

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Diplomová práce

Tomáš Hnyk

Normy amatérského a profesionálního překladu filmových titulků

Translation standards in amateur and professional feature film subtitling

Praha 2015 vedoucí práce: PhDr. Zuzana Jettmarová, M.A., M.Sc., Ph.D.

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

V Praze dne 23. srpna 2015

Abstrakt

Tato diplomová práce zkoumá překladatelské normy filmových titulků vytvořených profesionály a amatéry. Nejprve se na základě dostupné literatury pokouší stanovit doporučené a faktické technické a jazykové normy překladu filmových titulků, přičemž aplikuje deskriptivní přístup. Pak na vzorku 109 filmů a k nim příslušným 133 amatérským a 101 profesionálním titulkům kvantitativní metodou zkoumá, jaké technické normy fakticky platí. Výsledkem je, že faktické technické normy obou skupin se značně liší od těch doporučených a mírně se liší i od sebe navzájem. Nakonec tato práce porovnává jedny amatérské a jedny profesionální titulky kvalitativně.

Klíčová slova: audiovizuální překlad, titulkování, amatérský překlad, fansubbing, překladatelské normy

Abstract

This thesis focuses on translation norms of professional and amateur film subtitles. Adopting a descriptive approach, it first tries to establish recommended and actual technical and linguistic norms of translated film subtitles. Then, based on 109 films and corresponding 133 amateur and 101 professional subtitles, it quantitatively investigates which technical norms are actually upheld. The result is that actual technical norms of both groups are markedly different from the recommended ones and also slightly different from each other. Last, it qualitatively compares one amateur and one professional subtitles.

Keywords: audiovisual translation, subtitling, amateur translation, fansubbing, translation norms

Obsah

1	Úvod	7
2	Teoretická část	8
2.1	Vymezení základních pojmů	8
2.2	Jak zkoumat normu?	10
2.3	Jaké normy zkoumat?	12
2.4	Profesionální technické normy	16
2.4.1	Rychlost čtení	16
2.4.2	Zobrazení a zmizení titulku	18
2.4.3	Minimální a maximální doba zobrazení	20
2.4.4	Pauzy mezi titulky	21
2.4.5	Počet řádků	21
2.4.6	Délka řádku	22
2.4.7	Zarovnání titulku	23
2.4.8	Umístění v obraze	24
2.4.9	Typografie	25
2.5	Profesionální jazykové normy	26
2.5.1	Redukce textu	27
2.5.2	Styl titulků	29
2.5.3	Rozdělení vět do titulků a řádků	29
2.6	Amatérské normy	31
2.6.1	Amatérský překlad japonských animovaných seriálů	32
2.6.2	Kvalita amatérského překladu filmů	34
2.6.3	Rychlost čtení	36
2.6.4	Další technické parametry amatérského překladu	37
2.6.5	Jazykové normy amatérského překladu	37
3	Empirická část	40
3.1	Metoda výzkumu	40
3.1.1	Výběr a sběr dat	40
3.1.2	Metoda zpracování dat	42
3.1.3	Metoda kvalitativního výzkumu	43

3.2	Základní charakteristika zkoumaného vzorku	43
3.3	Časové zpoždění distribuce	45
3.4	Čtecí rychlost	48
3.5	Počet řádků	53
3.6	Pauzy mezi titulky	54
3.7	Délka řádků	56
3.8	Minimální a maximální doba zobrazení	59
3.9	Úspornost překladu	62
3.10	Značení dialogu	63
3.11	Poznámky pod čarou	64
3.12	Nestandardní pravopis a interpunkce	67
3.13	Případová studie překladu	70
3.13.1	Překlad více jazyků, mluvící jména a nulový překlad	71
3.13.2	Spisovnost, expresivita a vulgarita	75
3.13.3	Doslovnost překladu	77
3.13.4	Krácení	79
3.13.5	Úplnost překladu	80
3.13.6	Přesnost překladu	82
3.13.7	Závěry případové studie	84
4	Závěr	86
	Seznam použité literatury	88
A	Seznam zkoumaných filmů a titulků	96

Seznam grafů

1	Zpoždění české kinopremiéry oproti světové kinopremiéře	46
2	Zpoždění uvedení na DVD oproti české kinopremiéře	47
3	Zpoždění oproti české kinopremiéře, se kterým byly titulky nahrány na server www.Titulky.com	48
4	Zpoždění, se kterým se profesionální titulky objevily na serveru www.Titulky.com , oproti jejich uvedení na DVD v ČR	49
5	Přibližná předpokládaná relativní četnost hodnot CPS při respektování maximální hodnoty CPS a konstantní rychlosti .	50
6	Přibližná předpokládaná relativní četnost hodnot CPS při respektování maximální hodnoty CPS	50
7	Relativní četnost hodnot CPS u amatérských a profesionálních titulků v celém zkoumaném vzorku	51
8	Počet titulků s daným počtem titulků s třemi a čtyřmi řádky .	54
9	Relativní četnost délek řádků	57

Seznam obrázků

1	Zarovnání vlevo či na střed?	24
2	Jak zalomit titulek?	30

Seznam tabulek

1	Maximální čtecí rychlost	52
2	Minimální pauzy mezi titulky	55
3	Délka řádků	56
4	Minimální doba zobrazení	60
5	Maximální doba zobrazení.	61
6	Absolutní četnost nestandardní interpunkce	68
7	Absolutní četnost nestandardního pravopisu	69

1 Úvod

Audiovizuálnímu překladu obecně a filmovým titulům konkrétně se nejpozději od začátku nového tisíciletí spolu s rozvojem technologií, které usnadňují jeho a jejich šíření i zkoumání, věnuje v rámci translatologie stále větší pozornost, jak dokládá shrnující monografie věnovaná právě audiovizuálnímu překladu od Péreze-Gonzáleze (2014). Taktéž se stále větší pozornost věnuje i fenoménu amatérského překladu (např. Pérez-González 2007, Petrů 2007, Švelch 2011 a Eštnerová 2012). Zároveň panuje jistý rozpor mezi tím, že na jedné straně vzniklo několik příruček (Ivarsson a Carroll 1998, Díaz Cintas a Sánchez 2007 a Pošta 2011), které preskriptivně určují, jaké by titulky měly být po technické i jazykové stránce, a na druhé straně množství studií, které se spíše deskriptivně snaží popsat, jaké titulky skutečně jsou (např. Barra 2009, Bruti a Zanotti 2015, Bogucki 2009 a Massida 2012)¹. Tyto studie se přitom zaměřují na nejrůznější aspekty titulkování od čistě jazykově překladatelských analýz přes recepční divácké studie po různé rozbory amatérských titulků z právních (Leonard 2005), filmovědných (Nornes, 2007), novomediálních (Švelch 2011) a jiných úhlů pohledu. I když perskriptivní příručky věnují značný prostor technickým – tedy kvantitativně vymežitelným – aspektům titulkování jako je rychlost čtení, délka řádků, doba zobrazení a podobně, prakticky neexistuje studie, která by se zabývala tím, nakolik jsou tato doporučení v praxi dodržována. Právě tuto mezeru si klade za cíl vyplnit tato diplomová práce.

V teoretické části práce nejprve vymezím základní pojmy, se kterými pracuji, a pak se budu věnovat způsobu, jak a jaké normy zkoumat. Následně na základě odborné literatury vymezím předpokládané technické i jazykové normy profesionálů i amatérů. V empirické části pak na vzorku profesionálních a amatérských titulků k 109 anglojazyčným filmům distribuovaným roce 2012 v kinech v České republice kvantitativně ověřím, jaké zejména technické normy ve skutečnosti platí. Práci pak zakončím kvalitativní případovou překladovou komparační studií amatérských a profesionálních titulků k témuž filmu.

¹Zdá se, že toto téma je velmi oblíbené zejména v Itálii.

2 Teoretická část

2.1 Vymezení základních pojmů

Mají-li být tématem této práce normy amatérského a profesionálního překladu filmových titulků, je nejprve třeba definovat, co se pojmem „norma“ rozumí. Cílem rozhodně nebude preskriptivně určovat, jak by měl vypadat ideální překlad titulků. Výroků, jež by soudily kvalitu, se budu naopak snažit vyvarovat. Jasně se tedy přihlašuji k deskriptivnímu pojetí zkoumání překladu oproti preskriptivnímu pojetí v souladu s mnoha teoretiky překladu (mimo jiné na příklad Chesterman 1997, s. 52–53). Norma není něco na způsob pravidel, jejichž dodržování je vyžadováno na základě nějaké autority, ale spíše standard chování — v případě této práce způsob překladu —, jehož se příslušníci nějaké komunity vědomě nebo nevědomě do alespoň určité míry snaží držet (ibid., s. 54, Toury 1995, s. 54–55).

V mnoha oblastech lidské činnosti se dělicí čára mezi profesionály a amatéry stírá. Zdaleka už neplatí, že je možné „profesionální“ práci považovat automaticky za kvalitnější než „amatérskou“. (Leaderbeater a Miller, 2004, s. 22). Píší-li o „amatérském“ a „profesionálním“ překladu, tak použitím těchto slov nevynáším žádné hodnotící soudy. Pojem „profesionální“ překlad znamená pouze to, že překladatel či překladatelka byli za svůj překlad zaplacení. Zpravidla platí, že uživatelé jejich překladů za ně též zaplatili zakoupením lístku do kina či DVD. „Amatérský“ překlad pak značí, že se jedná o překlad, který jeho autor či autorka vytvořili zdarma v rámci svého volného času. Zde naopak téměř vždy platí, že uživatelé překlad taktéž získali zdarma zpravidla stažením z internetu. Toto rozlišení nelze použít pro všechny druhy překladů, protože i v tradičním smyslu profesionální překladatel může z charitativních důvodů některé překlady vypracovávat zdarma a lze si představit i překladatele, který ve svém volném čase vytváří titulky pro filmy, které pak nahrává na internet a za které není honorován. Ještě větší rozmělnění tohoto rozlišení dokumentuje Dwyerová (2014, s. 524–525), která upozorňuje na společnost Viki, jež práci amatérských překladatelů zpeněžuje tím, že vybírá poplatky za sledování videa, pro něž titulky vytvořili dobrovolníci. Terminologii se v tomto

ohledu obšírně věnuje Eštnerová (2012, s. 16–19), která zvolila dichotomii „oficiálního“ a „amatérského“ překladu. Švelch (2011, s. 17–19) o vymezení pojmu „amatérský překlad“ poměrně obšírně pojednává a zmiňuje, že se pro něj v angličtině často používá termín „fansubbing“, což překládá jako „fanouškovský překlad“. Sám ale používá termín amatérský překlad a udává čtyři kritéria, která by měl amatérský překlad splňovat: neprofesionalita, neoficiálnost, bezplatnost a fanouškovství. Ke každému z nich lze ale podle něj najít protipříklady, které danému kritériu vyhovují a přitom nepředstavují překlad, který bychom typicky označili za amatérský. Ukazuje se tedy, že vytvořit definici, která by ostře ohraničila, co amatérský překlad je, a co není, není snadné. Pro potřeby empirického výzkumu v této práci bude také platit, že „amatérský překlad“ budou představovat titulky, které byly nahrány na server www.Titulky.com a nepocházejí z DVD, a „profesionální překlad“ budou představovat titulky získané z DVD, které byly v komerční distribuci.

„Filmovými titulky“ dále rozumím textovou informaci zobrazenou v audiovizuálním díle, které splňuje parametry celovečerního filmu, přičemž jazyk této textové informace se liší od jazyka zvukové složky daného díla a má k ní určitým způsobem vztah ekvivalence ve smyslu podle Touryho (1995, s. 86). Nebudu se tedy zabývat titulky pro neslyšící ani stejnojjazyčnými titulky.

„Překladem“ v souladu s Tourym (ibid. s. 35) pak míním pouze to, že mezi cílovým textem — titulky — a zdrojovým textem — audiovizuálním dílem —, existuje jistý vztah, aniž bych jej nějak definoval, že existuje zdrojový text a že mezi ním a cílovým textem došlo k převodu. Titulky se v tomto ohledu zdají být specifické tím, že až na zvláštní případy, jako je jejich výzkum, nestojí nikdy samy o sobě, ale vždy jsou přijímány zároveň se zdrojovým textem — filmem. To, že titulky jsou formou překladu, je v rámci deskriptivního přístupu očividné, protože jsou jako překlad přijímány. Podrobnou argumentaci, že se nejedná o pouhou „adaptace“, neboli nějakou nižší formu překladu, předkládají Cintas a Remaelová (2007, s. 9–11).

I zde ale platí, že existenci tohoto zdrojového textu lze pouze předpokládat. V praxi se totiž často pro tvorbu titulků používají dialogové listiny, které lze považovat za vnitrojazykový překlad scénáře, anebo intermediální překlad audiovizuálního obsahu. (Toury 1995, s. 76) Přesná forma a médium zdro-

jového textu tak zůstávají neznámé. Budu-li tedy porovnávat profesionální a amatérské překlady stejného filmu, mohu pouze předpokládat, že překladatel či překladatelka vycházeli z totožného zdrojového textu, jak navrhuje Toury (ibid., s. 33) v rámci svého paradigmatu orientace na cílovou kulturu. V ideálním případě by ustanovení skutečného zdrojového textu mělo být jedním z předpokladů výzkumu (ibid., s. 76) zejména při detailním porovnávání různých překladů jednoho filmu, ale v praxi to není vždy možné.

