící diváky a na mezijazykové titulky pro neslyšící. Ty byly dlouho opomíjeny, ale s příchodem DVD se situace změnila, a distribuční společnosti již nyní často ke svým filmům nabízejí titulky pro neslyšící.

Bilingvní titulky jsou využívány v zemích, které mají dva oficiální jazyky. Příkladem je francouzština a vlámsština v Belgii, finština a švédština ve Finsku nebo hebrejštiny a arabština v Izraeli. Druhým častým prostředím pro bilingvní titulky jsou mezinárodní filmové festivaly, které filmy často promítají s titulky anglickými, pro mezinárodní diváky, a s titulky v jazyce

dané země, pro místní diváky. V bilingvních titulcích, které jsou často dvouřádkové jako standardní titulky mezijazykové, dochází k ještě mnohem větší redukci, která činí překlad takřka nemožným.

1.4.1.2 Technické parametry

Základní dělení titulků dle technických parametrů rozlišuje otevřené a zavřené titulky. Otevřené titulky jsou vypálené nebo promítané na filmový obraz, a proto je není možné odstranit nebo vypnout. Divák si proto nemůže zvolit, zda chce verzi bez titulků nebo s nimi. Naopak zavřené titulky umožňují divákovi přidat si je k programu, pokud sám chce. Titulky samy o sobě jsou v takovém případě skryté a lze je vidět pouze s příslušným dekodérem, nebo pokud si je divák aktivuje na DVD. Až do příchodu DVD byly mezijazykové titulky vždy otevřené a naopak vnitrojazykové titulky vždy skryté. S příchodem DVD ale diváci získali možnost si sami určit, zda chtějí či nechtějí sledovat film i s titulky.

Bartoll (2004:55-56) navrhuje ještě detailnější dělení dle technických parametrů, například dle pozice titulků na obrazovce (zda jsou titulky stále na stejném místě, ve spodní části obrazovky a zda jsou vycentrované či nikoliv), nebo dle kanálu, kterým jsou titulky vysílány (samotný audiovizuální materiál, teletext, displej). Zamýšlí se také nad barvou titulků a samotným médiem audiovizuálního materiálu (kino, televize, video, DVD, internet, počítačová hra, živá vystoupení).

Díaz Cintas a Remael (2007:23-24) vydělují médium distribuce jako samostatnou kategorii pro dělení titulků, rozlišují pro tyto účely kino, televizi, video, DVD a internet. Typ média je významný zejména při rozhodování o délce titulků, která je standardně 35-37 znaků na řádek pro televizi, ale 40-41 pro kina, jak bude pojednáno v kapitole 2. 2 Časová dimenze.

1.4.1.3 Další typy

Kromě „klasických“ titulků, ať už mezijazykových či vnitrojazykových, otevřených či zavřených, se setkáme ještě s dalšími, méně rozšířenými typy. Díaz Cintas a Remael (2007:25-27) hovoří o třech z nich. Prvním typem jsou nadtitulky (anglicky „surtitles“ nebo „supertitles“), tedy titulky pro divadelní a operní představení, které ale povětšinou dodržují konvence pro klasické titulky. Je však potřeba při jejich překladu vzít v úvahu interpretaci dané hry či opery jejím režisérem. Druhým typem jsou mezititulky (anglicky „intertitles“), které jsou de facto předchůdcem dnešních titulků. Používaly se zejména v počátcích kinematografie, na začátku 20. století, kdy byly filmy ještě němé. Jednalo se o kousek

nafilmovaného vytištěného textu, který se objevoval mezi jednotlivými scénami, většinou jako černý obdélník s bílým textem. Jejich hlavní funkcí bylo zprostředkovat dialogy divákům v éře němého filmu, s příchodem filmového zvuku proto postupně zmizely. Pro zahraniční diváky se překládaly buď tak, že byly zcela nahrazeny novými „kartičkami“, nebo byly ponechány v původní podobě a určený konferenciér měl na starost jejich komentář a překlad pro zbytek obecnstva. V dnešní době se s meztitulky setkáme pouze výjimečně ve formě tzv. „inserts“, tedy vsuvek.

Posledním typem jsou tzv. „fansubs“, neboli amatérské titulky. Výraz „fansub“ je zkratka pro „fan-subtitled“ tedy „přeloženo fanoušky“. Jejich vznik sahá do 80. let minulého století, kdy chtěli mít evropští a američtí fanoušci japonského manga možnost tento žánr sledovat. Protože se ale nedostaly do oficiální distribuce, a neexistovaly tak žádné oficiální titulky, rozhodli se fanoušci překonat jazykovou bariéru tím, že si titulky přeloží sami. Hlavní myšlenkou je tedy tvořit titulky zdarma, od fanoušků pro fanoušky. Dnes už se fansubing zdaleka netýká jen překladu japonských mang, navzdory své sporné legálnosti se rozšířil do mnoha dalších zemí a uplatňuje se při překladu filmů i celých seriálů. Pošta (2011:9) tvrdí, že *„tyto amatérské titulky (v kombinaci s nelegálně šířenými kopiemi filmů) podle všeho využívá stále více spotřebitelů“* a dodává: *„Dalším paradoxním jevem je to, že titulky vytvořené amatéry (fansubbery), jsou mnohdy přinejmenším po technické stránce kvalitnější než „profesionální“ titulky na DVD.“*

1.4.2 Dabing

Luyken (1991:31) charakterizuje dabing jako nahrazení původní zvukové stopy jinou tak, aby přitom zůstalo co nejlépe zachováno časování, frázování a pohyby rtů. Dabing představuje druhou nejrozšířenější metodu překladu audiovizuálních děl, pro českého diváka pak tu úplně nejběžnější. První film nadabovaný do češtiny se u nás objevil již v roce 1933, jednalo se o americký film „Na stopě“. Všechny role však byly namluveny pouze jediným hercem, proto se jednalo o dabing velmi nedokonalý. Až se vznikem Studia pro úpravu zahraničních filmů v roce 1949 (od roku 1963 patřící pod Filmové studium Barrandov) se situace zprofesionalizovala (Bajerová a kol. 2002-2007, [online]). 50. a 60. léta minulého století je pak možné označit za „zlatá léta“ českého dabingu, protože se mu tehdy věnovali nejlepší čeští herci, jako například Rudolf Hrušínský, Svatopluk Beneš, či Karel Höger (Prejdová a kol., [online]).

Mimořádná popularita dabingu v České republice je poměrně specifická. Dokládají ji i ceny za dabing (Cena Františka Filipovského, pojmenovaná po jejím prvním nositeli), které se každoročně udělují za nejlepší mužský a ženský herecký výkon, ale také za mimořádnou celoživotní tvorbu či celoživotní mistrovství. Uděluje se rovněž cena diváků. Naproti tomu jak uvádí Pošta (2011:8) „*kvalitou titulků se systematicky nezabývá žádný filmový recenzent, neexistuje cena za nejlepší ani nejhorší titulky, jména dobrých titulkářů zná jen hrstka dramaturgů v České televizi a několika málo agenturách*“. Obliba dabingu v České republice je přičítána zejména jeho dlouhé tradici a vysoké kvalitě, Pošta (2011:9) k tomu ale dodává: „*Nicméně přiznejme si, že často opakovaná ujištění o výjimečnosti českého dabingu dnes už patří spíše do sféry starých pověstí českých*“.

Szarkowska (2005, [online]) přichází se zajímavou hypotézou, která uvádí do spojitosti používání dabingu a nedemokratické režimy. Podle ní je preference dabingu v zemích jako je Německo, Španělsko či Itálie pozůstatkem fašistických režimů, které využívaly mluvený film pro účely své propagandy. Místo titulků, které by odhalily původní znění, tak tyto země používaly dabing a uzpůsobovaly si ho svým potřebám.

Můžeme se jen dohadovat, zda došlo k určité analogii tohoto vývoje také v bývalé ČSSR za nadvlády komunistické strany. Pokud víme, empirické důkazy na toto téma neexistují. Blogger a profesor Milan Zelený (2008, [online]) nicméně tvrdí, že „*[p]rvní český dabing byl pořízen až v r. 1949 - teprve s nástupem komunismu a pod vlivem sovětské kinematografie*.“ a dodává: „*Kromě “sovětismu” existují i další totalitní zdroje dabingu: fašismus a nacismus. Jde o výraz nacionalistické netolerance tehdejšího SSSR, Německa, Itálie, Japonska a Španělska ke všemu úpadkovému, dekadentnímu a západnímu - tedy hlavně vůči tolik nenáviděné angličtině*.“ Lze tedy předpokládat, že historické okolnosti vývoje České republiky mohly sehrát roli při volbě metody AVP.

1.4.3 Voice over

Lluyken (1991:80) definuje voice over jako věrný překlad původní promluvy, který je doručen víceméně synchronně a používá se pouze v kontextu monologů, jako je například interview s jedním respondentem. Původní zvuk je přitom buď zcela vypuštěn, nebo ztlumen na velmi nízkou úroveň. Jeho definici problematizuje uvedený kontext, protože voice over se v mnoha případech využívá i pro překlady audiovizuálních děl s více mluvčími. Pošta (2011:8) tento kontext rozšiřuje. O voice overu říká, že „*je též někdy označován jako čtený překlad nebo komentáře. Původní hlas je ztlumen a je překryt čteným překladem, kde obvykle*

jeden hlas čte repliky všech postav[...]“. Orero (2006:2, [online]) uvádí, že jednou z nejdůležitějších součástí voice overu je jistý pocit autenticity a věrnosti převedeného obsahu. Zároveň však poukazuje na to, že voice overu zatím nebyla věnována patřičná pozornost ze strany vědců a akademiků. Výzkum je podle ní potřeba zaměřit zejména na takové oblasti, jakými jsou funkce voice overu, jeho formální prvky a překlad obsahu. Nedostatek tohoto výzkumu pak vzhledem k tomu, že je voice over často používán při politických projevech a v mezinárodním zpravodajství, považuje za „překvapivý“.

1.5 Titulky vs. dabing

Otázka, zda je lepší metodou audiovizuálního překladu dabing či titulky, rozděluje odborníky (i širokou veřejnost) na dva tábory a na dlouho se také stala hlavním a téměř jediným předmětem výzkumu v oblasti AVP. Při úvaze, který z těchto dvou postupů je lepší, je potřeba na problematiku nahlížet z více hledisek – nejen z hlediska diváka, ale také z hlediska trhu, které je v dnešní době stále významnější. Podle Szarkowské (2005, [online]) má na rozhodnutí o typu audiovizuálního překladu vliv více faktorů – historické okolnosti, tradice, zvyk diváka na určitý typ AVP, náklady, ale také pozice cílové i výchozí kultury v mezinárodním kontextu.

Jisté je, že jak dabing, tak titulky mají své výhody i nevýhody. Mezi výhody dabingu patří zejména to, že nenarušuje původní obraz žádným textem a navíc umožňuje divákovi plně soustředit svou pozornost na obraz, aniž by musel neustále zrakem odbíhat ke spodní části obrazovky. Navíc je přístupný i pro negramotné diváky, či malé děti, které ještě neumí číst. Naopak zřejmou nevýhodou dabingu je ztráta autenticity původního znění, včetně zabarvení hlasu herců či jejich přízvuku. Za účelem dosažení synchronizace rtů také často dochází k úpravám původních dialogů.

Výhoda titulků je pak jasná – nedochází k žádným ztrátám či posunům v původním znění, divák slyší opravdové hlasy herců i veškeré dialogy. Někteří pedagogové také tvrdí, že sledování filmů s titulky pomáhá při učení cizích jazyků (zejména angličtiny). Komparativní analýza provedená v rámci Studie potřeb a postupů v oblasti dabování a titulkování v evropském audiovizuálním průmyslu (Media Consulting Group 2007, [online]) však nepřinesla žádné empirické důkazy na toto téma. Nevýhodou titulků je pak to, že nejsou přístupné negramotným divákům a také to, že divák musí dělit svou pozornost mezi sledování obrazu a čtení titulků. Ty navíc zabírají určitou část obrazu. Borell (2000:16) nicméně při svém empirickém pokusu zjistil, že čtení titulků zabírá pouze maximálně 5 % času

z celkového sledování filmu, a proto tvrdí, že používání titulků nemá žádný negativní dopad na porozumění či vnímání audiovizuálního materiálu.

Riggio (2010, [online]), zabývající se AVP z ekonomického hlediska, tvrdí, že z tohoto pohledu toho zatím bylo o AVP napsáno velmi málo. Ve svém průzkumu nicméně zjistila, že dabing je populárnější v zemích, kde většina obyvatel hovoří pouze jedním jazykem, a také v bohatších zemích. Titulkování podle ní naopak převažuje v zemích s omezenějším trhem. Jako příklad uvádí skandinávské země, které sice v rámci Evropské unie patří mezi nejbohatší, ale preferují titulky před dabingem právě z toho důvodu, že audiovizuální trh zde tvoří méně než 10 % podílu na celkovém trhu.

Luyken (1991:32) nabízí poněkud odlišné rozdělení. Finančně náročnější dabing podle něj převládá v zemích, které mají více než 20 milionů domácností, ale také v zemích, kde zahraniční filmy představují méně než 30 % celkového programu. Titulkování pak volí ty země, ve kterých se hovoří tzv. „malými jazyky“ a kde programy v cizích jazycích tvoří většinu celkové produkce. Luyken (1991:32) dále hovoří o zemích, které stojí před dilematem - jedná se o malé, chudší země, ve kterých je vysoká míra negramotnosti. Pro takovéto země je dabing příliš drahý, na druhou stranu titulky představují pro část diváků nepřekonatelnou překážku. Řešením je obvykle kombinovaný postup, kdy se titulky použijí pro méně populární filmy a dabing pro filmy, od kterých se očekává velký úspěch.

Mnozí akademici často dělí země na tzv. „titulkovací země“ a „dabingové země“ podle převládající metody AVP. Luyken (1991:31) dokonce dělí Evropu na „dva tábory“, co se týče dabingu a titulků. Mezi tradiční dabingové země řadí Německo a Rakousko, Francii, Itálii a Španělsko. Naopak typické titulkovací země jsou podle něj Nizozemí, skandinávské země, Řecko a Portugalsko. Toto rozdělení víceméně potvrzují i výsledky Studie potřeb a postupů v oblasti dabování a titulkování v evropském audiovizuálním průmyslu (Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry), kterou provedla v roce 2007 společnost Media Consulting Group (Media Consulting Group 2007, [online]). Tato studie také používá obecné rozdělení na dabingové a titulkovací země, nicméně tvrdí, že situace v Evropě je mnohem komplexnější. Podle jejích výsledků se situace liší při překladu pro kina, kde je převažujícím postupem titulkování a to i v těch zemích, které jsou jinak tradičně považovány za země dabingové (např. Itálie, Španělsko, Francie, Německo, ale i Česká republika). Riggio (2010, [online]) přičítá zvyšující se oblibu titulků v tradičně

dabingových zemích spíše zavedení placených televizních kanálů a rostoucímu množství internetových programů.

Jiná situace je pak při překladu pro televizi, kde výše zmíněná studie uvádí 10 dabingových zemí, konkrétně Německo, Rakousko, Španělsko, Francii, Maďarsko, Itálii, Českou republiku, Slovensko, Švýcarsko a francouzsky hovořící část Belgie. Zbytek evropských zemí proto spadá mezi titulkovací země, až na 4 výjimky, kde převažuje voice over – Bulharsko, Polsko, Lotyšsko a Litvu. Dalším faktorem, který hraje roli při volbě metody překladu, je pak podle této studie i žánr filmu. Téměř všech 31 zkoumaných zemí například používá dabing pro překlad dětských filmů a to jak pro kina, tak pro televizi. Naopak při překladu dokumentů volí většina zemí metodu voice overu. Také Szarkowska (2005, [online]) tvrdí, že zjednodušující rozdělení na dabingové a titulkovací je zavádějící a je potřeba rozlišovat mezi překladem pro kina a překladem pro televize.

Rozhodující slovo má však v případě překladu pro kina distributor a v případě překladu pro televizi daná vysílací stanice. Distributor bere při rozhodování v úvahu (kromě zavedené tradice v dané zemi) komerční potenciál filmu, jeho žánr, rozpočet, případnou změnu v preferencích diváků a možnost odkoupení filmu televizí – v takovém případě si bude televize často žádat dabovanou verzi. Televizní vysílání se pak rozhoduje na základě dvou vzájemně propojených kritérií – rozhodnutí provozovatele a preferencí diváků. Ty jsou již často silně zakořeněné a lze je jen obtížně měnit – studie zjistila, že film s titulky může mít v tradičně dabingových zemích až o 30 % nižší sledovanost. Luyken (1991:112) nicméně tvrdí, že preference diváků je v první řadě daná tím, jak jsou na danou metodu AVP zvyklí, a proto je možné jejich preference změnit tím, že si zvyknou na jiné alternativy.

Luyken (1991:114-116) si dále všímá toho, jak se preference dabingu či titulků mění s věkem, úrovní vzdělání a znalostí cizích jazyků. Zjistil, že preferování dabingu se zvyšuje s věkem, zatímco preference titulků nebo sledování pouze originální verze s věkem klesá. Dále se ukázalo, že titulky či sledování filmu v původním znění preferují lidé s vyšším vzděláním, zatímco lidé s nižším vzděláním a nižším společenským statusem preferují dabing. Tento trend vysvětluje tím, jak je která skupina zvyklá číst. Jasným trendem je také to, že lidé se znalostí cizího jazyka (zejména angličtiny) preferují film v původním znění či s titulky, zatímco lidé neznalí daného jazyka budou preferovat dabing.

Riggio (2010, [online]) ve svém článku cituje výsledky výše zmíněné studie, která uvádí, že v roce 2005 bylo v Evropě promítnuto celkem 2 172 zahraničních filmů, což představuje 3 793 hodin filmového materiálu, který musel být přeložen. Z toho 28,44 % (750 hodin) bylo přeloženo metodou dabingu a 71,56 % (3 043 hodin) pomocí titulků. Z těchto výsledků tedy jasně vyplývá převažující obliba titulků mezi evropskými diváky.

Zajímavé je pak srovnání s výsledky průzkumu, který v roce 1987 provedli britský Broadcasters' Audience Research Board, britská televizní stanice Channel 4 a Evropský ústav pro média (EIM). Průzkum porovnával sledovanost dvou verzí francouzského seriálu Chateaufallon u britských diváků – jedna verze byla nadabovaná a druhá byla opatřena titulky. Když pak měli diváci uvést, která z verzí lépe přenesla „francouzský nádech“, získala dabovaná verze 66 bodů ze 100 možných a verze s titulky 70 bodů ze 100 (Luyken 1991:127). Tyto výsledky tedy mohou naznačovat, že v přímém srovnání dvou verzí nejsou diváci ve svých názorech tolik vyhranění, a jejich preference jsou tedy skutečně mnohdy dány zavedenou tradicí a „sílou zvyku“. Jak uzavírá Szarkowska (2005, [online]), univerzální způsob audiovizuálního překladu, který by vyhovoval všem, zkrátka neexistuje.

1.6 AVP v České republice

Jak už bylo uvedeno výše, řadí se Česká republika mezi tzv. dabingové země, což potvrzuje i Pošta (2011:13), když říká, že *„jsme zemí, kde v audiovizuálním překladu tradičně přední místo zaujímá dabing“*. Pošta dále uvádí, že tomu je tak nejspíše proto, že čeští diváci jsou *„poměrně konzervativní“*, a zůstávají tak věrni formě, na kterou jsou nejvíce zvyklí. Tomu se pak přizpůsobí i distributoři a televizní stanice. Marek Singer, generální ředitel televize Prima, v rozhovoru pro server Aktualne.cz uvedl: *„Byl bych osobně strašně rád, kdyby jazykové znalosti české mládeže byly na úrovni Skandinávie. Bohužel z našich průzkumů víme, že tomu tak není. A proto zatím dabing je řešením pro většinu.“* (Dabing je... 2009, [online]). Jedná se tedy o jistý „začarovaný kruh“ – vysílací stanice nezmění své návyky, dokud nebude po titulcích poptávka ze strany diváků. Ti si ale titulky nemohou oblíbit a nemohou si na ně zvyknout, dokud se s nimi nezačnou více setkávat. Puk (2011, [online]) tvrdí, že pokud lidé *„sledují oblíbený seriál v předstihu, tak se na jiné hlasy velmi těžko dá zvyknout“*. Špatný dabing tak filmu či seriálu může paradoxně uškodit více, než kdyby tvůrce použil pro diváky méně tradiční titulky.

Otázkou ovšem zůstává, zda je v České republice dabing opravdu stále populárnější než titulky, či zda se situace začíná měnit. Z ankety na internetových stránkách deníku E15 (Puk

2011, [online]) vyplývá, že 54% respondentů jednoznačně preferuje titulky a pouze 14% jednoznačně preferuje dabing, 8% respondentů pak zvolilo samotný originální zvuk a 25% nemělo jasnou preferenci. Tento průzkum tedy naznačuje, že čeští diváci nemusí nutně být tak konzervativní, jak si mnozí myslí. Jak ale říká Pošta (2011:30): „*V každém případě by bylo velmi užitečné, kdybychom znali preference diváků zjištěné průzkumem na vzorku, do kterého by byli zařazeni respondenti různého věku, vzdělání, sociálního postavení atd.*“.

Do debaty, zda jsou pro českého diváka lepší titulky či dabing, se již zapojilo i Ministerstvo školství. Podle serveru Lidovky.cz (Kubálková a Sotonová 2010, [online]) chce „*po tuzemských televizích, aby častěji vysílaly filmy v původním znění s titulky*“ za účelem zlepšení jazykových kompetencí českých diváků. Server dále uvádí, že „*Ministerstvo usilovalo o zavedení vysílání televizních programů v originále již v souvislosti s realizací Národního plánu pro výuku cizích jazyků s Akčním plánem pro období 2005 až 2008. Již tenkrát proto jednalo školství o této možnosti s ministerstvem kultury, kterému to náleží do gesce.*“ Ve výsledné podobě Akčního plánu výuky cizích jazyků pro období 2005-2008 (k nahlédnutí zde <http://aplikace.msmt.cz/PDF/JT010NPvyukyCJnaNet.pdf>) však ministerstvo k tomuto kroku nepřistoupilo. Podobný akční plán pro následující období se nepodařilo dohledat.

Je však jisté, že pokud by se mělo přistoupit k takovýmto změnám, bylo by nutné je ošetřit i legislativně, neboť „*[s]oučasné zákony státu nedovolují do programu televizí jakkoliv zasahovat. Navíc pokud by nějaké nařízení platilo, nedotýkalo by se zřejmě komerčních televizí. Týkat by se mohlo jen televize veřejnoprávní.*“ (Kubálková a Sotonová 2010, [online]). Proto zřejmě nelze očekávat, že by v nejbližší době došlo k významnějším změnám. Jak ale říká mluvčí Ministerstva kultury Stanislav Brunclík: „*Pokud by se objevila celospolečenská potřeba, nezbývalo by než připravit legislativní podmínky*“ (Kubálková a Sotonová 2010, [online]).

1.7 Současné trendy a budoucnost

Ačkoliv Severní Amerika a další anglofonní země představují největší sourodý audiovizuální trh díky angličtině coby pojícímu prvku, disponuje Evropa o 30% více diváky (Luyken 1991:179). Její nevýhodou oproti americkému trhu je však jazyková „roztříštěnost“. Právě tato jazyková diverzita však vyvolává potřebu audiovizuálního překladu, který je tak stále dynamičtěji se rozvíjejícím oborem. Podle Studie potřeb a postupů v oblasti dabování a

titulkování v evropském audiovizuálním průmyslu (2007) byl v roce 2006 obrat v dabovacím a titulkovacím průmyslu 372 – 464 milionů euro jen v Evropě. Jedná se tedy také o ekonomicky významné odvětví.

Rozvoj AVP jde ruku v ruce s rozvojem technologickým, a proto je potřeba, aby současní i budoucí překladatelé audiovizuálního materiálu sledovali nejnovější vývoj v informačních technologiích a uměli používat stále novější programy (Díaz Cintas 2008b:7). Za tím účelem je však potřeba si překladatele takzvaně „vychovat“ a zakomponovat do univerzitních studijních programů, především translatologických, také audiovizuální překlad. V České republice však zatím není možné studovat audiovizuální překlad jako samostatný obor, pouze Ústav translatologie FF UK nabízí volitelné kurzy překladu titulků. Také na zahraničních univerzitách byl audiovizuální překlad dlouho opomíjenou disciplínou, v posledních letech se však situace rapidně změnila a mnoho fakult již nyní nabízí audiovizuální překlad jako studijní obor.

Vliv na vývoj audiovizuálního překladu však mají také faktory, které jdou ruku v ruce s technickým rozvojem – globalizace, internacionalizace a změna ve způsobu, jakým spolu lidé dnes komunikují (Gambier a Gottlieb 2001:viii). Prakticky každý z nás dnes ke své denní komunikaci využívá počítač, ať už ve formě emailu, internetových hovorů či sociálních sítí. Díaz Cintas (2008c:90) dokonce tvrdí, že jsme svědky změny postavení tradičních médií – tradiční médium přenosu informace, tedy papír, je postupně nahrazováno médiem novým, audiovizuálním. Gambier a Gottlieb (2001:xiv) zase dávají důraz na kyberprostor, který je podle nich místem, kde bude překlad v budoucnosti velice potřeba – ať už pro komunikaci mezi jednotlivci, nebo počítačem vytvořenými postavami.

Pošta (2011:29) k budoucnosti AVP dodává *„dabing je v průměru 11,6krát dražší než titulcování (v jednotlivých zemích se rozdíl dosti liší, od cca 6,5násobku až po dvacetinásobek). Dá se tedy předpokládat, že spolu s rozšiřující se nabídkou multimediálního obsahu (digitální a kabelové televizní kanály, DVD, multimediální aplikace atd.) poroste procento titulcovaných pořadů na úkor dabingu.“*

Studie potřeb a postupů v oblasti dabování a titulcování v evropském audiovizuálním průmyslu (2007) uvádí, že kvalita titulků obecně je na vzestupu. Zároveň však dodává, že kvalita při vývoji titulků i dabingu bude do budoucna v Evropě velkým tématem. Tato kvalita (daná časem stráveným průzkumem, časem na analýzu kontextu a ověřování dat) je totiž

ohrožována tlakem na jednotlivé strukturní proměnné trhu – cenu, množství a termíny. Problémy s kvalitou tak ne vždy musí být způsobeny nedostatečnou přípravou překladatelů a nedostatečnými možnostmi této přípravy.

2. Titulkování

Titulky vždy podléhají určitému časovému a prostorovému omezení, které Pošta (2011:42) s nadsázkou nazývá „titulkářský časoprostor“. Udávají, na jak dlouho mají být titulky zobrazeny a jak velkou část mají zabírat v prostoru, tj. kolik mohou mít znaků. Tato omezení zde budou nyní pojednána.

2.1 Prostorová dimenze

Prostorové omezení udává, kolik znaků na jeden řádek mají titulky mít (titulky bývají zpravidla nejvýše dvouřádkové), aby nezabíraly na obrazovce příliš mnoho místa, ale aby byly pro diváka dobře čitelné. Žádné pevně stanovené „zákony“ však neexistují, a jedná se tak de facto jen o ustanovené zvyklosti.

Počet znaků na jeden řádek titulku se liší podle toho, pro jaké médium se film překládá (kino, televize), protože různá média disponují různou šířkou plátna či obrazovky. Pro televizi bývá délka jednoho řádku titulku 30-37 znaků na včetně mezer, pro kina (a DVD), které disponují širším plátnem, to pak je až 40 znaků na řádek. Počet znaků je také ovlivněn písmem titulků – pro cyrilici a azbuku je to 35 znaků na řádek, pro řečtinu a arabštinu 34-36 znaků na řádek. Zcela jiná pravidla mají japonské a korejské titulky, které mají jen 12-14 znaků na řádek (a jsou také zobrazovány vertikálně na pravé straně obrazovky), čínské titulky pak 14-16 znaků na řádek (Pošta 2011:43).

Standardní pozice pro zobrazení titulků je střed spodní části obrazovky, přičemž je možno je přesunout v případě, že spodní část obrazu je například příliš světlá a titulky jsou tak nečitelné nebo pokud se ve spodní části obrazovky odehrává významná část děje či jsou tam zobrazeny jiné důležité informace. V takovém případě jsou většinou přemístěny na horní okraj obrazovky, děje se tak jen ale v opravdu nutných případech, protože podobné přesuny vždy zmatou diváka. Některé televizní kanály také umísťují titulky na levý spodní okraj obrazovky místo na střed. Střed obrazovky je však vhodnější proto, že divák nemusí utíkat zrakem – zejména v kině – příliš daleko a také má titulky blíže hlavnímu ději (Díaz Cintas a Remael 2007:82-83).

Barva titulků je standardně bílá, pro černobílé filmy se někdy používá žlutá, aby byly lépe zřetelné. Písma se používají převážně bezpatková, jako Ariel či Helvetica (Díaz Cintas a

Remael 2007:84). Pošta (2011:43) dále uvádí, že z hlediska úspory místa je vhodné používat také písma proporční, která bývají užší.

2. 2 Časová dimenze

Časovou dimenzi představuje takzvané „časování“ titulku, tedy volba toho, kdy se má titulek na obrazovce objevit a především na jak dlouho.

Zlatým pravidlem při tzv. „spottingu“, tedy časování titulku, je zachování synchronizace titulků a výpovědí. Pokud je to možné, měl by se titulek na obrazovce objevit přesně v okamžiku, kdy postava začne hovořit, a zmizet přesně v okamžiku, kdy postava svou výpověď ukončí. Pošta (2011:45) však vyzdvihuje názor Karamitrogloua, který tvrdí, že optimální je zobrazit titulek až 0, 25 vteřiny po zahájení repliky – divák tak má prostor zjistit, která postava hovoří, až poté může přesunout svou pozornost k titulkům. Zároveň však vyslovuje hypotézu, že budoucnost titulků bude stále více ovlivněna rozmachem DVD, na kterých jsou titulky obvykle zobrazeny přesně se začátkem promluvy. Tento trend se tak podle něj bude rozšiřovat.

Zároveň je však také důležité, jak dlouho zůstane titulek zobrazen v reálném čase. Studie prokázaly, že pokud je titulek zobrazen více než 6 vteřin, vede to diváka k tomu, aby si ho četl ještě jednou. Toto dvojitě čtení pak může způsobit jistou frustraci ze strany diváka. Pokud je promluva delší, je tedy lepší ji v titulcích rozdělit na několik menších úseků, které nepřesáhnou dobu zobrazení 6 vteřin. Zároveň je dána i minimální doba zobrazení titulku, například v případě jednoslovných odpovědí, která je stanovena na 1 vteřinu (Díaz Cintas a Remael 2007:95-99).

Luyken (1991:186) nicméně uvádí, že doba expozice jednoho titulku se liší podle jednotlivých zemí; ve Velké Británii jsou titulky standardně zobrazovány na 4 sekundy, v Nizozemí je to 6 sekund a ve skandinávských zemích až 8 sekund. Ukázalo se však, že 51 % Britů starších 50 let má problémy titulky sledovat. V Nizozemí je to pouze 25 % obyvatel starších 50 let. Zdá se tedy, že doba expozice titulku je skutečně zásadní pro divákovu schopnost jej sledovat a že tato schopnost klesá s věkem.

Díaz Cintas a Remael (2007:95) přitom říkají, že není nic víc frustrujícího, než když vidíme titulek mizet ještě před tím, než jsme ho stihli dočíst, nebo když se cítíme být ve stresu proto, že nás titulky nutí číst příliš rychle, a my tak nemáme dostatek času na sledování obrazu.

Někteří diváci pak mohou skončit s pocitem, že film spíše „četli“ než „viděli“. Tento názor potvrzuje také Hajmohammadi (2004, [online]), podle něhož není sledování filmů s titulky soutěží v rychlosti čtení a diváci chodí filmy do kina sledovat, nikoliv číst.

Pravidlem tedy podle Díaz Cintase a Remael (2007:95-96) zůstává tzv. „pravidlo 6 vteřin“, protože právě tato doba se ukázala být jako nejvhodnější doba zobrazení titulku pro většinu diváků (přičemž je jasné, že vzhledem k velké heterogenosti diváků nebude nikdy účinnost titulku stoprocentní). Výjimkou z tohoto pravidla jsou podle něj překlady textu k písním, které mohou zůstat zobrazeny déle v souladu s rytmem písně.

Pošta (2011:50) si také všímá toho, že titulky by měly být přizpůsobeny cílovému divákovi – jiná bude doba zobrazení u filmů určených pro filmové festivaly, kam chodí obvykle diváci na titulky zvyklí, jiná u filmů pro děti či seniory. Stejně tak by se měla brát v úvahu náročnost překládaného textu. Hajmohammadi (2004, [online]) k tomu dodává, že kromě jazykové náročnosti se musí brát ohled také na typ média, pro které jsou titulky překládány. Titulky v televizi je obvykle možné číst rychleji než titulky v kině z důvodu rozdílné „vizuální hustoty“ – tou rozumí fakt, že s televizními postavami jsme často již obeznámeni, a nemusíme proto věnovat informaci obsažené v titulcích takovou pozornost, jako když sledujeme v kině zcela nový a neznámý film.

Dalším zlatým pravidlem při „spottingu“ je pak nenechat titulek zobrazený během střihu obrazu. Zjistilo se totiž, že pokud dojde ke změně obrazu, má divák tendenci si myslet, že se automaticky změnil i titulek. Pokud tomu tak není, začne podruhé číst stejný titulek, což může vést k výše zmíněné frustraci a zmatení. Je také potřeba ponechávat jistý prostor mezi dvěma titulky, aby si divák měl možnost všimnout, že došlo k jejich změně (Díaz Cintas a Remael 2007:93).

Pošta (2011:53) na závěr dodává, že *„tyto obecné zásady platí i pro další druhy titulků (meztitulků atd.).[...] Pokud takovýto text bude zobrazen příliš krátce (nebo naopak příliš dlouho, pravděpodobně se mine účinkem.“* A hlavně, že *„[n]espokojený divák či uživatel je to poslední, o co tvůrce jakéhokoliv audiovizuálního díla stojí.“*

2.3 Segmentace a dělení řádek

Logické členění titulků může velmi silně ovlivnit jejich kohezi a koherenci, a potažmo tak i divákův zážitek z filmu. Zlatým pravidlem při členění titulku je dosáhnout toho, aby každý

titulek byl srozumitelný a smysluplný sám o sobě, jak sémanticky tak syntakticky. V ideálním případě by měla jeden titulek tvořit jedna celá věta. To však často není možné a jasné a logické členění titulků pak hraje důležitou roli (Díaz Cintas a Remael 2007:172).

Pokud jeden titulek netvoří jedna celá věta, musí se překladatel vypořádat se dvěma různými alternativami - věta je buď příliš krátká, a do titulku je tak potřeba umístit vět několik, anebo příliš dlouhá a pak je potřeba ji rozdělit na několik menších segmentů. Kromě dělení vět do titulků je důležité také dělení slov na koncích řádků v rámci jednoho titulku.

Pošta (2011:55) tvrdí, že „*dělení slov na konci řádku je při titulkování obvykle považováno za tabu.*“ To potvrzují i Díaz Cintas a Remael (2007:176), podle nichž by se neměla dělit slova na konci řádků za žádných okolností. Podle Pošty (2011:56) je dále nevhodné oddělovat podstatné jméno od přívlastku, předložku od podstatného jména, příslovečné určení od přídavného jména, oddělovat od sebe části složeného slovesného tvaru či ustálená spojení. Díaz Cintas a Remael (2007:177) k tomu doplňují ještě slovesa s předmětem přímým a nepřímým.

Vhodné je naopak dělit řádky i celé titulky tam, kde nastává určitý logický i syntaktický předěl ve výpovědi, ať už je to přímo předěl mezi větami nebo mezi jmennou a slovesnou frází. Nedoporučuje se tedy vést jednu větu přes několik titulků, což je zároveň velice náročné pro divákovu paměť (Ivarsson a Carroll in Díaz Cintas a Remael 2007:178).

V souvislosti s dělením titulků se pak nabízí několik otázek – zaprvé zda je vhodnější jeden delší titulek či více titulků kratších a dále pak otázka uspořádání titulku. Pošta (2011:59) cituje Díaz Cintas a Remael když tvrdí, že pokud se „*relativně krátký titulek*“ vejde na jeden řádek, není potřeba ho členit do dvou řádků. Otázkou je také, zda je pro diváka lepší mít jeden delší dvouřádkový titulek nebo několik kratších, po sobě jdoucích jednořádkových titulků. Na toto téma existují protichůdné názory – zastánci jednoho delšího titulku tvrdí, že se divákovi čtou snáze, protože neztrácí čas přechodem na nový titulek. Existují ale i zastánci opačného přístupu (Pošta 2011:60). Při rozhodování o případném dělení titulku je potřeba mít vždy na paměti diváka a pokusit se uspořádat titulek takovým způsobem, aby jeho čtení bylo pro diváka co nejméně náročné (ať už z hlediska pohybu očí nebo využití jeho paměti).

