

Operní titulky jako nová výzva pro aplikovanou lingvistiku

David Mraček

Ústav translatologie, FF UK, Praha
mracek.d@seznam.cz

Abstract:

The translation – or creation – of opera surtitles is a complex communicative situation where a number of internal and external factors come into play, with the addressee clearly at the forefront. If surtitles are to provide a fully functional service to the audience, translators – and, perhaps more importantly, opera managers – will probably have to realize they need a more realistic picture of their audience’s language competence. For it is impossible for anyone to read – and understand – all the long and complicated sentences laden with marked words and culture-bound expressions that tend to be projected onto the screen above the stage in most opera houses these days, and, at the same time, follow the other channels involved in the complex process of opera communication. Simple, straightforward and unmarked language seeking to provide nothing but the core content of the story may be the solution if today’s largely multinational audiences are to be left with enough time and cognitive capacity to appreciate the singing, acting, costumes, and stage design. Creating opera surtitles therefore appears to require more editing and pragmatic thinking rather than translating in the more traditional sense of the word; the resulting product may be very distant from the source text, and yet will be able to function effectively with its audience.

Key words:

opera surtitles, addressee, target text, source text, performance text, marked language

Titulky s překladem libreta zpívaného na jevišti se během několika posledních let staly samozřejmou součástí každého operního představení i v těch nejmenších divadlech světa. Vznikl tak zcela nový textový druh, na první pohled podobný filmovým titulkům, avšak s vlastními specifiky a nároky na adresáta i tvůrce. Divadla teprve sbírají první divácké ohlasy na novou službu a absence odborných prací výlučně zaměřených na toto téma nechává tvůrce titulků bez teoretické opory. Svou roli v momentální neustálenosti titulkovací praxe sehrává i fakt, že na rozhodování o strategii titulkování mají mnohdy výrazný podíl umělecké osobnosti s často velmi vyhraněným názorem, takže aplikovaná lingvistika se zde dostává do střetu s pohledem uměleckým.

První český psanou prací věnovanou výhradně tématu operních titulků je diplomová práce Davida Mračka (2007). Mapuje historický vývoj i současný stav titulkování v tuzemsku i v zahraničí a nahlíží fenomén titulkování z úhlu translatologického, muzikologického i sociologického. Shrnuje dosavadní poznatky zahraničních teoretiků (zejména Linda Dewolfová, Peter Low, Marvin Carlson a Riitta Virkkunenová), přibližuje proces tvorby a upozorňuje na specifika recepce titulků doprovázejících operní představení.

Současná praxe titulkování svou značnou neustáleností a nedostatkem promyšlené strategie podněcuje k několika zásadním otázkám. Kým jsou vlastně titulky využívány a jakou funkci ve vztahu ke svému adresátovi mají plnit; co je při jejich tvorbě možno považovat za výchozí text; a jaké postupy překladatelské či adaptační lze při tvorbě titulků uplatňovat?

Adresát vs. skutečný příjemce operních titulků

Adresátem operních titulků je pochopitelně divák, což je však velmi obecná formulace. V praxi se totiž ukazuje, že okruh skutečných příjemců bývá u operních titulků zpravidla mnohem širší, než vedení operního souboru očekává. Pozoruhodné jsou výsledky empirických šetření prováděných mezi návštěvníky představení česky zpívaných oper v pražském Národním divadle (Mraček, 2007). Konkrétně se ukázalo, že jsou-li k dispozici anglické či dokonce německé titulky k česky zpívaným operám, většina diváků je využívá – i když nejsou psány v jejich mateřském jazyce – jako prostředek k lepšímu porozumění zpívanému slovu, které je běžně poznamenáno nezřetelnou artikulací pěvců či nepříznivou akustikou hlediště. Zejména angličtina se tak v českých operních domech uplatňuje jako *lingua franca*, a to jak pro české diváky, tak pro zahraniční návštěvníky, z nichž většina nejsou rodilí mluvčí angličtiny. V poslední době se sice v některých operních divadlech pouštějí k česky zpívaným operám též české titulky s plným zněním libreta, stále však zůstává fenomén angličtiny jako zprostředkujícího jazyka pro zahraniční diváky. A právě tímto problémem se v tomto článku přednostně zabývám.