2.2 Jak zkoumat normu?

Následování normy nemusí být vědomé a naopak také může docházet k situacím, kdy se někdo domnívá, že se normou řídí, i když tomu tak není. Na příklad všichni kompetentní mluvčí daného jazyka se při jeho používání norem zpravidla drží a dokáží posoudit, zda nějaký výrok je součástí daného jazyka nebo ne, ať už si díky svému případnému formálnímu vzdělání jsou vědomi příslušných gramatických a dalších jazykových norem, nebo ne. I někdo, kdo nikdy nechodil do školy, ví, že s větou „Žena jedl.“ není něco v pořádku a věta „A woman ate.“ vůbec česky není. Platí i opačný vztah, kdy se mluvčí může domnívat, že se řídí normou společenského chování a ve své řeči používá vulgaritu pouze minimálně, i když se při analýze jeho promluv ukáže, že je používá s naprosto stejnou četností, jako zbytek populace. Jak o tom mimo jiné obsírně pojednává Daniel Kahneman (2011), lidé mají sklon přeceňovat své schopnosti a výkony.

Dá se předpokládat, že podobná situace panuje i u překladu, ať už amatérského nebo profesionálního. Amatérští překladatelé vytváří překlady, i když nemusí — byť mohou — mít žádné odpovídající vzdělání a nemusí se vědomě držet jakékoliv kanonizované normy. To ostatně platí i o profesionálních překladatelích. Zvláště překladatelé, kteří prošli translatologickým vzděláním, by na otázku, zda se drží při překladu nějakých zásad, pravděpodobně odpověděli v závislosti na tom, kterého teoretika překladu si oblíbili, něco v tom smyslu, že překládají smysl nebo funkci a nepřekládají mechanicky slovo za slovem. To, že to o sobě říkají, ale ještě neznamená, že tomu tak skutečně je.

Normy nejsou fyzické věci, a tak je nelze zkoumat přímo, ale pouze skrze

jejich projevy, jež Toury (1995, s. 65) dělí na textové a vnětextové. Ty první představují zejména překlady samotné, ty druhé pak různé formulace norem od překladatelů, kritiky překladu, teorie překladu atp. Jak Toury (ibid., s. 65) dále poznamenává, vnětextové zdroje pro zkoumání norem jsou pouze vedlejší produkty, které jsou nutně zaujaté, ne zcela spolehlivé a mohou ne zcela přesně odrážet skutečné chování. Mohou ale tvořit základ pro další zkoumání, kdy je potřeba tyto vnětextové zdroje porovnat s textovými zdroji a na základě tohoto porovnání zjistit, nakolik odpovídají skutečnosti (ibid., s. 66). Chesterman podobně za zdroj norem považuje profesionály a jejich chování neboli překlady (Chesterman 1997, s. 67).

Zde je na místě podotknout, že Chesterman používá pojem „profesionální“ v jiném smyslu, než jak jsem jej definoval již dříve; profesionál je ten, kdo je „považován za schopného profesionála“ (ibid.). Bez ohledu na to, že tato definice je poněkud kruhová, tak Chesterman do jisté míry neopouští paradigma ideálního překladu — totiž takového, který byl vypracován schopným překladatelem nebo schopnou překladatelkou. Právě amatérské překlady, které takové být nemusí (stejně jako profesionální překladatel nemusí být schopný), jsou přitom ale jedním z hlavních zájmů této práce. To neznamená, že není možné, že i v rámci amatérského překladu existuje skupina kompetentních překladatelů, kteří určují relevantní normu. Ověření této hypotézy by si ale žádalo podrobný terénní výzkum mezi amatérskými titulkáři, což nebude tématem této práce.

Při zkoumání je též třeba mít na paměti, že normy nejsou bezpodmínečně platné přírodní zákony, ale hranice a nutnost jejich dodržování jsou poněkud rozostřené: to, že je v nějakém ojedinělém případě norma porušena, neznamená, že není platná. Naopak, značná pravidelnost při uplatňování normy nebo naopak relativně běžné porušování normy spíše naznačují míru její závaznosti (ibid., s. 58–59). Naposled nelze opomíjet, že v jednu chvíli může existovat několik soupeřících norem vztahujících se ke stejnému jevu, stejně jako to, že ne vždy postupuje překladatel podle normy (Toury 1995, s. 64). Možnost existence více norem současně je ostatně jedna z hypotéz, kterou předpokládá již název této práce: předpokládám, že existuje odlišná norma pro profesionální a amatérský překlad. Nejhrubší metodika výzkumu tedy bude následující:

nejprve vyjdu z teoreticky formulovaných norem, jejichž znění pak srovnám se zkoumanými texty — titulky, na základě kterých se pokusím formulovat skutečně platné normy.

2.3 Jaké normy zkoumat?

V názvu práce je uvedeno „normy“ a nikoliv „norma“: je tedy patrné, že norem je více. Předmětem této práce jsou normy profesionální a amatérské, jejichž rozdělení je dáno pouze postavením překladatelů. To, zda a jak se tyto normy liší, bude až jejím výstupem. Shody a odlišnosti budu ale hledat v rámci obecných překladových norem a specifických titulkovacích norem. Na příklad Toury (ibid., s. 56–59) rozlišuje normu počáteční, kterou tvoří osa, na jejímž jednom konci je plně adekvátní překlad, jenž se drží norem zdrojového textu, a na jejímž druhém konci je přijatelný překlad, jenž následuje normy cílové kultury a cílového jazyka; normy vstupní, které se zaobírají tím, jaké texty se vůbec překládají a zda se překládají přímo nebo skrze třetí jazyky; a nakonec normy operační, které se týkají podoby samotného překladu. Operační normu pak dělí na matricové, jež se týkají struktury a segmentace překladu a případných vynechávek, změn a naopak přidaných prvků, a na textově jazykové, které se týkají jazyka samotného překladu.

Chesterman (1997 s. 57–58) rozlišuje produktové a procesní normy, přičemž Touryho normy až na počáteční (a vstupní, které zmiňuje, ale sám se jim vůbec nevěnuje, protože, dle jeho slov, neodpovídají zaměření jeho knihy) řadí do norem produktových (ibid., s. 63). Produktové normy se týkají výsledku, tedy samotného textu překladu. Procesní normy se, jak jak název napovídá, týkají procesu překladu, tedy toho, jak překlad vzniká. Konkrétně Chesterman navrhuje rozdělení na produktové normy očekávání („expectancy norms“)², které jsou dány očekáváním příjemců překladu a mimo jiné na příklad určují, zda nějaký překlad má být přiznaný („overt“) nebo skrytý („covert“), a procesní profesionální normy. Ty dále dělí (ibid., s. 64–69) na etickou normu odpovědnosti („accountability norm“) vůči autorovi, čtenáři,

²Zajímavé srovnání zde nabízí Levého (1971, s. 103–107) estetická norma u příjemců překladu, která je taktéž určena tím, co od díla příjemci očekávají, pokud jej mají považovat za „hodnotné“.

zadavateli překladu atp., přičemž není jasně určeno, kdo z těchto činitelů má přednost; na sociální komunikační normu, jež udává, že překladatel či překladatelka má usnadňovat komunikaci; a konečně na vztahovou normu („relation norm“), podle níž má být mezi zdrojovým a cílovým textem „příslušný vztah náležité podobnosti“. Vztahová norma je pak jako jediná z nich vlastní pouze překladu a ne jazyku jako takovému. Zdá se tedy, že Chesterman „vztahem“ myslí to, co Toury (1995, s. 61) „ekvivalencí“.

Oboje rozdělení norem je jen velmi hrubé a proto poskytuje sice vhodný, ale pouze odrazový, teoretický můstek pro zkoumání konkrétních typů překladu. O normách a titulování již bylo publikováno několik více či méně obsáhlých studií. Karamitroglou (2000) se ve své knižně vydané dizertaci zabývá počátečními normami audiovizuálního překladu v Řecku. Pedersen (2011) se též ve své knižně vydané dizertaci věnuje skandinávským normám očekávání v podobě čtecí rychlosti a procesním a produktovým normám ohledně převodu mimojazykových kulturních odkazů. Sokoliová (2009) se ve svém článku zabývá porovnáním matricových a vztahových norem ve Španělsku a Řecku. Samozřejmě, normami se též zabývá množství dalších autorů, ale ne vždy explicitně.

Díaz Cintas a Remaelová (2007, 9–11 s.) uvádí, že existují názory, podle kterých nejsou titulky vůbec jakožto forma „audiovizuálního překladu“ „opravdovým“ překladem. Tyto názory ale odmítají, v čemž s nimi již vzhledem k množství translatologických studií na dané téma, plně souhlasím. Na druhou stranu je ale nezpochybnitelné, že se jedná o specifický druh překladu, který se musí vyrovnat s omezeními prostorovými i časovými. Literatura na dané téma se tedy obšírně zabývá těmito technickými omezeními a snaží se definovat normy, který by řídily, jak se s těmito omezeními vyrovnat, byť zpravidla nehovoří explicitně o normách, ale spíše o pravidlech a doporučeních.

Díaz Cintas a Remaelová (ibid.), kteří zpracovali patrně nejobsáhlejší preskriptivní monografii, dělí svá doporučení na technická, typografická, jazyková a překladová. Tyto normy odpovídají Touryho operačním a Chestermanovým produktovým normám. Pozornost věnují (ibid., s. 29–42) i etickým procesním normám (v Chestermanově terminologii), ale nezdá se, že by na ně kladli nějaký zvláštní důraz. Karamitroglou oproti nim (1997) ve svém doporučení

technické normy dělí na časové a prostorové, a naopak slučuje jazyková a překladová pravidla, ale v zásadě se věnuje podobným tématům. Pošta (2011) ani Ivarsson a Carrollová (1998) žádné systematické rozdělení nenabízejí, ale věnují se podobným problémům.

Je na místě poznamenat, že až na Poštu (2011) tyto zdroje nejčastěji pracují s angličtinou, i když téměř žádný z autorů nepochází z anglofonní oblasti: Karamitroglou je Řek, Díaz Cintas a Remaelová Španěle a Ivarsson ze Švédska; Carrollová dlouhodobě působí v Berlíně, ale její národnost se mi nepodařilo dohledat. A jak uvádí Pošta (2011, s. 17), nemusí platit, že stejné standardy mají platit pro různé jazyky, jak to alespoň v rámci Evropy doporučuje Karamitroglou (1997) — na příklad v češtině pro různé záležitosti interpunkce atp. platí pevně daná pravidla pravopisu a nezdá se, že by něco nasvědčovalo tomu, že v různých zemích Evropy ohledně titulků panují stejná očekávání. Mimo evropského Karamitrogloua a s Českem svázaného Pošty zbylí autoři přitom nijak nespecifikují, jak všeobecná jejich doporučení mají být, byť samozřejmě nepředstírají, že existuje pouze angličtina.

Nejvíce prostoru je každopádně zpravidla věnováno problémům specifickým pro titulky. Jak uvádí na příklad Pošta (2011, s. 42–45), titulky jsou omezeny prostorem i časem. V běžném literárním nebo neliterárním překladu je pro text prakticky neomezený prostor v tom smyslu, že nevádí pokud je překlad nějakého segmentu delší než originál, a čtenáři a čtenářky se mohou libovolně vracet a překlad číst, jak dlouho chtějí. Naproti tomu titulky, byť sice teoreticky mají k dispozici celý obraz, v praxi téměř vždy mají nanejvýše několik řádků o určitém maximálním počtu znaků a diváci a divačky mají zpravidla na jejich přečtení k dispozici pouze několik vteřin a nepředpokládá se³, že se budou vracet. Od tohoto faktu a od skutečnosti, že titulky jsou zpravidla přijímány společně s obrazovou a zvukovou stránkou překládaného videa, tedy zároveň se všemi složkami zdrojového textu⁴, se pak odvíjí prakticky všechna

³Minimálně již od rozvoje VHS kazet bylo možné přehrávaný obsah zastavit a popřípadě se vrátit. S rozvojem DVD, streamování z internetu a různých přenosných zařízení schopných přehrávat video je tato možnost dostupná stále většímu počtu diváků. Teoretická reakce na tento vývoj ale prakticky neexistuje s výjimkou studií zaměřených na překlad japonských animovaných děl do angličtiny, k nimž se ještě dostanu.

⁴Zde i dále v textu budu pojem „text“ používat v jeho literárněvědném významu „informace, kterou lze vnímat“.

doporučení specifická pro překlad titulků.