Pošta (2011:57) se také zamýšlí nad tím, jaké by mělo být uspořádání textu v rámci jednoho dvouřádkového titulku a zda by mělo převládnout hledisko estetické (tedy dva zhruba stejně dlouhé řádky) nebo hledisko gramatické (dělení dle sémantické struktury). Sám se přitom

přiklání k druhé skupině, když tvrdí, že „*gramatika je důležitější než estetika*“. Pro případ, kdy jeden z řádků je delší než druhý, pak doporučuje, aby „horní řádek byl kratší a druhý delší, protože čím níže ke spodnímu okraji plátna/ obrazovky je větší množství textu, tím menší je pravděpodobnost, že bude titulek rušit obraz.

Veškeré úvahy o dělení titulků pak uzavírá tím, že nejdůležitější by měla být „*logika, syntaktická a významová struktura repliky. Až na dalším místě by měla být estetická stránka věci (dva stejně dlouhé řádky) a snaha umístit titulek do co nejnižších partií (tzn. tak, že dolní řádek bude delší než horní).*“ (Pošta 2011:61).

2.4 Interpunkce

Interpunkce v titulcích je častým předmětem diskuzí – měla by se ujednotit tak, aby vznikl všeobecně uznávaný standard, nebo by se naopak měly podporovat odlišnosti mezi jednotlivými jazyky? Otázka na tuto odpověď zatím neexistuje, je však jisté, že místo nařízení a pravidel by se mělo vycházet z dialogu a všeobecného konsenzu (Díaz Cintas a Remael 2007:103).

Pošta (2011:38) upozorňuje na nebezpečí přebírání zahraniční interpunkce při překladu českých titulků a zdůrazňuje, že je vždy potřeba používat interpunkci podle české normy, jak je uvedena v Pravidlech českého pravopisu či v technické normě Úprava písemností zpracovaných textovými editory (ČSN 01 6910).

Jako příklad Pošta uvádí používání tzv. „31ovysvět“, která je v některých cizích jazycích běžným označením nedokončené výpovědi, avšak v češtině konotuje jiné významy, jako například přerývanou řeč či pomlku.

Cerón (2001:174) však zároveň dodává, že titulky nejsou stejné jako jakýkoliv jiný psaný text, a proto mají i své vlastní konvence. Jako všeobecně uznávanou konvenci Pošta (2011:39) uvádí používání spojovníků “-“. Ty se používají na začátku řádku před replikami jednotlivých postav, pokud spolu v daném titulku hovoří alespoň dvě osoby. Upozorňuje však zároveň na rozdíly mezi spojovníkem a pomlčkou a mezi čárkou a apostrofem, které se mezi sebou nesmějí zaměňovat.

Jako další zvláštnost typickou pro titulky uvádí Cerón (2001:174) používání kurzívy i v jiných než standardních situacích, např. při přepisu voice-overu nebo pokud se ve filmu objevují cizí jazyky jiné než hlavní jazyk filmu.

3. Překlad titulků

Podle Reid (in Luyken 1991:156) představují titulkování de facto tři souběžné a navzájem propojené činnosti – přenos informace z jednoho jazyka do druhého, zkracování a kondenzace textu a převod z mluveného jazyka do psané podoby. Ve všech těchto krocích je přítom obsažena interpretativní funkce. I překladatel pak pracuje v těchto třech rovinách – sám pro sebe si musí mluvený jazyk neverbálně konceptualizovat, cílovému zahraničnímu divákovi musí přiblížit neznámé pojmy a koncepty a toto vše pak musí převést do psaného textu.

Gottlieb (1992:166), jeden z předních odborníků na audiovizuální překlad, sestavil přehled deseti strategií, které překladatelé titulků při své práci používají. Tento model zde nyní představíme v rozpracované podobě autorů Ghaemi a Benyamin (2010:42, [online]).

1. Expanze (*33ovysvět*) se používá v případě, kdy původní text vyžaduje určité vysvětlení, například z důvodu kulturních rozdílů.
2. Parafráze (*paraphrase*), neboli změna výrazu, se použije v případě jazykově specifických prvků, například pokud frazeologii původního jazyka nelze syntakticky převést do jazyka cílového.
3. Převod (*transfer*) je strategie, při které dojde k úplnému a přesnému překladu zdrojového textu, příkladem jejího použití může být bezpříznaková neutrální promluva.
4. Imitace (*imitation*) zachovává zcela identické výrazy v obou jazykových verzích, obvykle se jedná o vlastní jména, mezinárodní pozdravy a podobně.
5. Přepis (*transcription*) se používá v případě, kdy je určitý termín použit nestandardně již ve zdrojovém jazyce. Může se například jednat o použití třetího jazyka nebo jazyka smyšleného.
6. Dislokace (*dislocation*) je použití jiného výrazu a zároveň přizpůsobení obsahu. Může se jednat o případy, kdy zdrojový materiál využívá určitých speciálních efektů, například humorné písničky. V takovém případě je důležitější převést na diváka spíše účinek než samotný obsah.

7. Kondenzace (*condensation*) je pro překlad titulků typicky používanou strategií, jedná se o zkrácení textu pokud možno co nejméně násilným způsobem.

8. Decimace (*decimation*) je extrémní forma kondenzace, při které dochází i k vypouštění potencionálně důležitých prvků, často z důvodu velké rychlosti promluvy.

9. Vymazání (*deletion*) znamená úplné vypouštění části textu, často k němu dochází v případě rychlé řeči, která však zároveň nenese příliš významný obsah.

10. Reznice (*resignation*) je typická pro tzv. nepřeložitelné prvky – jedná se o případy, kdy nelze nalézt žádné překladatelské řešení, a nevyhnutelně tak dojde ke ztrátě významu.

Gottlieb (1992:167) dále provedl empirický výzkum četnosti použitých strategií v dánské verzi titulků k filmu „Mladý Frankenstein“. Zjistil přitom, že nejpoužívanější strategií byly převod (44,9 %), parafráze (14,5 %) a kondenzace (12,9 %). Naopak nejméně používanými strategiemi byly reznice (0,5 %) a imitace (1 %). Celkově došlo v překladu titulků ke ztrátě pouhých 16 % původního obsahu (sémantického i stylistického) za využití strategií decimace, vymazání a reznice.

Gottliebův model byl na dlouhou dobu jediným modelem strategií pro překládání titulků, a proto byl také používán. Nicméně Lomheim (2000:45) tento model zpochybňuje, zejména proto, že „*det var både upraktisk og 34ovysvættlen å operera med så mange kategoriar som Gottlieb hadde i si undersøking. Ein ting er at det vert 34ovys tungt å 34ovysv med så mange kategoriar, men den viktigaste grunnen til at eg ønskte 34ovy kategoriar, var det flytande skiljet 34ovys nokre av kategoriane.*“ A dále dodává: „*Dessutan er målet for vår undersøking å få fram det som måtte finnast av grunnleggjande teknikkar og tendensar, og i ein slik samanheng er det også uheldig å ha for mange kategoriar. Hovudtrekka vert mindre tydelegere når eit materiale vert splitta opp i for mange kategoriar.*“ (Lomheim 2000:45).

Lomheim (2000: 45-49) potom sám navrhuje vlastní, alternativní model strategií pro překlad titulků o šesti (respektive sedmi) kategoriích. Těmito kategoriemi jsou:

1. vynechání (*utelating*) – vynechání celé repliky nebo její části, často se týká například oslovení

2. komprese (*komprimering*) – zkrácení výrazu, při kterém lze často jen obtížně určit, které konkrétní prvky byly při překladu vynechány

3. expanze (*tillegg*) – přidání informace, která není v původním textu obsažena
4. generalizace (*utviding*) – nahrazení specifického výrazu výrazem obecným
5. specifikace (*innsevring*) – opak generalizace, nahrazení určitého výrazu výrazem specifičtějším
6. neutralizace (*nøytralisering*) – odstranění expresivních výrazů (slang, vulgarismy) a nahrazení výrazy neutrálními

Další samostatnou kategorií je pak pro něj překlad, kterým míní ekvivalentní převod významu (Lomheim 2000:45). Definuje ho jako výsledek procesu, při kterém „*omsetjaren har som intensjon å formulera ei fullt dekkjande meiningsattgjeving*“ (Lomheim 2000:53). Dodává přitom, že ekvivalentním překladem mohou být i strategie, které zdánlivě vypadají jako expanze či redukce. Jako příklad uvádí překlad anglického spojení „24 hours“ norským výrazem „*døgn*“. Ačkoliv je překlad zdánlivě redukován do jediného výrazu, nejedná se o strategii redukce, neboť „*døgn*“ je ekvivalentní norský výraz označující den a noc, tedy 24 hodin. Opačným příkladem je přeložení francouzského „*au Palais Bourbon*“ (česky v Burbonském paláci) jako „*i Palais Bourbon, den franske nasjonalforsamlinga*“. Zdánlivě se jedná o strategii expanze, avšak norský divák ze samotného výrazu „*Palais Bourbon*“ nepochopí, že se jedná o sídlo francouzského Národního shromáždění. Proto je toto 35ovysvětlení jedinou cestou k dosažení ekvivalentního překladu. (Lomheim 2000:53) Kromě věrného překladu jsou hlavními kategoriemi vynechání a komprese. Ty dohromady tvoří společnou kategorii redukce, která vede ke zkracování textu (Lomheim 2000:51), prodlužování textu naopak zajišťuje strategie expanze.

S Gottliebovou klasifikací zde nalezneme několik styčných bodů – kategorie expanze je zcela stejná, Gottliebova kondenzace se shoduje s Lomheimovou kompresí a Gottliebovo vymazání odpovídá Lomheimovu vynechání. Lze zároveň říci, že právě tyto tři strategie patří při titulkování k nejpoužívanějším. Domníváme se, že Gottliebův model je příliš podrobný, zároveň však zahrnuje takové kategorie, které se vyskytují pouze výjimečně (imitace, dislokace). Proto budeme při našem zkoumání používat Lomheimův model, který lépe odpovídá reálné situaci při překladu titulků.

Také Lomheim provedl empirický výzkum distribuce strategií expanze a redukce při překladu tří odlišných jazykových materiálů do norštiny. Zjistil přitom, že nejmenší zastoupení měla

vždy strategie expanze (6 %, 6 %, 8 %), naopak obvykle nejvíce se vyskytovala strategie překladu (68 %, 50 %, 33 %) a o něco méně redukce (26 %, 42 %, 61 %). Při tomto procentuálním dělení však bral v úvahu pouze nejpoužívanější strategie překlad, redukce, expanze a opominul méně časté kategorie specifikace, generalizace, nivelizace. Z těchto tří jsou však překlad a redukce (tedy komprese a vynechání) jasně nejvíce používanými strategiemi (Lomheim 2000:51). Naopak expanze je zastoupena nejméně. Lomheim (2000:51) k tomu říká „*Den heilt innlysende konklusjonen me kan trekkja frå desse tala, er at 36ovysvætl ekspansjon ligg temmelege fast i dei tre filmane, endå så ulike dei er.*“.

Také v Gottliebově výzkumu tvořil převod (Lomheimův „překlad“) největší procento použitých strategií a poměrně hojně byla zastoupena kondenzace. Bude nás proto zajímat, zda se výsledky našeho výzkumu budou shodovat s těmito trendy.

Díaz Cintas a Remael (2007:145) dodávají, že ačkoliv překladatel titulků musí vždy brát ohled na omezení daná časem a prostorem, není jeho práce příliš odlišná od jiných druhů překladu v tom smyslu, že každý typ překladu v sobě skrývá jistá úskalí. Jako příklad lze uvést překlad poezie, při kterém se překladatel musí vypořádat s rytmem a dispozicí textu nebo překlad divadelních představení, kde musí překladatel brát ohled na provedení dané inscenace (Zabalbeascoa in Díaz Cintas a Remael 2007:145). Také oni nicméně hovoří o kondenzaci, reformulaci a vynechávání jako strategiích pro překlad titulků. Pošta (2011:62) uvádí tři překladatelské univerzálie, tedy „*jevy a procesy, které při překladu automaticky probíhají vždy bez ohledu na jazyk originálu a překladu, na osobu překladatele a další faktory.*“ Za tyto univerzálie považuje zjednodušování, normalizaci a explicitaci. Pro překlad titulků je navíc podle něj typické zkracování, které „*probíhá v zásadě dvěma způsoby: 1) kondenzací, tedy co nejstručnějším vyjádřením informací obsažených v originále, 2) vypouštěním některých informací či částí textu*“ (Pošta 2011:68). Poštovo zkracování tedy odpovídá Lomheimově redukci textu, která se skládá z komprese a vynechání.

Některé z nejtýpčtějších strategií pro překlad titulků budou nyní pojednány blíže.

3.1 Strategie při překladu titulků

3.1.1 Redukce, kondenzace a reformulace

Díaz Cintas a Remael (2007:146) rozlišují dva základní typy redukce textu: částečnou a úplnou. Částečné redukce se dosáhne právě kondenzací textu, úplná redukce znamená vymazání či vynechání dané lexikální jednotky. Rozhodování o tom, co lze z textu vypustit a

co ne, přitom musí být založené na principu relevance. To potvrzuje i Pošta (2011:68) když tvrdí, že „vypouštění ovšem nesmíme provádět libovolně“ a dále dodává „musíme se zamyslet, co je v dané situaci a v daném kontextu důležité, nezbytné, to ponechat a vypustit něco, co nezbytné není.“ Podle Díaz Cintase a Remael (2007:149) musíme nejvhodnější strategii posuzovat v každém případě zvlášť a důležitou roli v tomto rozhodování hraje žánr a rétorická funkce promluvy. Při překladu hádky tak bude důležitější zachovat rytmus řeči na úkor veškerých detailů obsahu a naopak při překladu dokumentu se bude překladatel snažit reformulovat a kondenzovat obsah tak, aby nemuselo dojít k jeho vypouštění.

Kondenzace je při překladu titulků jednou ze základních strategií, což potvrzuje většina odborníků. Hutchins (1983, [online]) si přitom všímá toho, že lingvisté věnují tak běžnému jevu jako je kondenzace velmi málo pozornosti. S kondenzací se přitom podle něj setkáme dennodenně, ať už při čtení novinových článků, zápisů z jednání, obsahů děl a podobně. Také při titulkování se s kondenzací setkáváme neustále.

Je však třeba rozlišovat redukci kvantitativní (tedy redukci počtu slov) a redukci sémantickou (kondenzaci). Při kondenzaci totiž dochází k převodu obsahu, jakožto i velké části stylistických prvků originálu. Při pouhé redukci počtu slov se ztrácí zejména prvky mluveného jazyka, často v případech spontánních promluv jako jsou interview a podobně (Gottlieb 1992:166-167).

Díaz Cintas a Remael (2007:150) uvádí několik zásadních pravidel kondenzace – zejména je potřeba využít co nejlépe všech možností, které poskytuje daný jazyk, a zachovat přitom přirozenost a idiomaticnost přeložených formulací. Je přitom jasné, že konkrétní pravidla či rady, které existují pro kondenzaci například anglického či francouzského textu, nemusí a také nebudou platit pro kondenzaci českého textu. Jak v angličtině, tak v češtině nicméně probíhá kondenzace na dvou úrovních – na úrovni slova a věty.

Pošta (2011:69-71) uvádí výčet některých nejběžnějších typů kondenzace na úrovni slova v češtině. Patří mezi ně univerbizace (student medicíny – medik), stažené formy sloves (našel jsi – našels), volba kratšího synonyma (jestliže - -li), případně obecnějšího výrazu (bříza bělokora – strom), čísla psaná číslicí a také možnost v překladu vypouštět běžně známá slova jako „Thank you“, „Yes“, „No“. Jako možnost zkracování pak uvádí také „využívání zástupných slov“, tedy odkazů na situaci na obrazovce prostřednictvím výrazů jako „tohle“ či

„tamto“ namísto konkrétních výrazů. Zároveň však upozorňuje na nebezpečí nadužívání tohoto postupu, protože by to mohlo činit text pro diváka nesrozumitelný.

Při výčtu dalších možností pak odkazuje na Díaz Cintase a Remael (in Pošta 2011:74) a uvádí postupy jako je změna slovního druhu („*Záleží na tom, koho znáš, Henry.*“ – „*Záleží na známostech.*“), změna negativní formulace na kladnou („*To není přesně to, co jsem myslel.*“ – „*Myslel jsem to jinak.*“) a změna nepřímé otázky na přímou („*Smím se zeptat, co se stalo se psy?*“ – „*Co se stalo se psy?*“).

Na úrovni věty pak Pošta (2011:73) uvádí jako možnost „*spojení informací z několika frází či vět do jediné*“ a jako příklad uvádí kondenzaci souvětí: „*Čas na to přizpůsobit se tomu, co se očekává od George a jak se má chovat.*“ – „*Než se přizpůsobím tomu, jaké chování se od George čeká.*“

Nejnáročnější postup je pak podle Pošty (2011:73) reformulace se zachováním komunikační funkce (tj. např. výzva, výstraha, prosba, doporučení atd.). Překladatel pak nepřekládá doslovně původní formulaci originálu, ale nahradí ji přirozeným českým ekvivalentem. Jako příklad uvádí „*Proč to neuděláš takhle?*“ – „*Co kdybys to udělal takhle?*“.

3.1.2 Vynechávání

Také vynechání části textu je zcela běžnou strategií při titulkování, Gottlieb (1992) ho nazývá „*deletion*“, Lomheim (2000) „*utelating*“, Díaz Cintas a Remael (2007) hovoří o „*omission*“, Pošta (2011) používá nejčastěji výraz „*vypouštění*“. Díaz Cintas a Remael (2007:162) přitom tvrdí, že vypouštění jde ruku v ruce s reformulací a často je vhodnější výraz přeformulovat než ho zcela vypustit. Před každou vynechávkou se proto musí překladatel ujistit, že daná scéna zůstane pro diváka i po ní pochopitelná. Také vypouštění se děje na rovině slova nebo celé věty a i zde se rozhodování řídí podle principu relevance.

Díaz Cintas a Remael (2007:163) například uvádí možnost při překladu z angličtiny vynechávat tázací dovětky, fatické výrazy či modifikátory, především z řad adverbii a adjektiv. Také Pošta (2011:71) hovoří o možnosti vypustit zesilující přívlastky či příslovečná určení (velmi sympatický – sympatický). Pošta (2011:72) dále navrhuje zjednodušovat složitější slovesné tvary („*Budu se nad tím muset zamyslet.*“ – „*Zvážím to.*“) a také možnost vypouštět oslovení („*Rozhlédni se, Grante.*“ – „*Rozhlédni se.*“). Díaz Cintas a Remael (2007:165) k tomuto výčtu dále přidávají pozdravy, citoslovce a zdvořilostní výrazy.

Pošta (2011:75) však zároveň cituje Karamitrogloua, podle něhož není vždy vhodné vypouštět vlastní jména, známá cizí slova a internacionalismy. Zmiňuje totiž takzvaný „kontrolní mechanismus“, kterým divák kontroluje, zda se to, co slyšel v originále, objeví také v titulcích. Divák se pak cítí „podveden“, když v titulcích dané slovo nenalezne, ať už proto, že bylo vypuštěno nebo opsáno jiným domácím výrazem (matematika – počty). Nicméně dodává, že tímto pravidlem by se titulkář patrně neměl vždy řídit. Naopak vhodným kandidátem na vypouštění jsou podle Pošty (2011:70) redundantní výrazy typické pro mluvený jazyk a také „*nejrůznější druhy vaty a výplňkových formulací, (např. ono totiž, no víš, vlastně, já nevím, prostě)*“.

Díaz Cintas a Remael (2007:166) dále uvádí, že v některých případech může být nezbytné vypustit i celé věty, zejména pokud mají velmi malou informační hodnotu. Může se tak jednat o promluvy pronesené ve velmi hlučném prostředí, kde je účelem především vytvořit určitý druh atmosféry, pokud je ve filmu puštěná hlasitá hudba nebo pokud mluví více postav současně. V případě, že hovoří více postav najednou a je potřeba promluvy některých z nich vynechat, je třeba se opět rozhodovat na principu relevance, tedy přeložit promluvu postavy, která pronáší nejdůležitější informaci. Většina filmových tvůrců si nicméně dává záležet na tom, aby dialogy, které jsou opravdu důležité, byly pro diváka snadno zachytitelné.

3.1.3 Expanze

Jako de facto protichůdná strategie ke zkracování a vypouštění se při titulkování vyskytuje také jev, který Lomheim (2000) i Gottlieb (1992) označují jako expanzi. Pošta (2011:64) hovoří o explicitaci a definuje ji jako „*proces, při kterém dochází k výslovnějšímu, jednoznačnějšímu, výraznějšímu nebo specifitějšímu vyjádření významů obsažených v originálu.*“ Dastjerdi a Rahekhoda zmiňují Nidovu klasifikaci přidávání informací (Nida in Dastjerdi a Rahekhoda, 2010, [online]), která rozlišuje následující typy: doplňování eliptických výrazů, nutné specifikace, přidávání z důvodu odlišných gramatických struktur, rozšiřování implicitních výrazů na explicitní, odpovědi na rétorické otázky, klasifikátory, konektory, kategorie přijímacího jazyka, které neexistují v jazyce cílovém a dvojtvaru.

Podle Pošty (2011:64) je explicitace běžný jev, který se vyskytuje v každém překladu, tedy i v překladech titulků. Zde se však z důvodů prostorového omezení, jak bylo pojednáno v kapitole 2.1 Prostorová dimenze, nejedná o jev příliš žádoucí. Pošta (2011:66) dále zmiňuje experiment, při kterém se sledoval procentní nárůst počtu slov u překladů z angličtiny do češtiny. Průměrný výsledek byl 6,85 % a k nárůstu přitom došlo v 15 případech z 16. V jiném

výzkumu pak dále zjistil, že při překladech z angličtiny do češtiny nedochází pouze k explicitaci lexikální, nýbrž také k explicitaci syntaktické (přidávání vysvětlujících výrazů jako „tak“, „tedy“, „totiž“). Upozorňuje však, že situace se bude lišit pro každou originální dvojici jazyků. Pro překlady z angličtiny do češtiny je nicméně nárůst počtu znaků typický. Lze se domnívat, že vzhledem k podobným syntaktickým i lexikálním rysům angličtiny a norštiny bude situace stejná i pro překlady z norštiny do češtiny.

Jako nejvýznamnější strategie překladu titulků byly tedy označeny a pojednány kondenzace, reformulace, vypouštění a explicitace. Nyní se budeme zabývat dalšími tématy významnými při překladu titulků, kterými jsou překlad příznakové řeči, dále kulturně vázaných prvků a nakonec humoru.

3.2 Příznaková řeč

Díaz Cintas a Remael (2007:187) definují příznakovou řeč jako řeč s nestandardními jazykovými prvky či prvky, které, ačkoliv patří do spisovného jazyka, nejsou „neutrální“, a mohou tak mít specifické konotace. Jazyk může být příznakový z hlediska stylu nebo rejstříku, může být idiosynkratický či vázaný společensky nebo geograficky a spadají sem také nadávky, tabu a emocionálně zabarvené výrazy jako citoslovce a zvolání.

Je potřeba rozlišovat dialekt, sociolekt a idiolekt. Jednu z možných klasifikací nabízí Díaz Cintas a Remael (2007:191). Dialekt je v jejich pojetí jazyková varianta, která je používaná mluvčími z určité geografické oblasti. Jazyk používaný mluvčími z určité společenské skupiny či třídy se pak označuje jako sociolekt. Idiolekt pak představují jazykové návyky jedince, které ho odlišují od ostatních členů dané jazykové komunity. Může se jednat o jednotlivé stylistické prostředky, ale také vady řeči – často významný prvek charakterizující danou postavu – či oblíbené výrazy a podobně. Dialekt pak často (ačkoliv ne zcela správně) funguje jako generické označení všech výše zmíněných variant.

Za neformální a kolokviální používání jazyka je považován také slang, který je často typický pro určité společenské skupiny (teenageři) a funguje jako vyjádření příslušnosti k této skupině a znak identity mezi jejími členy (Hamaida 2007:5, [online]).

Čermák (1994:14-15) dělí jazyk podle geografického hlediska na dialekty a interdialekt (původně nadřazený dialekt). Podle funkčního hlediska rozlišuje jazyk standardní (spisovný), mluvený, profesní (slang a žargon) a dále jazyk sociálně uzavřené skupiny (hantýrka, argot).

Upozorňuje však na to, že zejména v angloamerické sociolingvistice se často používá pojem „registr“ označující varietu jazyka danou sociální situací. Česká lingvistika ale používá právě termín funkční jazyk. Ze sociolingvistického hlediska se vymezují dva druhy dialektů – zaprvé dialekt regionální, který je daný geograficky, a dialekt sociální (sociolekt), který je „*varietá jazyka, vymezená sociálně, tj. vztahem k sociální skupině, třídě, popř. i profesní skupině*“ (Čermák 1994:33). Idiolekt pak Čermák (1994:15) staví jako protiklad k jazyku národnímu a definuje ho jako „*jazyk jednotlivce (tj. jeho osobní ‘výběr’ z celonárodního jazyka)*“.

Pro účely naší práce budeme tedy pod pojmem „dialekt“ rozumět dialekt regionální, daný geograficky, a pod pojmem „sociolekt“ dialekt sociální, odkazující na příslušnost k určité sociální skupině. Idiolekt pak označuje jazyk konkrétního jednotlivce.

Způsob, jakým určitý člověk mluví, často vypovídá o jeho osobě a původu více než obsah toho, co ve skutečnosti říká. Přízvuk a způsob používání jazyka může odkazovat nejen na jeho původ, co se týká geografie, ale také na jeho společenské zázemí. Jedná se tedy o významnou charakteristiku, která leccos napoví o filmové postavě i divákovi. Nestandardní používání jazyka (dialekt, slang) je přitom typické zejména pro nižší společenské vrstvy a muže. Naopak u vzdělanějších vrstev obyvatelstva a žen převažuje používání spisovnějšího jazyka (Trudgill in Hamaida 2007:4, [online]).

Při překladu titulků je proto potřeba si těchto znaků všimnout a pokud možno se je pokusit divákovi zprostředkovat, neboť jejich vypuštění často znamená ztrátu jisté emocionální vřelosti a individuality. Poměrně bezproblémové je převedení gramatických a lexikálních odchylek od standardního jazyka, naopak jiné významné složky mluvených dialektů, jako je přízvuk a výslovnost, je poměrně obtížné převést do psané podoby (Hamaida 2007:4, [online]). I z toho důvodu pak při překladu titulků často dochází k nivelizaci dialektů a slangu. Hamaida (2007:4, [online]) uvádí dva důvody toho, proč v anglických titulcích převažuje používání standardní angličtiny namísto angličtiny hovorové – zaprvé je to kvůli zjednodušení a objasnění dialogů, zejména těch, které byly původně proneseny v hovorové angličtině, zadruhé proto, aby překladatel dostal jisté normy, kterou je používání standardní angličtiny v psaných textech.

Díaz Cintas a Remael (2007:187) tvrdí, že překladatel titulků by se neměl snažit převést pouze obsah toho, co filmové postavy říkají, ale také způsob, jakým tak činí. V případě

dialektů je ale téměř vždy problémem to, že v cílovém jazyce neexistuje ekvivalent dialektu jazyka zdrojového. Dialekty se navíc mění, a proto dialekty používané před několika desítkami let nemusí dnes již vůbec existovat (Díaz Cintas a Remael 2007:191).

Jak už bylo řečeno, dialekty se často vyznačují nespisovnými gramatickými i pravopisnými tvary. Autoři tiulků mají obvykle tendence tyto „chyby“ opravovat, a tím pádem dialekt nivelizovat. Protože je ale dialekt a tím pádem i původ postavy divákovi naznačen různými prostředky (gesta, chování), není potřeba zachovávat zcela všechny odchylky od normy (Díaz Cintas a Remael 2007:192). Podle Bartolla (2006:5, [online]) by se například při převádění idiolektů a sociolektů neměly používat záměrné pravopisné chyby v titulcích. Pokud už k tomu dojde, měly by být vyznačeny kurzívou. Jako možné řešení také navrhuje používat závorčky, které by diváka informovaly, že se v textu objevilo nestandardní řešení. Nejčastějším řešením vyznačení dialektu nicméně bývá výběr příslušného nestandardního lexika, které se převádí snadněji než nestandardní gramatika (Díaz Cintas a Remael 2007:193).

Problém mohou při překladu představovat také emociálně zabarvené výrazy, zejména vulgarismy a tzv. tabu výrazy – tedy výrazy, které nejsou v dané kultuře společensky přijatelné. Vulgarismy a nadávky tím pádem spadají mezi tabu. Překladatelé tiulků musí v takovém případě vždy nejprve posoudit dopad a emocionální hodnotu daného výrazu ve zdrojové kultuře a pak nalézt vhodný ekvivalent v kultuře cílové. Není přitom možné takové výrazy pouze vynechávat, zároveň ale není potřeba překládat naprosto každý použitý vulgarismus (Díaz Cintas a Remael 2007:196). Mattsson (2006:3, [online]) si všímá toho, že nadávky jsou podobné fatickým výrazům v tom, že nejsou nezbytné pro filmový děj a rozvoj příběhu, pouze mu dodávají více či méně redundantní informace. Na rozdíl od nadávek však fatické výrazy nejsou tabu. Přesto ale oba výše zmíněné druhy použité v řeči mohou významně ovlivnit to, jak bude divák danou filmovou postavu vnímat. Jak bylo řečeno výše, nelze je proto plošně vynechávat. Naopak, pokud používání vulgarismů některou z postav přímo charakterizuje, je zcela nutné je zachovat.

Vždy je také potřeba brát v úvahu různou „míru tolerance“ vůči podobným výrazům v cílové kultuře. Zároveň je potřeba mít na paměti odlišnosti mezi jazykem mluveným a psaným – mnohé vulgarismy jsou akceptovatelné v mluveném projevu, avšak napsané (a promítané na filmovém plátně) působí diametrálně odlišným dojmem. Při rozhodování o ekvivalentu je třeba brát v úvahu také médium (tiulky pro DVD obvykle bývají „odvážnější“ pokud se jedná o používání vulgarismů než tiulky pro televizi) a kontext promluvy. Různé expresivní výrazy

mohou mít v odlišných kontextech různé významy. Přesto používání vulgarismů v titulcích (alespoň v Evropě) stále stoupá (Díaz Cintas a Remael 2007:196-197).

Mattsson (2006:3, [online]) provedla empirický výzkum týkající se překladu vulgarismů z anglického originálu do švédských titulků. Na zkoumaném materiálu přitom zjistila, že pouze 37 % vulgarismů ze zdrojového jazyka bylo přeloženo do jazyka cílového. Překladatelé navíc používali zejména vulgarismy související s výrazy primárně náboženského charakteru, přičemž v dnešní švédštině jsou kvůli vlivu jiných jazyků běžné zejména vulgarismy odkazující určitým způsobem na sex. Zajímavé také bylo zjištění, že stejná situace nastala při překladu pro veřejnoprávní televizi, komerční televizi i DVD. Jako možný důvod tohoto vypouštění uvádí autorka vliv překladatelských norem cílové kultury.

3.3 Kulturně vázané prvky

Vzhledem k mezinárodní distribuci filmů se dnes jeden film běžně představuje divákům v mnoha dalších zemích, často s diametrálně odlišnou kulturou. Mnohdy proto může dojít k tomu, že se ve filmu objeví kulturní prvky, reálie či odkazy, které nebudou pro diváka srozumitelné. Při překladu titulků by se měly veškeré nejasnosti eliminovat, zároveň by však mělo dojít k přenosu kulturních prvků. Podle Armellino (2008, [online]) představuje překlad kulturně vázaných prvků jednu z nejobtížnějších částí překladu titulků. Tomuto fenoménu přitom zatím v překladatelských teoriích nebyla věnována příliš velká pozornost. Ramière (2006, [online]) si přitom všímá toho, že témata spojená s kulturním převodem ve filmu se netýkají pouze samotných strategií a překladatelských řešení, ale také výběru filmů k distribuci a marketingových strategií použitých k jejich distribuci. I ona nicméně dodává, že překlad kulturních specifik v titulcích představuje jednu z nejnáročnějších součástí překladu, která je takřka na hranici přeložitelnosti.

Díaz Cintas a Remael (2007:201) používají Gritovu klasifikaci kulturních referencí, které se dělí na tři základní skupiny – zeměpisné, etnografické a sociálně-politické. Mezi zeměpisné kulturní odkazy patří předměty z fyzické geografie (tornádo), geografické útvary (pahorkatina) a endemické rostliny a živočichové (sekvoje). Mezi etnografické kulturní odkazy se řadí předměty z každodenního života (iglú), odkazy na povolání (farmář), odkazy na umění a kulturu jako takovou (den díkůvzdání), odkazy na původ (Pařížan) a jednotky míry (palec, libra). Mezi sociálně-politické odkazy spadají administrativní a územně-správní jednotky (hrabství), instituce a funkce (šerif, kongres), odkazy ze společensko-kulturního života (Ku Klux Klan, prohibice), vojenské instituce a objekty (námořní pěchota).

Problémem je zejména situace, kterou Rabadán (in Díaz Cintas a Remael 2007:201) označuje jako „*referenční vakuum*“. V takovém případě neexistuje v cílové kultuře odpovídající termín pro pojem z kultury zdrojové. Pedersen (2005:1, [online]) hovoří obecněji o „*překladatelských krizových bodech*“, mezi které patří také slovní hříčky, narážky i poezie. Odkazy na kulturní prvky, které nemají ekvivalent v cílové kultuře, jsou ale podle něj nejzjevnějším příkladem těchto překladatelských krizových bodů. Překladatelská řešení se v takovýchto případech mohou lišit, od doslovných překladů až po úplné nahrazení.

Pedersen (2005, [online]) uvádí několik možných strategií pro převod kulturně vázaných prvků, pro které používá termín „*extralingvistické kulturně vázané odkazy*“. Tyto strategie dělí na ty, které se orientují na zdrojovou kulturu, a ty, které se orientují na kulturu cílovou. Do první skupiny spadají přímý překlad a specifikace (explicitace, přidávání). Do druhé skupiny pak patří zobecňování, substituce a vynechávání. Nad těmito dvěma skupinami pak stojí oficiální ekvivalent jako „ideální řešení“.

Díaz Cintas a Remael (2007:202) používají obdobnou, ačkoliv více vyčerpávající klasifikaci překladu kulturních prvků v titulcích. Rozlišují výpůjčku, kalk či doslovný překlad, explicitaci, substituci, transpozici, lexikální znovuvytvoření, kompenzaci, vynechávání a přidávání informací.

Výpůjčka se používá v případech, kdy překlad není možný a původní výraz ze zdrojového jazyka je zakomponován do jazyka cílového. Oba jazyky pak používají identický výraz, častým příkladem jsou názvy nápojů a pokrmů (muffin), ale také míst (San Francisco) a historických období (perestrojka). Kalk (neboli doslovný překlad) je při titulkování problematický v tom, že často potřebuje vysvětlení, které v titulcích z důvodu prostorového omezení není možné. V případě explicitace se překladatel snaží přiblížit text divákovi prostřednictvím specifikace (použití hyponyma, např. květina – tulipán) nebo generalizace (použití hyperonyma, např. „Le Soir“ – belgické noviny). Právě generalizace je přitom díky své vysvětlující funkci nejčastěji využívanou strategií v titulkování. Používání hyperonym je časté také v případě názvů značek či zkratk označujících instituce a podobně.

Také substituce je často využívanou strategií při titulkování. Používá se v případech, kdy z důvodu prostorového omezení není možné daný výraz nahradit ekvivalentem, hyperonymem, či hyponymem, které jsou příliš dlouhé. Transpozice je pak nahrazení určitého kulturního konceptu ze zdrojové kultury jiným konceptem z kultury cílové. V jednotlivých

zemích se přitom liší přístup k tomuto nahrazování – zatímco například španělští titulkáři se snaží o co největší vysvětlování informací divákovi, nizozemští titulkáři mají tendenci (zejména v případě amerických a britských filmů) ponechávat originální kulturní koncepty bez vysvětlení, což může vést ke zmatení diváka. Lexikální znovuvytvoření je nutné v případě, kdy se i v originálním textu objeví neologismus. Takový neologismus se pak v překladu označí uvozovkami. Při kompenzaci se ztráta v překladu v jednom bodě nahradí přidáním informace v jiné části filmu, což se často využívá například při překladu humoru. Vynechávání, které již bylo pojednáno výše, bývá nutné zejména z důvodu časových a prostorových omezení. Přidávání informací se pak využívá zejména v případech, kdy jsou kulturní odkazy zásadní pro pochopení děje, ale pro cílového diváka nemusí být snadno pochopitelné (Díaz Cintas a Remael 2007:202-207).

Podle Ramiére (2006, [online]) si překladatelé titulků vybírají tu nejlepší možnou z výše uvedených strategií vždy na základě dané situace a daného překladatelského problému, neřídí se tedy obvykle určitou ideologií či dogmatem. Na přenosu kulturních informací navíc nemají zásluhu pouze překladatelé a distributoři, ale také samotní diváci. Významnou úlohu hraje zejména jejich ochota přijmout něco „cizího“ a jejich snaha pochopit mezikulturní rozdíly.