Titulky jsou užitečné především tím, že pomáhají překonávat jazykovou bariéru v komunikaci mezi operním představením a divákem, avšak zadavatelé si mnohdy neuvědomují rizika vznikající tehdy, když titulky v této komunikaci zaujímají příliš výrazné postavení. Na jednu stranu mají titulky schopnost prohlubovat vnímání jednoho znakového kanálu (verbální složka), na stranu druhou dokáží nenápadně a nebezpečně diváka okrádat o čas, který by mohl věnovat vnímání ostatních komunikačních kanálů podílejících se na operním představení: kromě slova a hudby komunikuje operní divadlo s diváky též pomocí gest, tance, kostýmů, scénografie, osvětlení na jevišti i v hledišti či dokonce architekturou divadelní budovy. Tyto komunikační kanály lze souhrnně označit termínem *performance text*, tj. text představení (Carlson, 2000; Virkkunen, 2004).

Výchozí text pro tvorbu titulků

Neméně složitá je situace též v případech zdroje titulků, tedy výchozího textu, na jehož základě se titulky vytvářejí. Ze současné praxe titulkování v českých i zahraničních divadlech vyplývá, že potenciálních výchozích textů pro tvorbu operních titulků je celá řada. Na typu výchozího textu pochopitelně závisí volba konkrétní strategie tvorby titulků, ne vždy lze přitom hovořit o překladu *sensu stricto*. V řadě případů se jedná spíše o nejrůznější adaptace, které nemá na starosti profesionální překladatel, nýbrž interní dramaturg operního souboru.

Jako nejpřirozenější varianta výchozího textu se nabízí libreto, tedy text zpívaný na jevišti. V takovém případě se jedná o tradiční překlad mezijazykového typu (Jakobson, 2000 [1959]). Zde je však potřeba si uvědomit, že u mnohých operních děl existuje několik verzí libreta, jež vznikly buď z popudu samotného skladatele či libretisty, anebo původní verze libreta v průběhu let prodělala nejrůznější dramaturgické úpravy, tu ku prospěchu díla, tu z pouhého rozmaru *dirigentů* či dramaturgů. Při tvorbě titulků je nutné pochopitelně vycházet vždy z té verze, která je základem konkrétní inscenace, pro niž se titulky připravují. Některé příklady

Operní titulky jako nová výzva pro aplikovanou lingvistiku

z praxe přitom naznačují, že i tato zdánlivá samozřejmost bývá leckde zanedbávána a vzniká nesoulad mezi obsahem titulků a zpívaným textem. Titulky mohou kupříkladu odkazovat na konkrétní jevištní akci či na rekvizity, které se na jevišti ve skutečnosti vůbec neobjeví, neboť je v inscenaci využita odlišná verze libreta. V inscenaci Dvořákovy *Rusalky* v pražském Národním divadle z roku 1998 překladatelka anglických titulků převedla repliku Ježibaby „Ten vezmi nůž a slib, že poslechněš!“ doslovně jako „Take the knife and promise to obey.“. Anglické slovo „knife“ se členem určitým tedy explicitně odkazovalo na přítomnost nože, jež divák nejspíše hledal na jevišti. V některých inscenacích se tato rekvizita skutečně využívá, zde však chyběla, už proto, že byl v této scéně zpíván variantní text libreta „Jen jeho krev, jen krev je spása tvá!“, což překladatelka nezohlednila.