Právě na tyto normy se ve své diplomové práci zaměřím. Pro její potřeby normy rozdělím na dvě skupiny. První skupina jsou normy technické, které se vyznačují tím, že se zpravidla týkají toho, kdy a kam titulky umístit, a také tím, že je zpravidla lze snadno kvantifikovat, a tak je lze ve velké části případů vcelku jednoduše kvantitativně zkoumat na shromážděném korpusu. Druhou skupinou budou normy jazykové, které se týkají jazykových pravidel. Ty lze samozřejmě taktéž zkoumat metodami počítačové korpusové lingvistiky, ale takový výzkum provedu jen okrajově. Nejprve tedy v souladu s výše řečeným prozkoumám teoretická doporučení norem. Tato doporučení zkonfrontuji s dílčími výzkumy recepce titulků. Prací, které by zkoumaly to, jak titulky vnímají sami diváci, přitom není mnoho. Vcelku pionýrská je v tomto ohledu diplomová práce, jejímž autorem je Kallio (2012), který pomocí dotazníku zkoumal reakci na titulky, jež porušovaly množství norem diskutovaných níže. Vzhledem ke kombinaci porušení normy a faktu, že zkoumané subjekty měly možnost přečíst dotazník před sledováním titulků, a tím na ně tak zaměřily svou pozornost, je ale otázkou, zda výsledkem této práce je něco jiného než zjištění, že lidé, pokud jsou na to upozorněni, zaznamenají, že se titulky neřídí zvyklostmi, kterými se běžně řídí. Dále ale zejména v posledních deseti letech probíhá množství výzkumů za pomoci technologie sledování pohybu očí — pro docela obsáhlé shrnutí dosavadních výzkumů viz Kruger et al. (2015) a také v této práci několikrát citovaný sborník, jež vydala Perego (2012) —, které dílčí výsledky již přinesly. Společně s teoretickými doporučeními⁵ mi tedy poslouží jako hypotézy pro praktický výzkum v další části práce. Při tom se budu pohybovat v rámci deskriptivního východiska a budu se snažit hlavně ozřejmit, jaké normy je možné v cílových textech, tedy produktech překladu, skutečně doložit.

⁵Jako další pramen jsem se pokusil oslovit společnosti, jež DVD distribuují, a Českou televizi, ale nepodařilo se mi získat žádné dokumenty, které by byly dostatečně obsáhlé, abych je mohl použít.

2.4 Profesionální technické normy

Na úvod je třeba zmínit, že jednotliví autoři na sebe navzájem vcelku hodně odkazují a v mnoha ohledech se liší pouze v maličkostech.

2.4.1 Rychlost čtení

V určitém ohledu se tato norma může jevit jako nejdůležitější ze všech, protože v případě, kdy divák či divačka nestihne titulek přečíst, což se skutečně podle výzkumu Långa (2013, s. 81.) při extrémně vysoké rychlosti čtení děje, dodržení jakýchkoliv dalších norem je irelevantní. První spor panuje již o to, jakým způsobem rychlost čtení měřit. Pošta (2011) používá jako jednotku počet znaků za sekundu včetně mezer, pro kterou užívá jako značku akronym „CPS“ podle anglického „characters per second“. Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 95–99) používají slova za minutu („wpm“ podle „words per minute“), která nicméně posléze přepočítávají právě na CPS. Zmiňují taktéž počítání v řádcích za sekundu (ibid., s. 96), které ale opět lze převést na CPS. Ivarsson a Carrollová (1998) i Karamitroglou (1997) užívají WPM.

Zdá se, že CPS, které se hojně používá též v titulovacích programech, s postupem času nabývá na popularitě, což ale neznamená, že je to nezbytně nejvhodnější způsob měření čtecí rychlosti. Jeho výhodou je jistě to, že je to způsob všeobecně srozumitelný: „WPM“ znamená něco jiného v závislosti na jazyku, protože průměrná délka slova v různých jazycích (Pošta 2011, s. 48), anebo i různých typech textů v rámci jednoho jazyka, není stejná. Tato univerzálnost je ale zároveň její slabinou. Výzkumy (Schotter a Rayner 2012, s. 94–95) naznačují, že v různých jazycích čteme rozdílné množství znaků, protože některé jazyky jako japonština a čínština nemají fonetické ale slabikové či logografické písmo, které se čte pomaleji. Při převodu na slova ale podle nich čteme obdobné množství slov. Mimo to skutečně alespoň v hláskových písmech zpravidla nečteme tak, že bychom se zaměřili na každé písmeno zvlášť, ale v řádku skáčeeme a některá slova dokonce úplně přeskakujeme (ibid., s. 87–88).

Existují i domněnky, že delší dvouřádkové titulky čteme rychleji než kratší jednořádkové titulky (Ivarsson a Carroll 1998, s. 64). Taktéž možná lidé

stejně dlouhé řetězce písmen o různém významu čtou různě dlouho, jak naznačují výzkumy recepce titulků pomocí sledování očí. V těch Moranová (2012) dochází k tomu, že titulky, ve kterých jsou použita delší běžnější slova oproti kratším méně běžným slovům (napadá mě příklad užití slova „policista“ namísto „benga“), nebo titulky, které jsou koheznější, čteme snadněji, než bychom podle rigidního matematického výpočtu založeném na CPS měli. Secarřová (2011) ve svém výzkumu pomocí sledování očí došla k závěru, že použití takzvaného „SMS speaku“⁶ v titulcích čtení titulků zrychluje. Není ale jasné, nakolik lze tyto závěry vzhledem k jejímu vzorku v podobě mladých vysokoškoláků, kteří jsou s touto pravopisnou variantou pravděpodobně nadprůměrně seznámeni, zobecňovat. Mimo to se objevují názory, že rychlost titulků by měla být odlišná pro různé diváky — děti čtou pomaleji než dospělí (Karamitroglou 1997) — a pro různá média, kdy na příklad televize má mnohem širší publikum než filmové festivaly (Pošta 2011, s. 49), a tak by televizní titulky měly být pomalejší. Gottlieb (2012, s. 57) navíc udává, že rychlost čtení se oproti minulosti zvýšila.

I přes tyto problémy ale lepší způsob udávání rychlosti titulků nikdo nenavrhl, a tak v této práci budu jako jednotku rychlosti čtení používat CPS. Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 96–99) tak doporučují od 12 CPS pro televize do 16 CPS pro DVD s tím, že tato rychlost se časem může ještě změnit. Pošta (2011, s. 49) se s nimi shoduje, byť u DVD uvádí jako maximální 16–17 CPS a dokonce 20 CPS u bonusových materiálů, ale poznamenává, že tato čísla jsou spíše tradiční a nejsou podložena žádným výzkumem na českých divácích. Taktéž doporučuje stálou rychlost CPS (ibid., s. 50), byť to jde proti požadavku na synchronizaci (k tomu viz v následujícím oddílu). Karamitroglou (1997) udává rychlost pouze ve WPM a nerozlišuje mezi různými médii. Zato ale uvádí, že dvouřádkové titulky čteme rychleji a pro dvouřádkový titulek o 14–16 slovech doporučuje maximálně 6 vteřin, z čehož asi čtvrtina až polovina vteřiny připadne na to, abychom si vůbec všimli, že je třeba titulek přečíst. Při průměrné délce slova v angličtině 5 znaků (Pošta 2011, s. 48) to tedy znamená asi 12–13 CPS. Hodnoty pro jednořádkový titulek jsou asi o 1 CPS nižší. Ivarsson a Carrollová (1998, s. 65) uvádí prakticky stejné

⁶Tedy na příklad výraz „R U ready?“ namísto „Are you ready?“

rychlosti čtení jako výše Karamitroglou s tím, že konkrétní rychlost čtení by měla být konstantní a závisí na divácích a na médiu a na příklad v televizi by titulky měly být zobrazeny déle než v kině. Mimo jiné argumentují rozlišením (ibid., s. 65–71), což je argument, který možná v současné době díky stále větším a ostřejším obrazovkám televizorů v obchodech pomalu ale jistě pozbývá platnosti. Vzácný výzkum na příjemcích překladu provedl Jensema (1997), který došel k tomu, že optimální čtecí rychlost je asi 145 WPM, což zhruba znamená 12 CPS. Jeho článek je ale spíše první vlaštovkou, protože jednak proběhl za dosti umělých podmínek, kdy zkoumané subjekty sledovaly video s titulky s vypnutou zvukovou stopou, jednak se zabýval hlavně neslyšícími a kontrolní skupinou slyšících a jako metodu použil dotazník. Je přitom otázkou, zda jsou lidé v tomto případě spolehliví respondenti. Problémem tohoto výzkumu také je, že jako výsledek udává rychlost, kterou za optimální považuje největší počet lidí. Není totiž jasné, zda čtecí rychlost má být přizpůsobena průměrným divákům nebo naopak těm nejpomalejším. Zajímavým vedlejším zjištěním je dále i to, že většina diváků neměla velký problém ani s rychlostmi okolo 170 WPM, tedy 14 CPS.

Byť se jednotliví autoři zcela neshodnou na přesné čtecí rychlosti a někteří činí jistý rozdíl mezi jednořádkovými a dvouřádkovými titulky, zdá se, že víceméně panuje shoda na tom, že čtecí rychlost se oproti minulosti poněkud zvedla. Měla by se pohybovat v kinech kolem 12 CPS a v DVD možná až kolem 16 CPS. Všeobecná shoda též panuje na tom, že její dodržování je velmi důležité. Názory ohledně souvislosti rychlosti čtení a počtu řádků, ke kterým se ještě vrátím níže, se jeví spíše jako spekulace.

2.4.2 Zobrazení a zmizení titulku

Obecně panuje shoda, že titulky by měly být zobrazeny přibližně synchronizovaně se zvukovou stopou, ale to je asi tak to jediné, ohledně čeho v tomto případě shoda panuje. T, že velké zpoždění v řádu sekund při nasazení titulků skutečně zpravidla vede ke zmatení diváků, kteří zpožděné titulky hledají a nenachází po té, co zaznamenají, že začala nějaká promluva, opravdu ve svém výzkumu dokládá Lång (2013, s. 78).

Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 88–91) doporučují, aby titulky byly synchronní s obrazem, ale v případě, že překládaný text je informačně hutný, dovolují, aby se titulky zobrazily několik filmových políček před začátkem promluvy nebo zůstaly pár políček po jejím skončení. Jako všichni ostatní se shodují na tom, že titulky by měly z obrazovky zmizet před stříhem, a to zejména pokud se nejedná o stříh v rámci jedné scény (tedy souslednými záběry, jež pojí jednotu místa a času), byť toto pravidlo lze často jen stěží dodržet v případech, kdy je frekvence stříhů velmi vysoká, jako je tomu zvláště u novějších filmů (na příklad Pošta 2011, s. 46–47). Tento požadavek je též téměř nemožné splnit zejména v případě, kdy dochází k tomu, že zvuk není synchronizován s obrazem, což je obzvláště časté u dokumentů, jak mohu dosvědčit z vlastní praxe. Pošta (ibid., s. 45) dále tvrdí, že existují názory, které podporují zobrazení titulků krátce před, přesně v i krátce po začátku promluvy a volá po experimentálním výzkumu toho, co divákům skutečně vyhovuje. Ohledně ukončení titulku naopak upřednostňuje to, aby diváci titulek stihli přečíst, a tak nevidí problém v tom, když je titulek zobrazen nějakou dobu po skončení repliky, pokud to dovolí stříh (viz výše). Když už titulek přes stříh jde, doporučuje, aby pak trval alespoň jednu vteřinu, a též uvádí, že nepanuje shoda na tom, zda titulek má zmizet nebo se zobrazit zároveň se stříhem nebo několik filmových políček před ním, respektive po něm (ibid., s. 46–47). Karamitroglou (1997) doporučuje nasazovat titulky až čtvrt vteřiny po začátku promluvy, aby měl divák čas titulky anticipovat. Jako maximální dobu zobrazení po skončení promluvy udává dvě vteřiny s tím důvodem, že delší čas by vedl k pochybnostem diváků, zda titulky odpovídají mluvenému slovu. Titulky podle něj mají zmizet před tematickou změnou („thematic change“), tedy před stříhem mezi různými scénami, ale mohou být zobrazeny přes stříhy v rámci jedné scény. Ivarsson a Carrollová (1998, s. 73) říkají, že není důvod, proč by titulek měl skončit zároveň s promluvou a nedávají maximální limit, o kolik ji může přesáhnout. Dále doporučují, aby se zobrazil až čtvrt vteřiny po začátku promluvy, což umožní divákům zjistit, kdo mluví. Ve výjimečných případech umožňují zobrazení titulku až 4 políčka před začátkem promluvy (ibid. s. 92). Taktéž souhlasí s tím, že stříhy mezi scénami by měly být respektovány, avšak ty v rámci scén nikoliv

(ibid., s. 75–76). Reakci diváků na titulky, jež přesahují střihy v rámci jedné scény, zkoumali Krejtzová et al. (2013), kteří došli k závěru, že diváci takové titulky sice nečtou znovu, ale střih během zobrazení titulku často způsobuje to, že divák, který již titulek přečetl, zkontroluje, zda se střihem nebyl změněn i titulek. To podporuje doporučení, aby titulky přes střih zobrazovány nebyly.