3.4 Humor

Otázkou definice humoru se zabývá mnoho vědců. Pro účely této práce postačí uvést několik základních charakteristik. Podle Díaz Cintase a Remael (2007:212) je humor prvek, který vytváří zábavu a jehož důsledkem jsou smích či úsměv. Součástí všech druhů humoru jsou pak dva základní koncepty: nesoulad (tj. nesoulad s tradičními kognitivními schémata), jež je také základním prvkem ironie, a nadřazenost (tedy pocit jisté nadřazenosti diváka, který pochopil tento nesoulad) (Vandaele in Díaz Cintas a Remael 2007:212-213). Univerzálnost humoru je však relativní, zejména kvůli lingvistickým, geografickým, společensko-kulturním, ale i osobním rozdílům mezi diváky (Chiaro in Díaz Cintas a Remael 2007:214).

Překlad humoru je vždy obtížný, nehledě na typ média, pro které se překládá. Problém představuje zejména jazyková dvojsmyslnost, často dovedená do extrému, a odkazy na velmi specifické prvky dané kultury. Řešením pak často bývá funkční překlad, tedy náhrada původního humorného prvku zcela jiným, který však zachová humornou funkci i v překladu (Chiaro 2010:2). Ačkoliv se translatologové často zabývají otázkou nepřeložitelnosti humoru, mnoho komedií slavilo úspěch po celém světě i díky kvalitnímu audiovizuálnímu překladu.

Překlad humoru nejen v audiovizuálních dílech proto navzdory daným překážkám jistě možný je (Díaz Cintas a Remael 2007:212).

Prvním krokem při překladu humoru je vždy jeho „odhalení“ v původním textu a charakteristika jeho komických charakteristik (např. nadsázka). Druhým krokem je pak úvaha nad tím, jak humor převést do cílového jazyka tak, aby zůstala zachována jeho funkce. Zásadní je přitom uvědomit si, nakolik je humor součástí struktury daného filmu. Někdy může být důležitější zachovat komičnost dané scény na úkor sémantického obsahu, v jiných případech naopak. Vliv má také žánr filmu, například pro komedie je zachování humorné složky prioritní (Díaz Cintas a Remael 2007:214-215).

Překlad humoru pro audiovizuální média s sebou přesto nese jistá specifika. Jedná se například o otázku polysémiotičnosti – tedy toho, že zpráva je přenášena prostřednictvím různých kódů. Divák současně sleduje děj, poslouchá dialogy, vnímá nejrůznější doprovodné zvuky (hudba, hluk ulice atd.), případně čte psané informace, jež se mohou ve filmu objevit (nápis, novinové titulky). Překlad je pak velmi náročný, pokud se určitý vtip týká právě i vizuální stránky filmu (Chiaro 2010:4-5). Překladatel také vždy musí brát ohled na časová a prostorová omezení, jež s sebou titulky přináší.

Chiaro (2010:6-7) uvádí čtyři nejběžnější strategie, které jsou využívány při překladu verbálního humoru na obrazovkách. Zaprvé ponechání původní humorné složky v nezměněné podobě. Zadruhé nahrazení původního humorného prvku zcela jiným humorným prvkem v jazyce cílovém. Jedná se o nejnáročnější, zároveň ale také nejpřesvědčivější strategii. Za třetí nahrazení zdrojového humorného prvku idiomatickým výrazem ze zdrojového jazyka. Čtvrtou možností je pak humor zcela ignorovat.

Při výběru vhodné strategie je nutné brát v úvahu typ humoru, neboť jeho různé druhy představují různé typy překladatelských problémů, které si žádají odlišná řešení. Zabalbeascoa (in Díaz Cintas a Remael 2007:217-228) ve své studii rozlišuje 7 typů humoru a strategií pro jejich překlad v situačních komediích dabovaných pro televizi. Tuto klasifikaci však lze aplikovat i na ostatní typy audiovizuálního materiálu, včetně pořadů opatřených titulky, a proto ji zde nyní představíme.

Prvním typem jsou mezinárodní vtipy, které jsou srozumitelné buď univerzálně, nebo alespoň v rámci dvou daných kultur. Strategií překladu bývá obvykle doslovný překlad v nezměněné podobě. Předmět takového vtipu je sice součástí zdrojové kultury, ale humor zůstane

zachován, i když je vtip doslovně převeden do cílové kultury. Zdrojem takového humoru mohou být slavné osobnosti, známé turistické památky, světoznámé politické či historické události a podobně. Patří sem ale také vtipy o normách chování a tělesných funkcí i specifické idiomekty některých tvůrců.

Druhou kategorií jsou vtipy odkazující na specifický kulturní prvek či instituci zdrojové kultury. V takovém případě je potřeba využít adaptace, ať už ve formě substituce daného výrazu či jeho generalizace, neboť jinak dojde zcela ke ztrátě humorné funkce.

Třetí skupinou jsou vtipy, které odrážejí humor určité země nebo národnosti. V mnoha zemích si „utahují“ z určitých skupin obyvatel v dané zemi nebo z obyvatel zemí sousedních. Takový humor může mít náboženský či historický podtext, často je ale založen na předsudcích. Metoda překladu bude v takovém případě záležet zejména na předpokládaném cílovém obecnství a jeho presupozicích. Může se lišit od doslovného překladu až po substituci.

Čtvrtou kategorií jsou vtipy jazykové, kam spadají zejména slovní hříčky. Doslovný překlad v takovémto případě není takřka nikdy možný, nejčastěji se proto využívá substituce a kompenzace. Překladatel přitom musí nejprve odhalit zamýšlený účinek daného vtipu, neboť humor v sobě často nese také sémantický obsah. Sémantické posuny za účelem zachování humorné funkce jsou nicméně přípustné.

Pátou skupinou jsou vtipy vizuální, založené na informaci přenášené obrazem, ať už se jedná o výrazy obličejů či gesta. Takové vtipy není třeba, de facto ani možné, překládat. Šestou kategorií jsou pak vtipy sluchové. Spadají sem zvuky, ale i metalingvistické jazykové charakteristiky jako přízvuk a intonace. Často se však jedná o zvuky, které jsou samy o sobě jednoznačně srozumitelné, proto překlad není potřeba.

Poslední kategorií jsou tzv. komplexní vtipy. Jedná se o takové vtipy, které v sobě zahrnují rysy alespoň dvou výše zmíněných kategorií. Mohou tak obsahovat například kulturní odkaz, vizuální prvek a jazykovou hříčku. Takové specifické případy jsou pak pro překladatele opravdovým „oříškem“ nebo spíše „noční můrou“. Pokud takový vtip není možné přeložit ve všech jeho rozměrech, lze se pokusit alespoň o substituci některého z významů.

3.5 Kvalita překladu titulků

Podle Bittnera (2011:1, [online]) je hodnocení kvality překladu titulků ještě obtížnější než hodnocení kvality běžných překladů, zejména vzhledem k mnoha omezením, kterým musí překladatel titulků čelit. Audiovizuální média mu přitom neposkytují mnoho „prostoru k manévrování“.

Norské sdružení překladatelů audiovizuálního materiálu NAViO na svých internetových stránkách uvádí kritéria pro kvalitní titulkování (k nahlédnutí zde: <http://www.navio.no/avt/Criteria.htm>). Jako tři klíčové elementy přitom NAViO uvádí čas – titulek musí být zobrazen současně s filmovou replikou, prostor – titulek musí obsahovat takové množství textu, aby ho divák byl schopen přečíst a dále obsah – titulek musí převést původní význam bez jazykových a významových nepřesností.

Bittner (2011:10, [online]) dále tvrdí, že kvalita překladu titulků jde ruku v ruce s překladatelovou schopností odhalit jazykové rozdíly a správně je převést jazykové rozdíly v rámci daných časových a prostorových omezení.

NAViO dále uvádí několik pravidel, kterých by se překladatel měl držet, tak aby měl překlad titulků co nejvyšší kvalitu. Každý titulek by tak měl být sémanticky samostatný, při překladu by vždy měly být používány idiomatické fráze a výrazy a titulek by neměl být v rozporu s filmovým dialogem či obrazem. Styl překladu by dále měl odpovídat stylu originálu a mělo by se dbát na převody metrických jednotek a čísel. V překladu by také měla být použita interpunkce, typ písma, zarovnání textu a další znaky v souladu s používanou normou.

Dosažení vysoké kvality při překladu titulků přitom není vždy jednoduché. Díaz Cintas (2001:199) uvádí tři druhy faktorů, které mají vliv na výslednou kvalitu. Prvním druhem jsou faktory fyzické povahy, které souvisí přímo se samotným médiem přenosu. Může se jednat o špatné načasování titulků či přílišnou redukci jejich obsahu. Druhou kategorií tvoří faktory související s pracovními podmínkami překladatele. Může se jednat o nedostatečné platové ohodnocení, krátké termíny, nekvalitní podklady či špatnou přípravu překladatele (Fawcett in Díaz Cintas 2001:199).

Třetí kategorií jsou faktory související se samotným jazykovým přenosem. Na jejich kvalitu má zcela zásadní vliv dostupnost dobré dialogové listiny. Díaz Cintas (2001:200) si dále všímá toho, že její používání a její poskytnutí překladateli není v žádném případě

samozřejmostí. Přitom právě dobrá dialogová listina může obsahovat i nejrůznější metatextové informace jako jsou společensko-kulturní konotace, vysvětlivky slovních hříček a dvojsmyslů, správný pravopis vlastních jmen a názvů atd. Překladatel titulků by přitom měl takové informace dostat předem, neboť právě vzhledem k výše zmíněným krátkým termínům často nemá dostatek času provádět rešerši všech aspektů originálu.

Podle Jamese (2001:152) je přitom při zajišťování kvality nejdůležitější spokojenost diváka. Ten musí být schopen titulky snadno sledovat a zároveň mít důvěru v jejich obsah. Titulky by proto měly být správné, jasné, přesvědčivé a evidentně být součástí děje probíhajícího na plátně. Díaz Cintas (2001:207) k tomu dodává, že kvalitní titulky jsou kohezí a koherentní, snaží se dosáhnout stejného účinku jako originál, využívají různé odpovídající jazykové rejstříky a neobsahují chyby.

Pošta (2011:79-82) navrhuje několik kontrolních mechanismů, kterými by titulky měly vždy projít, než se dostanou k cílovému divákovi. Patří mezi ně kontrola pravopisu, klasická korektura, tedy kontrola samotného textu ideálně na papíře, nikoliv na monitoru, a simulace. Tou je myšleno nahrání titulků do daného filmu a kontrola jejich správnosti jak po obsahové, tak po technické stránce. Dodává také, že je potřeba zkontrolovat, zda se ve filmu neobjevují nápisy či jiné textové informace, které mají pro diváka důležitou výpovědní hodnotu. Ty je pak potřeba do překladu zahrnout. Samozřejmá je pak kontrola načasování a maximálního počtu znaků. Kontrolu titulků by měl po samotném překladateli provádět také dramaturg, bez jehož kontroly nejsou titulky de facto kompletní. Jenom spoluprací titulkáře a dramaturga je možno dosáhnout optimálního výsledku, který diváka uspokojí.

Zároveň je však potřeba dodat, že teorie je jedna věc a praxe věc druhá. Z rozhovoru se dvěma překladatelkami titulků vyšlo najevo, že podmínky pro překlad nejsou zdaleka vždy ideální. Lise Knudsen, překladatelka titulků z angličtiny do norštiny ze společnosti SDI Media, v rozhovoru uvedla, že překladatel titulků je obvykle placen od minuty filmu. Z toho důvodu je proto kvantita přeloženého materiálu pro překladatele zásadní, a proto často musí hledat kompromisy mezi kvalitou a kvantitou. Takový kompromis jde často na úkor překladu slovních hříček a idiomatických výrazů, které patří mezi nejobtížnější prvky překladu. Finanční ohodnocení na základě minutáže zároveň vede k tomu, že překladatel nemá dostatek času provádět důkladnou rešerši všech prvků originálu. Nedostatek času na překlad titulků uvedla v rozhovoru jako jasný nedostatek také překladatelka českých titulků do norštiny, Jarka Vrbová. Konkrétně o překladu titulků k filmu *Lovci hlav* uvedla „*Na tento film jsem*

dostala podklady, ale spěchal. Tak to bývá obvyklé.“ (Emailový rozhovor s Jarkou Vrbovou, [online]).

Mezi negativní faktory dále dle Lise Knudsen patří praktiky distribučních společností, zejména „gigantů“ typu Warner Brothers, jejichž hlavním zájmem je prevence úniku filmového materiálu. Za tímto účelem proto dodávají překladatelům titulky záměrně „poškozený“ filmový materiál, z kterého lze často detaily děje odpozorovat pouze s obtížemi. Naopak v naprosté většině případů obdrží překladatel příslušnou dialogovou listinu, a pokud tomu tak není, je větší vynaložená námaha při překladu „z odposlechu“ finančně kompenzována.

Nedostatkem je dále častá absence korektora, jenž je v Norsku samozřejmostí pouze při překladech pro státní televizi NRK a při překladu pro kina. Společnost SDI Media překládá programy zejména pro televizní kanál ViaSat, který má poněkud menší prestiž než NRK, proto korekturu často provádí buď samotný překladatel, nebo některý z dalších překladatelů společnosti.

Společnost SDI Media navíc kromě stálých překladatelů spolupracuje s mnoha překladateli na volné noze, proto se i kvalita překladů může značně lišit. Naprostá většina překladatelů navíc pracuje v kombinaci angličtina-norština, proto když dojde na překlad filmu z jiného jazyka (francouzština, finština), řeší se to často překladem přes angličtinu. Pošta (2011:10) o této poněkud nešťastné praxi říká: *„Při takovémto překladu z druhé ruky samozřejmě vzniká nebezpečí posunů a ztrát nejen nuancí, ale i významů.“*

Zajímavostí je také to, že titulky se překládají i pro filmy dánské a švédské provenience. Také v tomto případě přitom agentura nezaměstnává rodilé mluvčí těchto dvou jazyků, předpokládá se zkrátka, že Norové budou schopni dostatečného porozumění, a tudíž i překladu. Zajímavý je v tomto ohledu fakt, který zmiňuje Jarka Vrbová. Na dotaz, zda bylo potřeba při překladu filmu *Lovci hlav* zohlednit fakt, že ve filmu vystupují dvě dánsky hovořící postavy, odpověděla: *„Ne, to nikdy neřeším, tato záležitost se totiž odehrává v každém skandinávském filmu – obsazení je multiskandinávské. Ostatně norští herci mluví svými dialekty a ty se mnohdy liší od východní norštiny ještě víc.“* (Emailový rozhovor s Jarkou Vrbovou, [online]). Je tedy zřejmé, že vzájemná srozumitelnost norštiny, dánštiny a švédštiny se předpokládá. I proto je překládání dánských a švédských filmů do norštiny poměrně překvapivé.

Zajímavostí norské praxe je také to, že pokud se určitý film vysílá v kině, v televizi a na DVD, jsou pro všechna tato média vytvořeny samostatné překlady. Jeden film má tak často tři různé norské překlady, které navíc obvykle ani nevytváří stejný překladatel. Stejně tak filmy, které jsou určené pro dabing, tedy filmy pro děti a kreslené filmy, mají vždy také verzi s titulky. Přepokládá se, že i takový film může být předmětem zájmu dospělých diváků, proto je jim poskytnuta otitulkovaná verze.

Zcela kladně naopak Lise Knudsen hodnotí činnost výše zmíněné organizace NAViO, která organizuje školení, kurzy a setkání pro překladatele titulků, stejně tak jako se snaží o zviditelnění překládání titulků například prostřednictvím projektů ve školách, či seminářů a přednášek pro veřejnost v rámci „Oversatte dager“.

Jako perličku na závěr můžeme uvést fakt, že se Lise Knudsen neustále setkává se stížnostmi norských diváků na kvalitu titulků. Často mají na mysli několik stejných „klasických“ chyb norského titulkování. Dva nejběžnější příklady jsou překlad anglického „make-up sex“ (tedy „usmiřovací sex“) jako „smyнке sex“ (tedy doslova „mejkapový sex“). Druhým příkladem je překlad anglického „chopper“ (druh motorky) z filmu Pulp Fiction jeho druhým možným významem, tedy jako „helikopter“ („vrtulník“). Tato situace je obzvlášť markantní ve scéně, kdy hlavní postava pronese repliku ve smyslu „Nasedni ke mně na motorku (na můj chopper).“ a v překladu stojí „Nasedni ke mně do vrtulníku (do mého chopperu).“ Divák přitom jasně vidí, že v dané scéně se žádný vrtulník nevyskytuje.

Tohoto jevu určité divácké kontroly si přitom všimá i Pošta (2011:77), když tvrdí, že „*autor titulků [...] musí navíc počítat s tím, že diváci budou titulky 'kontrolovat' a srovnávat je s originálem. Často si divák tímto způsobem i ověřuje své znalosti daného jazyka.*“ Dosažení co nejvyšší možné kvality překladu titulků je tak i z tohoto důvodu zcela zásadní.

4. Zkoumaný materiál – Lovci hlav

4.1 Fenomén severské detektivky

Knihy „Lovci hlav“ (norsky „Hodejegerne“) autora Joa Nesbøho spadá (přinejmenším tematicky) do momentálně velmi populárního proudu takzvané „severské detektivky“, žánru, který nejen v České republice nejvíce zpopularizoval Švéd Stieg Larsson se svou trilogií „Milénium“. Pro ilustraci, této trilogie se prodalo přes 27 milionů výtisků ve více než 40 zemích světa. Lze navíc očekávat, že tato čísla ještě porostou vzhledem k nedávno zfilmovanému prvnímu dílu „Muži, kteří nenávidí ženy“ v produkci USA, Švédska, Velké Británie a Německa (2011, premiéra v ČR 12. 01. 2012). „*Přesto nelze říct, že by tato nová vlna [severské detektivky] odstartovala až vydáním Milénia. Jednalo se spíše o pozvolný nástup, v němž Larssonova trilogie sehrála roli katalyzátoru.*“ (Stehlíková 2011b, [online]).

Již v šedesátých letech začala švédská dvojice Maj Sjöwallová a Per Wahlöö publikovat cyklus deseti detektivních románů s protagonistou komisařem Beckem. První román z této série, Roseanna, vyšel v roce 1965, poslední román Teroristé v roce 1975. Tento cyklus „*byl mimo jiné zásadní (málem marxistickou) polemikou se životem a politikou ve Švédsku*“ (Dimter 2011, [online]). Stalo se tedy to, že „*Sjöwallová/Wahlöö bezesporu změnili přístup k detektivce. Jimi se inspirovala většina následujících detektivkářů a oni dva byli vůbec první, kdo tento žánr ovlivnil v celosvětovém měřítku.*“ (Fredriksson 2010, [online]). Právě spojení detektivky, politiky a kritiky společenských nešvarů je od té doby pro tzv. severskou krimi typické. Jedna z českých překladatelek tohoto žánru ho označuje jako „*kriminální thriller se společenským přesahem*“ (Stehlíková 2011, [online]) a dále to rozvádí: „*S Miléniem se zrodila jakási univerzální napínavá próza s kriminální zápletkou a se společenským přesahem, která se postavila do řady vedle podobných hybridů, jakými jsou například fantastická próza (J. K. Rowlingová) nebo historický thriller (Robert Harris). I v těchto případech jde o románové typy, které jsou kultivacemi jiných žánrů (fantasy/iniciační román, respektive historický/špionážní román).*“ (Stehlíková 2011b, [online]).

Nezvykle vysokou oblibu této literatury si pak Stehlíková (2011, [online]) vysvětluje takto: „*Pomineme-li atraktivní hlavní postavy, dynamickou zápletku a mnoho paralelních linií vyprávění, tak určitě i to, že v takových knihách jsou do podrobností rozvedeny řady detailů – osobní život vyšetřovatele, motivy pachatele, vyšetřovací metody, technologické vymoženosti, politická situace, společenské podhoubí atd.*“

Dimter (2011, [online]) si všímá také toho, že čtenáře vede ke čtení severské detektivky jistá „škodolibost“. Tato literatura totiž odhaluje odvrácenou stránku skandinávské společnosti, která je jinak často vnímána jako modelová společnost, ve které se jinde běžné problémy snad ani nevyskytují. Ze severských krimi se však dozvídáme, že i ve Skandinávii existují špatné mezilidské vztahy, sexuální zneužívání, podvody a podobně. Značná nedokonalost je ostatně typická i pro hrdiny těchto detektivních románů. Můžeme se tak setkat „s vyšetřovateli, jimž se rozpadla manželství a kteří mají komplikované vztahy k rodičům i vlastním dětem, a posléze s hrdiny závislými, nemocnými nebo stojícími zcela mimo společenské konvence (příkladem za všechny může být cynik a notorický pijan Harry Hole ze série Joa Nesbøa).“ (Stehlíková 2011b, [online]).

Stehlíková (2011b, [online]) shrnuje oblasti, ve kterých se současná módní vlna severské krimi liší od detektivek dřívějších – zejména, jak jsme již zmínili výše, je to v postavě vyšetřovatele, kterými se stále častěji stávají také ženy. Dále v prostředí, kterým je jednak poněkud exotická Skandinávie a často navíc i nehostinné, zcela odlehle oblasti za polárním kruhem a podobně, a také v obsahu, ve kterém hrají stále větší roli moderní komunikační technologie. Hrdina se navíc musí spoléhat pouze sám na sebe, nemůže počítat s pomocí zvenčí. Příznačná je také brutalita některých scén.

Článek „*Inspector Norse: Why are Nordic detective novels so successful?*“ (The Economist 2010, [online]) uvádí tři důvody, proč má severská krimi v dnešní době takový úspěch: je to díky jejímu jazyku, hrdinům a prostředí. Salomonsson (Inspector Norse 2010, [online]) označuje jazyk těchto knih jako realistický, jednoduchý a přesný, bez zbytečných slov. Článek pak s nadsázkou popisuje prostředí Skandinávie, které jako by přímo svádělo k vraždě – dlouhé temné noci, chladné podnebí, zabeđené domy se staženými závěsy, silný alkohol, uzavření lidí (Inspector Norse 2010, [online]). I skandinávské prostředí nicméně k atraktivitě této literatury jistě přispívá.

Opravdovou popularitu severské krimi pak dokazuje i to, že „[z]výšený čtenářský zájem a potřebu reflexe už zaznamenaly také akademické kruhy považující tento typ literatury tradičně za okrajovou záležitost. Například Mezinárodní společnost skandinávských studií (International Association of Scandinavian Studies) překvapivě vyhlásila kriminální román tématem příštího ročníku své pravidelné konference.“ (Stehlíková 2011b, [online])

4.2 Jo Nesbø a kniha Lovci hlav

Jo Nesbø (*29. 3. 1960, Oslo), je současným norským autorem především kriminálních románů. V mládí byl nadějným profesionálním hráčem fotbalu, později vystudoval na vysoké ekonomické škole v Bergenu finanční analýzu, ale kromě práce finančního makléře se zároveň živil jako zpěvák v úspěšné norské kapele Di Derre. „Multitalent“ Nesbø – Kjelsvik Prinos (2004) ho dokonce díky jeho všestrannosti přirovnává k univerzálnímu géniovi Leonardu da Vincimu - začal svou literární dráhu až v 37 letech. Jeho první kniha Netopýří muž (Flaggermusmannen), kde se poprvé představil svérázný komisař Harry Hole, vyšla v roce 1997 (česky 2008, MOBA). Kniha se však okamžitě stala hitem a autor za ní v témže roce obdržel ceny Rivertonprisen (za nejlepší norský kriminální román) a Glassnøkkelen (za nejlepší severský kriminální román).

Podobně úspěšně si vedly i autorovy další romány. Druhé pokračování série o Harry Holem, Švábi (Kakkerlakkene), bylo přijato jako hlavní titul do sekce Nových knih norského Národního knižního klubu, což pro Nesbøho znamenalo vstupenku mezi norskou literární elitu. Třetí kniha z této série, Červenka nese smrt (Rødstrupe), vyhrála v roce 2000 Cenu norských knihkupců za nejlepší román roku. Zároveň byla v anketě NRK (Norské veřejnoprávní televize) a knižních klubů zvolena nejlepším kriminálním románem všech dob. Čtvrté pokračování Nemesis (Sorgenfri) byl nominován v kategorii Nejlepší román na prestižní cenu Edgar Award (pojmenováno podle Edgara Allana Poea), což je jakási literární obdoba filmových Oskarů. Ocenění nicméně nakonec nezískal. V roce 2003 vyšla pátá kniha série Pentagram (Marekors) a pro Nesbøho představovala doposud největší komerční úspěch. Šesté pokračování Spasitel (Frelseren), které vyšlo v roce 2005 (v ČR 14. 3. 2012), se stalo nejrychleji se prodávajícím beletristickým dílem v historii vydavatelství. Sedmá kniha Sněhulák (Snømannen) z roku 2007 (do češtiny zatím nepřeloženo) se stala nejrychleji se prodávajícím románem v norské historii a obdržela několik titulů Román roku. Osmé pokračování Pancéřové srdce (Panserhjerte) vyšlo v roce 2009 (do češtiny zatím nepřeloženo), okamžitě se umístilo na prvním místě žebříčku prodávanosti v Norsku, Finsku a Dánsku, ale i ve Velké Británii a za třetí největší bestseller roku ho zvolil německý časopis Der Spiegel. Zatím posledním, devátou knihou série je román Gjenferd (Přízrak, do češtiny zatím nepřeložen), který v Norsku vyšel v roce 2011 (Nesbø, [online]). *„Za své kriminální romány získal Jo Nesbø kromě výše zmíněných cen řadu dalších literárních ocenění. Celkem byly jeho knihy přeloženy již do 35 jazyků a vyšly ve 140 zemích světa. Jen*

ve čtyřapůlmilionovém Norsku se jich doposud prodalo jeden a půl milionu.“ (Křišťůfková 2011, [online]).

Kromě detektivních románů napsal autor také několik knih pro děti, jedná se o díla ze série „Doktor Proktor“, konkrétně Doktor Proktor a prdící prášek (2007, česky 25. 1. 2012), Doktor Proktor a vana času (2008, česky 18. 4. 2012) a Proktor a zánik světa, možná (2010, překlad do češtiny se připravuje). Nesbø dále vydal několik samostatných knih mimo detektivní žánr, které však do češtiny nebyly přeloženy. Konkrétně se jedná o knihu reportáží z Balkánu *Stemmer fra Balkan/Atten dager i mai* (1999, společně s Espenem Søbyem), krátké povídky *Karusellmusikk* (2001) a novelu *Det hvite hotellet* (2007).

V tomto kontextu je pak detektivní román *Lovci hlav* (2008, česky 7. 11. 2011 Kniha Zlín) v rámci Nesbøvy tvorby ojedinelým dílem. Na rozdíl od jiných Nesbøových detektivních románů není součástí série o Harrym Holem, avšak na rozdíl od jeho ostatních samostatně vydaných knih má detektivní tematiku. A ačkoliv se jedná o detektivní román ze severského prostředí, je diskutabilní, nakolik skutečně patří do proudu tzv. severské krimi, jak byla popsána v předchozí kapitole. Jisté je, že několik společných styčných bodů skutečně najdeme.

Zejména je to prostředí, neboť převážná část děje se odehrává v Nesbøově rodném Oslu. Na zcela konkrétní, existující místa v Oslu Nesbø v textu mnohokrát odkazuje a pro norské čtenáře často konkrétní místo asociuje určitou souvislost. Například při scéně z pracovního pohovoru „*Du bor altså her i Oslo?*“ sa jeg. *Han nikket. ‘Skøyen.’*“ (Nesbø 2008:10) ví norský čtenář, že čtvrť Skøyen patří mezi tzv. „lepší“ čtvrti, a zařadí si tak filmovou postavu do vyšší vrstvy norské společnosti. Stejně tak když hrdina hovoří o svém vlastním domě „*Jeg styrte min Volvo S80 gjennom svingene på veien som klatret opp mot vårt vakre og litt for dyre hjem på Voksenkollen.*“ (Nesbø 2008:31), ví norský čtenář, že Voksenkollen je exkluzivní čtvrť s výhledem na celé Oslo i Oslofjord. Podobným případem je popis umístění galerie manželky hlavního hrdiny. „*Jeg hadde vært mest opptatt av at det lå på aksene Skillebekk-Frogner siden det er der man finner både de betalingsdyktige kundene og de andre galleriene med et visst nivå. [...] Diana [...] hadde vært bestemt på at galleriet ikke skulle vende mot en av de store, travle gatene som Bygdøy alle eller Gamle Drammensvei, men ligge i en stille gate som ga rom for kontemplasjon.*“ (Nesbø 2008:34). Také zde se setkáme s odkazy na ty nejexkluzivnější čtvrti v Oslu. Vyskytne se také obecný popis Osla „*folk på østkanten ikke har så forskjellig utsikt som folk fra vestkanten. Vi så alle Postgirobygget og*

Plaza Hotel. Byen fremsto verken som styggere eller penere. Eneste forskjellen var i grunnen at herfra så man vestkanten. (Nesbø 2008:196).

Dalším styčným bodem je pak postava hlavního hrdiny, kterým zde sice není vyšetřovatel, nýbrž sám zločinec, tím spíše má ale k dokonalosti opravdu daleko. Jedná se o zakomplexovaného, sobeckého muže, který má problémy s manželstvím a kriminalitou. Zároveň se však postupně stáváme svědky jeho proměny v hrdinu veskrze kladného. V rámci děje se také setkáme s několika mimořádně brutálními scénami a významnou roli v něm hrají také (super)moderní technologie.

Co ovšem Lovcům hlav chybí, je poukazování na společenské problémy a kritika společenské situace, které se v jiných Nesbøových románech objevují. Sám Nesbø řekl o románu Červenka nese smrt, že se v něm snažil pozorovat a komentovat norskou společnost a nastavit jí zrcadlo (Fædrelandsvennen 2000 in Prinos 2004). V Lovcích hlav se setkáme s několika ironickými poznámkami na adresu určitých vrstev norské společnosti, komplexní, tematicky ukotvená společenská kritika zde však chybí. Právě tento aspekt činí z knihy spíše detektivku ze severu, než „severskou detektivku“.

Jízlivé poukazování na některé společenské aspekty si však Nesbø neodpustil ani zde. Jako příklad můžeme uvést následující pasáže: „*De [kvinenne] tilhørte også tertiærneringen, nærmere bestemt tjenerstaben som tjente rike ektemenn. Hadde disse kvinnene enda vært uintelligente, men de hadde studert jus, informatikk og kunsthistorie som en del av skjønnhetspleien, hadde latt samfunnet finansiere år på universitetet bare for å ende som overkvalifiserte, hjemmевærende lekesaker som satt her og utvekslet betroelser om hvordan man holder sine sugardaddies passe fornøyd, passe sjalu og passe på tuppa.*“ (Nesbø, 2008:23-24) nebo „*Publikummet sto og konverserte høflig foran bildene. Det var de vanlige. Rike, vellykkede finansmenn (dress med slips) og kjendiser (dress med design T-skjorte) av den riktige sorten, den som faktisk har prestert noe. Kvinnene (designer-klær) var skuespillere, forfattere eller politikere.*“ (Nesbø 2008:36).

Lze se však dohadovat, zda se už samotnou volbou tématu nesnažil Nesbø naznačit něco o poměrech v (nejen) norské společnosti. Snaha o co největší materiální bohatství, na jehož úkor pak připadají láska a štěstí v životě, je v dnešní době jistě aktuálním tématem.

Naopak jistou „přidanou hodnotou“ Lovců hlav je jejich, ač poměrně specifický, humor. Jak tvrdí Zamora (2011, [online]) „*oproti holeovské sérii je zde daleko více zastoupen humor,*

někdy až ironie, ale nevádí to a není to laciné, naopak: občas až neuvěřitelné zvraty a scény čítající honičky, útěky či střelení, jsou tak odlehčovány“. Humor zde představují především ironické a cynické komentáře hlavní postavy, a zároveň vypravěče příběhu, Rogera Browna. Často se vztahují k Rogerově malému vzrůstu, ale nejen to. Jako příklad lze uvést pasáže, kde popisuje sám sebe: „*Én sekstiåtte. Jeg trenger ikke en hjernedød psykolog til å fortelle meg at det må kompenseres [...]*” (Nesbø 2008:30), „*Men jeg er – dette har jeg muligens nevnt – ikke akkurat noen basketballspiller.*” (Nesbø 2008:136), svoji ženu: „*Hun hadde alt jeg ikke hadde. Omsorg. Empati. Lojalitet. Høyde.*“ (Nesbø 2008:24) či svého komplice: „*Jeg hadde fått ham til å klippe seg før han begynte som vaktleder, forklart ham at ingen fester tillit til en fyr som ser ut som en roadie i et avdanket heavyrockband.*“ (Nesbø 2008:45).

Také glosy v některých takřka absurdních situacích mají v textu humornou funkci, jako například odkaz na Rubensův obraz Hon na kalydónského kance „*Det var et kunstverk jeg hadde skapt. Kalydonsk bikkje på spidd. Det var virkelig vakkert.*” (Nesbø 2008:137) nebo hrdinův popis situace bezprostředně po autonehodě „*At jeg selv levde, skyldtes ene og alene familien Monsens anlegg for å oppta kroppsmasse og forme dem til perfekte kollisjonsputer.*“ (Nesbø 2008:163).

Norskou klasikou je pak dobírat si Dány a dánštinu. Ani Nesbø (2008:102) si tak neodpustil následující: „*hun hadde hvisket noe på dansk i øret mitt som jeg ikke skjønnte, siden dansk helt objektivt sett er et vanskelig språk – danske barn lærer å snakke senere enn noen andre barn i Europa*“.

4.3 Film Lovci hlav

Film Lovci hlav je adaptací stejnojmenné knižní předlohy. Jeho norská premiéra proběhla 23. 8. 2011 (v distribuci Friland AS a Yellow Bird Norge AS), v České republice vyšel film v distribuci společnosti Aerofilms současně s knižní podobou 10. 11. 2011. Z anglicky mluvících zemí proběhla premiéra nejdříve v Kanadě (10. 9. 2011 na filmovém festivalu v Torontu), v Austrálii se premiéra uskuteční 1. 3. 2012, ve Velké Británii 6. 4. 2012 (Release dates, [online]).

Film režíroval norský režisér Morten Tyldum, který je v Norsku mimo jiné známý díky filmům Buddy (2003, česky Kámoš) a Folk flest bor i Kina (2002, česky Utopie – nejmíc lidí žije v Číně). Autory scénáře jsou Lars Gudmestad a Ulf Ryberg. Film slaví mimořádné úspěchy v Norsku i v zahraničí. Jen v Norsku shlédlo film za první promítací víkend téměř

110 000 diváků, což je druhá nejvyšší premiérová návštěvnost v historii norské kinematografie. Úspěšnější byl jen válečný film *Max Manus*, který za první víkend shlédlo 140 000 diváků (*Superåpning for Hodejgerne*, 2011, [online]). Celkově pak film v Norsku doposud vidělo asi 557 000 diváků a tržby se vyšplhaly na 10 milionů USD (*Headhunters film 2012*, [online]).

V České republice se v týden svého uvedení stali *Lovci hlav* 18. nejpopulárnějším filmem v kinech, za první víkend je shlédlo 1 579 diváků. Pro srovnání, hit Woodyho Allena *Půlnoc v Paříži* vidělo za stejný víkend 1 582 českých diváků. Je ovšem nutno dodat, že film byl do kin uveden o 8 týdnů dříve než *Lovci hlav*. O týden později shlédlo *Lovce hlav* 4 368 diváků a jednalo se o 20. nejpopulárnější film v rámci filmové nabídky týdne (Unie filmových distributorů, [online]). Za první měsíc (pozdější data se nepodařilo dohledat) vidělo film celkem 6 592 českých diváků a film vydělal 638 808 Kč. Pro srovnání: norský film *Kurz negativního myšlení*, který byl v České republice také poměrně populární, vidělo za celou dobu jeho uvádění (tj. 11 týdnů) 33 757 diváků a tržby dosáhly 1 200 525 Kč (*Kinovýdělky Lovci hlav*, [online]).

Šobr (2011, [online]) tvrdí, že „*Typickým rysem Nesbøových příběhů [...], který se snažil vtělit i do scénáře Lovců hlav, je sevřeně vystavěná a strmě gradující story s neopotřebovanými nápady. Ta se odvíjí ve strhujícím tempařském rytmu, který přijal i režisér Morten Tyldum, jenž si tento styl natrénovával na reklamních spotech.*“ Pravdou je, že tempo filmu je opravdu rychlé a společně s dramatickým dějem nenechá divákovi ani chvíli na odpočinek. Děj filmu nyní stručně představíme.