Výchozím textem pro tvorbu titulků může být také již existující překlad libreta do cizího jazyka. V titulcích se ovšem nezdá objevuje cizojazyčný překlad libreta bez jakékoli redakční úpravy, tedy se všemi estetickými atributy uměleckého textu. Na pozornost adresáta jsou tak kladeny přehnaně vysoké nároky, což – jak upozorňuji výše – diváka připravuje o čas a pozornost, kterou by mohl věnovat jiným, mnohdy cennějším složkám představení; pokud je jazyk titulků pro diváka navíc jazykem cizím, patrně nebude schopen vysoce stylizovanému textu v plné míře rozumět. Jako příklad situace, kdy provozovatel titulků sáhne po literárně hodnotném překladu libreta a bez redakčních úprav jej pouze rozdělí do jednotlivých titulků, mohou posloužit titulky k Dvořákově *Rusalkě* ve Státní opeře Praha (premiéra květen 2005). Titulky obsahovaly po několik měsíců od premiéry vysoce stylizovaný anglický překlad Kva-pilova libreta, s jehož porozuměním měl problém každý průměrný rodilý mluvčí angličtiny, nemluvě o tom, že titulky chtěli využívat především uživatelé angličtiny jako cizího jazyka, včetně českých diváků. Po sérii upozornění dramaturgie divadla titulky upravila do divácky „přijatelnější“ podoby: především došlo k vynechání či neutralizaci některých vysoce pří-znakových výrazů a úpravě složitých syntaktických konstrukcí do podoby, která o něco více, byť ne zcela, respektuje kognitivní omezení adresáta titulků. Příklad anglické verze převzaté z klavírního výtahu vydavatelství Editio Bärenreiter (překlad Daphne Rusbridge): český text libreta: „Běda! Běda! Ubohá Rusalko bledá! V nádheru světa zakletá! Běda! Celý svět nedá ti, nedá, vodní čím říše rozkvétá! Stokrát bys byla člověkem, ve jhu jsi spjata odvěkém.“ Anglické titulky: „Woe, woe is you, Rusalka, woe! World-enthralled, cursed by passion’s glow! Woe! Never the world will give you peace, blooming and flowering in water’s ease, and were you human a hundred times, yoke of the waters you entwines.“ Možným řešením v takovéto situaci je provést poměrně radikální jazykovou úpravu, jakýsi druh vnitrojazykového překladu (Jakobson, 2000 [1959]), kdy překladatel s ohledem na jazyková i kognitivní omezení adresáta provádí přepis výchozího textu pomocí jiných prostředků téhož jazyka, například s využitím strategií popsaných v dalších částech tohoto příspěvku.

Potenciálním výchozím textem pro titulky mohou být nejrůznější dramaturgické adaptace libreta, pořizované stále častěji například pro účely programových brožur nabízených k proje-
deji během představení či doprovodných bookletů k CD či DVD nahrávkám – všechny tyto verze jsou již samy překladem původního libreta, navíc pořízeným k nejrůznějším účelům a s použitím nejrůznějších překladatelských strategií a postupů. I v tomto případě bývá nutné provést při převodu do formy titulků určité úpravy.

V neposlední řadě je možné využívat k tvorbě titulků již existující titulky v některém jiném cizím jazyce. Pokud například divadlo promítá anglické titulky k český zpívané inscenaci a

později se rozhodne rozšířit nabídku o titulky německé, překladatel si za výchozí text může zvolit právě titulky anglické, nebo k nim může alespoň přihlížet jako ke zdroji inspirace. V praxi lze přitom vysledovat jistou tendenci k eklektičnosti, kdy například anglická verze titulků vznikla na základě jiného výchozího textu než verze německá, která je paralelně s ní promítána na témž displeji.

Funkční strategie tvorby operních titulků

Vztah cílového textu (titulků) vůči textu výchozímu je tedy v praxi titulkování značně variabilní a závisí na politice konkrétního divadla. Pokud na operní titulky jako na textový druh vztáhneme kritérium funkčnosti v tom smyslu, jak ji chápe německá funkcionalistická škola překladu (Nord, 1997), měl by být proces tvorby titulků vždy podřízen účelu, jaký mají titulky plnit ve vztahu k adresátovi. Účel titulků je přitom předmětem nejrůznějších úvah i sporů. V uměleckých kruzích se často setkáme s požadavkem zachování estetické funkce uměleckého textu libreta i po převodu do formy titulků.¹ Oproti tomu v translatologických pracích převládá požadavek, aby titulky plnily především funkci informativní a zprostředkovaly adresátovi toliko obsah, navíc co možná nejúspornější a nenápadnou formou (např. Low, 2002). Vždyť mnohonárodnostní složení publika neumožňuje automaticky počítat na straně adresáta se znalostí jazyka titulků na úrovni rodilého mluvčího. Navíc na vnímání a pozornost adresáta mají nezanedbatelný vliv také další faktory, jako jsou například rychlost promítání titulků, velikost písma, kolísající viditelnost titulků při různé intenzitě jevištního osvětlení apod. Jedině titulky obsahově stručné a formálně nenáročné jsou schopny zajistit takovou komunikaci mezi titulkovací plochou a hledištěm, která divákovi ponechá dostatečnou kapacitu časovou i kognitivní na vnímání ostatních komunikačních kanálů spoluvytvářejících *performance text* operního představení. Jak trefně připomíná Riitta Virkkunenová (2004), operní představení doprovázené titulky nelze srovnávat s karaoke večírky, kde účinkující sledují na displeji všechna zpívaná slova.