Jak jsem již naznačil, panuje shoda na tom, že titulek by měl být nasazen přibližně ve stejnou dobu, kdy začne promluva. Dále panuje shoda na tom, že titulek by neměl být zobrazen přes střih, kterým dojde ke změně scény. Ohledně toho, zda má titulek zmizet s ukončením promluvy, shoda nepanuje, ale zdá se, že většina teoretiků se kloní spíše k tomu, že je možné titulek zobrazit i několik sekund po jejím skončení, pokud nedojde ke střihu.

2.4.3 Minimální a maximální doba zobrazení

Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 88–91) jako minimální dobu zobrazení doporučují 1 vteřinu nebo i cca 0,8 vteřiny a jako maximální dobu doporučují 6 vteřin. Jako odůvodnění toho, že titulek má mít i maximální zobrazovací dobu, uvádějí Pošta (2011 s. 46) i Karamitroglou (1997) to, že jinak by jej diváci začali číst znovu, což ve svém výzkumu potvrzuje Lång (2013, s. 79). S maximální dobou zobrazení se pak oba shodují na cca šesti vteřinách, které vyplývají z maximální délky řádku (viz níže oddíl 2.4.6) a maximální rychlosti čtení (viz výše oddíl 2.4.1). Karamitroglou (1997) pak doporučuje jako minimální zobrazovací dobu 1,5 vteřiny. V tom se s ním shodují Ivarsson a Carrollová (1998, s. 65) stejně jako v maximální době zobrazení. Poznávají, že akční filmy budou titulky zobrazovat kratší dobu než pomalejší díla, ale to se jeví spíše jako funkce rozdílné struktury promluv (1998, s. 69).

I když patrně zatím neexistují výzkumy, které by určily, jak dlouho divákům typicky trvá zaznamenat nově zobrazený titulek, a jaké je tedy opodstatnění pevných limitů doby zobrazení, tak to nebrání shodě na tom, že minimální doba zobrazení by měla být 1–1,5 vteřiny a maximální doba okolo 6 vteřin.

2.4.4 Pauzy mezi titulky

Obecně se má za to, že pokud mezi jednotlivými titulky není alespoň minimální pauza, diváci si nemusí všimnout, že došlo ke změně titulků, a to zvláště v případě, pokud následující titulek má stejný počet řádků o podobné délce. Proto Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 92) doporučují minimální pauzu mezi titulky 4 snímky, tedy přibližně 130–160 milisekund. Karamitroglou (1997) udává čtvrt vteřiny, což v závislosti na formátu představuje 6 až 7,5 filmových políček. Pošta (2011, s. 47) uvádí, že někteří autoři, aniž by je jmenoval, doporučují minimálně 2 políčka — tedy jen asi 65 až 80 ms. Ivarsson a Carrollová (1998, s. 64–65) doporučují rovněž 4 políčka.

Je na místě poznamenat, že tato doporučení se sice zdají na první pohled rozumná, ale konkrétní experimenty, které by prokázaly, že pauza mezi titulky přispívá k efektivnějšímu čtení diváky, se mi nepodařilo dohledat. Doporučení sahají od 2 políček až po téměř osm políček, tedy přibližně od 70 milisekund po čtvrt vteřiny.

2.4.5 Počet řádků

Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 82) zmiňují ve shodě s Ivarssonem a Carrollovou (1998, s. 53), že v případě dvoujazyčných titulků (na příklad v bilingvní Belgii) je možné použít až čtyři řádky. Ty jsou podle Díaz Cintas a Remaelové taktéž někdy využívány v případě teletextových titulků nebo titulků pro neslyšící, jako obvyklý standard však zmiňují titulky maximálně o dvou řádcích. Ohledně preference jednořádkových oproti dvouřádkovým titulům citují názory Ivarssona a Carrollové, na které jsem se již odkázal v oddílu 2.4.1 o rychlosti čtení, podle kterých jsou vhodnější dvouřádkové titulky, protože se dobře čtou. Zároveň ale uvádějí, že se naopak mohou lépe číst titulky jednořádkové, a tak se vydání jakéhokoliv vlastního doporučení vyhýbají (2007, s. 93). Peregová (2008, s. 37–38) zmiňuje výzkumy, podle kterých víceřádkový text čteme obvykle rychleji, než jednořádkový. Tomu odporuje experiment, který provedl d'Ydewalle (1991), podle kterého naopak čteme rychleji jednořádkové titulky. V diskuzi ale přiznává, že vysvětlení tohoto jevu může být mnohé: od toho, že v případě dvouřádkových titulků divák ví,

že má víc času, a tak s čtením nespěchá, přes to, že jsou většinou zobrazeny ve chvílích, kdy se v obraze neděje nic pozoruhodného, až po to, že takové titulky jsou informačně náročnější na zpracování. V jiném výzkumu pak došel k závěru, že jednořádkové titulky mají diváci tendenci přeskakovat, protože často obsahují redundantní informace (2007). K preferenci dvouřádkových oproti jednořádkovým titulkům se s výše uvedenými shodne Gottlieb (2012, s. 70). Proti dvouřádkovým titulkům naopak může mluvit to, že zasahují více do středu obrazu a mohou tak spíše zakrýt důležité vizuální informace, jak zmiňuje Pošta (2011, s. 43), který ale zároveň žádnou preferenci nevyjadřuje s tím, že je to rozhodnutí autora titulků (ibid., s. 60–61). Karamitroglou (1997) udává maximum dvou řádků s tím, že jednořádkový titulek má být umístěný na stejné místo, jaké zaujímá druhý řádek v dvouřádkovém titulků. Pro opačné řešení (tedy místo prvního titulků v dvouřádkovém titulků) uvádějí Ivarsson a Carrollová (1998, s. 52) argument, podle kterého pak divák vždy může očekávat začátek titulků na stejném místě, ale sami jej zavrhnou a nezdá se, že by někdo tento argument považoval za natolik silný, aby toto řešení doporučoval.

Ohledně počtu řádků panuje shoda: přípustné jsou pouze jeden nebo dva řádky v titulků. Co se týče preference jednořádkových nebo dvouřádkových titulků, nezdá se, že by panoval jakýkoliv konsenzus.

2.4.6 Délka řádku

Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 85) uvádí od 33 znaků na řádek pro VHS přes 37 pro televizi a 40 pro DVD a filmy v distribuci až výjimečně po 43 pro filmové festivaly s tím, že tento údaj měl v minulosti tendenci se zvyšovat a je platný pouze pro latinku. Pošta (2011, s. 43) z nich zjevně čerpá a uvádí 30 až 37 znaků pro televizi, 40 pro kina a DVD a 41 pro festivaly. Ivarsson a Carrollová (1998, s. 53) udávají jako limit pro kina 40 znaků i přesto, že se, jak poznamenávají, na širokoúhlé plátno vejde mnohem více znaků, protože diváci v předních řadách by pak museli kvůli titulkům kroutit hlavami. Pro televizi — respektive teletext — pak uvádějí rozpětí 32–36 titulků. Karamitroglou (1997) doporučuje 35 znaků bez rozlišení média s tím, že více jak 40 znaků

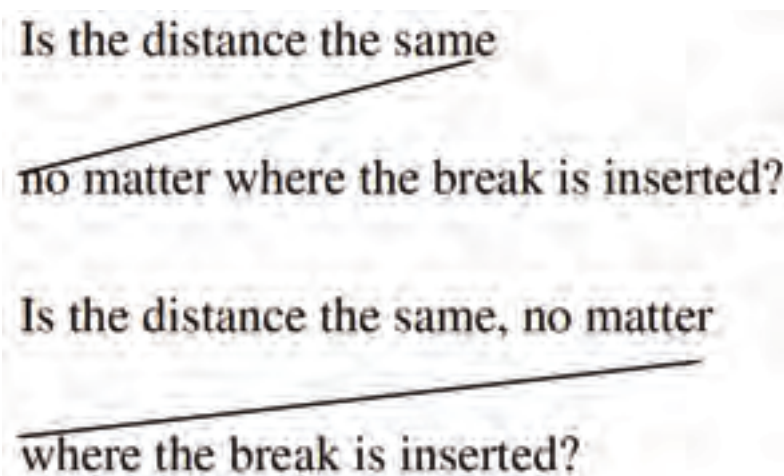
snižuje čitelnost.

Podobně jako u rychlosti čtení je otázkou, zda je toto pravidlo vhodné. Protože autoři (Ivarsson a Carroll, 1998, s. 44; Díaz Cintas a Remaelová 2007, s. 84; Pošta 2011, s. 43) doporučují proporcionální písma, tedy písma, kde slovo „máma“ je podstatně delší než slovo „lili“, i když mají shodně čtyři znaky, počet znaků vůbec nemusí odpovídat skutečné fyzické šířce titulku. Také je třeba si uvědomit, že omezení počtu znaků má původ v nízkém rozlišení televizí před desítkami let, popřípadě v tom, že promítací plátna v kinech byla plochá, a tak by bývalo docházelo k rozostření titulků, kdyby byly moc široké (Ivarsson a Carroll, 1998, s. 40 a 49). Na druhou stranu, jak uvádím výše, se postupně maximální délka řádku zvyšuje a na technologický vývoj tak reaguje. Mimo to mezi různými autory panuje shoda, že má být stanovena nějaká maximální délka, přičemž jako hranici v současnosti uvádějí nejčastěji přibližně 40 znaků.

2.4.7 Zarovnání titulku

Karamitroglou (1997) doporučuje zarovnání na střed s výjimkou dialogů, které doporučuje zarovnat doleva. Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 87–88) k této možnosti poznamenávají, že není příliš konzistentní, a i když zmiňují, že zejména v televizi bývalo běžné zarovnání doleva, tak sami doporučují zarovnání na střed. Ivarsson a Carrollová (1998, s. 49–50) doporučují zarovnání na střed v kině a doleva v televizi, ale uvádějí, že v případě doleva zarovnaného titulku by měl být první řádek kratší, protože pak při čtení oči urazí kratší vzdálenost (ibid., s. 77). S tím souhlasí Gottlieb (2012, s. 67), jehož ilustraci tohoto argumentu přikládám v obrázku č. 1. Pošta (2011, s. 44) toto doporučení uvádí a ospravedlňuje jej tím, že pak vrchní titulek zabírá méně prostoru v obraze. Sám s ním ale souhlasí pouze tehdy, kdy pravidla pro dělení vět do řádků a titulků podle syntaxe (viz níže oddíl 2.5.3) dávají na výběr ze dvou rovnocenných variant (ibid., 60–61). Patrně se přitom odkazuje na Díaz Cintas a Remaelovou, kteří s touto obecnou tezí souhlasí, ale zároveň taktéž uvádějí, že syntaktické ohledy mají mít přednost.

V tomto ohledu se tedy nezdá, že by panovala shoda. Někteří autoři



Obrázek č. 1: Zarovnání vlevo či na střed? (Gottlieb, 2012, s. 67)

se kloní k zarovnání vlevo vždy, jiní pouze v případě dialogů a další vždy upřednostňují zarovnání na střed. Jistá shoda panuje pouze na tom, že první řádek dvouřádkového titulky by měl být kratší než druhý řádek, ovšem s tou výhradou, že přednost mají pravidla pro dělení titulků založená na syntaxi.

2.4.8 Umístění v obraze

Díaz a Remaelová (2007, s. 83) jako standardní umístění alespoň u titulků v latince oproti na příklad čínským nebo japonským titulkům uvádějí spodek obrazu při zachování odstupe asi 10 % šířky a výšky obrazu od jeho kraje, protože tato část bývá informačně nejméně hustá, s tím, že jednořádkový titulek se zpravidla zobrazuje na místě druhého řádku dvouřádkového titulku. Toto umístění se může změnit, pokud na daném místě v obraze je nějaká důležitá informace, popřípadě pokud se jedná o dvoujazyčné titulky. Karamitroglou (1997) má obdobné doporučení, které odůvodňuje tím, že oko pak nemusí překonat takovou vzdálenost, ale udává $1/12$, tedy 8,3 % šířky a výšky obrazu. Pošta (2011, s. 43) tato doporučení přejímá s poznámkou, že zejména na festivalech, kde titulky často bývají pod obrazem, se toto pravidlo nedodrží.

V této oblasti tedy panuje shoda na tom, že titulky mají být dole a mají zachovávat jistý odstup od kraje obrazu.