4.3.1 Děj

Hlavním hrdinou filmu je tzv. lovec hlav (vyhledávač vhodných kandidátů na nejvyšší vedoucí pozice společností) Roger Brown. Jak už bylo zmíněno výše, jedná se o zakomplexovaného muže, kterého trápí špatný vztah se zesnulým otcem a malý vzrůst. Pro okolní svět je přitom Roger Brown vzorem spokojenosti, je jedničkou ve svém oboru, má krásnou ženu, luxusní dům a žije na vysoké noze. Právě život nad poměry ho přitom vede k nelegálnímu způsobu přivýdělku – krádežím uměleckých děl. Má totiž dojem, že jedině pokud bude svou ženu zahrnovat drahými dary, může si ji udržet. Jeho žena však netouží po darech, nýbrž po dítěti. To Roger sice ví, ale není ochoten se ve své sobeckosti o její lásku s nikým dělit, a volí proto raději krádeže a dary.

Vše se změní s příchodem druhého hlavního hrdiny na scénu. Clas Greve je perfektním kandidátem na pozici, kterou Roger zrovna musí obsadit, a zároveň majitelem velmi cenného Rubensova obrazu. Navzdory počátečním sympatiím však Roger zjistí, že Clas má poměr s jeho ženou, a proto ho na slíbenou pozici nedoporučí. Roger však netuší, že Clasovi, který má navíc za sebou minulost v elitní vojenské jednotce, jde o mnohem víc, a začne tak zběsilá hra na lovce a kořist. Během šílené honičky se Roger dostane do smrtících a zároveň zcela absurdních situací – aby zachránil svůj holý život, ponoří se do venkovské latríny či prchá na traktor s mrtvým psem nabodnutým na radlici. Ačkoliv jeho život visí několikrát na vlásku a několikrát je v sebeobraně nucen zabíjet, vše nakonec, také díky pomoci své ženy Diany, přežije a v závěru zabije i samotného Greveho.

Zároveň s tím, jak Roger padá na samotné dno, je divák svědkem jeho přerodu z arogantního frajířka na upřímného, pokorného člověka, který si uvědomí, které hodnoty jsou v životě opravdu důležité. Na závěr tak přijde i opravdový „happy end“, kdy si Roger vše vyřídí se svou manželkou, která ho nikdy nepřestala milovat, a rozhodnou se mít dítě.

4.3.2 Hlavní postavy

Roger Brown a Clas Greve jsou zcela jasně hlavními postavami, okolo kterých se točí celý příběh. Přesto je ve filmu několik dalších postav, které v něm hrají více či méně významnou úlohu. Předně je to Rogerova manželka Diana, která je hlavním důvodem veškerého Rogerova počínání. Právě ona mu představí Clase Greveho a kvůli ní Roger krade obrazy. Jedná se o mimořádně krásnou ženu, jejíž ztráta je to, co Rogera nejvíc děsí.

Další významnou postavou je Rogerova milenka Lotte, která má větší úlohu, než se na první pohled zdá. V Rogerových očích jde o osamělou, nešťastnou ženu, kterou ale z lásky k Dianě brzy opustí. Lotte však pracuje jako tajná spolupracovnice Greveho a právě ona vetře do Rogerových vlasů supermoderní sledovací systém v podobně želé, díky kterému ho Greve vždy a všude snadno nalezne.

Poslední významnější postavou je Rogerův komplic Ole Kjikerud, zaměstnanec bezpečnostní agentury, který mu pomáhá s krádežemi. Nepříliš inteligentní, osamělý muž, který volně chvíli tráví s ruskou prostitutkou, je Rogerovi užitečný při vykonávání jednoduchých pomocných úkonů při krádežích. Poté, co ho Roger v obraně zastřelí, však chvíli používá Kjikerudovu identitu, což zmate vyšetřovatele a Rogera zachrání.

4.4 Filmová adaptace knižní předlohy

Film *Lovci hlav* je založen na knižní předloze a jedná se tedy o filmovou adaptaci. McFarlane (1996:7) přitom tvrdí, že filmové adaptace knižních předloh jsou staré jako kinematografie sama. Filmové tvůrce totiž vždy lákala myšlenka zpracovat dílo, které již dříve slavilo úspěch. Tato touha šla ruku v ruce s požadavky diváků, kteří zase vždy chtěli vědět, jak jejich oblíbená kniha „vypadá“ převedená na filmové plátno. Zajímalo je totiž, zda se jejich představa vytvořená po přečtení knihy shoduje s představami ostatních, ačkoliv to současně často vedlo k různým námitkám, jak režisér tu či onu postavu zobrazil „špatně“. McFarlane (1996:8) si dále všímá toho, že tři čtvrtiny cen Oskar za „Nejlepší film roku“ získaly filmové adaptace knižních předloh.

Základním kritériem pro hodnocení filmových adaptací je tradičně věrnost a z pohledu filmových kritiků bývá zachování co největší věrnosti žádoucí. Přesto je diskutabilní, zda jsou věrné filmové adaptace literárních předloh kvalitnější než ty, které s původní předlohou mnohem více pracují. (McFarlane 1996:10-11).

Hajlichová (2011, [online]) tvrdí, že „[s]cénář filmu se drží své knižní předlohy věrně, přesto ale nejde o pouhé ‚rozhýbání‘, nýbrž o plnohodnotnou adaptaci“ a dodává „Severská atmosféra film žene od začátku do konce a s gradujícím tempem se stupňuje i mírná absurdita, kterou ale milovníci této kinematografie rozhodně ocení.“ Je sice pravda, že film zachovává rychlé tempo děje a že se zcela jistě jedná o plnohodnotnou adaptaci, o tom, zda se film drží knižní předlohy věrně, ale lze diskutovat. Film některé aspekty knihy zcela vypouští, což je vzhledem k omezené délce stopáže pochopitelné, některé nahrazuje a některé mění či přidává. Existují také momenty, které scénáristé zcela předělali. McDougal (1985:4) tvrdí, že úspěšná adaptace změní původní dílo v něco nového a odlišného, ale zachová přitom znaky toho, jak dílo vypadalo předtím. Z tohoto pohledu lze *Lovce hlav* hodnotit jako velmi úspěšnou adaptaci.

McDougal (1985:6) si také všímá toho, že na úspěch filmové adaptace má velký vliv i herecké obsazení, protože diváci nejdou do kina pouze na film, ale také na své oblíbené herecké hvězdy. I v tomto ohledu jsou *Lovci hlav* úspěšní, protože hlavní roli Rogera Browna hraje Aksel Hennie, jeden z nejpopulárnějších norských herců současnosti (mimo jiné představitel Maxe Manuse z výše zmíněného norského kasovního trháku). Jeho protivníka

Clase Greveho potom ztělesňuje dánský herec Nikolaj Coster-Waldau, známý z amerického akčního dramatu Černý jestřáb sestřelen nebo dramatické série HBO Hra o trůny.

McDougal (1985:143) tvrdí, že nejčastějším typem vyprávění je vyprávění ve 3. osobě. Filmová adaptace Lovců hlav nicméně zachovává vyprávění v ich-formě a vypravěčem je tedy jak v knize, tak i ve filmu Roger Brown. Co naopak filmová adaptace částečně mění je způsob podání dějové linie, které McDougal (1985:27) dělí na chronologické a asociativní. Rozdíl nalezneme zejména v závěru knihy, potažmo filmu. V knize jsou totiž události ze závěru děje podávány retrospektivně (asociativně) a čtenář tak až do poslední chvíle netuší, co se ve skutečnosti stalo. Neví, zda Clasovým komplicem byla Diana či Lotte, a kterou z nich Roger zastřelil. Ve filmu je děj pojednán chronologicky a ještě před závěrečnou scénou s Clasem se divák dozví, že Diana je na Rogerově straně. To na jednu stranu ubírá filmu určité napětí, na druhou stranu je však děj pro diváka pochopitelnější, což byla patrně prioritou scénáristů.

McDougal (1985:181-182) se také zamýšlí nad tím, zda lze do filmu převést úvahy, pocity a myšlenky postav, které lze v knize vyjádřit zcela snadno. Dochází k názoru, že to možné je, zejména prostřednictvím toho, co postava vidí a slyší, prostřednictvím hudby nebo správně umístěných střihů. Ve filmové adaptaci Lovců hlav se však ztrácí několik linií myšlenek, kterými se Roger Brown zabývá. Zejména se jedná o špatné vztahy s otcem, které poznamenaly celý jeho budoucí život, a dále o problematiku interrupce, ke které svou ženu donutil. V knize je přitom tato linie poměrně důležitá nejen proto, že se díky ní dozvídáme více o Rogerově osobnosti, ale také proto, že posouvá děj dopředu. Před milenkou Lotte si totiž Roger vymyslí, že nenarozené dítě mělo Downův syndrom, aby vylepšil dojem ze sebe sama. Když pak ale Greve před Rogerem zmíní potrat dítěte s Downovým syndromem, pochopí Roger, že právě Lotte spolupracuje s Grevem. Ve filmu byl tento logický vztah nahrazen tím, že Roger nalezne u Lotte v šuplíku pero se znakem Greveho společnosti

Také některé dějové zvraty si film uzpůsobuje podle sebe. Vynechána byla scéna, která mohla být jistě divácky atraktivní. Jedná se o moment, kdy Greve, v převleku za lékaře, přijde za zcela vyčerpaným a zničeným Rogerem do nemocnice a téměř ho zavraždí. Ve filmu byla tato scéna nahrazena Rogerovým pokusem o útěk z nemocnice, potažmo z dosahu policie čekající na chodbě. Ve filmu se Greve v nemocnici neobjeví, zato však překvapí Rogera těsně po začátku honičky v domě Ove Kjikeruda. Roger mu však poměrně „obyčejně“ uteče a ujede autem.

Přidána byla naopak jedna z nejdramatičtějších scén filmu. Po autonehodě, kterou zapříčiní Greve s cílem zlikvidovat Rogera, v knize Greve zkrátka předpokládá, že Roger nemohl přežít a odjede. Ve filmu se však Greve jde přesvědčit na vlastní oči. Roger, který opravdu přežil, na to však není připraven a ve chvíli, kdy Greve nahlédne do vnitřku auta, zírá přímo do jeho obličeje. Několik nekonečných desítek sekund Greve pozoruje Rogerův obličej a hledá sebemenší známku pohybu. Roger tak bojuje vší silou vůle s mrkacím reflexem a divák s ním. Další přidanou scénou je scéna, ve které Roger a Clas hrají squash, a Roger tak má v šatně možnost vidět Clasovy jizvy. Dozví se tak o jeho mučení v Bolívii. Bolivijská eskapáda je v knize poměrně obsírně rozepsána, mimo jiné vyjde najevo, že Greve byl tak posedlý dopadením bolivijského drogového barona proto, že právě on ho před tím vystavil mučení a částečně ho vykastroval. Roger tak i proto ví, že Greve by nikdy nemohl dát Dianě dítě, které jí slíbil. Ve filmu je však část o kastraci vynechána.

Stejně tak je vynechána brutální scéna z autonehody, při které Roger musí jednomu z obézních pasažérů rozpárat břicho malými nůžkami, aby se mohl dostat z auta ven. Na brutalitě však v jiných scénách režisér nešetřil, proto se nejedná o žádnou ztrátu. Podle Hajlichové (2011, [online]) se Tyldum „*nebojí bořit konvenční smýšlení, a brutální scény, kterých kniha nabízí přehršel, s radostí využívá i ve filmu k tvorbě akce, kterou se snaží zmírňovat již zmíněnou absurditou. Stále ale ví, co už by bylo moc a tak se nedostáváme do situace, z níž by byl cítit patos nebo naopak nezvládnutá brutalita.*“

Sám režisér Morten Tyldum o filmu řekl, že se jedná o film velice subjektivní v tom smyslu, že kamera neustále sleduje vývoj hlavní postavy. Právě postava Rogera Browna a jeho přerod z padoucha v kladného hrdinu je pro film centrální a tempo a jazyk filmu se mění podle toho, jak se mění Roger Brown. Je to také on, kdo do děje přivádí další postavy (Huser 2011, [online]). Ve filmu tak dojde k mnohem většímu obratu v postavě Rogera Browna, který se z hrdiny veskrze negativního změnil v hrdinu veskrze kladného. Kniha přitom zůstává poněkud „realističtější“ a ačkoliv dojde k vývoji hlavní postavy, není tento obrat tak stoprocentní.

Filmovou adaptaci Lovů hlav lze tedy závěrem zhodnotit jako ne zcela věrnou, nicméně film zachovává všechny důležité momenty knihy, má vydařené herecké obsazení a podařilo se mu udržet stejně napínavé tempo, jako má kniha. Z tohoto pohledu byla tedy adaptace úspěšná. Co se ve filmu lehce ztrácí, je Rogerův, ač černý a cynický, humor, který ve filmu dostane méně prostoru než v knize. Naopak momenty, které v knižní předloze humornou funkci

neplnily, se režisérovi podařilo převést takovým způsobem, že docílil humorného, absurdního efektu. Protože však Lovci hlav nemají primárně humornou funkci, domníváme se, že to pro úspěch adaptace není zásadní.

4.5 Jazyk filmu

Lovci hlav jsou svým žánrovým zařazením poměrně specifictí, rozhodně se však nejedná o konverzační drama či konverzační komedii, kde by dialogy představovaly ústřední bod veškerého dění. Naopak, v dramatičtějších částech filmu se setkáme i s poměrně dlouhými sekvencemi bez jediného dialogu. Začátek a konec filmu jsou pak na dialogy bohatší. Převážně se jedná o dialogy pronášené ve standardní norštině, setkáme se ale i s vulgarismy, slangem a dokonce i s používáním několika jiných jazyků. Vyskytují se zde také prvky humoru a odkazy na specifické norské reálie. Tyto aspekty nyní blíže popíšeme.

4.5.1 Příznaková řeč

Příznakovou řeč jsme definovali výše jako řeč s nestandardními jazykovými prvky či prvky, které, ačkoliv patří do spisovného jazyka, nejsou „neutrální“. Z tohoto pohledu je převážná část dialogů ve filmu bezpříznaková. Setkáme se však samozřejmě s hovorovou řečí, neboť dialogy mezi postavami mají podobu neformální, každodenní konverzace, s výrazy citově zabarvenými i vulgarismy. Odkazy na citované dialogy z filmu jsou pro větší přehlednost opatřeny číslem příslušného titulku z Přílohy 1.

Zajímavé však je zjištění, jakým jazykem vlastně která postava ve filmu hovoří. Roger Brown používá převážně standardní norštinu, konkrétně bokmål. Místy se uchyluje k použití vulgarismů (347: *Faen, hva er det som skjer her? Faen, hva er det som skjer her?*). Diana používá velmi spisovnou norštinu, ovšem variantu nynorsk a hovoří tedy dialektem. Také v Norsku dialekty samozřejmě odkazují na geografickou příslušnost, ovšem jinak je situace značně liberální v tom smyslu, že žádná varianta norštiny není nadřazena jiné. Kdokoliv proto může zcela libovolně používat jakýkoliv dialekt v jakékoliv situaci. V tomto smyslu proto Dianina řeč není příznaková. Zároveň je potřeba dodat, že v knize hovoří postava Diany bokmål, a proto se jazyk této postavy ve filmu odvíjí od herečky, která ji ztvárňuje. Tou je Synnøve Macody Lund, jež se narodila v norském Stordu v kraji Hordaland. Oficiální jazykovou variantou v této oblasti je přitom nynorsk, který také Lund při ztvárnění postavy Diany používá. Jelikož zde tedy používání nynorsku, respektive dialektu, nemá příznakovou funkci, není ho potřeba zohledňovat ani v překladu, což se také nestalo.

Clas Greve je v knize popsán jako syn holandsko-norských rodičů. Ve filmu se hovoří o jeho návratu z Holandska a bytu zděděném po norské babičce, z čehož by bylo možné usuzovat na smíšený, holandsko-norský původ. Navíc je ve filmu několikrát označen za cizince. Změna ve filmové adaptaci však spočívá v tom, že postavu Clase Greva hraje dánský herec Nikolaj Coster-Waldau. Ten ve filmu celou dobu hovoří dánsky, z čehož logicky vyplývá, že ve filmu došlo k substituci. Clas Greve v něm není napůl Nor a napůl Holanďan, nýbrž napůl Nor a napůl Dán. Z hlediska srozumitelnosti to pro norské obecnstvo nepředstavuje problém, neboť dánština je pro Nory obecně srozumitelná. Lze to přirovnat k situacím, kdy v českých filmech vystupují slovenští herci a mluví slovensky. Z hlediska děje to také nezpůsobuje žádné problémy, neboť důležitý je zde fakt, že Greve je cizinec, nehledě na konkrétní původ. Jediná menší nesrovnalost tak spočívá v tom, že Greve je ředitelem holandské společnosti, což je pozice příslušící spíše Holanďanovi nežli Dánovi, nicméně to není zásadní rozdíl.

Potvrzení, že ve filmu došlo k substituci Greveho národnosti získáme v momentu, kdy o něm Roger hledá informace na internetu. Jedním z výsledků hledání je Greveho fotografie z působení v elitní vojenské jednotce, pod kterou stojí anglický nápis "Clas Greve (Denmark)", tedy "Clas Greve (Dánsko)". Pro českého diváka pak překladatelka situaci ještě více objasnila, když překládá Greveho repliku „Problemet da var ikke at jeg var utlending.“ jako „Nebyl problém, že jsem Dán.“ místo „cizinec“. Zároveň, jak bude pojednáno v kapitole 4.5.3, jedna ze scén na samém konci filmu poukazuje na Greveho rodný jazyk, dánštinu.

Z hlediska příznakovosti je však Greveho jazyk poměrně standardní, až na občasné použití vulgarismů:

297: Men *faen* Roger, har vi vært på det samme møtet?

560: Hvis du forteller meg hva *faen* det er som foregår, så skal du få et skudd i hodet.

Nikolaj Coster-Waldau ztvárnující Clase Greveho však není jediným Dánem, který se ve filmu objevuje. Také postavu Rogerovy milenky Lotte ztělesňuje dánská herečka (Julie Ølgaard) a i ona hovoří celou dobu dánsky. Zde je však její obsazení opodstatněné, neboť Lotte je Dánka i ve filmové předloze.

Nejpříznakovější řeč má postava Oveho Kjikeruda. Ove hovoří velmi hovorovým jazykem a prvky hovorové řeči u něj nalezneme v mnoha podobách. Jedná se například o používání stažených tvarů:

- 90: Ja, vi *har'n*.
175: Nei, ikke *i morra*, da.
198: Hvor mange mill er det snakk om, 'a?

Setkáme se také s radikálními tvary sloves:

- 170: *Veit* du hva klokka er, eller?
362: Jeg må på sykehus. Eller så *dauer* jeg.

Dále nalezneme slangové výrazy a anglicismy, stejně jako používání výrazů typických vyloženě pro mluvený jazyk:

- 219: Nei, er du *gæren*.
224: *Fett*, eller?
173: *Sorry*, Natasha er her.
359: Har du *fucka opp*?
200: *Hø*?
300: *Hæ*? I kveld?

Kromě výše zmíněného se setkáme také s používáním vulgarismů:

- 213: Greit. Nei, *faen*, nå kan jeg ikke.
300: *Faen*, ringer du fra mobil, eller?
360: Han dreper deg vel ikke fordi han *knuller* kona di.

Ostatně s použitím nejrozšířenějšího norského vulgarismu „faen“ se setkáme prakticky u všech mužských postav filmu, ať už to je náhodný motorista (389: Hvem er du, 'a? Å, *fy faen*.), vyšetřovatel Brugde (422: Der er den jo, *faen meg*.) nebo hlavní detektiv Brede Sperre (443: Hva *faen* er det som har skjedd her?).

Kromě dánštiny a různých forem norštiny se pak ve filmu setkáme ještě s dalšími dvěma jazyky – angličtinou a ruštinou. V knižní předloze je angličtina použita na více místech i ve zcela běžných rozhovorech norských postav, ve filmu pak funguje zejména jako exotizující prvek. Používá ji Ole Kjikerud v dialogu s ruskou prostitutkou, která mu také odpovídá anglicky, posléze však pokračuje sama pro sebe rusky.

4.5.2 Kulturně vázané prvky

Ve filmu se vyskytuje podstatně méně specifických kulturních odkazů než v knize, přesto jich několik nalezneme. Zprv je to oddělení, na kterém pracuje vyšetřovatel Brede Sperre (133: Brede Sperre, *KRIPPOS*). Kriplos, zkratka odvozená z KRIminalPOLitiSentralen – tedy Centrála kriminální policie, označuje národní jednotku pro boj s organizovaným či jiným závažným zločinem a spadá pod norské ministerstvo spravedlnosti.

Dále se setkáme s odkazem na norské noviny VG (142: Fra VG. Kunne vi fått et bilde?). VG (běžně používaná zkratka pro Verdens Gang) je norský celostátní deník bulvárního charakteru. Co do velikosti nákladu se až do roku 2010 jednalo o největší norské noviny, nyní je VG na druhém místě za deníkem Aftenposten.

Ve scéně, kdy je Ove otráven jedem prosí Rogera, ať zavolá záchrannou službu, použije však pro ní v Norsku všeobecně známé číslo „113“ (361: Ring 113, da!). Norské 113 tak odpovídá českému 155. Hasiči a policie mají jiná čísla.

Ve filmu se také vyskytne odkaz na norský obchod „Kiwi“ (421: Du kan eventuelt sjekke bak *kiwien*.). Jedná se o velmi rozšířený řetězec malých supermarketů s levnými potravinami.

4.5.3 Humor

Vzhledem k tomu, že Lovci hlav jsou detektivkou či spíše akčním thrillerem, nelze v nich očekávat tak velké množství humorných prvků jako například v komediích. Přesto zde humorné situace nalezneme. Pokud se budeme držet Zabalboescovy klasifikace pojednané v kapitole 3.4 Humor, zjistíme, že ve filmu se vyskytují příklady humoru z prvních pěti kategorií. Nesetkáme se tedy pouze s vtipy sluchovými a s vtipy komplexními.

Převážná většinu humoru přitom spadá do kategorie mezinárodních vtipů, které jsou univerzálně srozumitelné. Jako příklad můžeme uvést následující scény:

12: Mitt navn er Roger Brown, jeg er 1,68.

13: *Du trenger ikke psykolog for å forstå at det må kompenseres.*

190: Hva er det du er så redd for?

191: Ingenting. Hunder er jeg redd for, og *deg når du er som du er nå.*

311: Du ser sliten ut.

312: *Takk.*

412: Melding til alle patruljebiler, over. *Begge to, med andre ord.*

509: Hundebitt er farlig, Roger. Du må få en lege til å se på det.

510: *Det passer litt dårlig akkurat nå.*

548: Men hvor er peanøttene? Ja, det står her at det var en pose peanøtter. Hvor er den?

549: *Jeg har i hvert fall ikke spist dem, Sperre.*

Druhou kategorií jsou vtipy odkazující na specifický kulturní prvek či instituci zdrojové kultury. Ve filmu nalezneme jeden takový případ, ve kterém se hovoří o polské pracovní síle coby předmětu běžné nezávazné konverzace, tzv. „small talk“, který se obvykle týká počasí a podobně banálních témat. Situace odkazuje na fakt, že v Norsku je velká část převážně manuálních prací zastávána polskými pracovníky, neboť zde žije početná menšina polských přistěhovalců. Stejná replika pronesená například před českými diváky nemusí mít stejný zamýšlený účinek.

124: Så kan vi prate om noe annet.

125: *Kunst, oppussing, polsk arbeidskraft.*

Třetí skupinou jsou vtipy, které odrážejí humor určité země nebo národnosti. Jak už jsme zmínili výše, Norové se rádi vysmívají sousedním Dánům. V knize se vyskytuje jeden velmi markantní případ takového humoru, v menší míře se objeví i ve filmu.

585: Hun har byttet kuler i pistolen din.

586: Til løsskudd.

587: *Eller hva kaller dere det i Danmark? Blanks?*

Ve filmu nalezneme také jednu slovní hříčku, konkrétně se jménem Clas Greve – dvojsmysl zde spočívá v tom, že norské „greve“ znamená zároveň „hrabě“.

170: *Navnet er Clas Greve, han bor i Oscars gate 25.*

171: *Er det en greve?*

Pátou skupinou jsou vtipy vizuální, založené na informaci přenášené obrazem. Vzhledem k výše zmíněné absurditě některých scén se ve filmu vyskytuje několik momentů, kdy samotná vizuální stránka filmu má humorný efekt. Zejména se jedná o scénu, ve které Roger potřísněný fekáliemi řídí traktor s nabodnutým mrtvým psem a dále o scénu, při které Ove popisuje, jak jeho kolegové sledují na kameře jeho sexuální hrátky s Natašou.

5. Analýza překladových řešení

5.1 Postup při analýze překladu

Cílem této práce je zhodnocení překladu titulků k filmu *Lovci hlav* z několika hledisek – jednak z hlediska použitých překladatelských strategií, dále z hlediska překladu kulturně vázaných prvků, příznakové řeči a humoru a konečně z hlediska kvality překladu a to jak obsahové, tak stylistické. Krátce pojednáme také o technické stránce titulků, tedy jejich dělení a grafické zpracování. K analýze překladu byly použity dva výchozí zdroje – oficiální české titulky (překladatelky Jarky Vrbové) a dialogová listina, kterou překladatelce poskytl zadavatel překladu, distribuční společnost Aerofilms. Oba tyto zdroje, které byly pro naši práci zásadní, nám ke zkoumání laskavě poskytla právě překladatelka. Zejména získání dialogové listiny totiž může jinak být v mnoha případech poměrně obtížné.

5.1.2 Práce s dialogovou listinou

Ačkoliv jsme však měli od počátku k dispozici oficiální dialogovou listinu, bylo potřeba nejprve ověřit, zda se skutečně shoduje s finální podobou dialogů ve filmu. Nezřídka se totiž stává, že ve filmu jsou na poslední chvíli provedeny změny, které nejsou do dialogové listiny zaznamenány. Sama překladatelka navíc měla při překladu titulků k dispozici kopii filmu, proto předpokládáme, že i ona vycházela ze skutečných filmových dialogů a nespolehlala se pouze na dialogovou listinu. Pomocí metody odposlechu jsme tedy zjišťovali, zda jsou oba zdroje identické. Během tohoto zkoumání se nám podařilo odhalit několik neshod mezi dialogovou listinou a filmovými dialogy. Ačkoliv se v žádném z těchto případů nejednalo o rozdíly zásadní, jež by měnily význam či vyznění dialogů, bylo třeba je zaznamenat proto, aby naše následné zkoumání věrnosti překladu vycházelo z relevantního originálu.

Porovnávání dialogové listiny s filmovými dialogy nicméně mírně komplikoval fakt, že ve filmu vystupují dvě postavy hovořící dánsky. Jejich dialogy jsou v dialogové listině již přeloženy do norštiny, proto je jasné, že se norský překlad ne zcela shoduje se skutečnými promluvy těchto postav v dánštině. Jelikož však naše úroveň porozumění mluvené dánštině nedostačuje na skutečně fundované porovnání pronesených dialogů s dialogovou listinou, vycházeli jsme v těchto případech převážně z dialogové listiny. Tato úvaha je navíc podložena faktem, že i v těchto případech byla provedena metoda odposlechu, při které se nepodařilo odhalit žádné závažné rozdíly.

Zajímavé je také to, že dánština nebyla jedinou jazykovou variantou, která byla v dialogové listině zapsána v bokmálu, jedné ze dvou spisovných variant psané norštiny. Také promluvy Rogerovy manželky Diany, která ve filmu hovoří norským dialektem, jsou zapsány v bokmálu. Její dialekt přitom lze zařadit do oblasti jihozápadního Norska, například z důvodu používání tzv. „skarre r“ a osobních zájmen „eg“ a „me“ namísto „jeg“ a „vi“. Jedná se tedy o oblast, kde se převážně používá nynorsk, druhá spisovná varianta psané norštiny. Technicky se proto ani promluvy Diany neshodují se zápisem v dialogové listině. Domníváme se, že k této situaci došlo proto, že dialogová listina byla sestavena dříve než herecké obsazení filmu. Scénáristé tak zapsali všechny dialogy v jednotné jazykové verzi. Zároveň je však potřeba dodat, že tyto rozdíly v pravopisu neznamenají rozdíly ve významu, což také potvrdila metoda odposlechu.

Jak bylo řečeno výše, nebyly při metodě odposlechu zjištěny žádné závažné odlišnosti, přesto bylo nalezeno několik menších nesrovnalostí. Často se jednalo o vynechání jednotlivých slov ve filmu, například:

26: Diana Strøm-Eliassen er **nemlig** en av de vakre høye smarte.

328: Ove? **Kom** her.

366: **Se her nå.** Ring.

Ještě častěji pak šlo o přidání jednotlivých slov, která nebyla zaznamenána v dialogové listině:

30: For den som ikke spiller, **han** vinner ikke.

59: Det du skulle ha gjort, **det** var å få noen til å tipse oss om deg.

65: **Som** en som kjenner sin egen verdi.

86: Som din regnskapsfører **så** er det min plikt og fortelle deg hvor alvorlig situasjonen er.

105: Dette er altså mannen min. Roger Brown. Clas Greve. **Hyggelig.**

192: Hvis du mener at vi skal være barnløse resten av livet, så vil jeg **veldig** gjerne vite det.

319: Når jeg kommer inn på kontoret i morgen **tidlig**, så kommer jeg til å ta en ringerunde til de andre byråene og sørge for at han ikke får en eneste jobb i Norge.

Typické to bylo zejména v případech opakování stejného výrazu, kdy jsme se setkali jak s vynecháváním (37: Nei, nei, **nei**. Lotte!), tak zejména s přidáváním opakovaného výrazu:

- 59: Hva **hva hva** skulle jeg ellers ha gjort?
 101: Du, du, **du** det går veldig fint.
 140: Ja, **ja** de beste av oss har gode bonusordninger.
 309: Lotte. **Lotte**.
 322: Du hadde mistet mobilen din. Ja ja **ja**.
 453: Få den telefonen. Stopp. Stopp. **Stopp**.

Domníváme se, že druhý z těchto fenoménů souvisí s redundancí mluveného jazyka v porovnání s jazykem psaným.

Setkali jsme se také s vynecháním celých vět (433: **Dette blir for dumt altså.**), i jejich přidáním:

- 418: **Ikke prøv deg.**
 435: Vi må ut! **Vi må ut! Kjikerud slapp av!**

V několika případech také došlo k záměně určitého výrazu za výraz synonymní:

- 151: Men så ble han arrestert, og skutt bare noen dager **etter** (původně „senere“).
 393: Jeg sa du skulle få **ete** (původně „spise“) frokosten først, jeg.
 421: Du kan eventuelt **sjekke** (původně „se“) bak kiwien.
 584: Hun kom til deg fordi hun skulle **bytte** (původně „putte“) patroner i pistolen din.

Nalezli jsme také jednu pravopisnou chybu (95: **Å** (nikoliv „Og“) ansette ham i Tripolis var noe av det smarteste jeg hadde gjort.).

Poslední změnu v dialogové listině pak po provedení metody odposlechu představovaly psané informace, které se ve filmu objevují. Ve většině případů se jedná o nápisy internetových stránek, dvakrát se setkáme s nápisem na zdi, jednou s textem textové zprávy, jednou s textem vzkazu. V dialogové listině samozřejmě tyto informace nejsou zaneseny, neboť se nejedná o pronesený dialog. Zajímavostí přitom je, že se nejedná pouze o nápisy v norštině, ale také v angličtině. Všechny z nich však nesou význam, a proto překladatelka musela pro českého diváka přeložit jak norské, tak anglické nápisy. Do dialogové listiny proto byly tyto originální texty doplněny, aby bylo následně možné zhodnotit jejich překlad. Jednalo se o tyto psané informace:

- 266: Ute med kunder. Heime seint. D.
- 267: World leading GPS Nano-technology.
- 268: New head of development in HOTE.
- 269: Hote bids on billion dollar NATO-contracts.
- 270: Winner of the European Military Pentathlon.
- 271: Terrorist cell hunted down by TRACK – three men killed.
- 534: Jeg må treffe deg. Diana.
- 542: Obduksjonssal.
- 622: VISNING

Po tomto doplnění tak v dialogové listině chybí pouze jediný údaj, a sice promluva ruské prostitutky Nataši pronesená v ruštině. Vzhledem k tomu, že není zanesená v norské dialogové listině, nelze při překladu očekávat, že si překladatelka ruštinu dle odposlechu doplní a následně přeloží. To by navíc nebylo žádoucí vzhledem k tomu, že tento ruský monolog je nesrozumitelný i pro původního norského diváka, a proto by měl stejnou exotizační funkci plnit i pro českého diváka.

Jako podklad pro následnou analýzu překladových řešení pak tedy sloužila tato „opravená“ dialogová listina, která reflektovala skutečné dialogy jednotlivých postav.

5.1.3 Rozdělení do kategorií

Po analýze dialogové listiny bylo potřeba rozdělit jednotlivé titulky do skupin podle metody překladu, která byla v daném titulku uplatněna, tak aby bylo možné následně zhodnotit, jaké metody v překladu převládají a proč.

K tomuto rozdělení byl použit model Sylfesta Lomheima, který byl popsán v kapitole 3. Překlad titulků. Jak bylo zmíněno výše, je tento model pro zkoumání vhodnější než model Henrika Gottlieba zejména z toho důvodu, že tradičně používaný model Gottliebův rozlišuje příliš mnoho kategorií, které se navíc navzájem překrývají. Lomheim rozlišuje kromě samotného věrného překladu (dále jen „překlad“) šest dílčích kategorií – kompresi, vynechání, expanzi, specifikaci, generalizaci a neutralizaci. Tyto kategorie se během našeho zkoumání ukázaly být zcela relevantní.

Naším cílem tedy bylo identifikovat metodu překladu použitou v každém z titulků. Jako jednotka zkoumání nám přitom sloužil vždy celý titulek, nikoliv věta. Některé titulky se přitom skládaly z více vět, jiné naopak tvořila jen jedna část souvětí.

Největším problémem při tomto rozdělování byl fakt, na který odkazuje i sám Lomheim – totiž subjektivita. Lomheim (2000:52) k tomu říká:

„Også med sjølve grunnlagsomgrepet i omsetjingsteorien, ekvivalens, er det slik. Det kan heller ikkje definerast på nokon annan måte en ut frå subjektiv vurdering av kva som er den presise og relevante meninga; den meiniga omsetjaren prøver å gje att. Difor må me leva med den situasjonen i all drøfting av omsetjing, det at sjølve utgangspunktet for teoretiseringa nødvendigvis er subjektivit.“

Jsme si proto vědomi toho, že na rozdíl od exaktních věd nemůže analýza překladu nikdy podat zcela přesné výsledky, neboť při hodnocení překladu vždy do jisté míry záleží na subjektivním úhlu pohledu. Přesto jsme se v našem zkoumání snažili o maximální možnou objektivitu a konzistenci. Zároveň je však zřejmé, že ke každému překladatelskému řešení je potřeba přistupovat individuálně a řešení jednoho problému nelze plošně aplikovat se stejným účinkem na všechny další obdobné situace v překladu.

Došlo také k případům, kdy se v rámci jednoho titulků vyskytlo několik odlišných překladatelských strategií. V takovém případě byl titulek zařazen do více kategorií, neboť se domníváme, že není důvod vybírat pouze jednu strategii, která v titulků převládá. Takový výběr by navíc bylo velmi subjektivní a vedlo by ke zkresleným výsledkům. Z tohoto důvodu tak souhrnný počet použitých strategií převyšuje počet samotných titulků.

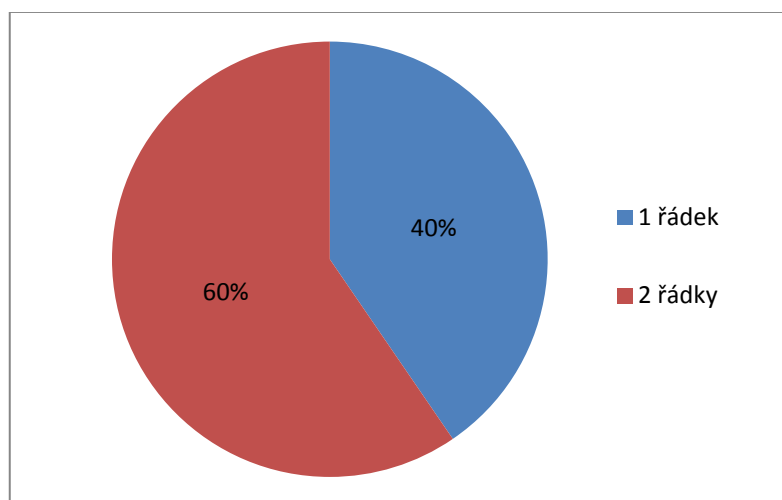
5.2 Technické zpracování

Mezi technické stránky zpracování titulků spadá prostorová a časová dimenze, jejich grafická podoba a dělení řádků. Časovou dimenzi, tedy délku zobrazení titulků, nebylo v daných podmínkách možné analyzovat, neboť jsme měli k dispozici pouze titulky ve formátu textového editoru, nikoliv titulky přímo načasované k filmu. V době našeho výzkumu totiž film ještě nebyl k dispozici na DVD, byl pouze promítán v kinech. Po zhlédnutí filmu v kině však můžeme titulky graficky zhodnotit jako standardní, zobrazované ve středu spodní části plátna a ve standardní bílé barvě.