Jestliže se překladatel po poradě s vedením divadla rozhodne pro takovou strategii, která povede ke vzniku titulků stručných a formálně nenáročných, tedy funkčních ve vztahu k uživateli angličtiny jako zprostředkujícího jazyka, jaké konkrétní postupy má k dispozici? Na první pohled se může zdát, že nejlogičtější způsobem, jak vytvořit cílový text s nižším počtem slov, než má text výchozí, je obsahová redukce.² Ta sice představuje legitimní překladatelský postup, avšak je nutno k ní přistupovat promyšleně a na základě znalosti kontextu daného operního díla. Ten tvoří nejen jednotlivé složky a roviny děje a charakteristika dramatických postav, ale i celková estetická hodnota a kulturně-historický význam díla, v neposlední řadě pak vazba na konkrétní inscenační koncepci. Je tedy v zájmu zodpovědné obsahové redukce, aby překladatel disponoval základními znalostmi v oboru muzikologie i teatrologie a dokázal odborně posoudit, které informace je nutné v konkrétním díle a v konkrétní inscenaci zacho-

1 Podle názoru mnoha dramaturgů a uměleckých šéfů by titulky měly divákovi zprostředkovat kromě základního významu též určitou představu o estetických kvalitách libreta. Jinak mohou roli titulků vnímat režiséři, kteří ve svých režijních koncepcích s oblibou posouvají dílo mimo jeho původní časoprostorové souvislosti a využívají stovky let staré opery k mnohdy velice kontroverzním výkladům – titulky pak považují za jakéhosi spojence, nástroj, díky němuž mohou s divákem manipulovat a přesvědčit jej o legitimitě svého režijního pojetí.

2 Podle odhadu některých zahraničních translatologů by finální titulky měly z hlediska objemu představovat jednu polovinu (Low, 2002) či dokonce jednu třetinu (Virkkunen, 2004) délky libreta zpívaného na jevišti.

Operní titulky jako nová výzva pro aplikovanou lingvistiku

vat a které lze naopak vypustit. Příkladem zdařilého užití postupu obsahové redukce může být replika Rusalky z 1. dějství Dvořákovy opery v inscenaci Národního divadla z roku 1998: „aby si *alespoň chvíličku* vzpomenu ve snění na mne“ převedená do anglického titulku jako „make him remember me in his sleep“, kde vypuštěný výraz „alespoň chvíličku“ nemá pro adresáta výraznou informační hodnotu.

Význam odborných znalostí a citlivého dramaturgického uvažování při tvorbě titulků lze dobře ilustrovat na konvenci typické zejména pro klasický operní repertoár, tj. barokní, klasicistní a do jisté míry i romantický. U operních libret z těchto období bývá běžné, že se pravidelně střídají úseky se zcela odlišnou mírou informační nasycenosti. Árie bývají z informačního hlediska silně redundantní, protože děj se zastaví a postava formou dlouhého, zpravidla několik minut trvajícího monologu vyjadřuje mnohdy pouze své momentální citové rozpoložení. Vzniká zde nebezpečí, že překladatel bude chtít dlouhé časové plochy vyplnit v titulcích co největším množstvím textu a bude se snažit o pokud možno úplný převod libreta. Zde je však na místě si uvědomit, že árie patří k těm prvkům v rámci struktury operního díla, které na sebe strhávají největší pozornost adresáta – posluchače. Krásu zpěvu v těchto úsecích divák jistě ocení více, pokud nebude muset velkou část koncentrace věnovat čtení titulků. Podobně tam, kde se text libreta v druhé části árie opakuje, se nabízí možnost titulky v daném úseku úplně vypnout a divákovi umožnit zaměřit pozornost na ostatní vizuální kanály operní komunikace. Naproti tomu recitativy s vysokou mírou informativnosti posouvají děj kupředu, a jsou tak pro celkovou dramatickou stavbu díla zcela zásadní. S ohledem na obvykle velmi rychlé tempo zpěvu bývá překladatel nucen vybrat a v redukované formě převést pouze klíčové informace, aby se titulky nestrhávaly příliš rychle.