2.4.9 Typografie

Ohledně typografie obecně Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 84) doporučují bezpatková písma, černou či pro černobílé filmy žlutou barvu titulků, a pro zvýšení kontrastu využití obrysu či stínování nebo dokonce černého či šedého rámečku. Dále doporučují střídmost s užitím vykřičníků a zapovídají užití více vykřičníků či otazníků po sobě jako na příklad „??“ či „!!“ popřípadě „?!“ (ibid., s. 110). Zapovídají užití závorek (ibid., s. 108) a odrazují od užití různých jiných symbolů pro měny či procenta (ibid., s. 116–117). Pomlčky (nedělají přitom rozdíl mezi pomlčkou a spojovníkem) doporučují užívat pouze pro odlišení dialogu, přičemž se spíše kloní k tomu, aby pomlčku a první písmeno repliky oddělovala mezera a dokonce doporučují pomlčku použít pouze pro druhý řádek dialogu. Více než dvě repliky na titulku přitom zapovídají (ibid., s. 111–112). Použití výpustky pro spojování částí jedné věty napříč titulky nedoporučují, ale jinak doporučují výpustku používat jako v psaných textech pro vyznačení nedokončených vět a váhání (ibid., s. 112–115). Mimo jejich běžného užití doporučují velká písmena používat pro překlad různých nápisů v obraze jako jsou cedule, transparenty na demonstracích nebo novinové titulky (ibid., s. 118). Uvozovky doporučují nepoužívat pro zdůraznění, ale jinak se jejich použití má shodovat s běžným, zejména pro vyznačení nepřímé řeči (ibid., s. 119–123). Kurzívu doporučují používat v případě, kdy mluvčí není fyzicky přítomen ve filmové scéně, tedy na příklad v případě, že telefonuje, je televizním hlasatelem, popřípadě ve zvukové stopě zní jeho vnitřní myšlenky, které v filmovém světě ale nevyslovuje, a v případě, kdy se jedná o titulky písní (ibid., s. 124–127). Důrazně zapovídají použití barev (ibid., s. 130).

Karamitroglou (1997) doporučuje užití šedého rámečku a tří teček na konci prvního a na začátku druhého titulku, pokud druhý obsahuje větu, která pokračuje z prvního. Zcela nezapovídá využití závorek, dialogy doporučuje uvést pomlčkou s mezerou. Kurzívu doporučuje užít pro promluvy, které mají zdroj mimo obraz, ale mluvčí v televizi nebo rozhlase doporučuje titulkovat kurzívou v uvozovkách.

Ivarsson a Carrollová (1998, s. 111) se ve shodě s Poštou odkazují na specifické zvyklosti u jednotlivých jazyků, vymezují se proti užívání tří teček

pro napojování titulků (ibid., s. 113–114), zmiňují užití kapitálek pro křik (ibid., s. 116), dialogy doporučují značit pomlčkami na obou řádcích bez mezery, přičemž nepodporují řešení, kdy je spojovník jen na druhém řádku (ibid. s. 93–96), a ohledně kurzívy se shodují s Díaz Cintas a Remaelovou, na které jsem odkázal výše (ibid., s. 118, 120–121).

Pošta (2011, s. 38–39) nesouhlasí s využitím tří teček pro navazování jedné věty přes dva titulky a s užitím spojovníku pro vyznačení dialogu pouze v druhém řádku a připouští, i když nedoporučuje, výskyt tří replik v jednom titulků. Souhlasí s využitím bezpatkového proporcionálního písma (ibid. s. 43) a všeobecně se široce odkazuje na pravidla českého pravopisu (ibid., s. 38–41).

Obecně panuje shoda na využití bezpatkového proporcionálního písma. Dále panuje shoda na respektování jednotlivých národních norem a nepoužívání barev. Tři tečky na navazování titulků se spíše nedoporučují. Pomlčky či spojovníky pro vyznačení dialogu se všeobecně uznávají, ale nepanuje shoda na tom, zda je nutné, aby byly na obou řádcích a i když se doporučuje, aby byly pouze dvě repliky na řádek, toto pravidlo není bez výhrad. Doporučuje se, aby pomlčku a první slovo repliky oddělovala mezera. Dále panuje shoda na využití kurzívy pro promluvy mimo obraz.

2.5 Profesionální jazykové normy

Asi ještě více než u technických norem zde platí, že se teoretici shodnou na tom, že následující normy a pravidla nemají absolutní platnost, ale je nutné jejich následování zvážit individuálně v závislosti na daném segmentu textu, jeho kontextu, žánru celého textu atp. Následující oddíly ani zdaleka nevyčerpávají veškeré překladatelské problémy spojené s titulkováním. Vybírám ty, které jsou nějakým způsobem specifické právě pro tvorbu titulků. Pomím tak témata, jako je na příklad překlad kulturně vázaných výrazů a skutečností nebo humoru, které se principiálně neliší od klasického písemného překladu s tou výjimkou, že při tvorbě titulků často práci ovlivňuje obraz, který ji může ulehčit, ale i znesnadnit.

2.5.1 Redukce textu

Titulky prakticky vždy redukují sdělení obsažené ve zvukové stopě. Je to na jedné straně dáno ztrátami, které jsou inherentní při přesunu mluveného slova do písma, jako je ztráta intonace, důrazu atp., byť tato informace v případě titulků zůstává příjemci dostupná v původní zvukové stopě. Jak ale poznamenává Zajícová (2013, s. 23-24), je otázka, nakolik divák této informaci rozumí, i když je mu přístupná. Na druhé straně je to dáno technickými omezeními, jako je maximální počet řádků, znaků a čtecí rychlost, o kterých jsem pojednal v oddílu 2.4.1. Jak uvádí na příklad Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 146), tato omezení mají za následek jistou redukci, protože lidé jsou schopni zpracovat mluvené slovo rychleji než psaný text, a také tím, že se dá předpokládat, že v kině mimo čtení titulků chtějí mít diváci možnost i sledovat, co se děje v obraze. K druhému důvodu lze uvést, že v případě sledování audiovizuálního textu v původním znění diváci přijímají informace zároveň pomocí zraku a sluchu, v případě titulků se poměr informací, které divák přijímá zrakem, podstatně zvýší, aniž dojde ke zvýšení doby, po kterou je možné informaci přijímat a zpracovávat.

Díaz Cintas a Remaelová (ibid., s. 150–161) tedy nabádají k tomu, aby v případě, že není možné v daném čase přeložit veškerý obsah promluvy, bylo vyřazeno to, co není stěžejní pro porozumění sdělení, anebo aby sdělení bylo reformulováno stručněji, tedy kondenzováno. Prostředky kondenzace jsou podle nich specifické každému jazyku, ale jako příklad uvádějí používání kratších synonym, generalizaci výčtů, zjednodušení syntaktických vazeb, změnu slovního druhu na úrovni jednoho slova a změnu modality, použití nepřímé místo přímé řeči, změnu tématu a rématu, záměnu větných členů (na příklad záměnu předmětu za podmět), změnu slovesného rodu, užití více jednoduchých vět namísto složitějšího souvětí nebo naopak a použití deiktických slov na úrovni věty. Samozřejmě, tyto postupy s sebou často nesou redukci významu, anebo dokonce jeho posun.

Ohledně vypouštění udávají jako měřítko redundantnost a relevanci (ibid., s. 163). To se vztahuje i na případy kondenzace (ibid., s. 148). Některé výpustky jsou čistě jazykové jako na příklad pomocná slovesa v případě

tázacích otázek při překladu z angličtiny do češtiny (ibid., s. 163) — tedy dvouslovné „Mluvíš anglicky?“ namísto čtyřslovného „Do you speak English?“. Většinou však dochází k jisté ztrátě informace, kdy je pak třeba individuálně na základě kontextu posoudit, co musí zůstat invariantní a co naopak lze změnit či vypustit, přičemž je třeba brát ohled na to, co si divák může odvodit z obrazové složky celého textu; ta dokáže většinu změn kompenzovat, a tak je možné, aby se titulky často omezily zejména na propoziční obsah (ibid., s. 149–150).

S vypouštěním a kondenzací jakožto metodami při titulkování souhlasí i Pošta (2011, s. 68–74), který poznamenává, že v případě mluveného jazyka existuje výhoda v tom, že je zpravidla redundantnější než psaný jazyk. Jako příklady typické pro češtinu doporučuje univerbizaci (použití jednoho slova namísto dvou, jako příklad uvádí nahrazení spojení „student medicíny“ slovem „medik“) a používání stažených forem sloves (uvádí příklad „našels“ namísto „našel jsi“), ale celkově se v podstatě neodchyluje od doporučení Díaze Cintase a Remaelové. Karamitroglou (1997) taktéž doporučuje užívat jednodušší syntax a vypouštět nadbytečná slova, ale zároveň doporučuje ponechávat slova, která divák v cizím jazyce rozpozná, nejtypičtěji vlastní jména a mezinárodní slova jako „matematika“, protože při jejich absenci v titulcích přestává překladu důvěřovat. Díaz Cintase a Remaelová (2007, s. 55–58) v této souvislosti mluví o „zranitelnosti titulkování“, která má mimochodem svoji paralelu v zrcadlovém překladu beletrie. Pro překlad, který se co nejvíce drží zdrojového textu, mluví i výzkum, jenž provedla Ghaiaiová (2012) pomocí techniky sledování očí, podle kterého vskutku alespoň středně pokročilí studenti angličtiny při čtení nedoslovného překladu vyvíjí více aktivity než v opačném případě. Je ale nutné podotknout, že jednak z tohoto zjištění ještě nelze usuzovat, že takový překlad je méně vhodný, jednak testované subjekty neměly žádné předchozí zkušenosti s titulky, a tak je otázkou, zda by při větších zkušenostech tento rozdíl zůstal i nadále patrný.

Ivarsson a Carrollová (1998, s. 86) jako varianty krácení uvádějí kondenzaci a vypouštění s tím, že preferují vypuštění méně podstatných informací právě kvůli výše zmíněné zranitelnosti. Jako další důvod pak uvádějí to, že v případě, že se jedná o umělecké dílo, je vypouštění méně rušivé. Dále doporučují

využívat kratší a běžnější slova, pokud je takový výběr možný (ibid., s. 89).

Autoři se tedy shodnou na tom, že překlad v titulcích má být zpravidla kratší než doslovný přepis překládané zvukové stopy. Shodnou se též na tom, že tohoto cíle lze dosáhnout vypuštěním nebo kondenzací, byť mají různé individuální preference ohledně toho, jak to nejlépe udělat. Všichni také zmiňují to, že je záhodné v titulcích zachovat prvky, které divák zpravidla jednoduše identifikuje v originálu, jako jsou vlastní jména, což opatrně podporuje i dílčí výzkum vykonaný na příjemcích překladu.

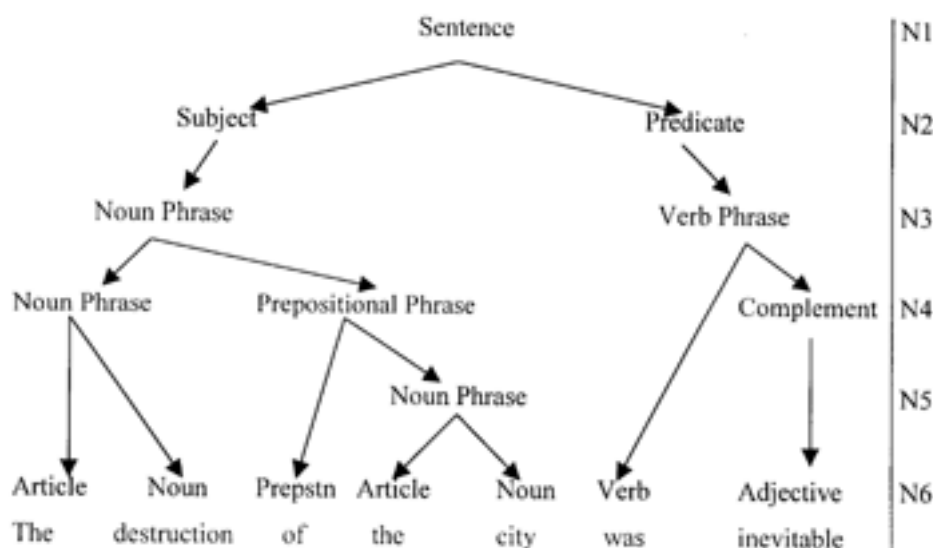
2.5.2 Styl titulků

Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 187–200) obecně doporučují, aby styl, včetně dialektů, registru a jiného příznakového jazyka, byl v co nejvyšší míře zachován. S tím souhlasí i Pošta (2011, s. 35–36), ale poznamenává, že titulkování představuje typ překladu, kdy dochází ke konverzi z mluveného do psaného jazyka. Konkrétně u češtiny pak dochází ke konfliktu ohledně spisovnosti, kdy tolerance k nespisovnosti je vyšší u mluveného jazyka než u psaného. Specifická míra nespisovnosti podle něj ale záleží na individuálním posouzení překladatele. Tendenci u portugalských titulků k preferenci psaných jazykových norem oproti zvyklostem mluveného jazyka potvrzuje i Assis Rosaová (2011). Karamitroglou (1998) v podobném duchu požaduje, aby v případě, že dochází k titulkování dialektu, bylo dialektu v cílovém jazyce použito pouze v případě, že už má nějakou ustálenou psanou formu, přičemž zde lze nalézt jistou paralelu se tím, jak překládání nářečí odmítal Levý (2012, s. 116–117). Karamitroglou (1998) dále doporučuje, aby byla v překladu zachována „taboo words“, tedy neslušná slova, čímž se alespoň částečně připojuje k požadavku na co nejvyšší míru zachování stylu.