Z hlediska prostorové dimenze a segmentace je však možné titulky analyzovat. Při tomto zkoumání jsme došli k závěru, že titulky jsou podprůměrné dlouhé, neboť průměrná délka jednoho řádku titulků může být v případě titulků pro kina až 40 znaků včetně mezer, v případě překladu pro televizi 30 - 35 znaků (jak bylo pojednáno v kapitole 2.1 Prostorová dimenze). V našem případě však průměrná délka jednoho řádku titulků dosahuje pouhých 22, 4 znaků. Takto krátké titulky představují jasnou výhodu pro diváka, který tak nemusí číst příliš dlouhý text a může se více soustředit na děj na plátně. Domníváme se, že důvodem takto krátkých titulků je zejména žánr filmu – z velké části se totiž jedná o akční drama, ve kterém v mnoha případech akce dominuje nad dialogy. Zároveň by to však mohlo znamenat, že v překladu došlo k velké redukci textu. To je částečně pravda, neboť když porovnáme počet slov v původním textu (6 141) s počtem slov překladu (4011), zjistíme, že při překladu došlo k redukci počtu slov o 34, 68 %. Samotná kvantitativní redukce počtu slov však nevypovídá nic o kvalitě překladu, která bude pojednána níže.

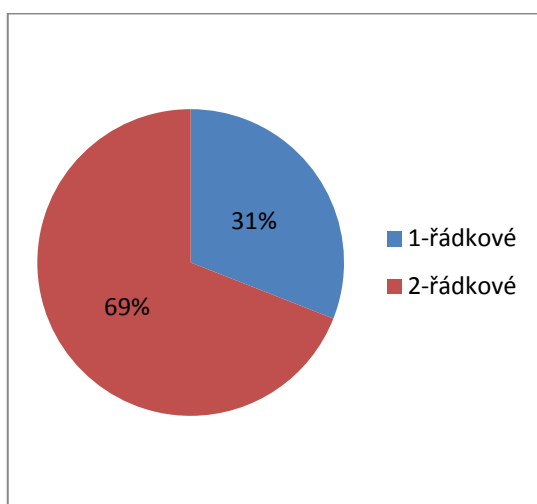
Dále jsme zjišťovali, jak jsou jednotlivé titulky segmentovány. V kapitole 2.3 Segmentace a dělení řádek byly pojednány výhody a nevýhody jednořádkových a dvouřádkových titulků, přičemž žádný z přístupů se neukázal být jednoznačně lepší. Film Lovci hlav se skládá celkem z 638 titulků, přičemž pět z nich tvoří úvodní a závěrečné informace o filmu (distributor, název filmu, jméno překladatelky, jméno dramaturga, jméno výrobce titulků). Samotných titulků obsahujících překlad filmu je proto 633. Z těchto 633 titulků je 256 jednořádkových a 377 dvouřádkových. Dvouřádkové titulky tedy ve filmu celkově převažují, jak znázorňuje následující graf.

Graf 1 – Distribuce jednořádkových a dvouřádkových titulků

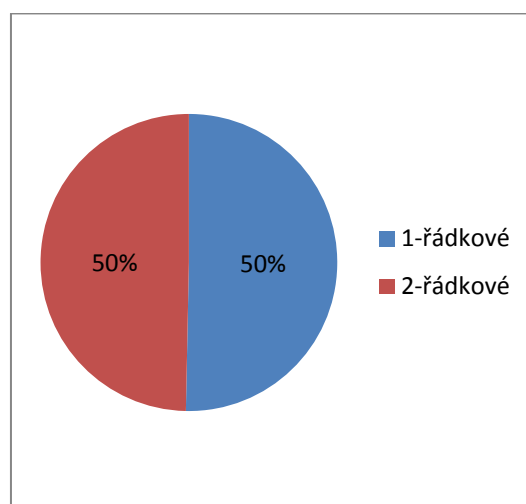


Zajímavé je však porovnání distribuce jednořádkových a dvouřádkových titulků v první a druhé polovině filmu, které se mění tak, jak se mění žánr a tempo filmu. Jako polovinu filmu jsme zvolili scénu, kdy Roger objeví ve svém autě mrtvé tělo a začne zběsilá honička (titulek 326). V první polovině filmu se jedná především o krimi či drama, film má pomalejší tempo a také více dialogů. V druhé polovině se však film změní v akční thriller a značně nabere na tempo. S tím, jak přibývá akce, v něm ale také zdatně ubývá dialogů. Tento rozdíl lze doložit i počtem slov v originálních dialozích ve dvou polovinách filmu - první polovina filmu obsahuje 3 325 slov, zatímco druhá už jen 2 816 slov. Domníváme se, že tento rozdíl se odráží právě i v rozdělení titulků. Delší dvojřádkové titulky naprosto zřetelně převažují v první polovině filmu (223:100), zatímco v druhé polovině filmu je nepatrně více titulků jednořádkových (156:154). Tento rozdíl znázorňují následující grafy.

Graf 2 – Titulky v první polovině filmu



Graf 3 - Titulky v druhé polovině filmu



Ve filmu tedy celkově převažují titulky dvouřádkové, zejména v jeho první polovině. Pokud se jedná o jejich segmentaci, nalezneme všechny typy jejich rozdělení – dva stejně dlouhé řádky, spodní řádek delší i horní řádek delší. Jasnou převahu (246 případů) mají přitom dva zhruba stejně dlouhé řádky (rozdíl o méně než 10 znaků), které jsou preferované z hlediska estetiky i z hlediska snadného čtení pro diváka. Ve zbylých případech lehce převažují delší horní řádky (73) nad delšími spodními řádky (53). To by mohlo být překvapivé vzhledem k tomu, že většina autorů doporučuje v případě nutnosti volby zvolit delší spodní řádek. Nejvyšší prioritou však přitom přesto zůstává syntakticky a sémanticky logické rozdělení titulků, které bylo v naprosté většině případů dodrženo. Překlad například staví v případě dialogů každou z replik na samostatný řádek, což samozřejmě vede k odlišným délkám řádků, ale zachovává to logiku výpovědi. Například:

- 64: -Budu vypadat neseriózně.
-Ne.
- 91: -Zítřa ve dvanáct. Je to na hodinu.
-Nikdo doma?
- 148: -Ne.
-U Clase Greva v Oscarově ulici.

Zároveň zachovává pohromadě rozvítené větné členy, jako například podmět s přívlastky:

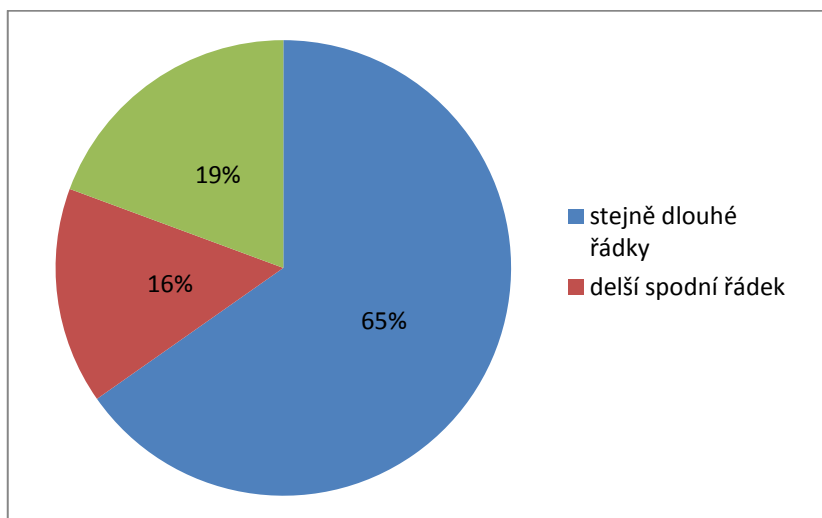
- 114: Nekoupila je zrovna
ta velká americká firma? Amtech?
- 268: "Nový ředitel
vývojového oddělení HOTE"

Sleduje také syntaktické a logické členění věty:

- 18: Přitom jsem zdědil jediné:
špatné geny.
- 39: Máte obdivuhodný životopis,
pane Landere.
- 298: Líp to jít nemohlo,
smlouvu by podepsali třeba hned.
- 393: Řekla jsem jim,
že se nejdřív musíte nasnídat.

Segmentaci titulků tak lze zhodnotit jako kvalitní. Graf 4 pak zobrazuje četnost různých způsobů segmentace dvouřádkových titulků.

Graf 4 – Segmentace dvouřádkových titulků



Poslední oblastí, kterou je možné zhodnotit, je interpunkce titulků. Tu lze zhodnotit jako standardní, v souladu s normami spisovné češtiny. Zároveň však překlad zohledňuje specifika interpunkce titulků a dodržuje tak konvenci pro označení dialogů – před každou replikou v dialogu (promluva více postav v rámci jednoho titulků) tak používá spojovník.

Jediný nesoulad tak představuje používání tzv. „trojtečky“, která by dle Pošty (2011:38) měla v češtině označovat především přerývanou řeč či pomlku. V tomto významu ji v překladu také mnohdy nalezneme, viz:

54: Obrazu dává hodnotu...

55: jen umělcovo renomé.

78: O víkendu tvoje žena otevírá galerii, říkal jsem si...

79: -Mohl bych přijít?

280: Ne. Já...

281: Jsem úplně vyřízený, jdu si lehnout.

339: -Ove, řekni mi, kde bydlíš? -Nataš...

340: -Kašli na Natašu, kde bydlíš? -Nataš...

Zároveň se však setkáme i s případy, kdy trojtečka v textu označuje nedokončenou výpověď. Takové používání není dle Pošty pro češtinu přirozené. Internetová jazyková příručka Ústavu pro jazyk český však uvádí že, tři tečky „obecně označují vynechání určité části textu

(neúplnost), pomlku nebo mohou znázorňovat přerývanou řeč.“ (Internetová jazyková příručka, [online]). Domníváme se proto, že nedokončená výpověď by mohla spadat právě pod onu „neúplnost“, a její používání v následujících případech tak nepovažujeme za chybné:

101: -Ani je nestihnu pozdravit...

234: Norské společnosti chtějí...

519: Možná my dva bychom...

614: -Ano, bylo to náročné vyšetřování...

87: Jsi v minusu o několik set tisíc, utrácíš za večeře a...

5.3 Překladatelské strategie

Hlavním oddílem empirické části této práce je analýza strategií použitých při překladu titulků. Jak bylo uvedeno v kapitole 3. Překlad titulků, poslouží nám k této analýze Lomheimův model, který rozlišuje kategorie vynechávání, komprese, expanze, specifikace, generalizace a neutralizace. Samostatnou kategorií je pak v tomto modelu překlad.

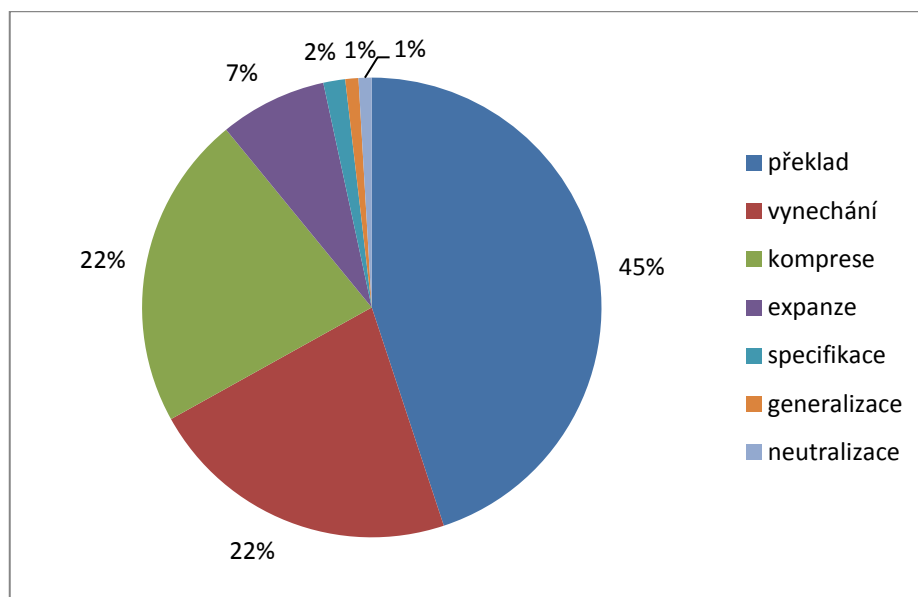
Pokud je nám známo, podobný průzkum v dané kombinaci jazyků ještě nebyl proveden. Nemůžeme proto výsledky naší analýzy porovnávat s výsledky jiných studií. Jako referenční bod tak slouží pouze analýzy překladu titulků v jiných jazykových kombinacích. Gottlieb, který zkoumal překlad titulků z angličtiny do dánštiny podle svého vlastního modelu, uvádí jako nejpoužívanější strategii převod (Lomheimův překlad), která tvořila 44,9 % překladu zkoumaného filmu. Také Lomheim, který zkoumal celkem tři překlady filmových titulků do norštiny, uvádí překlad jako nejběžnější strategii ve dvou ze třech případů, neboť tvořil 68 % a 50 % všech překladatelských řešení. Naši pracovní hypotézou tedy může být předpoklad, že překlad je nejvíce používanou strategií při titulkování.

Jelikož Gottlieb a Lomheim rozlišují různé další kategorie, je obtížné porovnat výsledky jejich zkoumání. Nicméně lze konstatovat, že v obou případech tvoří podstatnou část překladu kondenzace. Lomheim přitom používá kategorii „redukce“, která v sobě spojuje kompresi (kondenzaci) s vynecháváním. Ve svém zkoumání zjistil, že se obvykle jedná o druhou nejpoužívanější strategii po překladu, v jednom případě dokonce redukce nad překladem převládla a tvořila 61 % všech řešení. Naopak vždy nejméně používanou kategorií ze tří hlavních byla u Lomheima expanze. Naši hypotézu proto můžeme doplnit o předpoklad, že redukce má podobně četné zastoupení jako překlad, naopak expanze není příliš frekventovaná.

Při zkoumání byl překlad každého titulku porovnán s originálem a následně byla identifikována překladatelská metoda, která byla použita. V několika případech (celkem 15 titulků) nebylo možné jednoznačně určit, o jakou metodu se jedná, neboť jich bylo použito několik zároveň. V takových případech byl titulek zařazen pod více příslušných kategorií. Z tohoto důvodu převyšuje četnost použití jednotlivých strategií celkový počet titulků, počet analyzovaných titulků je 633, překladatelské strategie však byly uplatněny 650krát. Číslo 650 tedy také slouží jako výchozí bod pro naše zkoumání.

Analýza ukázala, správnost výchozí hypotézy. Překlad byl nejčastější strategií (292 titulků), následovaly komprese (144 titulků) a vynechání (143). Společná kategorie redukce tak byla zastoupena téměř stejně čítně jako překlad (287 titulků). S velkým rozdílem pak následovala expanze (49 titulků). Zbylé kategorie tvořily zanedbatelnou část celku, specifikace byla použita v 10 případech, generalizace a specifikace shodně pouze v 6 případech. Celkový přehled distribuce použitých strategií znázorňuje následující graf.

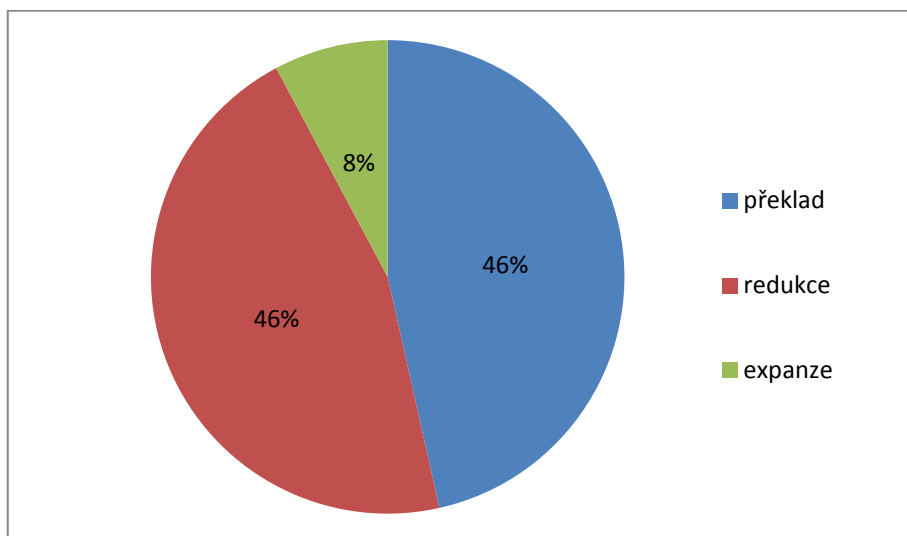
Graf 5 – Použité překladatelské strategie



Z grafu lze jasně vyčíst, že překlad a redukce mají zřetelně největší zastoupení, tyto dvě dominující kategorie společně tvoří 89 % překladu. Naopak tři nejméně použité kategorie (specifikace, generalizace, neutralizace) dohromady tvoří pouze 4 % překladu.

Abychom mohli naše výsledky porovnat s Lomheimovou analýzou, je však třeba porovnat zastoupení pouze tří největších kategorií – překladu, redukce (tedy vynechání a komprese) a expanze. Výsledky této analýzy ukazuje graf číslo 6.

Graf 6 – Zastoupení nejčastějších překladatelských strategií



Vzhledem k velmi malému rozdílu absolutní četnosti použití strategie překladu (292 titulků) a redukce (287 titulků) ukazuje graf jejich podíl jako zcela rovnocenný. Strategie překladu je však o něco málo čtenější. Naopak strategie expanze je z těchto tří nejběžněji používaných strategií zcela jasně nejméně zastoupena. Tyto výsledky vcelku kopírují Lomheimova zjištění, ačkoliv se jedná o jinou dvojici jazyků.

Nyní blíže popíšeme fenomény, které jsou typické pro jednotlivé kategorie překladatelských strategií, a tendence, které jsme našim zkoumáním zjistili.

5.3.1 Překlad

Překlad, tedy věrný ekvivalent originálu, je v titulcích nejběžněji zastoupenou strategií. Při analýze jsme přitom za překlad (tedy překlad věrný) nepovažovali v žádném případě překlad doslovný. Kritériem bylo převedení všech prvků originálu, jak lexikálních, tak stylistických, a přesné zachování významu. Zda přitom došlo ke kvantitativní expanzi či redukci, nebylo podstatné. Některé překlady jsou tak delší než originál, ale přesto se jedná o překlad věrný. Jako příklad můžeme uvést následující titulky:

633: Takk for sist.

Rádi vás zase vidíme.

Překlad je zcela ekvivalentním převodem norské fráze, kterou nelze přeložit doslovně jako „Děkujeme za minule.“, neboť by to na českého diváka působilo mimořádně nepřírozně. Naopak spojení „Rádi vás zase vidíme“ je pro danou situaci přirozený a vhodný překlad.

- 50: Eier du noen kunstverk i den prisklassen?
Máte doma dílo podobně vysoké hodnoty?

Doslovný překlad „Vlastníte dílo v této cenové třídě/ kategorii?“ by byl jistě také možný, nicméně mnohem méně přirozený, proto hodnotíme zvolený překlad jako ekvivalentnější a vhodnější.

Některé příklady překladu vypadají na první pohled jako expanze, avšak při bližším zkoumání se prokázalo, že přidaná informace byla buď nezbytná pro pochopení ze strany českého diváka anebo nezbytná pro zachování české normy. Příkladem takové „nutné expanze“ jsou následující titulky:

- 39: Det er en imponerende cv du har, Lander.
Máte obdivuhodný životopis, **pane** Landere. (nikoliv pouze „Landere“ – v českém úzu by to působilo nezdvořile)
- 40: Takk. Ja, jeg tror jeg er rett mann for Pathfinder.
Děkuji. Myslím, že jsem pro **firmu** Pathfinder ten pravý. (nikoliv pouze Pathfinder, neboť český divák neví, co Pathfinder je)
- 95: Å ansette ham i Tripolis var noe av det smarteste jeg hadde gjort.
Dostat ho do **bezpečnostní agentury** Tripolis byl ode mě skvělý tah. (viz příklad 40)
- 133: -Brede Sperre, KRIPOS.
-Komisař Brede Sperre, Kripos. (český divák opět neví, co je to KRIPOS, proto je potřeba postavu komisaře blíže přiblížit)
- 142: Sperre? Hm? Fra VG. Kunne vi fått et bilde?
Komisař Sperre? **Novináři** z VG, smíme si udělat snímek? (komisař Sperre navazuje na předcházející příklad, zároveň je objasněna zkratka VG označující norské noviny)

Také některé jazykové změny v překladu neznamenaají, že se odchýlil od originálu, naopak pouze reflektují odlišnosti mezi oběma jazyky. Typickým příkladem je změna kategorie tykání, které je v Norsku všeobecně rozšířené, na české vykání, které je v mnoha situacích v češtině normou.

- 39: Det er en imponerende cv **du** har, Lander.
Máte obdivuhodný životopis, pane Landere. (nikoliv „Máš obdivuhodný životopis“, což by mohl být doslovný překlad)

- 133: Brede Sperre, KRIPOS. Ja, **deg** har jeg jo sett på tv.
-Komisař Brede Sperre, Kripos. -Viděl jsem **vás** v televizi. (nikoliv „Viděl jsem tě v televizi.“)

Naopak v některých případech došlo ke kvantitativní redukci, přesto se jedná o překlad ekvivalentní a to zejména v takových případech, kdy došlo k vypuštění určitých prvků typických pro mluvenou norštinu. Často se jedná o nejrůznější částice, tedy „*småord som ikke har noe egentlig semantisk innhold, men bare rent pragmatiske funksjoner. Eksempler er jo, vel, nok, nå, visst, altså og da.*“ (Svennevig a kol., 1995:37). Jejich překlad by samozřejmě byl možný prostřednictvím odpovídajících českých částic, ale vzhledem k tomu, že jsou tyto prvky často sémanticky redundantní, působil by jejich překlad spíše rušivým dojmem. V úvahu je také třeba vzít odlišné úzy mluveného a psaného jazyka. Domníváme se proto, že jejich vypuštění bylo v mnoha případech ekvivalentním řešením. Jako příklad můžeme uvést:

- 113: Holands? Ikke HOTE, vel? **Jo**, akkurat.
-Holandskou? Snad ne HOTE? -Přesně tak.
- 224: Resten er **jo** for privaten. Fett, eller?
Ostatní je naše soukromá věc. Dobrý, ne?
- 336: Ha en fin dag på jobben **da**.
Měj se dobře v práci.
- 380: Hva skal du med ham, **da**? Vi har en avtale.
-Co mu chcete? -Máme schůzku.
- 460: Det handler om milliarder, **ok**. De har jobbet med dette i flere måneder.
Jde o miliardy. Už na tom dělají několik měsíců.
- 366: Ring. Ikke gjør noe dumt **nå**, Ove. Da gjør jeg det selv.
-Zavolej. -Nedělej hlouposti, Ove. -Tak to udělám sám.

Domníváme se také, že k výčtu výše uvedených částic lze doplnit také částice „ja“ a „nei“ v určitých situacích. Je potřeba rozlišovat situace, ve kterých tyto výrazy skutečně nesou význam, a případy, kdy slouží jako částice bez sémantického významu a pragmatické prvky mluveného jazyka. V norštině se používají „ja“ a „nei“ mnohem více než „ano“ a „ne“ v češtině, proto svůj sémantický význam v mnohých situacích ztrácí. Domníváme se proto, že jejich vypuštění v následujících případech bylo ekvivalentním postupem:

- 138: **Nei**, jeg ga din kone en kompliment her, for den eksklusive ørepynten.
Pochválil jsem vaši ženě ty exkluzivní náušnice.
- 155: **Ja**, hvorfor fortalte han det til deg, da?
A proč ti to povídal?
- 276: **Ja**, jeg finner den ikke, jeg må ha glempt den på galleriet.
Nemůžu ho najít, asi jsem ho nechala v galerii.
- 396: **Nei** det er ikke så rart. Veit du hvor mange kampsporter som finnes? Tre tusen.
Ani se nedivím. Víš, kolik je bojových umění? Tři tisíce.

Naopak v následujících případech, kdy částice nesou význam, někdy tvoří i samostatnou výpověď, bylo jejich zachování zcela správné:

- 277: Var det noe viktig? **Nei**.
-Něco se děje? -**Ne**.
- 391: Er det noen som har spurt etter meg? **Nei**. Kom og legg deg igjen.
-Ptal se na mě někdo? -**Ne**, lehněte si.
- 592: Er det over? Máš to za sebou?
- 593: **-Ja. -Jo.**
- 315: Er det masse på jobben? **Ja** litt.
-Máš hodně práce? -**Jo**, trochu.

5.3.2 Redukce

Do kategorie redukce spadají kategorie vynechání a komprese. Jedná se o dvě odlišné kategorie, které se však mnohdy prolínají, a často nebylo snadné určit, zda při překladu došlo k vynechání nebo kompresi. Při takovém rozhodování jsme používali Lomheimovo pojetí těchto kategorií – tedy redukce jako vynechání konkrétních slov, vět, či jejich částí a komprese jako zestručnění výpovědi, při kterém nemusí být zcela jasné, které konkrétní prvky byly při překladu vypuštěny. Naopak v jiných případech bylo zcela zřetelné, o kterou metodu se jedná.

Zejména v případě vynechání bylo mnohdy na první pohled patrné, co nebylo v překladu převedeno. Často se jednalo o jména či jiné typy oslovení:

- 35: Snakker du om oss to med andre, **Lotte**?
-Ty s někým o nás mluvíš?

- 194: Vi har prøvd å snakke om dette her i syv år, **Roger**.
Už se o tom snažíme mluvit sedm let.
- 493: Og så ble du bare borte. **Diana**, hva vet du om alt som har skjedd?
-Pak jsi zmizel. -Co víš o tom, co...
- 549: Jeg har i hvert fall ikke spist dem, **Sperre**.
Já je rozhodně nesnědla.

Časté bylo také vynechávání v případě, kdy se určitá věta či její část opakovala. Tento jev, který je typický pro redundantní mluvený jazyk, lze v psané podobě snadno vynechat.

- 85: Jeg jobber med saken, Frode. **Jobber med saken**.
Dělám na tom, Frode.
- 345: Ove? Så du hva som skjedde? Var det noen der? Du? **Var det noen der, Ove?**
Viděls, co se stalo? Byl tam někdo, Ove?
- 347: Faen, hva er det som skjer her? **Faen, hva er det som skjer her?**
Sakra, co to teda má znamenat?
- 354: Ove? Hvordan går det? **Ove, hvordan går det?**
Ove, jak ti je?

Posledním častěji se opakujícím případem vynechávání pak byly zdvořilostní výrazy jako „prosím“, „děkuji“, „promiň“, ale i pozdravy.

- 105: Dette er altså mannen min. Roger Brown. Clas Greve. **Hyggelig**.
-Tohle je můj muž. Roger Brown. -Clas Greve.
- 126: **Unnskyld**, kan jeg få en penn?
-Máš pero? Napíšu ti tu restauraci.
- 446: **Takk**, det er ikke meningen å rote deg inn i dette. Inn i hva?
-Nechtěl jsem tě do toho tahat. -Do čeho?
- 544: Hei, gutter. **Hei**. Beklager, altså. Vi er litt på etterskudd her.
Nazdar, chlapci. Promiňte, trochu jsme se zpozdili.

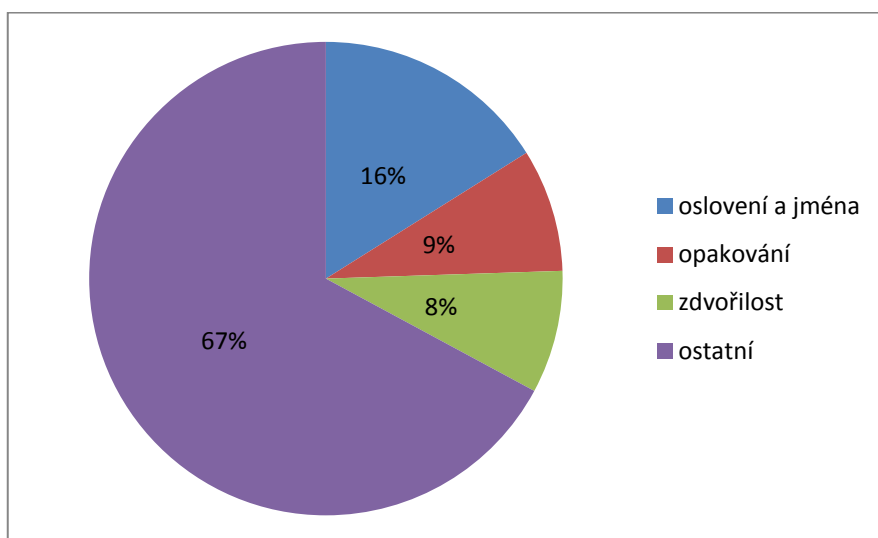
V ostatních případech jsme se pak setkali s vynecháním nejrůznějších jednotlivých slov, celých vět, či jejich částí, jak o tom hovoří Lomheim.

- 4: For hvert minutt som går, øker sjansen for at noen kommer **uventet** hjem.
Každou minutou stoupá možnost, že se někdo vrátí domů.

- 17: Jeg sa at pengene var arv, **noe måtte jeg jo si.**
 Namluvill jsem jí, že prachy jsem zdědil.
- 91: **Han har et møte på ALFA i morgen klokken tolv.** Det varer i en time.
 -Zítřa ve dvanáct. Je to na hodinu.
- 116: Nei, men hvorfor sluttet du? **Er ikke det spennende?** La meg ikke kjede deg med jobbsnakk.
 -Proč jsi skončil? -Nechci tě nudit řečmi o práci.
- 163: **Vet du hva jeg syns?** Jeg syns at vi to skal feire.
 My bychom teď měli slavit.

Následující graf zobrazuje procento vynechání některých nejtypičtějších prvků v porovnání s celkovou mírou vynechávání. Je z něj patrné, že vynechané prvky lze jen obtížně typizovat, neboť dvě nejčetnější skupiny (jména a opakování) tvoří pouze 25 % ze všech vynechání.

Graf 7 – Vynechané prvky



Druhou kategorií spadající pod redukci je pak komprese, tedy zestručnění výpovědi namísto přímého vynechávání konkrétních prvků. Komprese (jinými autory nazývaná také kondenzace) je často označována za nejtypičtější strategii pro titulkování, protože samotná povaha titulkování vyžaduje zkracování původní informace. Jak jsme ale prokázali výše, je možné dosáhnout zkrácení informace také přímým vynecháním. Nicméně komprese byla v našem zkoumání druhou nejčastěji používanou strategií, a proto v překladu nalezneme mnoho jejích příkladů.

Tyto příklady je poměrně obtížné klasifikovat, neboť komprese lze dosáhnout mnoha způsoby. Typické je ale například nahrazování podstatných jmen zájmeny:

- 49: **Det verket** er laget av Julian Opie og er verdt rundt en kvart milion.
Tohle namaloval Julian Opie a má to cenu čtvrt milionu.
- 117: Jeg jobber i rekrutteringsbransjen. Du kjeder ikke meg med **jobbsnakk**.
Mě **to** nenudí, dělám ve firmě na vyhledávání lidských zdrojů.
- 152: Så fikk hun helt panikk for at noen skulle oppdage **forholdet**.
Zpanikařila, že se na **to** přijde.

Časté je také zjednodušení složených slovesných tvarů, či elipsa celých slovesných tvarů. V některých případech také dochází ke změně ve stavbě věty, například ke změně vedlejší věty na přívlastek nepřímý.

- 59: Hva hva hva skulle jeg ellers ha gjort? **Det du skulle ha gjort, det var å få noen til å tipse oss om deg,**
-A jak jsem to měl udělat? -**Někomu říct, aby nám o vás řekl.**
- 410: Hvor er det vi skal hen? **Nå kjører vi** til Elverum politistasjon og tar et avhør.
-Kam jedeme? -Do Elverumu. Na výslech.
- 429: Og så utvikler vi denne gelen **som inneholder** hundrevis av sendere per milliliter.
Vyvinuli jsme želé se stovkami vysílačů na mililitr.
- 584: **Hun kom til deg fordi hun skulle bytte** patroner i pistolen din.
Přišla ti vyměnit náboje v pistoli.
- 597: Tjenestepistolen **som jeg tok med** fra krasjet,
Služební pistoli z havarovaného auta

V rámci komprese se také poměrně často setkáme se spojením několika vět do jedné. V takových případech se jedná o Poštovu strategii „reformulace“, kdy je daná věta či souvětí přeformulována, aniž by ztratila svoji komunikační funkci.

- 29: Snart kommer min mulighet. Jeg kan kjenne det.
Cítím, že se blíží příležitost.
- 159: Men jeg tilbød meg å ta kontakt med et kunstmuseum. Så vi kan få flyttet det så fort som mulig.
Dala jsem mu kontakt na muzeum, aby ho tam mohl co nejdřív dát.

473: Så oppsøkte han Diana, og fortalte historien til henne, og hun trodde på ham.
Pověděl to Dianě a ona mu uvěřila.

Do kategorie komprese jsme se také rozhodli zařadit vynechávání spojek. Domníváme se, že vynechanou spojku nelze považovat za klasické vynechání, neboť jejím vynecháním věta neztratí svůj význam, ani jeho část. Zároveň však takové případy nelze považovat za věrný, ekvivalentní překlad, neboť nedošlo k převodu všech jeho částí. Proto byly do této skupiny zahrnuty například i následující titulky:

69: **Så** skal jeg love deg en stilling som femdobler lønnen din, innen to år.

Slibuji vám do dvou let místo s pětkrát větším platem.

110: **Og** for noen måneder siden valgte jeg å gå på en tidlig pensjon.

Před pár měsíci jsem se rozhodl, že odejdu do předčasné penze.

297: **Men** faen Roger, har vi vært på det samme møtet?

Sakra, Rogere, byli jsme na stejném pohovoru?

5.3.3 Expanze

Poslední početně významnou překladatelskou strategií představuje metoda expanze. Její používání je však limitováno prostorovými a časovými omezeními při titulkování. Jak bylo uvedeno výše, za expanzi se nedá považovat opodstatněné přidávání informací, které divákovi přibližují například neznámé kulturní koncepty. Expanzi proto představuje přidávání takových výrazů, které originál neobsahuje a které nejsou nutně vyžadovány ani v překladu. Jako expanze byly proto klasifikovány takové případy, ve kterých by bylo možné provést ekvivalentní překlad i bez přidání daných výrazů.

Může se přitom jednat o zcela konkrétní výrazy nebo pouze „vycpávková“ slova, jež de facto nenesou význam. Nalezneme také přidané spojovací výrazy či tázací dovětky, časté bylo i přidávání osobních zájmen. Expanzi ilustrují následující příklady:

177: Klokken ett! Ja, ok. Greit.

Zítra v jednu! -Tak jo, no.

223: Hun har klipt seg. Det var jo fint.

Je **trochu** ostříhaná. Sluší jí to.

497: Det var feil.

Ale byla to chyba.

- 373: Det er hans bil? Ja.
 -To je jeho auto, **ne**? -Ano.
- 507: Å herregud, hva er det som har skjedd?
 Proboha, co se **ti** stalo?
- 520: Jeg kan vente litt med å si at det er stjålet.
Tu máš. Nějakou dobu počkám, než nahlásím ztrátu.

5.3.4 Ostatní strategie

Zbývající strategie generalizace, specifikace a neutralizace byly v překladu zastoupeny poměrně málo, společně tvořily pouhých 4 % překladu. Relativně nejvíce (2 %) byla přitom zastoupena specifikace, zbylé dvě metody představovaly vždy pouze 1 %.

Klasickým případem specifikace je následující titulek:

- 239: Problemet da var ikke at jeg var **utlending**, men at jeg ikke var interessert i jobb.
 Nebyl problém, že jsem **Dán**, ale že o tu práci nemám zájem.

Překlad tak českému divákovi odhaluje víc než originál divákovi původnímu. Zároveň je však potřeba dodat, že v tomto konkrétním případě byla specifikace žádoucí z toho důvodu, že norský divák pochopil, že daná postava hovoří dánsky a jedná se tedy o Dána. To v případě českého diváka nelze očekávat. Přesto by byl možný i věrný překlad „cizinec“, proto byl titulek zařazen do kategorie specifikace, nikoliv věrného překladu.

Dalšími příklady specifikace jsou:

- 9: Du kommer over et **kunstverk** så verdifullt at du slipper å bekymre deg for noe som helst,
 Buď narazíš na **obraz** tak cenný, že všechno hodíš za hlavu,
- 176: Dette er stort, Ove. Vi har bare **et par dager** på oss.
 Je to velká věc, Ove, a máme na to jen **dva dny**.
- 395: Har du hørt om **noe som heter** ko daw ying?
 Slyšels o **zápase** ko-daw-jing?

Příkladů generalizace a neutralizace nalezneme v překladu ještě méně. Důvodem je patrně fakt, že ve filmu se nevyskytuje velmi mnoho kulturně či jinak specifických výrazů, které proto není potřeba zobecňovat. Také expresivního jazyka, který by bylo možné neutralizovat, ve filmu není příliš mnoho. Velkou část jazykové expresivity obstarává nejběžnější norský

vulgarismus, slovo „faen“, jehož původní význam je „d'ábel“. Nyní se z něj však stal běžně používaný vulgarismus, podobně jako v případě anglického „fuck“. Ostatně, právě „fuck“ „oversettes på norsk gjerne til «faen», ettersom bruken minner om bruken av ordet faen“ (Fuck, [online]).