Obsahová redukce nemusí být ve skutečnosti nijak radikální – pokud je překladatel schopen účinným způsobem využívat kondenzaci formální, dokáže naplnit požadavek výrazného krácení objemu textu při minimální ztrátě obsahu. Kondenzace a celkového zjednodušení formy cílového textu lze docílit několika postupy. Především na rovině syntaktické je možné využívat úsporné prostředky (nominalizace) a naopak se vyhýbat prostředkům složitějším (vedlejší věty). Na rovině lexikální existuje velký prostor pro úsporu formy například vhodným výběrem synonym (kratší výraz místo delšího, avšak pokud možno stylově neutrální). Poměrně často lze uplatnit postup kombinující redukci formální s určitým zobecněním významu. Překladatel zvolí v titulcích takový výraz, který má úspornější formu a širší sémantiku než prvek výchozí – jedná se o jazykově tvůrčí práci v lexikální oblasti hyponyma – hyperonyma. Například replika Stařenky z 1. dějství Janáčkovy *Její pastorkyně* (titulky k inscenaci Národního divadla z roku 1997) „Mé ruce mají to všechno *pokrájet*? Ke všemu na to *staré oči špatně vidí*.“ byla převedena velmi úsporně, avšak funkčně do anglického titulku „Must I do everything? My eyes are bad.“.

Na rozdíl od filmů, kde tvůrce titulků pracuje v naprosté většině případů s jazykem současným, tvoří jádro operního repertoáru díla stará jedno i více století, což se pochopitelně odráží na dnešním vnímání obsahu i formy libreta: u klasického repertoáru se vyskytují v hojně míře výrazy z dnešního pohledu knižní až archaické, u skladatelů dvacátého století se lze setkat naopak s výrazy nářečními (Leoš Janáček, Richard Strauss). Překladatel při převodu do formy titulků postupuje v souladu s celkovou strategií. Pokud zadavatel trvá na zprostředkování estetických kvalit libreta, existuje pochopitelně možnost využití postupů substitučních, kdy výrazy příznakové, ať jde o příznak hovorovosti, formálnosti, či archaičnosti, se převádí ekvivalenty

s podobným stylovým zařazením a konotacemi (to však předpokládá překladatelovo dokonalé zvládnutí všech stylových vrstev obou jazyků i jisté dispozice k uměleckému překladu). Příznakové výrazy však mají vyšší nároky na vnímání adresáta, a pokud je jazykem titulků například angličtina jako *lingua franca*, nemůže překladatel znalost této vrstvy jazyka u diváka automaticky očekávat. Za takových podmínek bude jistě funkčnější převádět výrazy tohoto typu pomocí adaptačních postupů, tedy především nahrazovat je stylově bezpříznakovými prvky, např. jako v replice Jenůfy z 1. dějství *Její pastorkyně*: „Hrůza se na mne věšala po celou noc.“ převedené do anglického titulku „I spent the night in terror.“. Celkově však zkoumaný vzorek titulků ke zmíněné inscenaci poukazuje na nekonzistentnost strategie, neboť na jiném místě téhož dějství překladatelka příznakovost zachovává, respektive substituue český idiom podobně příznakovým anglickým výrazem s přibližně stejným významem – replika pasáčka Jana „Už znám čítat, už znám čítat, už jsem *to potrefil!*“ převedená do anglického titulku „I can read, I'm getting the hang of it!“.³ Oproti tomu na zkoumaném vzorku anglických titulků k *Rusálce* je patrná nejen snaha zachovat v titulcích co možná nejvíce příznakovost, v tomto případě poetičnost, *Kvapilova* libreta (např. příbytky – dwellings; běda – alas; Ode dne ke dni touhou štván hledám tě v lesích udýchán – *Propelled by longing I seek you in the woods*), ale na některých místech překladatelka poetičnost ještě dále posiluje a neutrální výraz převádí příznakovým (např. díváš se – you peek; čeká – await; mizí – is on the wane), zřejmě ve snaze kompenzovat výrazovou ztrátu, k níž došlo na jiném místě.