2.5.3 Rozdělení vět do titulků a řádků

Všichni autoři věnují segmentaci titulků, tedy jejich zalomení v dvouřádkových titulcích a rozdělení vět do více titulků, značnou pozornost. Díaz Cintas a Remaelová (2007, s. 172) jako ideál považují případ, kdy na jeden titulek připadá jedna věta, která je srozumitelná sama o sobě. V případě, že to není

možné, doporučují, aby věty byly rozděleny na co nejvyšší syntaktické úrovni, jak je to jen možné (ibid. s. 172) — tedy na příklad mezi vedlejšími větami nebo přísudkovou a podmínčnou částí jednoduché věty. V tom navazují na názor, který zastával Karamitroglou (1997), jehož ilustraci k tématu přebírají, v čemž je následuji v obrázku 2. Toto pravidlo obecně platí i pro zalomení



Obrázek č. 2: Jak zalomit titulek? (Karamitroglou, 1997)

řádku v dvouřádkovém titulku, kdy má přednost před estetickými ohledy (Díaz Cintas a Remael, s. 172), jako na příklad požadavkem, aby byl první řádek kratší než druhý, o kterých jsem se zmiňoval v oddíle 2.4.7. Je tedy zapovězeno dělit slova spojovníkem. V případě, že titulek obsahuje dvě věty, každá zaujme jeden řádek, v případě souvětí titulek zalomíme na hranici jednotlivých klauzí atd. (ibid. s. 176–178). Zároveň může ale být protichůdným principem snaha o respektování dramatické struktury audiovizuálního textu. Na příklad v případě, kdy správné načasování je klíčové pro vytvoření napětí nebo vytvoření humorné situace, může být nutné výše uvedená pravidla porušit a zabránit tak na příklad vyzrazení pointy vtipu v titulku dříve než ve zvukové stopě (ibid., s. 179.).

Karamitroglou (1997) také souhlasí s tím, že by ideálně měl titulek odpo-

vídat větě, a dodává že, na jeden titulku by měly připadnout maximálně dvě věty. S první požadavkem Pošta (2011, s. 55) sice souhlasí, ale domnívá se, že jsou možné i tři krátké věty v jednom titulků. Taktéž navazuje na princip dělení na nejvyšší úrovni syntaxe, ale poznamenává k tomu, že vzhledem k nepravidelnému slovosledu v češtině často toto pravidlo nelze uspokojivě následovat (ibid., s. 57–59). Ivarsson a Carrollová (1998, s. 90–91) se věnují zejména rozdělení do titulků, a nikoliv zalomení, ale nijak se neodlišují od ostatních a také doporučují, aby předěly mezi titulky odpovídaly rozhraním vět nebo hranici mezi co nejvyššími syntaktickými celky.

Tématem se ve svých výzkumech zabírala Peregová (2008), přičemž v prvním z nich na základě deskriptivního studia korpusu filmových titulků došla k tomu, že se pravidla ohledně zalamování příliš nedodržují. Svůj předpoklad, že to má negativní vliv na zpracování titulků příjemci, ale sama zakrátko vyvrátila výzkumem, v němž za pomoci techniky sledování očí zjistila, že mezi čtením „správně“ a „špatně“ zalomených titulků nelze vypořádat prakticky žádný signifikantní rozdíl, a tak usoudila, že důležitost celé problematiky je pravděpodobně značně nadsazená (Perego, 2010). Výzkum vedený tímto způsobem samozřejmě není samospásný a Peregová na příklad vůbec nezkoumala subjektivní prožitek diváků při sledování titulků a je možné, že v případě většího vzorku diváků by signifikantních výsledků bylo dosaženo, ale to danému výzkumu neubírá na relevantnosti.

V této oblasti tedy mezi teoretiky panuje shoda, že titulky by měly být, pokud možno, samostatnými syntaktickými i sémantickými jednotkami. Když to možné není, měly by být rozděleny na co nejvyšší syntaktické úrovni. Výzkum recepce titulků diváky ale naznačuje, že tyto zvyklosti možná nemají příliš velké opodstatnění.

2.6 Amatérské normy

Jak jsem již zmínil v oddíle 2.1, kde jsem vymezoval základní pojmy, určit hranici mezi profesionály a amatéry není snadné, protože definice obou pojmů není vůbec ustálená a jejich různá použití mohou označovat dosti rozdílné skupiny, jak o tom s přihlédnutím k překladu pojednávají Jääskeläinen et

al. (2011). Připomínám, že v této práci tedy za amatéry považuji takové překladatele, kteří za svou práci nejsou placeni, aniž bych tím nějak předjímal kvalitu jejich překladů.

Teoretických zformulování amatérských norem mnoho nenajdeme a ty, jež existují, se často jen částečně překrývají s normami profesionálů, o kterých jsem pojednal výše. Při formulaci norem tedy vyjdu mimo těchto zformulovaných norem i z výzkumu amatérského překladu, jehož objem naštěstí zejména během posledních deseti let stále roste. Patrně se jedná o reakci na neustálý růst objemu amatérského překladu, který souvisí s rozvojem informačních technologií, jež ulehčují samotnou tvorbu překladu i jeho následné šíření. Je na místě poznamenat, že amatérský překlad se netýká pouze audiovizuálního materiálu. Spadá pod něj překlad internetových stránek a počítačových programů, jak o něm mimo jiné pojednává O'Hagan (2009), překlad počítačových her, jak o něm s důrazem na české prostředí pojednává Petrů (2011), ale i překlad beletrie, jak o něm se zaměřením na překlad knižní série o Harry Potterovi pojednává Ešnerová (2012).

2.6.1 Amatérský překlad japonských animovaných seriálů

Výzkum amatérského překladu se zpočátku soustředil na amatérský překlad animovaných japonských seriálů do angličtiny. Počátky a historii těchto aktivit se zaměřením na právní aspekty popsal Leonard (2005). Právním aspektům se věnuje i Hatcher (2005), který ale krátce pojednává i o etických překladatelských normách, kterým je zpravidla ve výzkumu i praxi věnována velká pozornost. Teoreticky velmi vlivné pojednání, na které se odvolává téměř každý, kdo se amatérskému překladu titulků věnuje, napsal Nornes (1999). Inspirován právě překladem japonských animovaných seriálů navrhuje, aby dosavadní „corrupt subtitling“ nahradilo „abusive subtitling“. Tím má na mysli „násilný“ překlad filmů, který odmítá „zkorumpovanou“ orientaci na přijatelnost v Touryho smyslu a který je namísto toho orientován na zdrojovou kulturu. Jak se tato tendence projevuje v praxi, popisují Díaz Cintas a Muñoz Sánchez (2006, s. 46–47), kteří uvádějí, že kulturní reálie a oslovení často zůstávají v titulcích v japonštině a jsou vysvětleny jakousi „poznámkou pod

čarou“. Ta je umístěna v obraze mimo tradiční umístění titulků na příklad u horního kraje obrazovky. Pro vysvětlení reálií se také často podle nich používá glosa přímo v titulku uvedená na příklad v závorkách. V titulcích dále bývá použito více barev (pro odlišení mluvcích) a druhů písma, písně bývají přeloženy formou karaoke, titulky mohou mít více než dva řádky, bývají přeloženy úvodní a závěrečné titulky s jmény tvůrců a různé nápisy jako na příklad novinové titulky jsou přeloženy přímo v obraze tak, že přeložený text nahrazuje a překrývá původní japonský text. To, že tyto normy jsou odlišné od profesionálních norem, dokládá ostrá kritika, které se jim dostalo od profesionálního překladatele z japonštiny Johnsona (2012), jenž je naprosto odmítá.

Důraz na etické normy potvrzuje manifest na serveru Anime News Network (2003), který se výlučně zabývá tím, že překladatelé by na amatérských titulcích měli pracovat z nadšení a bez nároku na honorář a své titulky odstranit, jakmile je oznámena distribuce daného seriálu v USA. To vychází z motivace zajistit větší popularitu těchto seriálů i mimo Japonsko a zároveň zachovat rentabilitu výrobců, aby i nadále vznikaly nové seriály, jak o tom mluví Hatcher (2005, s. 561).

Fenomén překladu těchto seriálů je však značně specifický. Běžně se distribuují jako video soubory s již napevno vloženými titulky (takzvaný „hardsubbing“), popřípadě ve formátu ASS, který „poznámky pod čarou“, karaoke titulky a formátování písma umožňuje. Alespoň v českém prostředí na serveru www.Titulky.com, popřípadě v mezinárodním prostředí na serveru www.opensubtitles.org, ale titulky nejčastěji bývají dostupné ve formátu SRT, který podobné modifikace neumožňuje. Chci-li se tedy v této práci věnovat zejména překladu filmových titulků do češtiny, poznatky o překladu japonských seriálů do angličtiny jsou pouze částečně relevantní. Mimo technických omezení je odlišné i vzájemné postavení japonské a americké kultury na jedné straně a angloamerické a české kultury na druhé straně. Angloamerická kultura je oproti české dominantní, což dokazuje mimo jiné to, že angloamerická díla, která jsou amatérsky překládána, v naprosté většině kolují i v komerční distribuci. Oproti tomu motivací překladatelů japonských seriálů bylo zpočátku hlavně to, že tato díla v angličtině vůbec dostupná nebyla

(Leonard, 2005, s. 15).

Tato motivace přitom v jiných zemích nemusí být nutně dominantní. Jak uvádí alespoň pro italské prostředí Barra (2009, s. 521), amatérské titulky vznikají jednak jako boj proti dabingu, jednak kvůli tomu, aby byl daný obsah v daném jazykovém prostředí k dispozici v překladu dříve, než oficiálními distribučními kanály, které mají často zpoždění. Tak vysvětluje motivaci vzniku amatérských překladů knih o Harrym Potterovi i Eštnerová (2012, s. 33–35). Švelch (2011, s. 33) pak motivaci samotných tvůrců amatérských titulků vysvětluje jejich touhou překládáním získat sociální kapitál.

2.6.2 Kvalita amatérského překladu filmů

Předchozí výzkum se naštěstí neomezil pouze na japonské seriály, protože amatérský překlad se zaměřuje na mnohem širší spektrum audiovizuální tvorby, jak správně uvádí Barra (2014, s. 224–225). Značná část výzkumu se však zaobírá kvalitou překladu, tedy kategorií, která se mívá se zaměřením deskriptivního přístupu. Na příklad Bogucki (2009), jenž se ve svém článku zaobírá amatérským překladem zfilmovaného prvního dílu Pána prstenů z roku 2001, zastává názor, že amatérští překladatelé jednak nemají dostatečné znalosti zdrojového jazyka, jednak zpravidla vycházejí pouze z hotového filmového díla, kdy se kvůli absenci dialogové listiny musí orientovat pouze na základě toho, co odposlechnou ze zvukové stopy, a tak je kvalita jejich překladu snížena kvůli množství chyb, a proto nelze jejich překlady srovnávat s profesionálními překlady. Zde je na místě poznamenat spolu s Malmkjærovou (2001), že je legitimní mluvit i v rámci deskriptivního přístupu o chybách, protože některé posuny mezi zdrojovým a cílovým textem nelze vysvětlit jinak, než jako omyly překladatele, což je zvláště časté v případě přeslechnutí při překládání filmu z odposlechu.

Boguckiho názor popírá již skutečnost, že výzkum amatérských titulků probíhá stále častěji. Jak jsem již zmínil v úvodu (viz oddíl 2.1), i vzhledem k tomu, že panuje shoda, že i při překladu z dialogové listiny je závazné to, co zazní ve filmu, lze samotný audiovizuální materiál považovat za zdrojový text. A i pokud rozdíl v dostupných podkladech pro profesionální a amatérské

překladaře vede k systematickým rozdílům ve výsledcích, je to pouze další důvod tyto rozdíly zkoumat. Problematická je spíše samotná kategorie kvality. Jak uvádí ve svém článku Barra (2009), cíl — alespoň v Itálii — amatérského překladu a profesionálního překladu se liší: profesionálové cílí na širší publikum, a tak kulturně specifické jevy domestikují, kdežto amatéři se mnohem více orientují na zdrojový text. To ale pak přímo ovlivňuje měřítka kvality — pokud příjemci těchto překladů skutečně mají takto odlišná očekávání, mají jistě i jiná měřítka kvality. Naproti tomu O'Hagan (2008) uvádí, že v případě, že překlad vytváří fanoušci, jsou se zdrojovým textem obeznámenější než profesionálové, což tak může kompenzovat jejich případně nižší jazykové znalosti a zkušenosti. Na podobné vlně se nese hypotéza Petruš (2011, s. 88) ohledně amatérského překladu videoher, podle které jsou některé amatérské překlady výrazně vynalézavější a možná i kvalitnější než profesionální, ale v průměru jsou zpravidla méně kvalitní, protože amatéři nemají propracovaný systém zajištění kvality. Zcela jiný pohled na problematiku kvality titulků pak přináší Lång (2013, s. 84), podle kterého i vložení množství prohrěšků proti profesionálním normám neovlivnilo hodnocení kvality daných titulků sledovanými subjekty. Švelch (2011, s. 76–79) pak dochází k závěru, že příjemci titulků jsou citliví jednak na pravopisné chyby, jednak na sémantické nepřesnosti v překladu a kriticky hodnotí i to, pokud jsou titulky načasované tak, že se překrývají, byť technické nedostatky zpravidla nekomentují. Zde se nabízí hypotéza, již podporuje studie od Orregy-Carmonaové (2014, s. 89), podle které diváci nepoznají rozdíl mezi profesionálními a amatérskými titulky. Příjemci titulků jsou v hodnocení titulků mnohem benevolentnější, než by se z množství zejména profesionálních norem dalo očekávat, byť samozřejmě nelze na základě reakcí na amatérské titulky určit, jaká jsou měřítka pro profesionální titulky. Možné vysvětlení této benevolence nabízí Eštnerová (2012, s. 88), že měřítka kvality jsou pro profesionální a amatérský překlad jiná, protože tyto překlady mají jinou funkci a plní jiné potřeby. Oproti tradičním uměleckým požadavkům na kvalitu profesionálního překladu kvalita amatérského překladu spočívá zejména v tom, jak rychle po vydání originálu je k dispozici.