V několika případech bylo zmiňované „faen“ přeloženo, většinou pomocí českého „sakra“.

422: Vi har flere vitner på at ... Der er den jo, **faen meg**.

-Máme několik svědků na to, že... **-Do háje**, je tamhle!

443: Hva **faen** er det som har skjedd her?

Co se tu **sakra** stalo?

552: Hva **faen** er det som foregår her, Roger?

Co tu **sakra** děláš, Rogere?

Případy, kdy bylo z překladu vynecháno, jsme ale zhodnotili jako neutralizaci.

213: Nei, **faen**, nå kan jeg ikke. Hva?

-Vlastně ne, teď nemůžu. -Cože?

560: Hvis du forteller meg hva **faen** det er som foregår, så skal du få et skudd i hodet.

Když mi řekneš, proč jsem tady, střelím tě do hlavy.

Dalšími případy neutralizace jsou potom:

237: Du **bokstavelig talt** savlet over meg på ... Savlet?

-Ty ses na mě **skoro** vrhnul... -Vrhnul?

465: Hva! De har **kjempeøkonomiske** problemer.

-Co? -Mají **ekonomické** problémy.

Poslední zkoumanou kategorií potom byla generalizace, tedy zobecnění určitého konkrétního výrazu. Jak už bylo řečeno výše, nebyla tato metoda příliš využívána, přesto nalezneme několik případů jejího využití:

81: Har fått en faktura her på **tre hundre og femti sju tusen** på oppussing i **Kasper Hansens gate**.

Mám tu fakturu na **300 000** za přestavbu **interiéru**.

V případě tohoto titulku se setkáme hned se dvojnásobným využitím generalizace – konkrétní částka 357 000 byla zobecněna na 300 000 a přestavba bytu ve specifické ulici byla nahrazena přestavbou interiéru. Zatímco přestavba interiéru je legitimní překladové řešení, je otázkou, zda bylo potřeba nahrazovat danou částku obecnějším číslem.

Dalšími příklady generalizace jsou:

428: Altså, **naboen til Aa**, han fant deg i grøfta ved siden av traktoren.

Soused toho sedláka vás našel v příkopu vedle traktoru.

226: Forstår du hvor stort dette er? Hun er her **to ganger i halvåret**.

-Chápeš, co je to za kšeft? -Ona je tu jen **párkrát do roka**.

Do kategorie generalizace jsme také zařadili překlad jazykové hříčky, který bude pojednán později. Ačkoliv je cílem překladu zachování humorné funkce, nelze ho hodnotit jako zcela ekvivalentní.

171: Er det en greve? **Han heter Greve**.

-**Cože ho jebe?** -Jmenuje se Greve.

5.4 Překlad příznakové řeči, kulturně vázaných prvků a humoru

Jak bylo pojednáno v kapitole 4.5.1 Příznaková řeč, nesetkáme se v Lovcích hlav s příliš výrazným používáním příznakové řeči. Výjimku pak v tomto směru tvoří postava Oveho Kjikerauda hovořící velmi hovorovým, nespisovným jazykem. Po analýze překladu jeho replik jsme zjistili, že se tyto prvky podařilo zachovat i v překladu.

Prvky hovorové řeči jsou zajištěny jednak lexikálně, kdy se setkáme s výrazy jako *meloun*, *bouchačka* nebo *zhebnout*, a zároveň gramaticky prostřednictvím používání nespisovných koncovek (v každém pokoji, pozdějc, svlíkat).

198: Sånn. Hvor mange mill er det snakk om, 'a?

Kolik **melounů** to hodí?

201: Ikke begynn med det nå igjen, da. Du veit jo at jeg alltid har våpen med meg.

Nech toho, víš přece, že mám rád u sebe **bouchačku**.

202: Hjemme så er det våpen overalt. Det er ikke ett rom jeg er i uten at jeg når en gønner.

Doma je mám všude. Na dosah v **každém** pokoji.

- 203: Burde skaffe deg en òg. Før eller senere så kommer dem.
Taky by sis ji měl pořídít. Dřív nebo **pozděje** se ti bude hodít.
- 222: De får se at hun kler av seg. Og så litt fingering. That's it.
Kluci **viděj** jen to, jak se **svlíká**.
- 224: Resten er jo for privaten. Fett, eller?
Ostatní je naše soukromá věc. **Dobry**, ne?
- 362: Vær så snill da, Roger. Jeg må på sykehus. Eller så dauer jeg.
Prosím tě, Rogere. Musím do nemocnice. **Zhebnu** tady!

Toto jazykové zařazení pak doplňuje zcela přesný překlad použitého vulgarismu.

- 359: Du har ikke avslørt oss? Absolutt ikke. Har du fucka opp? Det her handler om noe annet. Du har ikke fucka opp, vel?
-Tys něco **posral**, co? -Jasně že ne. -Cos **posral**, řekni!

Promluvy ostatních postav ve filmu nevykazuje takovou příznakovost, proto není třeba je analyzovat jednotlivě. Obecně však lze říci, že překladatelka obratně zachází s různými vrstvami jazyka a používá nespisovné či hovorové tvary v místech, která jsou vhodná a přirozená, a naopak. Příklady vhodně uvedených hovorových výrazů jsou:

- 115: Du arbeider selv i bransjen? Nei,
-Ty jsi od **fochu**? -Ne.
- 226: Forstår du hvor stort dette er? Hun er her to ganger i halvåret.
-Chápeš, co je to za **kšeft**? -Ona je tu jen párkrát do roka.
- 241: Så hvis det er ok for deg, kan vi ikke bare droppe skuespillet?
Tak co, nemůžeme tohle **divadýlko** vypustit?
- 281: er helt ferdig. Jeg går og legger meg.
Jsem **úplně vyřízený**, jdu si lehnout.
- 351: Slutt å mase om henne, hva er passordet? Det er det jeg sier, jo. Natasha!
-**Vykašli se** na ni, chci heslo! -Vždyť to říkám, Nataša!

Kromě příznakové řeči bývá při překladu problematický také převod reálií a kulturně vázaných prvků, které byly identifikovány v kapitole 4.5.2 Kulturně vázané prvky. Z hlediska analýzy překladu lze říci, že se je ve všech případech podařilo přiblížit českému divákovi. Několikrát se tak stalo prostřednictvím dovysvětlení dané informace:

- 133: Brede Sperre, KRIPOS. Ja, deg har jeg jo sett på tv.
-**Komisař** Brede Sperre, Kripos. -Viděl jsem vás v televizi.
- 142: Sperre? Hm? Fra VG. Kunne vi fått et bilde?
Komisař Sperre? **Novináři** z VG, smíme si udělat snímek?

Použita byla také metoda substituce, kdy bylo norské čísla na záchrannou službu „113“ nahrazeno slovem „záchranka“ a odkaz na norský řetězec supermarketů nahrazen obecnějším výrazem „supermarket“.

- 361: Ring **113**, da! Vi skal ikke ha noe politi opp hit, nei.
-Zavolej **záchranku!** -Nemůžeme do toho tahat policii.
- 421: Men Kjikerud ... Du kan eventuelt sjekke bak **kiwien**. Sorry.
Ještě se podívejte za **supermarket**.

Použité metody tak byly zcela adekvátní a umožnily českému divákovi pochopení daných kulturně specifických odkazů.

Poslední kategorií, jejíž překlad chceme analyzovat, je humor. Jak bylo popsáno v kapitole 4.5.3 Humor, setkáme se ve filmu s různými druhy humoru. Z hlediska překladu není relevantní humor vizuální, jehož přenos zajišťuje samotná vizuální složka nezávislá na překladu. Domníváme se, že tyto prvky vizuálního humoru mají stejný účinek na norského i českého diváka. Tuto domněnku podporují vyzorované reakce publika během zhlédnutí filmu v kině. Také nejvíce zastoupená skupina tzv. mezinárodních, tedy univerzálně srozumitelných, vtipů není z hlediska překladu příliš problematická, neboť neodkazuje na žádné kulturně či jinak specifické prvky. Při překladu proto bylo možné postupovat více méně doslovně, což se také stalo. Viz:

- 12: Jmenuju se Roger Brown. Měřím 168 centimetrů.
- 13: Nemusíte být psycholog a víte, že je třeba to nějak kompenzovat.
- 311: Vypadáš unaveně.
- 312: Dík.
- 412: -Hlášení všem hlídkám, přepínám. -Jinými slovy oběma hlídkám.
- 548: Ale kde jsou ty buráky? Byl tu pytlík buráků. Kde jsou?
- 549: Já je rozhodně nesnědla.

Z kategorie kulturně specifických vtipů byl ve filmu identifikován jeden příklad. I v tomto případě se jednalo o víceméně doslovný překlad.

124: Oběd. V pondělí ve 12. Můžeme probrat i jiné věci.

125: Umění, přestavbu bytů, polské řemeslníky...

Domníváme se, že tento překlad poněkud oslabil humornou funkci původní repliky, neboť pro české prostředí nejsou polští řemeslníci typickým tématem, byť poněkud zlehčujícím tématem, nezávazné konverzace.

Doslovný překlad naopak nebyl na překážku při překladu vtipu z kategorie humoru adresovaného na adresu jiné národnosti, ačkoliv se domníváme, že humorná funkce mohla být ještě zesílena, pokud by dánské „blanks“ bylo v překladu nahrazeno určitým nestandardním výrazem pro slepé náboje.

584: Přišla ti vyměnit náboje v pistoli.

585: Vyměnila je za slepé.

586: Nebo jak jim u vás v Dánsku říkáte?

587: -Blanks?

Posledním analyzovaným překladem z této kategorie je pak překlad slovní hříčky, jež byla popsána výše, tedy:

170: *Navnet er Clas Greve, han bor i Oscars gate 25.*

171: *Er det en greve?*

Doslovný překlad v tomto případě nebyl možný, dialog by nedával smysl. Jedním teoreticky možným řešením bylo přeložit jméno postavy do češtiny a následně doslovně přeložit i slovní hříčku, tedy například:

-Jmenuje se Clas Hrabě, bydlí v Oscarově ulici 25.

- Že je to hrabě?

V takovém případě by však bylo potřeba postupovat konzistentně a „počeštit“ také veškerá další jména v překladu, což by nejen bylo prakticky těžko proveditelné (většina jmen nenesé sémantický význam – Diana Strom Eliassen, Ove Kjikerud), ale navíc by to v překladu

působilo mimořádně nepřírozně, až komicky. V tomto ohledu se tedy překladatelčino rozhodnutí jména nepřekládat jeví jako zcela adekvátní.

Druhým možným postupem pak tedy bylo substituovat slovní hříčku jiným výrazem, což také zvolila překladatelka. Vyhledala slovo, které bylo z fonetického hlediska co nejpodobnější norskému „greve“ a zároveň fungovalo v dané replice sémanticky, tedy „jebe“.

171: -Cože ho jebe?

-Jmenuje se Greve.

Ačkoliv se domníváme, že v dané situaci se jednalo o nejlepší možné řešení, nemá přesto humorný prvek zcela stejný účinek jako originál, neboť dané výrazy si foneticky odpovídají jen přibližně.

5.5 Kvalita překladu

Po analýze jednotlivých překladatelských řešení je naším cílem zhodnocení celkové kvality překladu titulků. Z různých důvodů, jež zde nyní představíme, se lze domnívat, že titulky k filmu Lovci hlav se vyznačují vysokou kvalitou.

Dle Díaz Cintase (2001:199) jsou předpokladem pro vysokou kvalitu titulků dobré pracovní podmínky překladatele. Lze konstatovat, že překladatelka měla v tomto smyslu dobrou výchozí pozici, neboť od zadavatele nedostala jako podklad k překladu pouze kopii filmu, ale také dialogovou listinu. Nemusela tedy dialogy převádět dle odposlechu, což poskytlo základ pro jejich kvalitní překlad. Zároveň je však potřeba dodat, že se nejednalo o onu „ideální“ dialogovou listinu, o které se zmiňuje Díaz Cintas (2001:200), obsahující veškeré metatextové informace. Potřebné informace si proto překladatelka musela sama dohledat. Jak bylo zmíněno výše, neměla také na překlad příliš mnoho času, jak to ostatně bohužel bývá u překladu titulků zvykem.

Díaz Cintas (2001:199) dále zmiňuje jako důvod špatné kvality titulků často nedostatečnou přípravu a vzdělání překladatelů. To však není případ tohoto filmu, neboť překladatelka Jarka Vrbová je jednou z předních odbornic na překlad skandinávských, zejména norských, děl do češtiny. S překladem titulků má navíc bohaté zkušenosti, kromě filmu Lovci hlav přeložila například titulky k norským filmům Kurz negativního myšlení, Happy happy či Domů na Vánoce.

Situace filmu Lovci hlav byla přesto poměrně specifická, neboť současně s příchodem filmu do českých kin vyšel také český překlad jeho knižní předlohy. Ten však měla na starosti překladatelka Kateřina Křišťůvková. Překladatelka titulků Jarka Vrbová o tom v rozhovoru uvedla „*Chtěla jsem, aby titulky připravila překladatelka knihy, ale ta vzhledem k tomu, že nikdy titulky nedělala a titulkovací firma spěchala, práci odmítla.*“ Překlad titulků tak bylo potřeba v některých ohledech podřídit překladu knihy. Jarka Vrbová o tom říká „*S překladatelkou jsme se domluvily na klíčových slovech, které také budu používat (kupř. gelé jako želé, nikoli jako rosol, jak bych ho přeložila já).*“ Zároveň však dodává „*Ovšem dvě kolegyně, které také dělají filmové titulky, pravily, že se překladem knihy neřídí.*“ Je tedy zřejmé, že na překlad titulků má vždy vliv mnoho faktorů.

Lze však uzavřít, že výchozí podmínky pro překlad, tedy pracovní podmínky a osoba překladatelky, napomohly jeho finálnímu kvalitnímu zpracování. Z hlediska tří klíčových elementů dle NAViO, tedy čas, prostor a obsah, přitom můžeme hodnotit pouze prostorovou a obsahovou dimenzi. Jak bylo zmíněno výše, neměli jsme k dispozici kopii DVD s načasovanými titulky, proto hledisko času nelze hodnotit.

Z prostorového hlediska však lze konstatovat, že titulky lze snadno sledovat. Jsou logicky rozděleny do jednotlivých titulků, stejně tak jako je logická jejich vnitřní segmentace. Nejsou příliš dlouhé, proto divákovi nečiní jejich čtení potíže. Neshledali jsme v tomto ohledu žádné problémy. Stejně tak jsme nenalezli problémy z hlediska interpunkce titulků. Kvalitní provedení v tomto směru potvrzuje i porovnání překladatelčiny finální verze překladu s verzí, která prošla rukama dramaturgyně společnosti Filmprint, Anny Kareninové. Po důkladném porovnání těchto dvou verzí jsme zhodnotili, že jsou zcela identické a dramaturgyně tedy nemusela v překladu nic měnit.

Naším hlavním zájmem je však jazyková stránka titulků. Zajímá nás přitom nikoliv pouze správnost obsahu, ale také převedení stylu originálu, používání idiomatických výrazů a celková přirozenost překladu.

Z hlediska obsahové správnosti má překlad mimořádně vysokou kvalitu, neboť při analýze nebyla odhalena žádná chyba ve významu. Překlad zároveň používá idiomatické výrazy přirozené pro češtinu a prakticky se zde nesetkáme s interferencemi z norštiny. Za přirozená, idiomatická vyjádření lze považovat například následující příklady:

- 9: Du kommer over et kunstverk så verdifullt **at du slipper å bekymre deg for noe som helst,**
 Bud' naraziš na obraz tak cenný, **že všechno hodíš za hlavu,**
- 84: Du er nødt til å begynne å kutte i forbruket, Roger. **Du kan gå konkurs når som helst.**
 Musíš snížit náklady, Rogere. **Jsi na pokraji krachu.**
- 95: Å ansette ham i Tripolis **var noe av det smarteste jeg hadde gjort.**
 Dostat ho do bezpečnostní agentury Tripolis **byl ode mě skvělý tah.**
- 230: Jeg tar en uten sjøkrepsgelé, og så dressing ved siden av. **Det skal vi ordne. Takk skal du ha.**
 -Bez krabiho rosolu, s dresingem. **-Jak si přejete.**
- 258: Jeg hadde noen ideer til forbedring. **Så de rekrutterte meg.**
 Měl jsem nápady na vylepšení. **Tak mě zlanářili.**
- 293: **Kjempeflott møte,** tusen takk. Veldig bra. Takk skal du ha. God tur hjem. Takk. -
Velice nás těšilo, děkujeme. -Děkuji vám. A šťastnou cestu.

Podobných příkladů nalezneme v překladu mnohem více. Vždy mají přitom jedno společné - překladatelka mohla vždy zvolit doslovnou variantu, která by více kopírovala originál, přesto se touto možností nenechala svázat a zvolila možnost idiomatickou. Domníváme se, že zejména tento fakt přispívá k vysoké kvalitě překladu. Dalšími faktory jsou pak stylistické odlišení mluvy jednotlivých postav, jak byly pojednány v kapitole 5.4 Překlad příznakové řeči, kulturně vázaných prvků a humoru či správné používání českých norem pro tykání a vykání.

Jediné menší problémy, které byly v překladu identifikovány, jsou tak především stylistického charakteru. Domníváme se, že v následujících překladech nezvolila překladatelka zcela přirozený slovosled:

- 35: Snakker du om oss to med andre, Lotte?
 -Ty **s někým o nás** mluvíš? (spíše: Ty o nás s někým mluvíš?)
- 582: Det er fordi du akkurat beviste at Diana elsker meg.
 Protože **zrovna jsi podal** důkaz, že mě Diana miluje. (spíše: Protože jsi zrovna...)

V jiných případech se pak setkáme také s menšími významovými odchylkami, nejedná se však přímo o chyby v překladu.

- 101: Men jeg rekker jo ikke å hilse på noen heller, for... Du, du du det går veldig fint.
-Ani je nestihnu pozdravit... -**To je výborné.** (spíše: „Jde/ vypadá to výborně.“)
- 210: **Som jeg forsøkte å si** før jeg ble avbrutt av en russisk prostituert ...
Co jsem to říkal, než mě přerušila ta ruská prostitutka... (spíše: „Jak jsem říkal...“)
- 470: Hvilken plan? Han måtte finne en måte sånn at han kunne få **møte deg.**
-Jaký plán? -Najít způsob, jak se s tebou **sejít.** (spíše „seznámit“)
- 427: Og da må du begynne å fortelle meg **detaljer,** altså, for jeg ramler helt ut her.
Musíte mi říct **jen** detailly, něco mi úplně nesedí. (spíše bez „jen“)

Domníváme se, že se v jednom případě setkáme i s mírnou interferencí z norštiny, konkrétně v případě překladu telefonního hovoru jako „telefon“, nikoliv „hovor“.

- 88: Du, jeg får en annen **telefon** her. Jeg ringer senere.
Počkej, mám druhý **telefon,** zavolám později.

Zároveň je však potřeba dodat, že výraz „telefon“ je již dnes rozšířen i jako označení telefonního hovoru, proto se nejedná o příliš významný příklad interference.

Kromě výše uvedených příkladů jsme však v překladu neshledali žádné významné nedostatky. Z hlediska technického a obsahového se proto jedná o velmi kvalitní překlad, ve kterém nalezneme pouze ojedinělé drobnější nepřesnosti zejména stylistického charakteru. Obecně se však i stylistickou rovinu podařilo v překladu převést. Kladně lze hodnotit také překladatelčino dodání a překlad textových informací z filmu, které se neobjevily v původní dialogové listině. Souhrou několika významných faktorů, jakými byly kvalitní podklady pro překlad, osoba a vzdělání překladatelky, korektura dramaturgyně, se tak podařilo docílit mimořádně kvalitního překladu titulků.

Závěr

Cílem této práce bylo popsat specifika audiovizuálního překladu, se zaměřením na překlad titulků. V empirické části jsme pak analyzovali překlad titulků k norskému filmu *Lovci hlav*.

Audiovizuální překlad je oborem, který v dnešní době zažívá velký rozmach. Ostatně, úspěch či neúspěch filmů a programů zahraniční distribuce závisí z velké části právě na kvalitě jeho překladu. Odborné diskuse na toto téma už se proto dnes neomezují pouze na otázku, zda je lepší dabing, či titulky, ale zabývají se více konkrétními tématy. Otázka „dabing vs. titulky“ však přesto dodnes rozděluje Evropu. Výsledky Studie potřeb a postupů v oblasti dabování a titulkování v evropském audiovizuálním průmyslu (Media Consulting Group, 2007) ukázaly, že v roce 2005 bylo 72 % filmové produkce promítané v Evropě přeloženo pomocí titulků. Příznivci titulků mají přitom jasné argumenty: ve filmu nedochází k žádným změnám původního znění ani hlasů herců. Lze očekávat, že podíl titulků na AVP ještě poroste zejména kvůli ekonomickému hledisku – výroba dabingu je mnohonásobně dražší než výroba titulků. Nelze však zároveň podceňovat zvyklosti diváků. Příznivci dabingu se budou jen s těžkým srdcem vzdávat obrazu nenarušeného textem a možnosti soustředit svou pozornost plně pouze na obraz, nikoliv na obraz a na text zároveň. Bude proto zajímavé sledovat tento vývoj do budoucna.

Samotné titulkování se vyznačuje mnoha specifiky, z nichž nejvýznamnější jsou časové a prostorové omezení – jeden titulek může mít totiž maximálně 2 řádky, přičemž počet znaků na řádek nesmí překročit 30 (televize), respektive 40 (kino, DVD) znaků na řádek. Maximální doba zobrazení jednoho titulku je přitom 6 vteřin. Je tedy zřejmé, že překlad titulků se vyznačuje velkou mírou komprese původní informace. Právě tuto míru, stejně jako četnost ostatních použitých strategií, jsme analyzovali v praktické části práce. Modelem pro naše zkoumání byl přitom model Lomheima (2000), který rozlišuje 6 strategií pro překlad titulků: vynechání, kompresi, expanzi, generalizaci, specifikaci a neutralizaci. Samostatnou kategorií je pak překlad, jímž se míní věrný ekvivalentní překlad. Jak kategorie vynechání, tak kategorie komprese představují zkrácení informace. Lomheim přitom ve svém zkoumání zjistil, že navzdory nutnosti značné komprimace informace, téměř vždy převládala kategorie překladu. V tomto směru se jeho výsledky shodovaly se zkoumáním Henrika Gottlieba (1992).

Zajímalo nás tedy, zda se tento trend potvrdí i v našem zkoumání. Analýzou strategií použitých v jednotlivých titulcích jsme pak zjistili, že kategorie překladu skutečně převládá i v našem zkoumání, byť velmi těsně. Překlad totiž tvoří 45 % všech překladových řešení, zatímco do kategorie redukce (vynechání a komprese dohromady) spadá 44 % překladových řešení. Jak vynechání, tak komprese přitom představují 22 % překladu. Tyto tři nejvíce zastoupené kategorie tedy společně tvoří celých 89 % všech překladatelských strategií, a pouhých 11 % překladu tak představují zbylé kategorie expanze, generalizace, neutralizace a specifikace. Jasným závěrem našeho zkoumání tak může být potvrzení předpokladu, že při překladu titulků dochází ke značné kompresi původní informace, ať už prostřednictvím kondenzace, či vynechávání, zároveň je však podstatná část titulků přeložena zcela ekvivalentně bez nutnosti komprese.

Zajímavý je přitom fakt, který v rozhovoru zmínila sama překladatelka titulků Jarka Vrbová, totiž že „[t]ento film byl specifický v tom, že se v něm mluvilo mnohem více než ve standardním norském filmu. Bylo třeba více text komprimovat.“ (Emailový rozhovor s Jarkou Vrbovou, [online]). Již proto je tedy zřejmé, že materiál analyzovaný v této práci je příliš málo rozsáhlý na to, aby z něj bylo možné vyvodit obecné závěry pro překlad titulků z norštiny do češtiny. K tomu by bylo potřeba zkoumat rozsáhlejší a především variabilnější filmový materiál. To z důvodu omezeného rozsahu naší práce nebylo možné.

Zjistili jsme také, že překladatelka se zdařile vypořádala s převodem kulturně vázaných prvků, příznakové řeči a humoru, tedy s některými z nejobtížnějších prvků při překladu titulků. Jedinými nedostatky překladu tak byly menší stylistické nepřesnosti. Analyzovány byly také prvky, které mají vliv na kvalitu překladu – totiž podklady, příprava a vzdělání překladatelky a spolupráce překladatelky s dramaturgyní. Zjistili jsme, že souhra všech těchto faktorů vedla ke vzniku velmi kvalitního překladu.

BIBLIOGRAFIE

- BARTOLL, Eduard. 2004. *Parameters for the classification of subtitles*. In: ORERO, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- CERÓN González-Regueral, Clara. 2001. *Punctuating subtitles: typographical conventions and their evolution*. In: Gambier, Yves; Gottlieb, Henrik (eds.). *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. 173-177 s. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- ČEŇKOVÁ, Ivana. 2001. *Teorie a didaktika tlumočení I*. Praha: Univerzita Karlova FF UK.
- ČERMÁK, František. 1994. *Jazyk a jazykověda: přehled*. Praha: Pražská imaginace.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2001. *Striving for quality in subtitling: the role of a good dialogue list*. 199- 211s. In: GAMBIER, Yves, GOTTLIEB, Henrik (eds.). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2004a. *In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation*. In: ORERO, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling (Translation Practices Explained, 11)*. Manchester; Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2008. *Audiovisual translation comes of age*. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, ANDERMAN, Gunilla. 2008a. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2008b. *Introduction. The didactics of audiovisual translation*. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2008c. *Learning to subtitle in an academic environment*. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- GAMBIER, Yves, GOTTLIEB, Henrik (eds). 2001. *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins.
- GAMBIER, Yves. 2008. *Recent changes and developments in audiovisual translation*. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- GOTTLIEB, Henrik. 1992. *Subtitling – a new university discipline*. In: DOLLERUP, Cay; Loddegaard, Anna (eds.). *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

- CHIARO, Delia (ed). 2010. *Translation, humour and the media*. London: Continuum.
- JAMES, Heulwen. 2001. *Quality control of subtitles: review or preview?* In: GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Henrik (eds). *(Multi) media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins.
- LOMHEIM, Sylfest. 2000. *Skrifta på skjermen: korleis skjer teksting av fjernsynsfilm?* Kristiansand: Høyskoleforlag.
- LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- McDOUGAL, Stuart Y. 1985. *Made into movies: from literature to film*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- McFARLANE, Brian. 1996. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- NESBØ, JO. 2008. *Hodejegerne*. Oslo: Aschehoug.
- POŠTA, Miroslav. 2011. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof.
- PRINOS, Anne Merethe Kjelsvik. 2004. *Jo Nesbø : forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen.
- SVENNEVIG, Jan a kol. 1995. *Tilnærminger til tekst. Modeller for språklig analyse*. Oslo: Landslaget for norsk undervisning . Cappelen akademisk forlag AS.
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2008. *The nature of the audiovisual text and its parameters*. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). *The didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

ONLINE ZDROJE

- ARMELLINO, Elisa. 2008. *Translating Culture-Bound Elements in Subtitling*. [online][cit. 2012-01-21]. Dostupné z: <<http://translationjournal.net/journal/44culturebound.htm>>
- BAJEROVÁ, Linda a kol. 2002-2007. *Dabing – historie dabingu*. [online][cit. 2011-12-16]. Dostupné z: <<http://www.dabing.info/historie.html>>
- BARTOLL, Eduard. 2006. *Subtitling multilingual films*. In: MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings. [online] [cit. 2011-02-15]. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf>
- BITTNER, Hansjörg. 2011. *The Quality of Translation in Subtitling*. In: Trans-kom 4 [1] (2011). [online] [cit. 2012-02-28]. 76-87 s. Dostupné z: <http://www.trans-kom.eu/bd04nr01/trans-kom_04_01_04_Bittner_Quality.20110614.pdf>

- BORELL, Jonas. 2000. *Subtitling or dubbing?* In: Cognitive science, p.61-80. Lund University. [online] [cit. 2011-12-28]. Dostupné z: <http://www.humlab.lu.se/resources/publications/studentpapers/Borell_00.pdf>
- Bratři Lumiérové.* [online].[cit. 2011-12-16]. Dostupné z: <<http://web.quick.cz/franfilm/lumiere/lumierove.html>>
- Dabing je v Česku zakořeněný, říká šéf Primy Cool.* 2009. [online][cit. 2011-12-28]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=634414>>
- DASTJERDI, Hossein Vahid, RAHEKHODA, Reza. 2010. *Expansion in Subtitling: The Case of Three English Films with Persian Subtitles* In: Journal of Language & Translation 11-1.[online] [cit. 2012-02-22]. Dostupné z: <<http://fgn.ui.ac.ir/cv/vahid/b2hd-19556.html>>
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2004. *Subtitling: the long journey to academic acknowledgement.* In: The Journal of Specialised Translation (JoSTrans) [online] Jan 2004, vol. 1, iss. 1. [cit. 2011-11-30]. Dostupné z <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php>
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2005. *Back to the Future in Subtitling.* In: MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings. [online] [cit. 2012-01-30]. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf>
- DIMTER, Tomáš. 2011. *Severská krimi: nejen o zločinu.* [online][cit. 2012-01-26]. Dostupné z: <<http://hn.ihned.cz/c1-54267130-severska-krimi-nejen-o-zlocinu>>
- FREDRIKSSON, Karl a Lilian. 2010. *Švédský zvuk.* [online][cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <<http://detektivky.bestfoto.info/cz/clanek-id2010060018>>
- Fuck.* [online][cit.2012-03-02]. Dostupné z:< <http://no.wikipedia.org/wiki/Fuck>>
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun. 2005. *Introducing Multidimensional Translation.* In: MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings. [online] [cit. 2012-01-26]. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf>
- GHAEMI, Farid, BENYAMIN, Janin. 2010. *Strategies Used in the Translation of Interlingual Subtitling.* In: JOURNAL OF ENGLISH STUDIES, Winter 2010. [online] [cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/1024220100103.pdf>
- HAJLICHOVÁ, Iveta. 2011. *RECENZE: Lovci hlav se nebojí krajností a ví, co si mohou dovolit.* [online][cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://www.filmaniak.cz/recenze-lovci-hlav-morten-tyldum/>>
- HAJMOHAMMADI, Ali. 2004. *The Viewer as the Focus of Subtitling. Towards a Viewer-oriented Approach.* [online][cit. 2012-01-03]. Dostupné z: <<http://translationjournal.net/journal/30subtitling.htm>>

HAMAIDA, Lena. 2007. *Subtitling slang and dialect*. In: MuTra 2007 – LSP Translation Scenarios: Conference Proceedings. [online] [cit. 2012-02-20] Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Hamaidia_Lena.pdf>

Headhunters film success. 2012. [online][cit. 2012-02-01]. Dostupné z: <<http://www.jonesbo.co.uk/>>

HUSER, Alexander. 2011. *Jegerprøven*. [online][cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://www.cine.no/intervju/article425643.ece>>

HUTCHINS, John. 1983. *Some Problems and Methods of Text Condensation*. In: UEA Papers in Linguistics 19, June 1983, p.38-54. [online] [cit. 2012-02-25]. Dostupné z: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.100.6015>>

Inspector Norse: Why are Nordic detective novels so successful? 2010.[online][cit. 2012-01-26]. Dostupné z: <<http://www.economist.com/node/15660846>>

Internetová jazyková příručka. ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ. [online][cit. 2012-03-02]. Dostupné z: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=166>>

KÁLAL, Jan. 2010. *Skryté titulky na prahu digitální televizní éry*. [online][cit. 2011-12-20]. Dostupné z: <<http://www.digizone.cz/clanky/skryte-titulky-na-prahu-digitalni-televizni-ery/>>

Kinovýdělky – Lovci hlav. [online][cit. 2012-02-15]. Dostupné z: <<http://newmy.no-ip.org/test/kinovydelky/film/3064-lovci-hlav>>

KRIŠTŮFKOVÁ, Kateřina. 2011. *Nesbø, Jo*. [online][cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/27703/nesb248-jo>>

KUBÁLKOVÁ, Pavla, SOTONOVÁ, Jana. 2010. *Nedabujte cizí filmy, vyzývá stát televizi*. [online][cit. 2011-12-30]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/nedabujte-cizi-filmy-vyzyva-stat-televizi-fjh-/ln_domov.asp?c=A101014_215825_ln_domov_ani>

MATTSSON, Jenny. 2006. *Linguistic Variation in Subtitling. The subtitling of swearwords and discourse markers on public television, commercial television and DVD*. In: MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings. [online] [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Mattsson_Jenny.pdf>

Media Consulting Group. 2007. *STUDY ON DUBBING AND SUBTITLING NEEDS AND PRACTICES IN THE EUROPEAN AUDIOVISUAL INDUSTRY*. [online] [cit. 2011-12-28]. Dostupné z: <http://ec.europa.eu/culture/media/programme/docs/overview/evaluation/studies/dubbing_sub_2007/ex_sum_ds_en.pdf>

NESBØ, Jo. *A potted autobiography, a little about books and even less about Harry*. [online]. [cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <<http://jonesbo.com/#!/about-the-author>>

- ORERO, Pilar. 2006. *Voice over: A Case of Hyper-reality*. In: MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings. [online] [cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Orero_Pilar.pdf>
- PEDERSEN, Jan. 2005. *How is culture rendered in subtitles?* [online] [cit. 2012-02-28]. In: MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings. Dostupné z: <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>
- PREJDOVÁ, Ivana a kol. *Historie dabingu*. [online].[cit. 2011-12-20]. Dostupné z: <<http://www.dabingovasekce.com/dabingovasekce.com/historie-dabingu.html>>
- PUK, Jaromír. 2011. *České titulky nebo dabing, co je lepší*. [online][cit. 2011-12-29]. Dostupné z: <<http://avmania.e15.cz/ceske-titulky-nebo-dabing-co-je-lepsi>>
- RAMIERE, Nathalie. 2006. *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*. In: The Journal of Specialised Translation (JoSTrans) Jul 2006, vol. 1, iss. 6. [online] [cit. 2011-12-15]. Dostupné z: <http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php>
- Release dates for Hodejegerne*. [online][cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt1614989/releaseinfo>>
- RIGGIO, Francesca. 2010. *Dubbing vs. Subtitling*. [online][cit. 2011-12-27]. Dostupné z: <http://www.1stoptr.com/admin/UpImage/Dubbing_vs_Subtitling.pdf>
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2011. *Stopy vedou na sever*. [online] [cit. 2012-01-26]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/28731/kristufkova-katerina->>
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2011 b. *Místo činu: Skandinávie*. [online][cit. 2012-01-26]. Dostupné z: <<http://www.casopis.hostbrno.cz/cs/archiv/2011/5-2011/misto-cinu-skandinavie>>
- Superåpning for Hodejegerne*. 2011. [online][cit. 2012-02-01]. Dostupné z: <<http://www.nfi.no/Norsk+film/Nyhetsarkiv/Super%C3%A5pning+for+Hodejegerne.97248.cms>>
- SZARKOWSKA, Agnieszka. 2005. *The Power of Film Translation*. [online][cit. 2012-01-03]. Dostupné z: <<http://translationjournal.net/journal/32film.htm>>
- ŠOBR, Michal. 2011. *Recenze: Když Lovci hlav hrají o tu svoji*. [online][cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/153006-kdyz-lovci-hlav-hraji-o-tu-svoji/>>
- Unie filmových distributorů*. [online][cit. 2012-02-27]. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz>>
- ZAMORA, Juan. 2011. *Lovci hlav (Jo Nesbø)*. [online][cit. 2012-01-28]. Dostupné z: <<http://detektivky.bestfoto.info/cz/view.php?nazevclanku=lovci-hlav-jo-nesb%C3%B8&cislocclanku=2011110014>>
- ZELENÝ, Milan. 2008. *Pochybné dědictví totality: Filmový dabing*. [online][cit. 2012-01-03]. Dostupné z: <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/milan-zeleny.php?itemid=2901>

ROZHOVORY

*Emailový rozhovor s Jarkou Vrbovou, překladatelkou titulků k filmu Lovci hlav. [online]
Oslo, 13. 3. 2012*

Osobní rozhovor s Lise Knudsen, překladatelkou titulků do norštiny. Oslo, 15. 3. 2012

PŘÍLOHA 1

Soupis dialogů k filmu Lovci hlav v norštině a češtině

1	Yellowbird & Friland presenterer	AEROFILMS uvádí
2	Regel nr. 1. Sørg for å vite alt om dem du besøker.	Pravidlo číslo 1: Pamatuj si všechno o každém, koho navštívíš.
3	2. Bruk aldri mer enn 10 minutter.	2: Nezůstávej déle než 10 minut.
4	For hvert minutt som går, øker sjansen for at noen kommer uventet hjem.	Každou minutou stoupá možnost, že se někdo vrátí domů.
5	3. Ikke legg igjen DNA.	3: Nezaněchávej stopy DNA.
6	4. Ikke kast bort tid med å skaffe en dyr kopi,	4: Neobtěžuj se drahými kopiemi.
7	selv med banalt enkle forfalskninger tar det uker før det blir oppdaget.	Stejně to trvá týdny, než se odhalí, že jde o padělek.
8	5. Før eller senere vil en av to ting være nødt til å skje.	5: Dřív nebo později zákonitě nastane jedna ze dvou možností.
9	Du kommer over et kunstverk så verdifullt at du slipper å bekymre deg for noe som helst,	Bud' naraziš na obraz tak cenný, že všechno hodíš za hlavu,
10	eller du blir tatt.	anebo tě chytanou.
11	HODEJEGERNE	LOVCI HLAV
12	Mitt navn er Roger Brown, jeg er 1,68.	Jmenuju se Roger Brown. Měřím 168 centimetrů.
13	Du trenger ikke psykolog for å forstå at det må kompenseres.	Nemusíte být psycholog a víte, že je třeba to nějak kompenzovat.
14	Huset mitt for eksempel, takst: 30 millioner.	Můj dům například. Má hodnotu 30 milionů.
15	Jeg liker det ikke, ikke har jeg råd til det heller, men hun... Hun elsket det.	Nelíbí se mi a nemůžu si ho dovolit, ale ona ho miluje.
16	Det er klart at du skal komma! Du. Hvor ofte har du en venninne som åpner galleri, egentlig?	Musíš přijít, když tvá přítelkyně otevírá galerii!
17	Jeg sa at pengene var arv, noe måtte jeg jo si.	Namluvil jsem jí, že prachy jsem zdědil.
18	Men det eneste jeg har arvet, er dårlige gener.	Přitom jsem zdědil jediné: špatné geny.
19	Det her har vært en lang og omstendelig prosess for å komme frem til sannheten i denne saken.	Dlouho jsme na tom pracovali. Byl to složitý případ.
20	For skal en som meg få det han vil ha, så er det bare én ting som gjelder.	Jestli má někdo jako já něčeho dosáhnout, jde o jediné.
21	Penger. Åpne den opp da.	O peníze.
22	Mye penger.	O spoustu peněz.
23	Men det er én ting Diana vil ha mer enn noe annet.	Jenže po jedné věci Diana touží víc než po čemkoli jiném.
24	Og det er akkurat den tingen jeg ikke vil gi henne.	Ale zrovna to jí dát nechci.