Samostatnou kapitolu představují prvky vázané na výchozí kulturu či konkrétní historické období, v němž se děj opery odehrává. Výrazy a jména označující specifické prvky cizí kultury či historické reálie lze v rámci popisované redukční strategie zobecňovat, případně lze zvážit jejich vynechání. Pokud totiž překladatel v cílovém textu dobové či kulturní specifikum zachová, zvýší se opět nároky na divákovu vnímání a podobně jako v případě prvků stylově příznakových hrozí, že adresát danému výrazu vůbec neporozumí. Diskutabilní je v této souvislosti například zachování českých místních názvů v rekrutské písni z *Její pastorkyně*: „Daleko široko do těch *Nových Zámků*.“ převedeno jako „It's a long way to *Nové Zámky*.“.

Výsledkem výše popsaného strategického potlačování estetických kvalit a kulturně-historických zvláštností libreta při převodu do formy titulků bude stylově ochuzený, zploštělý, bezpříznakový, neutrální a jednoduchý jazyk bez odkazů na kulturní a dobové reálie, tedy jazyk přímočarý, a proto funkční v komunikaci s adresáty, kteří nejsou vždy rodilými mluvčími jazyka titulků. Při kritickém popisu takto vzniklého cílového textu bude možné konstatovat posuny na rovině stylu, jež v překladu literárních textů bývají hodnoceny jako negativní, neboť stírají individuální styl autora originálu. V případě tvorby titulků je naopak lze záměrně a promyšleně uplatňovat coby funkční strategii.

Ať již je strategie uměleckého vedení operních souborů, potažmo tvůrce (překladatele) operních titulků jakákoli, v praxi nebývá příliš čitelná. Většina řešení a postupů se jeví jako nekonzistentní, některá místa v cílovém textu prozrazují použití neutralizace a jiných postupů adaptačních, na jiných místech je zase patrná snaha zachovat poetický styl či expresivitu libreta.

3 Tento příklad zároveň ilustruje též postup vynechání tam, kde se repliky opakují, byť je zajímavé, že právě u *Janáčka* není opakování celých replik či jejich částí pouhá z nouze ctnost či důsledek absence nápadů na straně libretisty, naopak má na hudebně-dramatické rovině výraznou funkci gradační – to však při celkové redukční strategii tvorby titulků není relevantní.

Operní titulky jako nová výzva pro aplikovanou lingvistiku

Jsem si přirozeně vědom toho, že na proces tvorby a podobu operních titulků může existovat řada pohledů. Osobně jsem však přesvědčen, že titulky jsou především určeny konkrétnímu návštěvníkovi představení, jemuž mají pomoci k lepšímu porozumění zpívanému slovu coby jedné z mnoha složek operního představení. Pragmaticky vzato je pro diváka nejspíše výhodnější, když titulky jeho pozornost a vnímání zatěžují co nejméně, než když se snaží v co největší míře zprostředkovat obsah i specifickou formu libreta za cenu toho, že vnímání ostatních složek představení bude značně ztíženo.

Literatura:

- CARLSON, Marvin (2000): The semiotics of supertitles. In: *Assaph: Studies in the Theatre*, 16, s. 77–90.
- DEWOLF, Linda (2001): Surtitling operas: With examples of translations from German into French and Dutch. In: Yves Gambier (ed.), *(Multi)Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins, s. 179–188.
- JAKOBSON, Roman (2000 [1959]): On linguistic aspects of translation. In: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge, s. 113 – 118.
- LOW, Peter (2002): Surtitles for opera: A specialized translating task. *Babel*, 48, s. 97–110.
- MRAČEK, David (2007): *Překlad operních titulků. Teorie a praxe tvorby titulků doprovázejících operní představení*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova.
- NORD, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- VIRKKUNEN, Riitta (2004): The source text of opera surtitles. *Meta*, 49, s. 89–96.