2.6.3 Rychlost čtení

Perspektiva kvality se tedy kvůli své nejednoznačné definici neukázala jako nosná. Podobně jako u profesionálních norem se tak pokusím stanovit technické normy amatérského překladu, i když je zde množství zdrojů, ze který lze čerpat, podstatně nižší.

Pérez-González (2007, s. 273) vyjadřuje domněnku, že komerční distributoři filmů podceňují schopnost diváků rychle číst. To se zdá potvrzovat zjištění, ke kterým ve své diplomové práci došla Massiddaová (2012, s. 73-76), podle nichž jedna skupina amatérských překladatelů titulků v Itálii doporučuje maximální rychlost čtení 15 CPS a druhá dokonce 18 CPS. Caffrey (2009) ve své disertaci zkoumal pomocí techniky sledování očí reakci na přítomnost „poznámek pod čarou“ v překladech japonských animovaných seriálů a došel k závěrům, že diváci obecně titulky čtou pouze 50 % sledovacího času, a tak mají kapacitu číst mnohem více textu, než kolik ho běžně v titulcích bývá. Jeho výzkum ale ukazuje, že tyto glosy v obraze způsobují, že diváci malou část zároveň zobrazených titulků nečtou a také že je pro ně celkově sledování videa namáhavější. Podobný výzkum na překladu francouzského filmu do němčiny s vloženými vysvětlivkami kulturních reálií provedl i Künzli (2011), který dokonce zaznamenal, že nedošlo k přeskokování titulků navzdory tomu, že čtecí rychlost byla i více než dvojnásobná oproti standardní. I přes to, že sledované subjekty titulky s glosami označily za rychlé, jejich míra porozumění i námaha při čtení se nezvýšily. Výzkum ale probíhal za použití scény s velmi statickým obrazem. Je tedy stále otázkou, nakolik je možné čtecí rychlost zvýšit, aniž by to mělo neblahé následky na komfort diváků, a také je třeba zvážit, zda má být cílem, aby diváci při sledování audiovizuálního díla soustředili téměř veškerou pozornost na titulky a nikoliv na děj v obraze. Na tyto otázky ale Caffrey ani Künzli odpověď nedávají. I přes to se ale dá usoudit, že amatérské titulky budou mít vyšší čtecí rychlost než profesionální, i když není jednoduché kvůli nedostatku dat tento rozdíl předem kvantifikovat.

2.6.4 Další technické parametry amatérského překladu

Podle Massidaové (2012, s. 73–76) je maximální velikost titulku podle amatérských norem dva řádky o 45 znacích. Jedna z jí zkoumaných skupin také doporučuje titulky dělit po větách a zachovávat přibližně stejnou délku řádku v dvouřádkových titulcích. Švelch (2011, s. 92) ve svém výzkumu upozoroval tendenci k preferenci jednořádkových titulků. Komunikace s tvůrci přehrávače videí MPV (Github, 2014) naznačuje, že příjemci amatérského překladu upřednostňují, aby titulky byly zobrazeny těsně po sobě bez minimální pauzy mezi titulky. K časování Massidaová (2012, s. 73–76) uvádí doporučení časovat tak, aby v případě vtipů nebo překvapení nebyl titulek zobrazen před danou promluvou. Ohledně typografie pak též uvádí možnost označit pochybnosti ohledně správnosti překladu pomocí hvězdiček („*“) a použití křížků („#“) pro označení překladů písní. Kvůli problémům s kódováním textových souborů zmiňuje doporučení psát diakritiku jako dva znaky („a'“) oproti typograficky správnému jednomu znaku („à“) . Araziel⁷ (nedatováno) doporučuje překlad různých nápisů v obraze označit nejen kapitálkami, ale též pomocí dvojteček („::“).

Na rozdíl od profesionálních překladů v této oblasti bohužel ale příliš zdrojů není. Navíc nelze předpokládat, že normy platné v jedné jazykové oblasti platí i v jiné, což zpochybňuje relevanci zejména části závěrů Massidy. O to více bude moje práce v tomto směru průkopnická a odpovídá tak na výzvu, kterou ve své práci vyjádřil Švelch (2011, s. 49).

2.6.5 Jazykové normy amatérského překladu

Stejně důležité jako to, o čem se mluví, může být i to, o čem se nemluví. V případě jazykových norem amatérského překladu titulků je to obecně otázka redukce textu. Na rozdíl od profesionálních norem, kde je tato otázka jedním z ústředních témat, jí je v kontextu amatérských norem věnováno jen málo pozornosti. Massidaová (2012, s. 134) na příklad na základě svého výzkumu dospívá k závěru, že jednou z hlavních motivací, a tedy i norem amatérského

⁷ Autor jediného českého doporučení ohledně amatérských titulků, které pochází od člověka, jenž se jejich tvorbou zabývá. Není nicméně známo, nakolik je v komunitě amatérských překladatelů známý a respektovaný.

překladu, je být co nejvěrnější zdrojovému textu a vypouštět tak co nejméně informací. Na druhou stranu jako explicitní normu jedné ze zkoumaných skupin zmiňuje potřebu respektovat zákonitosti italštiny a vyhýbat se kalkům (ibid., s. 76). Araziel (nedatováno) doporučuje překládat smysl vyšších celků podle norem cílového jazyka a varuje proti příliš těsnému překladu, čímž se patrně nevědomky přihlašuje k normě přijatelnosti v Touryho pojetí. Dále důrazně doporučuje dodržovat pravopisnou normu. Vůči Arazielovu prvnímu doporučení svědčí mimo výše zmíněného výzkumu Messidaové i poznatky Švelcha (2011, s. 91), který v jím zkoumaném amatérském překladu v porovnání s profesionálním překladem vyzoroval tendenci překládat spíše na rovině jednotlivých slov (a tedy adekvátněji) než na rovině vyšší. Druhé Arazielovo doporučení pak naopak Švelch (ibid., s. 76–79) potvrzuje, protože příjemci amatérského překladu pravopisné chyby v překladu zpravidla nelibě nesou.

Alespoň stejná míra pozornosti je často věnována tomu, co překládat, než tomu, jak překládat. Araziel (nedatováno) tak radí překládat citoslovce a „vycpávková slova“ („discourse markers“), přičemž tuto tendenci oproti profesionálnímu překladu dokládají ve svém výzkumu italských amatérských titulků Brutiová a Zanuttiová (2015). Ohledně překladu vulgarit pak Araziel (nedatováno) nevydává definitivní doporučení, ale staví se k nim spíše zdrženlivě, proti čemuž svědčí závěry Massidaové (2012, s. 158–159), která naopak upřednostňuje větší doslovnost amatérů při překladu vulgárních slov oproti poněkud cenzurujícímu přístupu profesionálů. Adekvátnost pak Araziel(nedatováno) obhajuje v překladu cizích reálií, které doporučuje spíše nepřizpůsobovat cílové kultuře. Dále se také vcelku obsírně věnuje v profesionální sféře příliš nezmiňované otázce ohledně toho, jak si připsat autorství titulků. Doporučuje autorům amatérských titulků podepsat se na začátek i konec překládaného videa. K tomu Barra (2009, s. 519–520) dodává, že někteří amatéři titulky se svým jménem umísťují dokonce přímo do děje, a to dokonce do okamžiků vrcholného napětí. Dále zmiňuje i to, že v amatérských titulcích se mohou vyskytovat i vymyšlená slova známá zejména v titulkovací komunitě, popřípadě informace s překládaným dílem zcela nesouvisející, jako je na příklad zpráva o autonehodě jednoho z titulkářů. Secarňová (2011) ve

svém článku propaguje použití takzvaného „SMS speaku“, jak jsem již zmínil výše. Uvádí, že znakem amatérských překladatelů je porušování pravopisu, kterým se mohou pokoušet vyjadřovat emoce (českým příkladem je na příklad psaní „pomoooc“ namísto „pomoc“). Vzhledem k tomu, že nevyužívá autentické titulky, ale titulky vytvořené specificky pro svůj výzkum, je však otázkou, zda amatéři tuto pravopisnou variantu používají.

Ani ohledně jazyka se jasné a jednoznačné normy nevynořují. V porovnání s profesionálním překladem se jako vcelku marginální jeví otázka redukce textu. Naopak je patrný důraz na co největší adekvátnost překladu v Touryho smyslu. Dále se zdá, že rozsah přípustných stylistických prostředků je u amatérského překladu širší.

3 Empirická část

3.1 Metoda výzkumu

3.1.1 Výběr a sběr dat

Jakožto zkoumaný vzorek jsem si vybral české titulky k anglicky mluveným hraným filmům, které vstoupily do klasické kinodistribuce v roce 2012. Obnovené premiéry jsem nebral v úvahu, stejně tak jako filmy, které byly promítány pouze na festivalech či pouze v kině IMAX. Do analýzy jsem nezařadil ani dokumentární filmy. Roční období jsem zvolil, protože jednak poskytlo dostatečně velký vzorek, jednak pokrývá celý jeden cyklus filmové distribuce, jenž reaguje na roční období, kdy se na příklad v létě uvádí takzvané blockbustery a na začátku roku filmy, jež byly nominovány na ceny americké Akademie filmového umění a věd. Závěry této práce tedy lze plně vztáhnout pouze na překlad titulků k hraným filmům. Je možné, že normy překladu titulků na příklad k seriálům nebo dokumentárním filmům jsou odlišné.

Amatérské titulky jsem stáhnul ze serveru www.Titulky.com, jakožto největšího českého serveru pro distribuci amatérských titulků. Na serveru je pro jeden film často k dispozici více verzí⁸ od více autorů. Pokud se titulky jednotlivých autorů od sebe lišily více než pouze v časování či opravě překlepů atp., v analýze jsem použil obě verze. Od jednoho autora jsem pak vždy použil verzi, která byla nahrána nejpozději, neboť pokud do ní zapracoval případné opravy, dá se předpokládat, že nejlépe odpovídala jeho představě o kvalitních titulcích, a tak skýtala nejlepší podklad pro zkoumání překladatelské normy. U titulků nerozlišuji, jakým způsobem a z jakého zdroje byly vytvořeny, protože tato informace často není dostupná a v souladu s Tourym předpokládám filmové audiovizuální dílo jako zdrojový text. Nezáleží tak na tom, zda byly titulky vypracovány zcela od základu podle odposlechu, z již existujících anglických titulků, anebo z již existujících jinojazyčných

⁸Amatérské titulky nejčastěji slouží k sledování filmů, které byly staženy z internetu z neoficiálních zdrojů od různých distribučních skupin, jejichž verze se mohou mírně lišit na příklad v délce. Pro každou takovou verzi pak zpravidla bývají k dispozici odlišné verze titulků, které se od sebe liší pouze časem zobrazení prvního titulku. Dalším důvodem existence více verzí může být zapracování připomínek od diváků.

titulků.

Jakožto zdroj profesionálních titulků posloužil taktéž server www.Titulky.com, protože někteří jeho uživatelé na něj nahrávají titulky pocházející z DVD a jasně — zpravidla pomocí dvou nebo tří hvězdiček — je jako takové označují. U sedmi filmů (Talisman; Prci, prci, prcičky: Školní sraz; Havran; Let's Dance; Holky na tahu; Naboř a ujeď a StreetDance 2) titulky nebylo možné stáhnout, a tak jsem je okopíroval z DVD pomocí programu SubtitleEdit. U jedenácti dalších filmů jsem ověřil, že titulky stažené z internetu jsou identické s těmi z DVD. Z hlediska čisté matematické pravděpodobnosti to znamená, že alespoň 76% titulků stažených z internetu pochází s 95% pravděpodobností skutečně z DVD. Vzhledem k tomu, že tyto titulky jsou jasně označené a nahrávané pouze několika uživateli, kteří se tím zřejmě systematicky zabývají, lze předpokládat, že tento podíl je ve skutečnosti vyšší nebo dokonce úplný.

U každého filmu jsem dohledal datum světové a domácí premiéry v kinech a také datum uvedení na DVD. Údaje jsem dohledal v otevřených zdrojích, pro světové premiéry zejména na Wikipedii a serveru www.IMDb.com, pro české premiéry v kinech a na DVD pak ze serveru www.CSFD.cz, ze kterého jsem čerpal i údaje o tom, která společnost film v ČR na DVD distribuovala.