25	Er ikke hun søt? Kjempesøt.	-Není roztomilá? -Moc.
26	Diana Strøm-Eliassen er en av de vakre høye smarte. Hei gutta! De store bildene skal helt innerst, ok?	Diana Strom-Eliassen je jedna z těch vysokých krásěk.
27	De som er vant til å få kjærlighet. De som tar den som en selvfølge.	Jsou zvyklé lásku přijímat. Berou to jako samozřejmost.
28	Og det finnes nok av menn som vil gi henne det. Menn som er høyere enn 1,68.	A je dost mužů, co by ji chtěli. A co měří víc než 168.
29	Men snart er det min tur. Snart kommer min mulighet. Jeg kan kjenne det.	Ale brzy přijde moje chvíle. Cítím, že se blíží příležitost.
30	I mellomtiden spiller jeg høyt. For den som ikke spiller, han vinner ikke.	Mezitím budu hrát vysokou hru. Kdo nehraje, nevyhraje.
31	Hva skal du i morgen? Hvordan det?	-Co budeš dělat zítra? -Proč?
32	Vi ble invitert på middag. Hm?	Máme pozvání na večeři.
33	Vi ble invitert på middag.	Máme pozvání na večeři.
34	At vi er invitert til middag? Ja, det er en jeg vil du skal møte.	-My? -Chtěla bych tě někomu představit.
35	Snakker du om oss to med andre, Lotte? Det er en jeg gjerne vil at du skal møte.	-Ty s někým o nás mluvíš? -Chci tě jen někomu představit.
36	Dette avsluttes nå. Det er jeg oppriktig lei meg for.	S tím musíš přestat. Vážně.
37	La være. Nei, nei,. Lotte!	-Já... -Ne, Lotte!
38	”Oss to” finnes ikke. Kan du holde opp?	Nic takového jako „my dva“ neexistuje.
39	Det er en imponerende cv du har, Lander.	Máte obdivuhodný životopis, pane Landere.
40	Takk. Ja, jeg tror jeg er rett mann for Pathfinder.	Děkuji. Myslím, že jsem pro firmu Pathfinder ten pravý.
41	Jeg vil gjerne høre litt om livet ditt utenfor jobben også. Finnes det?	-Co váš soukromý život? -Copak nějaký existuje?
42	Du bor altså her i Oslo? Skøyen? Og er gift med...? Takk, Oda.	Tak bydlíte v Oslu? Skoyen? A ženatý s...? Děkuji, Odo.
43	Camilla. Vi har vært gift i ni år. To barn. De går på skolen.	S Kamilou. Devět let. Dvě děti. Chodí už do školy.
44	Jobber hun? Ja. På et advokatkontor nede i sentrum.	-Vaše žena pracuje? -V advokátní kanceláři v centru.
45	Ni til fire hver dag? Hvem er hjemme om et av barna blir sykt?	Denně od devíti do čtyř? Kdo je doma s dětmi, když jsou nemocné?
46	Hun, selvfølgelig. Så dere har ingen hushjelp eller andre som er hjemme på dagtid? Nei. Hund?	-Žena samozřejmě. -Hospodyně? -Ne. -Pes?
47	Om vi har hund? Nei. Ikke? allergisk? Nei.	-Jestli máme psa? Ne. -Někdo je alergický? -Ne.
48	Hvor mye vil du si at ditt renommé som leder er verdt, Lander? Mitt... renommé? Hva mener du?	-Jakou hodnotu má vaše renomé? -Co tím myslíte?
49	Det verket er laget av Julian Opie og er	Tohle namaloval Julian Opie

	verdt rundt en kvart milion.	a má to cenu čtvrt milionu.
50	Eier du noen kunstverk i den prisklassen?	Máte doma dílo podobně vysoké hodnoty?
51	Ja faktisk. Et litografi av Munch. ”Brosjen”.	Litografii od Edvarda Muncha. „Brož“.
52	Er det mulig å si hvor mye det er verdt bare ved å se på det? Tja. Si det.	-Vidíte na ní, jakou má cenu? -No, to nevím.
53	Ja, si det. Det for eksempel, består av noen sirkler og streker. Fargeleggingen er monoton og uten tekstur.	Právě. Tohle je pár kroužků a čar. Barvy monotónní a bez struktury.
54	Det eneste, og da mener jeg det eneste, som gjør det verket verdt en kvart million,	Obrazu dává hodnotu...
55	er kunstnerens renommé.	jen umělcovo renomé.
56	Og du mener det samme gjelder for ledere også? Helt riktig.	-A totéž platí o šéfech? -Přesně tak.
57	Og det er derfor du ikke kommer til å få denne jobben.	A proto také to místo nemůžete dostat.
58	Hva? Herregud, du søkte på den selv, Lander.	-Prosim? -Pochopte, žádal jste o něj sám!
59	Hva hva hva skulle jeg ellers ha gjort? Det du skulle ha gjort, det var å få noen til å tipse oss om deg,	-A jak jsem to měl udělat? -Někomu říct, aby nám o vás řekl.
60	og latt som om du ikke visste om det da vi kontaktet deg. Men...	A až bychom vás kontaktovali, dělat, že o tom nevíte.
61	Alt er et spill, Lander.	Všechno je hra, Landere.
62	Hør nå. Pathfinders styreformann og økonomisjef kommer hit i morgen, og jeg vil at du skal møte dem. Du skal lytte høflig til det de har å si.	Zítro ráno se sejdete s vedením firmy Pathfinder. Vyslechnete je.
63	Deretter skal du forklare hvorfor du ikke lenger er interessert. Og ønske dem lykke til.	Zdvořile jim vysvětlíte, proč už o to místo nemáte zájem.
64	Men de vil jo oppfatte meg som useriøs? Nei.	-Budu vypadat neseriózně. -Ne.
65	De kommer til å oppfatte deg som ambisiøs. Som en som kjenner sin egen verdi.	Budete pro ně ambiciózní. Někdo, kdo zná svou cenu.
66	Lander.	Landere...
67	Dette er din mulighet. Mulighet?	-Je to příležitost. -Příležitost?
68	La meg bygge ditt renommé.	Dovolte mi, abych vám vybudoval renomé.
69	Så skal jeg love deg en stilling som femdobler lønnen din, innen to år.	Slibuji vám do dvou let místo s pětkrát větším platem.
70	Innen to år? Innen to år. Hvordan kan du love det?	-Do dvou let? -Ano, do dvou let. -Jak mi to můžete slíbit?
71	Fordi jeg aldri har gitt en kunde en anbefaling som han ikke har fulgt.	Nestalo se, že by mí klienti nevzali v úvahu, koho doporučím.
72	Aldri? Aldri.	-Nikdy? -Ne, nikdy.

73	Men hvordan? Svaret begynner på ”r”.	-Ale proč? -Odpověď začíná na „r“.
74	Renommé? Hele min karriere er bygget på det.	-Renomé? -Celá moje kariéra na něm stojí.
75	Hei. Ja?	Ahoj.
76-	Jeg setter deg opp på intervjuet med Jeremias Lander og Pathfinder i morgen klokken tolv. Ok, ok.	Zítřa ve 12 bude interview s Landerem a vedením Pathfinderu.
77	Opplysningene ligger på filen. Ja, topp.	-Všetchno o něm je v počítači. -Ano.
78	Men du ... Kona di, hun skal jo åpne galleriet nå i helgen, og så lurte jeg på...	O víkendu tvoje žena otevírá galerii, říkal jsem si...
79	Mulig å komme der.? Er du invitert?	-Mohl bych přijít? -Jsi pozvaný?
80	Ja nettopp. Ja, er jeg det? Er du?	-No právě. Jsem? -Jsi?
81	Har fått en faktura her på tre hundre og femti sju tusen på oppussing i Kasper Hansens gate.	Mám tu fakturu na 300 000 za přestavbu interiéru.
82	Ja, stemmer det. Ja, hva er det, da?	-Ano, to souhlasí. -A za co to je?
83	Jeg har hjulpet Diana med noen utgifter. Hun åpner eget galleri på fredag.	Vypomohl jsem Dianě. V pátek otevírá vlastní galerii.
84	Du er nødt til å begynne å kutte i forbruket, Roger. Du kan gå konkurs når som helst.	Musíš snížit náklady, Rogere. Jsi na pokraji krachu.
85	Jeg jobber med saken, Frode. Jobber med saken.	Dělám na tom, Frode.
86	Som din regnskapsfører så er det min plikt og fortelle deg hvor alvorlig situasjonen er.	Jako tvůj účetní ti musím sdělit, že jsi ve vážné situaci.
87	Du har overtrukket kortet med flere hundre tusen på middager, og ...	Jsi v minusu o několik set tisíc, utrácíš za večere a...
88	Du, jeg får en annen telefon her. Jeg ringer senere.	Počkej, mám druhý telefon, zavolám později.
89	Vi har en kandidat. Jeremias Lander, bor på Skøyen.	Máme kandidáta. Bydlí ve Skoyenu, Jeremias Lander.
90	Ja, vi har'n. Når da?	Jo, mám ho. Kdy?
91	Han har et møte på ALFA i morgen klokken tolv. Det varer i en time. Ingen hjemme?	-Zítřa ve dvanáct. Je to na hodinu. -Nikdo doma?
92	Ingen hund, ingen hushjelp, kona hans jobber i byen. Vi møtes om tjue.	Ani pes, ani uklízečka, žena v práci. Sejdeme se za 20 minut.
93	Heleren i Göteborg skulle ha femti prosent.	Překupník v Göteborgu chce 50%.
94	Ove Kjikerud skulle ha tjue for å koble fra alarmer, hente kunsten i garasjen min, og kjøre til Sverige med den.	Ove Kjikerud 20% za to, že vypne alarm a doveze obraz do Švédska.

95	Å ansette ham i Tripolis var noe av det smarteste jeg hadde gjort.	Dostat ho do bezpečnostní agentury Tripolis byl ode mě skvělý tah.
96	Selv satt jeg igjen med åtti tusen. Åtti tusen.	Mně zůstane 80 tisíc.
97	Det holdt ikke til neste kvartalsavdrag på huset mitt engang.	To nebude stačit ani na čtvrtletní splátku na dům.
98	Noe måtte skje.	Něco se musí stát.
99	Så hyggelig. Hei hei, takk for at dere kom.	Ahoj! Díky, že jste přišli.
100	Det ser jo veldig bra ut. Det er ikke halvparten som har kommet enda.	-Vypadá to výborně. -Ještě nepřišla ani polovina lidí.
101	Men jeg rekker jo ikke å hilse på noen heller, for... Du, du du det går veldig fint.	-Ani je nestihnu pozdravit... -To je výborné.
102	Gratulerer, fantastisk utstilling. Tusen takk.	-Gratuluji, úžasná výstava. -Děkuji.
103	Du det skjedde noe helt vilt i dag. Hva da? Nei, jeg kan ikke fortelle det nå. Men jeg vil at du skal treffe ham.	Dneska se mi stalo něco neskutečného. Počkej, musíš ho poznat.
104	Treffe hvem?	Koho?
105	Dette er altså mannen min. Roger Brown. Clas Greve. Hyggelig.	-Tohle je můj muž. Roger Brown. -Clas Greve.
106	Clas har nettopp flyttet hit, fra Nederland. O ja. Unnskyld.	Clas se zrovna přistěhoval z Holandska. Promiňte.
107	Ja, hei, er du på vei? Nei, litt ungeskrik liver bare opp.	Jsi na cestě? To víš, že ano, děti to tu aspoň trochu oživí.
108	Så hva bringer deg til Norge? Jobb? Nei, jeg har arvet min mormors leilighet.	-Co tě přivádí do Norska? Práce? -Ne, zdědil jsem byt po babičce.
109	Hun var norsk? Ja.	-Byla Norka? -Ano.
110	Og for noen måneder siden valgte jeg å gå på en tidlig pensjon. Ok?	Před pár měsíci jsem se rozhodl, že odejdu do předčasné penze.
111	, så nå har jeg flyttet hit for å sette den i stand. du har pensjonert deg? Fra hva da?	-Tak jsem přijel dát byt do pořádku. -Tys odešel do penze? Odkud?
112	Jeg ledet en hollandsk teknologivirksomhet. Jeg arbeider med å selge GPS.	Vedl jsem holandskou společnost na výrobu nanotechnologií. GPS.
113	Hollandsk? Ikke HOTE, vel? Jo, presist.	-Holandskou? Snad ne HOTE? -Přesně tak.
114	Ble ikke de akkurat kjøpt opp av et stort amerikansk firma? Amtech?	Nekoupila je zrovna ta velká americká firma? Amtech?
115	Du arbeider selv i bransjen? Nei,	-Ty jsi od fochu? -Ne.
116	, men hvorfor sluttet du? Er ikke det spennende? La meg ikke kjede deg med jobbsnakk.	-Proč jsi skončil? -Nechci tě nudit řečmi o práci.
117	Jeg jobber i rekrutteringsbransjen. Du kjeder ikke meg med jobbsnakk.	Mě to nenudí, dělám ve firmě na vyhledávání lidských zdrojů.
118	Kjenner du til Pathfinder? Ja, naturligvis, de var våre konkurrenter.	-Znáš firmu Pathfinder? -Jistě, naše konkurence.
119	Små, dyktige.	Malá, ale schopná firma.
120	Roger, jeg blir dessverre nødt til å gå, men	Rogere, musím bohužel jít.

	ha en fortsatt flott kveld.	Hezký večer!
121	Clas!	Clasi!
122	Pathfinder søker ny sjef. Nettopp en som kan stå imot oppkjøpsforsøk fra utlandet.	Pathfinder hledá šéfa, který zabrání prodeji firmy do ciziny.
123	Skal vi ta et møte? Beklager, Roger.	-Nechceš si o tom promluvit? -Ne, promiň.
124	Så tar vi en lunsj. Mandag klokken tolv. Vi kan la jobbsnakket ligge. Så kan vi prate om noe annet.	Oběd. V pondělí ve 12. Můžeme probrat i jiné věci.
125	Kunst, oppussing, polsk arbeidskraft.	Umění, přestavbu bytů, polské řemeslníky...
126 (100)	Unnskyld, kan jeg få en penn? Så skriver jeg ned navnet på en god restaurant. Du er ikke vant til å få nei hva?	-Máš pero? Napíšu ti tu restauraci. -Ty nejsi zvyklý slyšet ne, vid'?
127	En avskjedsgave for lang og tro tjeneste?	Dárek za věrné služby?
128	Nei, jeg stjal den.	Ne, ukradl jsem ho.
129	Så ses vi. Hils din sjarmerende kone.	Takže zatím. Pozdravuj svou okouzlující ženu.
130	Det skal jeg.	Vyřídím.
131	Dette er mannen min	Tohle je můj manžel.
132	Roger Brown. Hyggelig.	Roger Brown.
133	Brede Sperre, KRIPOS. Ja, deg har jeg jo sett på tv.	-Komisař Brede Sperre, Kripos. -Viděl jsem vás v televizi.
134	Han etterforsker kunsttyveriene nå. Ja, jeg trodde du etterforsket mord.	-Vyšetřuje krádeže uměleckých předmětů. -Já myslel, že vraždy.
135	Ja, men det her begynner å bli såpass stort at vi setter inn alle ressurser. Vi skal stoppe det nå.	Ty krádeže se tak rozrostly, že to musíme zarazit.
136	Er du også i kunstbransjen? Nei, jeg jobber som hodejeger,	-Vy jste taky z umělecké branže? -Ne, pracuji jako lovec hlav.
137	i rekrutteringsbransjen. ALFA. Ah, en av partnerne, altså. Hva mener du?	-Personální zdroje. Firma Alfa. -Takže partneři. -Prosím?
138	Nei, jeg ga din kone en kompliment her, for den eksklusive ørepynten.	Pochválil jsem vaši ženě ty exkluzivní náušnice.
139	Hun sa hun hadde fått dem i presang hos deg.	Prý je dostala darem od vás.
140	Ja, ja de beste av oss har gode bonusordninger.	Ano, nejlepší z nás dostávají slušné odměny.
141	Ja, jeg skulle ønske at vi hadde det i min bransje også.	Taky bych si přál, abychom je dostávali.
142	Sperre? Hm? Fra VG. Kunne vi fått et bilde?	Komisař Sperre? Novináři z VG, smíme si udělat snímek?
143	Klart.	Jistě.
144	Roger? Kommer du?	Rogere? Pojd' sem, prosím tě.
145	Se her. "Jakten på det kalydonske villsvin", av Rubens.	Podívej se, Rubensův obraz „Lov na kalydónského kance“.
146	Det ble stjålet da tyskerne plyndret galleriet i Antwerpen i 1941.	Němci ho za války ukradli v Antverpách.
147	Og siden så har det vært savnet. Veit du hvor det henger nå?	Od té doby se o něm neví. Víš, kde visí teď?

148	Nei. I Clas Greve sin leilighet i Oscars gate.	-Ne. -U Clase Greva v Oscarově ulici.
149	Hva?	Cože?
150	Bestemoren til Clas Greve hadde et hemmelig kjærlighetsforhold til en tysk offiser under krigen.	Clasova babička chodila za války s jedním německým důstojníkem.
151	Men så ble han arrestert, og skutt bare noen dager etter.	Pak ho zavřeli a zastřelili.
152	Så fikk hun helt panikk for at noen skulle oppdage forholdet.	Zpanikařila, že se na to přijde.
153	Også gjemte hun maleriet da, eller? Ja, noe sånt. Ja, men det er jo ikke ekte.	-A tak obraz schovala? -Nějak tak. -Kdoví, jestli je pravý.
154	Jeg tror ikke tyske offiserer samlet på reproduksjoner. Roger.	Němci přece nekradli bezcenné reprodukce.
155	Ja, hvorfor fortalte han det til deg, da?	A proč ti to povídal?
156	Han kom innom galleriet for å høre om jeg kunne gi en verdivurdering, eller om jeg kjente noen som kunne gjøre det.	Přišel se do galerie zeptat, kdo by obraz mohl ocenit.
157	Så du mener at Clas Greve har et ekte Rubens maleri hengende i leiligheten sin i Oscars gate?	Tak ty myslíš, že Clas Greve má doma pravého Rubense?
158	Ja. Her i Oslo? Ja.	-Ano. -Tady v Oslu? -Ano.
159	Men jeg tilbød meg å ta kontakt med et kunstmuseum. Så vi kan få flyttet det så fort som mulig.	Dala jsem mu kontakt na muzeum, aby ho tam mohl co nejdřív dát.
160	I neste uke. Et sånt bilde putter man ikke bare i en bankboks.	Příští týden. Takový obraz se nedává do bezpečnostní schránky.
161	Hvor mye tror du det er verdt?	Jakou myslíš, že má hodnotu?
162	Flere titalls millioner. Kanskje hundre.	Několik desítek milionů. Možná sto.
163	Vet du hva jeg syns? Jeg syns at vi to skal feire.	My bychom teď měli slavit.
164	Feire? Hva da?	Slavit? Co?
165	At du har startet eget galleri.	Že sis otevřela vlastní galerii.
166	Og oss. Takk for at du støtter meg Roger.	-A tak vůbec, nás dva. -Děkuji ti za podporu, Rogere.
167	Alt skal bli bra. Hva mener du?	-Všechno dobře dopadne. -Jak to myslíš?
168	Det jeg mener er at vi to, vi skal begynne å tenke på fremtiden.	Myslím to, že my dva bychom měli myslet na budoucnost.
169	Ja det er Ove. Vi har en kandidat.	-Tady je Ove. -Máme kandidáta.
170	Veit du hva klokka er, eller? Navnet er Clas Greve, han bor i Oscars gate 25.	-Hele, víš, kolik je hodin? -Clas Greve, bydlí Oscarova 25.
171	Er det en greve? Han heter Greve.	-Cože ho jebe? -Jmenuje se Greve.
172	Ove?	Ove?
173	Ove, hva skjer? Ove? Sorry, Natasha er her.	-Ove, co se děje? -Promiň, mám tu Natašu.

174	Hva sa du? Møt meg på hytten i morgen.	-Cos říkal? -Zítřa se sejdeme na chatě.
175	Nei, ikke i morra, da. Det er lørdag, jo. Nå har jeg henne hele helgen, vi har tenkt til å finne på noe hyggelig, ikke i morra.	Ne, zítřa ne. Je přece sobota. Mám ji na celý víkend, zítřa ne.
176	Dette er stort, Ove. Vi har bare et par dager på oss.	Je to velká věc, Ove, a máme na to jen dva dny.
177	Klokken ett! Ja, ok. Greit.	Zítřa v jednu! -Tak jo, no.
178	Så snill du er. God morgen.	-Jsi hodný. -Dobré ráno.
179	Du? Ja?	-Poslyš? -Ano?
180	Da du sa i går om å tenke fremover...? Ja?	Když jsi včera říkal, že bychom měli myslet na budoucnost...
181	Inkluderer det lyden av små tassende føtter i gangene her òg, eller?	Zahrnuje i drobné krůčky na chodbách našeho domu?
182	Kanskje det. Ikke si kanskje, Roger.	-Možná. -Neříkej možná, Rogere.
183	Jeg sa i går at alt skulle ordne seg. Og det skal det.	Říkal jsem ti včera, že se všechno urovná.
184	Men jeg vil at vi skal ha den samtalen nå.	Ale já o tom chci mluvit hned.
185	Helt enig, men jeg skal i et viktig møte først.	Jasně, ale nejdřív musím na důležitou schůzku.
186	Tror du jeg er dum? Du skal bare i et viktig møte?	Myslíš, že jsem úplně pitomá? Ty máš důležitou schůzku?
187	Ja.	Ano.
188	Et møte som kom i stand i løpet av natten, da, eller?	Tu, co sis domluvil v noci?
189	Du, jeg må gå. Vi ringes senere.	Musím vážně jít. Zavolám ti.
190	Hva er det du er så redd for?	Čeho se bojíš?
191	Ingenting. Hunder er jeg redd for, og deg når du er som du er nå.	Ničeho. Jen psů a tebe, když jsi takováhle.
192	Ikke bare tull det vekk. Hvis du mener at vi skal være barnløse resten av livet, så vil jeg veldig gjerne vite det.	Nezamlouvej to. Jestli nechceš mít děti, tak to řekni rovnou.
193	Hører du ikke hva jeg sier, da? Vi skal ha den samtalen, men vi skal ikke ha den nå, for jeg skal i et viktig møte.	Promluvíme si o tom, ale nejdřív někam musím jít.
194	Vi har prøvd å snakke om dette her i sju år, Roger.	Už se o tom snažíme mluvit sedm let.
195	Ja, og det kommer til å ta syv år til, altså, hvis du fortsetter å mase på den måten der.	A můžeme dalších sedm, jestli nepřestaneš otravovat.
196	Det mente jeg ikke.	Nemyslel jsem to tak.
197	Du kommer aldri til å gi meg et barn, du.	Ty mi nikdy nedáš dítě, vid'?
198	Sånn. Hvor mange mill er det snakk om, 'a?	Kolik melounů to hodí?
199	Kanskje opp mot hundre. Hundre?	-Asi tak sto. -Sto?
200	Det er hver gang, altså, Ove. Hø? Jeg har	Tohle nejde, Ove. Říkal jsem ti,

	sagt at jeg ikke liker å ha sånne ting liggende rundt.	že to nemáš nechat takhle povalovat.
201	Ikke begynn med det nå igjen, da. Du veit jo at jeg alltid har våpen med meg..	Nech toho, víš přece, že mám rád u sebe bouchačku.
202	Hjemme så er det våpen overalt. Det er ikke ett rom jeg er i uten at jeg når en gønner.	Doma je mám všude. Na dosah v každým pokoji.
203	Burde skaffe deg en øg. Før eller senere så kommer dem.	Taky by sis ji měl pořídit. Dřív nebo pozdějc se ti bude hodit.
204	Ok. Sånn her gjør vi det. Du reiser til Gøteborg og skaffer en reproduksjon.	Takže. Pojedeš do Göteborgu a seženeš reprodukcii.
205	Det finnes mange, men vi må ha en bra. Jeg har lunsj med Clas Greve på mandag. Da får je...	Potřebujeme dobrou. V pondělí obědvám s Clasem Grevem. Budu...
206	Ove?	Ove?
207	I told you to stay in the car! But i have no light!	-Říkal jsem ti, zůstaň v autě! -Ale já nemám oheň!
208	Out. We're having a meeting.	Ven! Máme tu něco důležitýho.
	Rustina ☺	
209	Damer.	Ty ženský!
210	Som jeg forsøkte å si før jeg ble avbrutt av en russisk prostituert ...	Co jsem to říkal, než mě přerušila ta ruská prostitutka...
211	Jeg har en lunsj med Greve på mandag, da skal jeg finne ut når den leiligheten står tom, sånn at jeg kan gå og hente det maleriet.	V pondělí během oběda zjistím, kdy bude byt prázdný.
212	Du drar til Sverige med en gang. Nå. Greit.	-Ty pojeděš hned do Švédska. -Jo.
213	Nei, faen, nå kan jeg ikke. Hva?	-Vlastně ne, teď nemůžu. -Cože?
214	Jeg er opptatt. Opptatt?	-Něco mám. -Něco máš?
215	Natasha er her. Jeg skal lage en ny film med henne før hun stikker tilbake. Film?	-Je tu Nataša, natáčíme spolu film. -Film?
216	Nå har jeg ordnet med gutta på jobben. De har byttet vakter og alt.	Už jsem to zařídil i s klukama. Přehodili si služby a tak.
217	Du filmer henne? Det er så lenge mellom hver gang, så jeg må jo ha et eller annet å se på.	-Ty ji filmuješ? -Jezdí málo, musím se aspoň dívat.
218	Så jeg bare skrur på alarmer, så ruller jo kameraene, de.	Aktivuju alarm a kamery se zapnou.
219	Ja, så hun vet ikke at du filmer henne engang? Nei, er du gæren.	-Takže ona neví, že ji filmuješ? -Blázníš?
220	Ja, og vaktene på Tripolis, da? De sitter og ser på at dere to ...?	A služba v Tripolisu? Oni na to koukají?
221	Jeg har jo ikke noe kameraene rettet inn mot sengen. Hva tar du meg for, da?	Na postel kamery namířený nemám.
222	De får se at hun kler av seg. Og så litt fingering. That's it.	Kluci viděj jen to, jak se svlíká.
223	Hu har klipt seg. Det var jo fint.	Je trochu ostříhaná. Sluší jí to.

224	Resten er jo for privaten. Fett, eller?	Ostatní je naše soukromá věc. Dobry, ne?
225	Det er kun få dager til det bildet blir flyttet fra leiligheten, Ove.	Máme na to jen pár dní, než obraz z bytu zmizí.
226	Forstår du hvor stort dette er? Hun er her to ganger i halvåret.	-Chápeš, co je to za kšeft? -Ona je tu jen párkrát do roka.
227	Du kommer til å sitte igjen med millioner.	Budeš z toho mít miliony.
228	For så mye penger så kan du kjøpe henne.	Za to si ji můžeš celou koupit.
229	For resten av livet.	Na zbytek života.
230	Jeg tar en uten sjøkrepsgelé, og så dressing ved siden av. Det skal vi ordne. Takk skal du ha.	-Bez krabího rosolu, s dresingem. -Jak si přejete.
231	Er du i Oslo nå, eller blir det mye pendling fremover?	Usadíš se v Oslu, nebo budeš pendlovat?
232	Tre og en halv million pluss aksjeopsjoner.	Tři a půl milionu plus akcie.
233	Jeg er redd du tar ting litt for gitt, Greve. Du må huske at du er utlending.	Obávám se, že to není tak jisté. Nezapomeň, že jsi cizinec.
234	Norske bedrifter ønsker gjerne at ...	Norské společnosti chtějí...
235	Roger. Jeg er ikke i tvil om at dine metoder fungerer på de fleste. Det respekterer jeg, naturligvis.	Rogere, nepochybuju, že tvoje metody na většinu lidí fungují.
236	Men vi har begge vært i denne situasjonen før.	Ale já už takové situace zažil.
237	Du bokstavelig talt savlet over meg på ... Savlet?	-Ty ses na mě skoro vrhnul... -Vrhnul?
238	Siklet da vi møttes på galleriet. Og det gjorde du rett i.	Když jsme se sešli v galerii. A správně.
239	Problemet da var ikke at jeg var utlending, men at jeg ikke var interessert i jobb.	Nebyl problém, že jsem Dán, ale že o tu práci nemám zájem.
240	Men man får tenkt mye på en helg, og jeg kom frem til at det er begrenset hvor morsomt oppussing er i lengden.	Ale myslel jsem na to a přestavba bytu mě nebaví.
241	Så hvis det er ok for deg, kan vi ikke bare droppe skuespillet?	Tak co, nemůžeme tohle divadýlko vypustit?
242	Ok, jeg gir meg.	Dobře, vzdávám se.
243	Men jeg trenger likevel noen flere opplysninger om deg. Til kunden.	Ale potřebuju o tobě pro klienta pár informací.
244	Spiller du squash?	Hraješ squash?
245	Er du gift? Skilt. Barn? Dessverre.	-Jsi ženatý? -Rozvedený. -Děti? -Bohužel ne.
246	Hund? Ja, det har jeg.	-Pes? -Jo.
247	Den er i Amsterdam. Karantene?	-Mám ho ještě v Amsterdamu. -V karanténě?
248	Jeg flyr og henter den i morgen.	Zítřa pro něj jedu.
249	Det går hardt for seg i GPS-bransjen? Ryggen din?	Koukám na tvoje záda.
250	, det var i militæret.	To mám z armády.
251	Militæret?	Z armády?

252	Jeg vervet meg i hæren. Etter noen år ble jeg tatt opp i en spesialenhet som spesialiserte ...	Nechal jsem se naverbovat. Vybrali mě do speciální jednotky.
253	Spesialiserte seg i hva da? I spring.	-A na co ses specializoval? -Na sledování.
254	Spring av?	Sledování čeho?
255	Mennesker. Savnede, ettersøkte.	Osob. Pohřešovaných, hledaných.
256	Og teknologien ble levert av HOTE? Presis.	-A technologii dodávalo HOTE? -Přesně tak.
257	De lagde mikroskopiske sendere.	Vyráběli mikroskopické vysílače.
258	Jeg hadde noen ideer til forbedring. Så de rekrutterte meg.	Měl jsem nápady na vylepšení. Tak mě zlaneřili.
259	Du, hvor er de arrene fra? Bolivia.	-A odkud jsou ty jizvy? -Z Bolívie.
260	Ja, hva da? Ble du utsatt for tortur da, eller? Nei, jeg var heldig. Jeg slapp fri i tide.	-Mučili tě? -Měl jsem štěstí, vyvázl jsem včas.
261	Hører jo ut som noe man har sett på film.	To je jako z nějakého filmu.
262	Tro meg, Roger. Det der har du ikke sett på film.	Něco takového jsi v žádném filmu neviděl.
263	Når tror du vi kan avtale møte med Pathfinder? Når som helst.	-Kdy bude schůzka v Pathfinderu? -Kdykoli.
264	Når er du tilbake fra Amsterdam? I overmorgen. Så tar vi det da.	-Kdy se vrátíš? -Pozítí. -Hned potom.
265	Diana?	Diano?
266	Ute med kunder. Heime seint. D.	"Na večeri se zákaznky. Přijdu pozdě. D."
267	World leading GPS Nano-technology.	"Nejlepší světové nanotechnologie GPS"
268	New head of development in HOTE.	"Nový ředitel vývojového oddělení HOTE"
269	Hote bids on billion dollar NATO- contracts	"HOTE se uchází o miliardové kontrakty s NATO"
270	Winner of the European Military Pentathlon	"Vítěz evropského armádního pentathlonu"
271	Terrorist cell hunted down by TRACK – three men killed	"Jednotka track odhalila teroristickou buňku"
272	Nei, Murphy. Kom, kom.	Ne, Murphy, jdeme.
273	Hei, det er Diana. Jeg kan ikke ta telefonen akkurat nå, men du vet hva du skal gjøre etter tonen. Ha en fin dag.	Ahoj, tady je Diana. Co udělat po pípnutí víte, že?
274	Hei. Hei. Så sein du er?	-Ahoj. -Ahoj. -Jdeš pozdě.
275	Jeg har prøvd å ringe deg på mobilen.	Volal jsem ti na mobil.
276	Ja, jeg finner den ikke, jeg må ha glemt den på galleriet.	Nemůžu ho najít, asi jsem ho nechala v galerii.
277	Var det noe viktig? Nei.	-Něco se děje?

		-Ne.
278	Jeg ville bare høre stemmen din.	Jen jsem chtěl slyšet tvůj hlas
279 200	Du er søt. Kom og sett deg, det har akkurat begynt en film.	To je milé. Pojd' se dívat, ten film zrovna začal.
280	Nei, jeg	Ne. Já...
281	er helt ferdig. Jeg går og legger meg.	Jsem úplně vyřízený, jdu si lehnout.
282	Ok.	Tak jo.
283	Så utvikler vi denne geleen som inneholder hundrevis av sendere per milliliter.	Vyvinuli jsme želé se stovkami vysílačů na mililitr.
284	Den kan feste seg på alt. Usynlig, og stort sett umulig å fjerne.	Chytne se prakticky na cokoli. Je neviditelné a nedá se odstranit.
285	Du mener <i>Trace</i> ?	Máte na mysli Trace?
286	Presis. Ulempen med Trace er at den er utrolig følsom når det gjelder smuss og leire	Ano. Jeho nevýhodou je, že je citlivé na bláto a špínu.
287	Og jeg har personlig erfaring som soldat	Mám s tím osobní zkušenost jako voják.
288	for når man står i, unnskyld meg ... i verdens rumpehull.	Když se člověk ocitne, promiňte, někde v prdeli světa,
289	Så altså, man er avhengig av at utstyret fungerer.	je závislý na tom, jak takové zařízení funguje.
290	Det at du kommer via Brown, er helt klart av stor betydning.	Pro nás je důležité, že vás doporučuje tady Brown.
291	Og til syvende og sist så er det han som må komme med sine anbefalinger.	Jeho doporučení je klíčové.
292	Et øyeblikk, bare.	Omluvte mě na chvíli.
293	Kjempeflott møte, tusen takk. Veldig bra. Takk skal du ha. God tur hjem. Takk.	-Velice nás těšilo, děkujeme. -Děkuji vám. A šťastnou cestu.
294	Så når skriver du anbefalingen?	Kdy napíšeš to doporučení?
295	Vi må ta en avgjørelse først. Hva sier du?	-Nejdřív se musíme rozhodnout. -Cože?
296	Ingenting er avgjort. Det finnes flere kandidater. Vi må vurdere totalbildet, vi gir deg beskjed.	Máme několik kandidátů. Vyhodnotíme to a dáme ti vědět.
297	Men faen Roger, har vi vært på det samme møtet?	Sakra, Rogere, byli jsme na stejném pohovoru?
298	Det kunne jo ikke gått bedre, de var jo klare til å skrive kontrakt her og nå.	Líp to jít nemohlo, smlouvu by podepsali třeba hned.
299	Da ligger du godt an, da.	Tak to máš naději.
300	Hei. Faen, ringer du fra mobil, eller? Du reiser til Göteborg i kveld, Ove. Hæ? I kveld?	-Ahoj. -Ty voláš z mobilu? -Ove, večer jedeš do Göteborgu.
301	Det bildet skal omsettes i penger så raskt som overhodet mulig.	Ten obraz se musí prodat co nejdřív.
302	Hei. Hei. Jeg må snakke med deg.	Ahoj. Musím s tebou mluvit.
303	Du kan ikke oppsøke meg på denne måten, Lotte. Kan du bare gi meg to sekunder?	-Nesmíš mě takhle přepadat, Lotte. -Můžeš mi dát dvě vteřiny?

304	Jeg beklager hvis det er min feil at du har det sånn som du har det nå. Men vi har...	Promiň, jestli je to moje vina, že jsi na tom tak špatně.
305	Det er virkelig ikke noe mer å snakke om, Lotte. Virkelig.	Nemáme o čem mluvit.
306	Trenger du penger?	Potřebuješ peníze?
307	Jeg savner deg. Jeg savner deg så mye.	Stýská se mi po tobě. Strašně.
308	Lotte.	Lotte!
309	Lotte. Lotte.	Lotte!
310	Ikke kontakt meg mer.	Lotte, už mě nevyhledávej.
311	Du ser sliten ut.	Vypadáš unaveně.
312	Takk.	Dík.
313	Er det noe?	Nějaký problém?
314	Nei.	Ne.
315	Er det masse på jobben? Ja litt.	-Máš hodně práce? -Jo, trochu.
316	Jeg hadde møte med Pathfinder i dag. Og Clas Greve.	Dnes byl Clas Greve na pohovoru u Pathfinderu.
317	Gikk det bra? Nei.	-Dopadlo to dobře? -Ne.
318	Han får ikke jobben? Absolutt ikke.	-To místo nedostane? -Rozhodně ne.
319	Når jeg kommer inn på kontoret i morgen tidlig, så kommer jeg til å ta en ringerunde til de andre byråene og sørge for at han ikke får en eneste jobb i Norge.	Zítřa zavolám všem agenturám a v celém Norsku nedostane práci.
320	Hvorfor det?	Proč?
321	Fant du mobilen din, forresten? Hm?	Mimochodem, našla jsi ten mobil?
322	Mobilen din. Du hadde mistet mobilen din. Ja ja ja.	-Ten mobil. Někde jsi ho ztratila. -Ano.
323	Den lå på galleriet, eller? Mhm.	-V galerii? -Ano.
324	Så bra, da. Mer vin?	Tak to je dobře. Ještě víno?
325	Ja, takk.	Děkuju.
100-1		
326	Ove?	Ove?
327	Ove?	Ove!
328	Ove?	Ove...
329	Hei.	Ahoj.
330	Hei.	Ahoj.
331	Hva gjør du her?	Co tu děláš?
332	Jeg så du gikk ned her, og så kom du ikke ut.	Viděla jsem tě odejít, ale neodjel jsi.
333	Jeg ble litt bekymret. For hva da?	-Dostala jsem strach. -Z čeho?
334	Ingenting.	Z ničeho.
335	Du, Roger? Ja.	-Rogere... -No?
336	Ha en fin dag på jobben da.	Měj se dobře v práci.
337	Jeg elsker deg.	Miluju tě.

338	Ove?	Ove?
339	Ove? Ove, hvor bor du? Nathas...	-Ove, řekni mi, kde bydlíš? -Nataš...
340	Ikke Natasha, hvor bor du? Ove? Nathas...	-Kašli na Natašu, kde bydlíš? -Nataš...
341	Ove? Ove? Ove? Hvor bor du?	Ove? Ove? Jakou máš adresu?
342	Ove, hva var det som skjedde i garasjen?	Ove, co se stalo v garáži?
343	Så du noen?	Viděls někoho?
344	Ove svar meg, nå.	Ove, odpověz!
345	Ove? Så du hva som skjedde? Var det noen der? Du? Var det noen der, Ove?	Viděls, co se stalo? Byl tam někdo, Ove?
346	Hva?	-Ne. Nataša... -Co?
347	Faen, hva er det som skjer her? Faen, hva er det som skjer her?	Sakra, co to teda má znamenat?
348	Ove, hva er passordet? Hæ?	Ove, jaký je heslo?
349	Hva er passordet? Ove, hva er passordet på alarmen? Nasha...	-Heslo alarmu! -Nataš...
350	Vi er nødt til å deaktivere alarmen, hva er passordet? Nasha...	-Musím to vypnout, jaký je heslo? -Nataš...
351	Slutt å mase om henne, hva er passordet? Det er det jeg sier, jo. Natasha!	-Vykašli se na ni, chci heslo! -Vždyť to říkám, Nataša!
352	Sj eller ch? Ove, sj eller c ...?	Se „sh“ nebo „sch“?
353	Ove?	Ove?
354	Ove? Hvordan går det? Ove, hvordan går det?	Ove, jak ti je?
355	Hva skjedde?	Co se stalo?
356	Du satte deg på en sprøyte i bilen min. Sprøyte?	-Klekl sis v autě na injekci. -Na injekci?
357	Slapp av, du hadde flaks. Hva da, flaks?	-Uklidni se, máš štěstí. -Jaký štěstí?
358	Du må ha fått nålen i kneet så ikke giften har trekt ordentlig inn.	Jehla ti nejspíš vjela do kolena, tak se jed pořádně nevstřebal.
359	Du har ikke avslørt oss? Absolutt ikke. Har du fucka opp? Det her handler om noe annet. Du har ikke fucka opp, vel?	-Tys něco posral, co? -Jasně že ne. -Cos posral, řekni!
360	Diana har et forhold til Clas Greve. Han dreper deg vel ikke fordi han knuller kona di.	-Diana spí s Clasem Grevem. -To není důvod, aby tě zabil!
361	Ring 113, da! Vi skal ikke ha noe politi opp hit, nei.	-Zavolej záchranku! -Nemůžeme do toho tahat policii.
362	Vær så snill da, Roger. Jeg må på sykehus. Eller så durer jeg.	Prosím tě, Rogere. Musím do nemocnice. Zhebnu tady!
363	Jeg henter melk. Hæ?	-Dojdu pro mlíko. -Cože?
364	Melk nøytraliserer gift. De hadde ikke gjort noe annet på sykehuset.	Mlíko neutralizuje jed.
365	Ja, så gi meg melk.	Tak mi dej mlíko.
366	Ring. Ikke gjør noe dumt nå, Ove. Da gjør jeg det selv.	-Zavolej. -Nedělej hlouposti, Ove. -Tak to udělám sám.

367	Nå tar vi det helt pent og rolig.	Prosím tě, Ove, uklidni se.
368	Roger! Jeg skulle gjerne snakket med deg.	Rogere! Musím s tebou mluvit.
369	Vår største forskning var på oppsporing av mennesker.	Naše hlavní činnost spočívala ve sledování lidí.
370	Mikroskopiske sendere.	Mikroskopické vysílače.
371	God dag. Jeg tenkte meg en svipptur ned på hytten.	Dobrý den. Chtěl bych zaskočit na chatu.
372	Jeg trodde du var Kjikerud,jeg. Nei.	-Já myslel, že jste Kjikerud. -Ne.
373	Det er hans bil? Ja.	-To je jeho auto, ne? -Ano.
374	Er ikke du sånn businessmann, da? Jeg har fått sparken.	-Copak vy nejste byznysmen? -Vyhodili mě.
375	Kan jeg sette bilen på låven? Fem hundre i døgnet.	-Můžu si dát auto do stodoly? -Pět stovek za den a noc.
376	Fem hundre? Du kan stå gratis nede på veien, veit du.	-Pět stovek? -U silnice můžete stát zadarmo.
377	Du, hvis du kommer borti traktoren, så skal jeg ha kompensasjon.	Jestli mi poškodíte traktor, budu žádat kompenzaci.
378	Makan til renn det er her i dag, da.	To je tu dneska nějakej cvrkot.
379	Jeg skal bare besøke Roger Brown. Er det han businessmannen,? Ja.	-Chci mluvit s Rogerem Brownem. -To je ten byznysmen? -Ano.
380	Hva skal du med ham, da? Vi har en avtale.	-Co mu chcete? -Máme schůzku.
381	Jeg har ikke noe med hva dere driver med oppi der,	Sice to není moje věc,
382	men han har vel ikke invitert opp deg på kaffe og kaker på hytta?	ale na kafe vás na chatu nezval, co?
383	På hytten?	Na chatu?
384	Ja, og ettersom det er tomte mi,	Jelikož je moje,
385	så ... Kanskje litt kompensasjon for brydderiet var rett og rimelig.	tak by neškodila drobná kompenzace.
386	Søk!	Hledej!
387	Hallo?	Haló?
388	Hvem er du, 'a?	Kdo jste?
389	Å, fy faen ...	Fuj tajxl!
390	Nei, du skal jo ikke være oppe, du.	Nesmíte vstávat z postele.
391	Er det noen som har spurt etter meg? Nei. Kom og legg deg igjen.	-Ptal se na mě někdo? -Ne, lehněte si.
392	Ja, bortsett fra politiet, da. Hæ? Ja, de sitter og venter på deg i gangen.	Vlastně policie. Čekají venku na chodbě.
393	Jeg sa du skulle få ete frokosten først, jeg.	Řekla jsem jim, že se nejdřív musíte nasnídat.
394	hvis man klarer å slå inn strupehodet ... Da er du god til å slåss, da, da har du erfaring.	Protože vyhráváš, když se ti povede mu sevřít hrdlo.
395	Har du hørt om noe som heter ko daw ying?	Slyšels o zápase ko-daw-jing?
396	Nei det er ikke så rart. Veit du hvor mange kampsporter som finnes? Tre tusen.	Ani se nedivím. Víš, kolik je bojových umění? Tři tisíce.

397	Tre tusen.	Tři tisíce!
398	Wushu, som er kampsporter fra Kina.	Wu-šu, bojové umění z Číny.
399	Thatib, som er egyptisk stokkekamp.	Tahtib, egyptský zápas s holemi.
400	Det er ham! Det er ham. Han prøver å stikke av. Hei! Hei!	To je on! Chce utéct!
401	Stå i ro!	Stát!
402	Stå i ro!	Ani se nehněte!
403	Sunded, jeg har ham!	Sundede, mám ho!
404	Hei. Olav Sunded heter jeg, fra Kripos.	Detektiv Olav Sunded z Kriposu.
405	Du er mistenkt for drapet på en bonde som heter Sindre Aa.	Jste podezřelý z vraždy sedláka jménem Sindre Aa.
406	Nå får du bli med oss, Kjikerud, så tar vi resten inne.	Půjdete s námi, Kjikerude, sepíšeme to na stanici.
407	Hva?	Co?
408	Du er Ove Kjikerud?	Jste přece Ove Kjikerud?
409	Ja.	Ano.
410	Hvor er det vi skal hen? Nå kjører vi til Elverum politistasjon og tar et avhør.	-Kam jedeme? -Do Elverumu. Na výslech.
411	Og så håper jeg at du er så samarbeidsvillig at jeg kan reise hjem til Oslo allerede i morgen.	Doufám, že budete spolupracovat. Zítřa se chci vrátit do Osla.
412	Melding til alle patruljebiler, over. Begge to, med andre ord.	-Hlášení všem hlídkám, přepínám. -Jinými slovy oběma hlídkám.
413	Bravo tre null svarer.Egmon Karlsen har anmeldt traileren stjålet.	-Tady Bravo tři nula. -Egmon Karlsen hlásí krádež tiráku.
414	Hørte Karlsen edru ut da han ringte? Over. Ikke helt, nei. Over.	-Byl střízlivý, když volal? -Ne úplně.
415	Ring Bamse Pub, du, den står sikkert parkert der. Over.	Zavolejte do hospody U Medvěda, určitě parkuje před ní.
416	Det kan hende han står bak kiwien.	Nebo stojí za supermarketem.
417	Hvorfor drepte du bonden, da, Kjikerud? Jeg aner ikke hva du snakker om.	-Proč jste zabil toho sedláka? -Netuším, o čem mluvíte.
418	Ikke prøv deg. Mercedesen din sto parkert i låven til Sindre Aa. Og du kjørte traktoren hans i grøfta.	Váš mercedes byl u něj ve stodole. Na jeho traktor u jste vjel do příkopu.
419	Jeg har aldri hørt det navnet før. Vi har flere vitner på at du kjørte...	To jméno jsem nikdy neslyšel.
420	Det står ikke noen trailer utenfor Bamse Pub. Nei, men nå har jeg viktigere ting å gjøre, over og ut.	-U hospody žádný tirák nestojí. -Mám teď něco důležitějšího.
421	Men Kjikerud ... Du kan eventuelt sjekke bak kiwien. Sorry.	Ještě se podívejte za supermarket.
422	Vi har flere vitner på at ... Der er den jo, faen meg.	-Máme několik svědků na to, že... -Do háje, je tamhle!
423	Det er Brugd her, du kan ringe Egmon, jeg ser traileren hans nå, det er sikkert bare sønnen hans som har tjuvlånt den igjen, over.	Zavolejte Egmonovi, tirák vidím, asi mu ho zase ukradl synáček.
424	Hva gjør du nå, Brugd?	Co chcete dělat, Brugde?
425	Altså som jeg sa, Kjikerud. Vi har mange	Jak říkám, Kjikerude,

	bevis.	máme dost důkazů.
426	Og så blåneker du fortsatt.	A vy přitom pořád zapíráte.
427	Og da må du begynne å fortelle meg detaljer, altså, for jeg ramler helt ut her.	Musíte mi říct jen detaily, něco mi úplně nesedí.
428	Altså, naboen til Aa, han fant deg i grøfta ved siden av traktoren.	Soused toho sedláka vás našel v příkopu vedle traktoru.
429	Og så utvikler vi denne gelen som inneholder hundrevis av sendere per milliliter.	Vyvinuli jsme želé se stovkami vysílačů na mililitr.
430	Den kan feste seg til alt. Den er usynlig og stort sett umulig å fjerne. Jeg elsker deg.	-Je neviditelné a nedá se odstranit. -Miluju tě.
431	Hele veien sitter du og sier det samme, det samme, som går igjen og går igjen. Vi må ut. Nei, vi må ikke ut.	-Musíme ven. -Ne, nemusíme.
432	Han kommer til å drepe oss alle sammen. Kjikerud, slapp av. Han har smurt sender i håret mitt.	Všechny nás zabije. Vetřeli mi do vlasů vysílače!
433	Hører du hva du selv sier? Vi må ut! Ro deg ned. Han vil drepe meg! Han har smurt sender i håret mitt!	-Musíme ven! -Nechte toho! -Chce mě zabít!
434	Vi må ut! Vi må ut! Han skal drepe meg. Ro deg ned!	-Chce mě zabít! -Uklidněte se!
435	Vi må ut! Vi må ut! Kjikerud slapp av!	Musíme ven!
436	Hei, det er Diana.	Tady je Diana.
437	Hallo?	Haló?
438	Hallo? Roger? Er det deg?	Haló? Rogere, jsi to ty?
439	Når vi er ferdige her, så drar vi inn på Rettsmedisinske. Ja.	Až tu skončíme, zajedeme na soudní patologii.
440	Så tar vi en titt på huset til Kjikerud. Hm?	A pak se podíváme na ten Kjikerudův dům.
441	”Hei, jeg er en singel jente på Gjøvik. Jeg syntes du er Norges mest sexy politimann, og flinkeste,	Ahoj, jsem svobodná, z Gjøviku. Jsi nejvíc sexy policajt v Norsku.
442	vil du møte meg? Jeg er med på det meste.”	Co se takhle sejít? Jsem ochotná ke všemu.
443	Hva faen er det som har skjedd her?	Co se tu sakra stalo?
444	Lotte, vent, vent. Hva gjør du her? Slipp meg inn, vær så snill.	-Lotte, počkej. -Co tu děláš? -Pusť mě dovnitř, prosím tě.
445	Hva er det som har skjedd? Jeg trenger hjelp, vær så snill.	-Co se stalo? -Prosím tě!
446	Takk, det er ikke meningen å rote deg inn i dette. Inn i hva?	-Nechtěl jsem tě do toho tahat. -Do čeho?
447	Når de spør deg, så skal du ikke lyve, du skal bare si at jeg var her.	Až se tě zeptají, nemusíš lhát, řekni, že jsem tu byl.
448	Bare si at jeg tvang meg inn.	Vnutil jsem se ti sem násilím.
449	Hva er det som har skjedd?	Co se stalo?
450	Vent her, ok? Jeg henter noe å rense det med.	Počkej, vyčistím ti to.
451	Har du en saks?	Máš nůžky?

452	Lotte, hvem er det du kontakter?	Lotte, komu píšeš?
453	Få den telefonen der! Au. Få den telefonen. Stopp. Stopp. Stopp.	-Dej mi ten telefon! -Nech toho!
454	”Roger lever, han er i leiligheten nå.” Det er ikke det du tror, du mis...	-„Roger žije, je u mě!“ -Není to tak, jak myslíš...
455	Hva er det som skjer? Jeg vet ikke. Svar! Nei, jeg vet ikke.	-O co jde? -Já nevím. -Odpověz! -Já nevím!
456	Svar! Jeg vet ikke. Hva er det som skjer?	-Odpověz! -Nevím!
457	Det er ikke min skyld. Hva er det som skjer?	-Já za nic nemůžu. -Tak o co tu jde?
458	Vær så snill. Hva er det Greve vil med meg?	-Prosim! -Proč po mně Greve jde?
459	Det er jobben i Pathfinder. Man prøver ikke å drepe mennesker for å få en jobb.	-Chce to místo v Pathfinderu. -Kvůli místu se přece nevráždí lidi!
460	Det handler om milliarder, ok. De har jobbet med dette i flere måneder.	Jde o miliardy. Už na tom dělají několik měsíců.
461	Helt siden de fikk vite at Pathfinder søker ny direktør.	Od chvíle, kdy se dozvěděli, že Pathfinder hledá nového šéfa.
462	Hvem er de? Hvem er de!	Kdo? Kdo jsou oni?
463	Clas...	Clas...
464	han jobber fortsatt for HOTE. Hva?	-Pořád ještě dělá pro HOTE. -Co?
465	Hva! De har kjempeøkonomiske problemer.	-Co? -Mají ekonomické problémy.
466	Amtech kan redde dem. De forlanger at HOTE skaffer dem Pathfinders teknologi.	Amtech je zachrání, ale HOTE musí opatřit technologie od Pathfinderu.
467 (300)	Det var Clas sin oppgave. Er dere sinnssyke?	-Dostal to na starost Clas. -Copak jste se všichni zbláznili?
468	Jeg skulle bli kjent med deg. Og så skulle jeg introdusere deg for ham.	Já měla s tebou spát. A pak vás dva seznámit.
469	Men så måtte han lage en ny plan, siden du plutselig ikke ville se meg mer.	Ale musel vymyslet nový plán.
470	Hvilken plan? Han måtte finne en måte sånn at han kunne få møte deg.	-Jaký plán? -Najít způsob, jak se s tebou sejít.
471	Hans mormor hadde en gammel kopi av et Rubens-maleri.	Jeho babička měla kopii Rubensova obrazu.
472	Så han lagde en vill historie om at hun hadde fått den av en tysk offiser under krigen.	Vymyslel si, že obraz dostala od německého důstojníka.
473	Så oppsøkte han Diana, og fortalte historien til henne, og hun trodde på ham.	Pověděl to Dianě a ona mu uvěřila.
474	Så møtte han deg.	Pak se setkal s tebou.
475	Det eneste jeg har gjort, er å smøre en sender i håret ditt.	Já pak měla za úkol vetřít ti do vlasů žele.
476	Er det du som har gjort det?	Tak to jsi udělala ty?
477	Er det du som har smurt den dritten i håret mitt?	Tys mi to svinstvo vetřela do vlasů?

478	Diana? Hæ? Er Diana med på det? Jeg vet ikke, men jeg tror det.	-A Diana? Jede v tom Diana taky? -Myslím, že jo.
479	Du tror det? Det er ikke min skyld, det er ikke noe jeg ville	-Myslíš? -Nemůžu za to, nechtěla jsem to.
480	Jeg vil bare vekk fra ham. Jeg vil bare vekk fra ham.	Chci se ho zbavit.
481	Du kan godt hjelpe meg.	Pomoz mi, prosím tě!
482	Kan jeg få et glass vann?	Můžeš mi dát trochu vody?
483	Lotte!	Lotte!
484	Den mistenkte for drapet på bonden døde i ulykken	Podezřelý z vraždy sedláka zemřel při dopravní nehodě
485	sammen med tre av de fire politimennene. Den siste politimannen er fortsatt savnet.	spolu se třemi ze čtyř policistů. Poslední policista je nezvěstný.
486	Dykkere fra forsvaret søker nå i og langs elven ved ulykkesstedet.	Potápěči prohledávají řeku poblíž místa neštěstí.
487	Diana.	Diano.
488	Roger?	Rogere?
489	Hva er det som har skjedd?	Co se ti stalo?
490	Du, ikke se på meg sånn.	Nedívej se na mě tak.
491	Jeg veit hvorfor du dro. Det er ikke noe mer mellom meg og Clas nå, jeg lover deg.	Vím, proč jsi odjel. Mezi mnou a Clasem už nic není, přísahám.
492	Jeg prøvde å si det til deg i garasjen, men jeg klarte det ikke.	Snažila jsem se ti to říct v garáži, ale nedokázala jsem to.
493	Og så ble du bare borte. Diana, hva vet du om alt som har skjedd? Nei, jeg må si dette nå.	-Pak jsi zmizel. -Co víš o tom, co... -Něco ti teď řeknu.
494	Det var ikke meningen at det skulle skje.	Nechtěla jsem to.
495	Men du såret meg,	Ale zranil jsi mě.
496	og han var så lett å snakke med, og jeg bare orket ikke mer.	Hezky se s ním povídalo a já nevěděla, jak dál.
497	Det var feil,	Ale byla to chyba
498	og jeg skammer meg sånn.	a já se strašně stydím.
499	For det er deg jeg vil ha.	Protože já chci jen tebe.
500	Hvis du virkelig mener at vi ikke skal ha barn, så trenger vi ikke det.	Jestli opravdu nechceš děti, tak je mít nebudeme.
501	Jeg er villig til å gjøre hva som helst.	Udělám, co budeš chtít.
502	Du elsker meg, du.	Tak ty mě vážně miluješ.
503	Du må aldri slutte å tro på det. Lov meg det.	O tom nesmíš nikdy zapochybovat. Slib mi to.
504	Og du visste ingenting.	Takže tys nic nevěděla.
505	Hva da?	O čem?
506	Du visste ingenting.	Tys nic nevěděla.
507	Å herregud, hva er det som har skjedd?	Proboha, co se ti stalo?
508	Kom.	Pojď.
509	Hundebitt er farlig, Roger. Du må få en lege til å se på det.	Kousnutí od psa je nebezpečné. Měl by to vidět doktor.
510	Det passer litt dårlig akkurat nå.	To se teď zrovna moc nehodí.
511	Hold den.	Podrž si to.
512	Hva har du tenkt til å gjøre nå?	Co chceš dělat?

513	Jeg vet ikke.	Nevím.
514	De kommer snart til å finne ut av hvem som døde i ulykken.	Jistě brzy přijdou na to, kdo v tom autě zahynul.
515	Jeg må fjerne bevis.	Musím odstranit důkazy.
516	Og så?	A pak?
517	Jeg må komme meg bort herfra.	Budu muset zmizet.
518 200	Starte på nytt.	Začít znovu.
519	Kanskje vi ... Kanskje vi to kunne ...	Možná my dva bychom...
520	Jeg kan vente litt med å si at det er stjålet.	Tu máš. Nějakou dobu počkám, než nahlásím ztrátu.
521	Jeg må rensse disse også.	Musím vyčistit ještě tohle.
522	Elsker du hun?	Milovals ji?
523	Nei.	Ne.
524	Hvordan kunne du være så jævlig dum? Hæ?	Jak jsi mohl být tak strašně hloupý?
525	Rane kunst? Å kjøpe ting jeg ikke trenger.	Krást obrazy, abys mi mohl kupovat věci, co nepotřebuju?
526	Hvem er det du tror jeg er?	Za koho mě máš?
527	Du har spurt meg	Tuhle ses mě ptala,
528	om hva jeg er redd for.	čeho se bojím.
529	Og jeg har vært redd siden første gang jeg møtte deg.	Od chvíle, kdy jsem tě potkal, se bojím.
530	Jeg har vært redd for at du skal forlate meg.	Bojím se, že mě opustíš.
531	Jeg har vært redd for at vi to skulle få et barn som du elsket høyere enn meg.	Bojím se, že budeme mít dítě a ty ho budeš milovat víc než mě.
532	Og jeg har vært redd for at du skulle se hvem jeg egentlig var.	A bojím se, že nakonec poznáš, kdo skutečně jsem.
533	Og hate det.	A bude ti to odporné.
534	Jeg må treffe deg. Diana.	"Musím tě vidět. Diana"
535	Beklager dette, Greve. Det er helt i orden.	-Promiňte, pane Greve. -To je v pořádku.
536	Roger Brown er på en uventet utenlandsreise, skjønner du, så ...	Roger Brown nečekaně odjel na služební cestu, víte.
537	Det høres spennende ut. Ja, han måtte redde en viktig kontrakt.	-To zní zajímavě. -Musí zajistit důležitý kontrakt.
538	Men du er i trygge hender nå. Det er jo bare formaliteter som gjenstår,	Postarám se o vás místo něj. Zbývá jen pár formalit.
539	så det vil nok gå ganske raskt.	Ted' už to půjde rychle.
540	Hei, vi skulle skifte en vifte på B4. Ja.	-Máme vyměnit větrák na B4. -Ano.
541	Vi har gått frem og tilbake i hele dag, men dette kortet fungerer ikke. Til hvem da? Jeg veit ikke.	Chodíme sem a tam, tahle karta ale nefunguje.
542	Obduksjonssal.	"Soudní patologie"
543	Takk.	Díky.
544	Hei, gutter. Hei. Beklager, altså. Vi er litt på etterskudd her.	Nazdar, chlapci. Promiňte, trochu jsme se zpozdili.

545	Fikk akkurat inn en gammel dame som har ligget død på varmekabler i fjorten dager.	Přivezli nám starou paní, co ležela 14 dní na topení.
546	Hva tenker dere om dette her, da? Typisk bilulykkeskader på begge to.	-Co si myslíte o tomhle? -Typická dopravní nehoda.
547	Indre blødninger som er dødsårsaken.	Příčina smrti vnitřní krvácení.
548	Men hvor er peanøtter? Ja, det står her at det var en pose peanøtter. Hvor er den?	Ale kde jsou ty buráky? Byl tu pytlík buráků. Kde jsou?
549	Jeg har i hvert fall ikke spist dem, Sperre.	Já je rozhodně nesnědla.
550	Har det vært noen innom her? Noen uvedkommende, eller? For å stjele en pose peanøtter?	-Byl tu někdo nepovolaný? -Kdo přišel ukrást buráky?
551	Hvem er det?	Kdo je to?
552	Hva faen er det som foregår her, Roger?	Co tu sakra děláš, Rogere?
553	Sletter du spor?	Zametaš stopy?
554	Tror du at du kan slippe unna dette her?	Myslíš, že se z toho dostaneš?
555		Tak co je, sakra?
556	Så du forstod det med håret?	Pochopils, že to máš ve vlasech?
557	At det var der senderen satt? Det var Lotte som plasserte dem.	Že jsou vysílače tam? A že ti je tam dala Lotte?
558	Så det var derfor du slo henne i hjel? Føles det som et tap?	-Proto jsi ji zabil? -Připadá ti to jako prohra?
559	Jeg skal gi deg et valg. At Lotte døde?	Dám ti na vybranou.
560	Hvis du forteller meg hva faen det er som foregår, så skal du få et skudd i hodet.	Když mi řekneš, proč jsem tady, střelím tě do hlavy.
561	Og hvis ikke ... Så får du en kule i magen. Har du ingen følelser rundt det?	-Když ne, dostaneš to do břicha. -Ty vůbec nic necítíš?
562	Hvorfor vil du vite det?	Proč se ptáš?
563	Fordi jeg har lyst til å vite om sånne som deg virkelig finnes.	Abych věděl, jestli takoví jako ty existují.
564	Sånne som meg?	Takoví jako já?
565	Ja. Mennesker som ikke er i stand til å elske. Som er uten empati.	Lidi, co nejsou schopni milovat. Co nemají empatii.
566	Empati? Ja.	-Empatii? -Jo.
567	Hvis du vil ha svaret på det, så kan du like gjerne bare se deg selv i speilet.	Jestli na to chceš odpověď, tak se podívej do zrcadla.
568	Nei. Jo. Jeg er ikke som deg. Er du ikke det?	-Nejsem jako ty. -Ale jo.
569	Nei.	Ne.
570	Jeg har elsket noen. Du har elsket noen? Diana. Henne har du elsket?	-Já někoho miluju. -Ty někoho miluješ? Aha, Dianu.
571	Jeg er redd for at jeg har triste nyheter til deg.	Obávám se, že mám pro tebe smutnou zprávu.
572	Hun sier hun lengter etter meg. Hun vil ha meg.	Řekla mi, že po mně touží. Chce mě.
573	Jeg er jo bare et menneske.	A já jsem jenom člověk.
574	Har du elsket noen? Noen andre enn den døde hunden?	Už jsi někdy někoho miloval? Kromě svého mrtvého psa?
575	Jeg har ikke tid til dette, Roger. Jeg har en avtale med Diana i aften.	Na řeči nemám čas, Rogere. Večer mám schůzku s Dianou.

576	Du hentet håret. Du vet at jeg kommer etter deg. Hvorfor?	Odnesl sis vlasy, co? Přitom jsi věděl, že po tobě půjdu. Proč?
577	Det tar lang tid å dø av et mageskudd. Du kommer til å trygle meg om å slå deg i hjel,	Kulka v bříše je pomalá smrt. Budeš žebrat, abych tě dodělal.
578	så nå spør jeg deg for siste gang. Hvorfor er jeg her?	Ptám se tě naposledy. Proč jsem tady?
579	Hvorfor smiler du? Hvorfor er jeg her?	Proč se usmíváš? Proč jsem tady?
580	Stopp det der. Hva skjedde nå? Han er skutt! Hva skjedde nå?	Nech to tam!
581	Veit du hvorfor jeg smilte, Clas?	Víš, proč jsem se usmíval, Clasi?
582	Det er fordi du akkurat beviste at Diana elsker meg.	Protože zrovna jsi podal důkaz, že mě Diana miluje.
583	Hun kom ikke til deg fordi hun ville ha deg.	Nepřišla za tebou, protože tě chtěla.
584	Hun kom til deg fordi hun skulle bytte patroner i pistolen din.	Přišla ti vyměnit náboje v pistoli.
585	Hun har byttet kuler i pistolen din. Til løsskudd.	Vyměnila je za slepé.
586	Eller hva kaller dere det i Danmark?	Nebo jak jim u vás v Dánsku říkáte?
587	Blanks? Hva snakker du om? Hun hater deg.	-Blanks? -O čem to mluvíš? -Nenávidí tě.
588	Hun vil at du skal dø.	Chce, abys umřel.
589	Men jeg skal gi deg en sjanse.	Ale já ti dám šanci.
590	Jeg aner ikke hvor mange kuler Diana rakk å skifte.	Nevím, kolik nábojů stihla Diana vyměnit.
591	Dette ligner ikke deg, Clas.	To bych do tebe neřekl, Clasi...
592	Er det over?	Máš to za sebou?
593	Ja.	Jo.
594	Jeg kjenner kanskje ikke meg selv, men jeg kjenner andre. Og det var det jeg gamblet på.	Sebe sice moc neznám, ale ostatní ano. A na to jsem vsadil.
595	Ja, da vil jeg få lov til å ønske velkommen til denne pressekonferansen i regi av Oslo Politidistrikt og KRIPOS.	Vítám vás na tiskové konferenci policejního ředitelství a Kriposu.
596	Jeg hadde forberedt meg godt.	Připravil jsem to důkladně.
597	Tjenestepistolen som jeg tok med fra krasjet,	Služební pistoli z havarovaného auta
598	ville politiet finne på Ove Kjikerud sitt nattbord.	najdou na nočním stolku Oveho Kjikeruda.
599	Den samme pistolen drepte også Lotte Madsen, som pressen omtalte som Greves elskerinne.	Stejnou pistolí zabili Lotte a tu označili za Greveho milenku.
600	Hvordan kunsttyvene Ove Kjikerud og Clas Greve hadde drept hverandre i et blodig oppgjør...	„Zloději umění“ Ove Kjikerud a Clas Greve se zabili v přestřelce...
601	Alarmen har gått borte hos Ove.	Alarm u Oveho spustil kamery.
602	Hadde en hel verden fått med seg på internett.	Celý svět to sledoval na internetu.

603	Politiet ville også finne ut at pistolen som Greve hadde avfyrt,	Policie také zjistila, že pistole, ze které páčil Clas Greve,
604	stemte overrens med kulen som hadde penetrert Oves hode.	je identická s tou, kterou byl zastřelen Ove.
605	Han skulle aldri tatt den pistolen.	Tu pistoli neměl brát do ruky.
606	Vi er veldig glade for å kunne presentere et gjennombrudd i saken.	Jsme rádi, že můžeme oznámit vyřešení případu.
607	Men selv om jeg hadde gjort alt riktig, var det én ting jeg ikke kunne gjøre noe med.	Sice jsem udělal všechno správně, ale jedna věc nehrála.
608	Ove var allerede død da jeg skjøt Greve.	Když jsem zastřelil Greveho, Ove byl už dávno mrtvý.
609	Men Brede Sperre er Norges mest kjente etterforsker.	A Brede Sperre je nejlepší vyšetřovatel v Norsku.
610	Det er ikke hans stil å ha uløste saker.	Nenechává případy nedořešené.
611	Særlig ikke etter at VG kalte ham mannen som får Norge til å sove godt om natten.	Zvlášt' poté, co napsali, že díky němu můžeme bezpečně spát.
612	Fordi han er dyktig? Helt klart.	Je schopný? To rozhodně.
613	Men mest av alt fordi han har skjønt hva som skal til for å komme seg opp og frem i verden.	Ale hlavně pochopil, co je důležité, aby člověk uspěl.
614	Og hva er det? Ja, som sagt, har det vært en lang, komplisert etterforskning.	-A to je co? -Ano, bylo to náročné vyšetřování...
615	Svaret begynner på R.	Odpověď začíná na „r“.
616	Renommé.	Renomé.
617	Noe som fører til at du kommer på TV og fortsatt kan motta tekstmeldinger fra fremmede kvinner.	Dostane vás na obrazovku a zajistí vám SMS od obdivovatele.
618	Vi tror at de feiret dette tyveriet, og den feiringen kom fullstendig ut av kontroll.	Myslíme, že oslavovali tu krádež, a vymklo se jim to z rukou.
619	Fordi det ender med at de torturerer en hund,	Skončilo to tím, že umučili psa
620	og dreper bonden som eier hytta.	a zabili sedláka, majitele chaty.
621	Det er korrekt.	Správně.
622	VISNING	NA PRODEJ
623	Ha en fin dag da. Begge to.	Hezký den. Vám oběma.
624	Du, Roger, da er vi klare her. Send inn kandidaten om ett minutt. Ja.	-Rogere, jsme hotovi. -Za minutu tam pošlete kandidáta.
625	Ferdinand. Takk.	Ferdinande, díky ti.
626	Hei, beklager.	Promiňte.
627	Vær så god, sitt.	Prosím, posad'te se.
628	Jeg har bedt dere hit fordi jeg tror vi har kommet til slutten	Pozval jsem vás, protože se domnívám, že jsme u cíle
629	på en lang og som dere vet, dramatisk jakt på Pathfinders nye leder.	dramatického hledání nového šéfa Pathfinderu.
630	I forrige runde var det helt urealistisk å få løst ham fra den stillingen han sitter i.	Z jeho dosavadního místa ho nebylo možné uvolnit dřív.
631	Uten at jeg nå lover for mye, så tror jeg at jeg har fått ham på glid.	Nesliboval jsem mu toho moc, ale nakonec jsem ho přesvědčil.
632	Ta vel imot Jeremias Lander.	Představuji vám... Jeremiase Landera.

633	Takk for sist.	Rádi vás zase vidíme.
634	Mitt navn er Roger Brown. Jeg er 1,68.	Jmenuji se Roger Brown. Měřím 168.
635	Og vet du hva? Det er mer enn nok.	A víte co? Je to víc než dost.
636		České titulky Jarka Vrbová
637		Dramaturgie titulků Anna Kareninová
638		Titulky vyrobil FILMPRINT s.r.o.