Zaznamenal jsem též datum, kdy se titulky od daného autora poprvé objevily na severu www.Titulky.com. Pracoval jsem s datem nahrání první verze, i když v analýze titulků používám nejpozdější dostupnou verzi. Tyto údaje jsem totiž shromáždil zejména s cílem vysledovat, s jakým náskokem či zpožděním se amatérské titulky na internetu objevují, a tak je nejrelevantnější toto datum, i když pro samotný výzkum titulkovací normy je naopak nejrelevantnější finální verze titulků.

Údaj o autorství titulků jsem opět čerpal ze serveru www.Titulky.com, přičemž rozhodoval jednak údaj, kdo tituly na server nahrál, jednak poznámka k nim a jednak údaj obsažený v samotném souboru s titulkou, které zejména u amatérských titulků prakticky vždy obsahují podpis autora. Údaj o autorství profesionálních titulků jsem čerpal zejména ze souboru s těmito titulkou (na obalech DVD se tento údaj nenachází) stejně jako údaje o tom, kdo byl dramaturgem titulků a které titulkovací studio je vyrobilo. Tyto údaje bohužel

u profesionálních titulků často chyběly.

Ze souborů s titulky jsem po jejich zaznamenání smazal jednotlivé titulky, které uváděly autorství popřípadě distributora („BONTON uvádí“) neboť se v případě těchto titulků nejedná o překlad. Tabulku, která sebrané údaje shrnuje, připojuji v příloze A.

3.1.2 Metoda zpracování dat

Data jsem zpracoval pomocí skriptů⁹ v jazyce Python ve verzi 3.4.3, pro statistické testy jsem použil knihovnu SciPy ve verzi 0.14.1. Pakliže data porovnávám, užívám zpravidla párové testy, kdy v jednom páru jsou titulky k jednomu filmu. V případě, že je k dispozici více amatérských titulků, do párového testu používám aritmetický průměr příslušných hodnot z těchto titulků, popřípadě nejnižší či nejvyšší hodnotu v závislosti na kontextu. Pokud neuvádím, jaký postup jsem u daného textu zvolil, platí, že jakýkoliv z těchto postupů vedl k obdobné statistické průkaznosti.

Nejčastěji používám Wilcoxonův párový test, neboť data nejsou zpravidla zcela normálně rozložena a tento jest je vzhledem k dostatečně velikosti vzorku naprosto průkazný. V případě, že hodnota p je menší než 0,00001 a tedy je nejvýše šance 1 : 100 000, že daný výsledek je čistě náhodný, pro jednoduchost píše, že se hodnota p blíží nule. V případě, že data nemá smysl párovat, používám též Mann-Whitneyův test.

Cílem této práce je ustanovit normy, tedy pravidla respektovaná při tvorbě titulků. Titulkovací normy ale prakticky nikdy nemají formu absolutního příkazu a teoretici vždy zmiňují, že při tvorbě je nutné vážit mnoho různých faktorů. Taktéž platí, že jednotlivá vybočení z normy několika jednotlivci ještě samo o sobě normu nezneplatňuje. Je nicméně patrně nemožné stanovit přesnou hranici na příklad v podobě procenta vzorku, které musí daný parametr splňovat, abychom nějaké chování prohlásili za normu, zvláště s přihlédnutím k faktu, že splnění normy často není binární hodnota, protože je možné normu následovat pouze do jisté míry. U jednotlivých zkoumaných fenoménů tedy k tomu, co ustanovuje normu, budu přistupovat individuálně.

⁹Skripty i data samotná jsou dostupná na vyžádání na adrese tomashnyk@gmail.com a pokusil jsem se je nahrát i do Informačního systému Univerzity Karlovy.

3.1.3 Metoda kvalitativního výzkumu

Po kvantitativní části následuje případová studie amatérských a profesionálních titulků k jednomu filmu. Výběr filmu byl náhodný s přihlédnutím k tomu, aby ani profesionální ani amatérské titulky svými technickými parametry nevybočovaly z průměru. I tak ale vzhledem k tomu, že se jedná pouze o jediný titul ze zkoumaného vzorku, nelze než předpokládat, že výsledky tohoto zkoumání jsou reprezentativní pro celý vzorek nebo dokonce pro amatérské a profesionální titulky všeobecně. Nezbyvá než doufat, že v budoucnu vznikne studie, jež bude vycházet z tohoto zkoumání i z dalších partikulárních výzkumů, a která bude mít vyšší vypovídací hodnotu.

Postupoval jsem tak, že jsem postupně porovnával oba překlady navzájem a také s originálem. Při tom jsem si všímal odlišných řešení a snažil se vysledovat případné systematické tendence u obou překladů. Několik takových tendencí jsem skutečně našel a v práci je doložil okomentovanými příklady. Teoretickým rámcem mi přitom byl „mem“ volného a doslovného překladu, jak o něm hovoří Chesterman (1997 s. 12–13), tedy osa, kterou aktualizoval Levý (2012, s. 82) svou koncepcí dvojí normy překladu, tedy normou reprodukční nebo normou uměleckosti, Toury (1995, s. 57) svými pojmy adekvátnosti a přijatelnosti překladu, Hochel (1990, s. 33) svými zachovávajícími a nahrazujícími principy, anebo Nornes (1999) svým pojetím překladu, které může být buď násilný anebo zkorumpovaný. Hypotézou vytvořenou na základě oddílu 2.6, kterou se pokusím ověřit, přitom je, že amatéři se budou řídit spíše normou, kterou by bylo možné označit za reprodukční, adekvátní, zachovávající či násilnou a profesionálové spíše normou, kterou lze označit jako uměleckou, přijatelnou, nahrazující či zkorumpovanou. Zároveň se také pokusím zjistit, zda se ve zkoumaných překladech vůbec jedna nebo druhá tendence vyskytuje.

3.2 Základní charakteristika zkoumaného vzorku

Kritériím uvedeným v oddílu 3.1.1 odpovídalo celkem 109 filmů. Pouze k jednomu filmu nebyly k dispozici žádné titulky. Jednalo se o titul Sammyho dobrodružství 2, který je určen pro děti, a tak pravděpodobně distributoři

usoudili, že pořízení titulků nemá smysl. Ze 109 filmů na DVD nebylo vydáno pouze šest, přičemž pro všechny tyto filmy byly k dispozici amatérské titulky. K tomu jeden titul (Ghost Rider 2) sice podle obalu měl obsahovat české titulky, ale tyto se mi na DVD nepodařilo nalézt, a tak se zřejmě jedná o omyl nebo klamavou reklamu, neboť toto DVD vydala společnost Intersonic, která je v celém vzorku zastoupena právě jen tímto jedním titulem. Naopak pro tři filmy (mimo již zmíněného snímku Sammyho dobrodružství 2) nebyly k dispozici amatérské titulky, ale pouze profesionální. Naproti tomu ale celkem k 21 filmům bylo k dispozici více amatérských titulků, přičemž sedmnáctkrát se jednalo o dva, jedenkrát o tři, a třikrát o čtyři titulky k jednomu filmu. Celkem tedy zkoumaný vzorek sestává ze 101 profesionálních titulků a 133 amatérských titulků.

Co se týče rozložení trhu, většinu titulů (51 DVD) vydala společnost Bonton, následovaná byla společností Magic Box (33 DVD) a společností Hollywood Classic Entertainment (16 DVD). Tyto tři společnosti si trh s anglicky mluvenými filmy z kin prakticky rozdělily, protože zbylé zastoupené společnosti, konkrétně Intersonic a Levné Knihy, vydaly po jednom filmu.

Co se týče toho, kdo titulky vytvořil, na straně profesionálních titulků je situace poněkud nejasná. U téměř poloviny, tedy 44 ze 101 titulků, nebyl uveden autor ani dramaturg ani titulkovací studio a pouze u čtrnácti titulů byly uvedeny všechny tyto údaje. U pěti případů nebylo uvedeno titulkovací studio, u čtrnácti případů nebyl uveden dramaturg, u třinácti případů byl uveden pouze autor a u jedenácti případů bylo uvedeno pouze titulkovací studio.

Dramaturgy titulků a titulkovací studia známe pouze u některých profesionálních titulků. Na poli dramaturgů titulků se objevila pouze dvě jména (Anna Kareninová se čtrnácti tituly a Petr Čemus s pěti), ale vzhledem k tomu, že u více než 80 % titulů zůstává dramaturg neznámý, nelze činit příliš závěrů mimo to, že tato funkce je více koncentrovaná než samotné autorství překladu (viz níže). Je očividné, že alespoň u některých profesionálních titulků dochází při jejich tvorbě ke spolupráci překladatele a dramaturga, ale pouze na základě zkoumaných dat nelze určit, zda se jedná o pravidlo. U amatérských titulků roli dramaturga neznáme. Neznamena to nutně, že

tyto titulky jsou produktem pouze jednoho člověka, protože jejich autoři často nahrávají nové verze po tom, co jsou upozorněni na nedostatky. Rozhodně zde ale neexistuje rozdělení rolí na dramaturga a překladatele jako alespoň u některých profesionálních titulků.

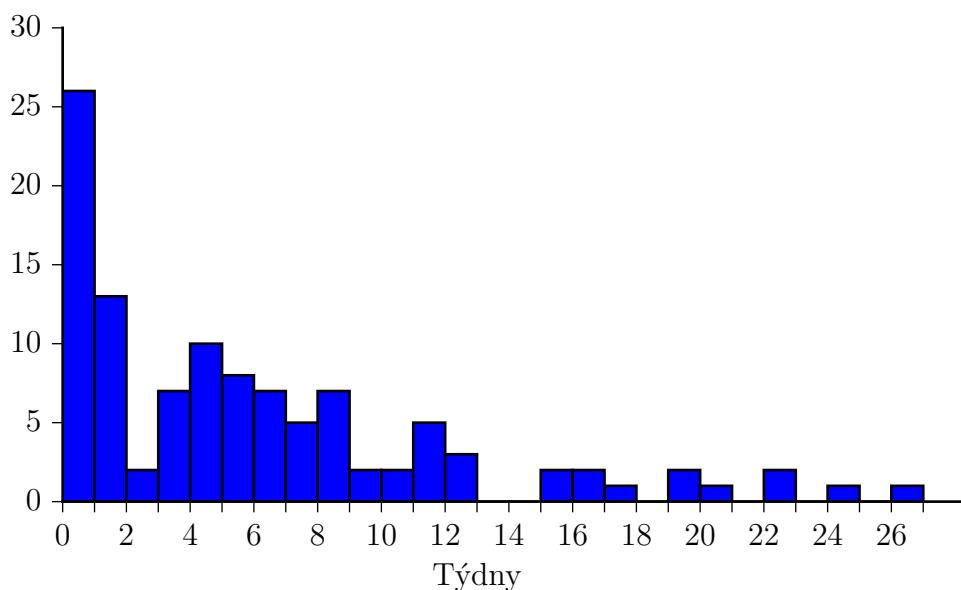
Titulkovací studia byla u profesionálních titulků zastoupena čtyři a u amatérských titulků z pochopitelných důvodů nebylo zastoupeno žádné. Konkrétně se jednalo o Studio Budíkov se šestnácti, KIT digital Content Solutions se šesti, Linguafilm s osmi a Filmprint s deseti tituly. I zde tento údaj u více než 60 % titulů zůstal neznámý. Je otázkou, zda v těchto případech titulky vyrobili překladatelé nezaštitěni žádným studiem, anebo údaj o autorství titulků pouze nebyl na DVD obsažen.

Co se týče autorství, i zde byla u více jak poloviny profesionálních titulků tato informace nedostupná. Dostupné informace ale ukazují, že na tomto poli panuje mnohem větší konkurence, protože na 44 zbylých titulů připadá celkem 23 překladatelů. Nejvíce titulů přeložil František Fuka se šesti, následován je Barborou Knobovou s pěti a Helenou Rejžkovou a Petrem Putnou se čtyřmi přeloženými filmy. Petr Palouš přeložil tři filmy a další čtyři překladatelé dva filmy. Celkem třináct autorů přeložilo pouze jediný film. U amatérských titulků oproti tomu autory vždy známe. To, zdá se, podporuje názor Švelcha (2011, s. 33), že amatérské překladatele motivuje získat sociální kapitál v podobě uznání od okolí, a tak své jméno uvádějí důsledněji. Lze tedy spekulovat, že profesionální překladatelé jsou částečně motivováni penězi, a tak tlak na uvedení jejich jména není tak silný. Ve vzorku je zastoupeno celkem 89 amatérských autorů, z nichž 71 přispělo pouze jedněmi titulky. Nejvíce titulků nahrál uživatel „Vceli medvidek“ s deseti přeloženými filmy a následoval jej uživatel „-OverLord-“ se sedmi přeloženými filmy. Dalších pět uživatelů přeložilo tři až pět filmů a deset přeložilo dva filmy.

3.3 Časové zpoždění distribuce

Jednou z kvalit amatérských titulků, kterou oceňují jejich příjemci, je to, že jsou dostupné dříve než titulky profesionální (Švelch, 2011, s. 70). Vzhledem k tomu, že pirátské kopie filmů jsou na internetu, který do značné míry nezná

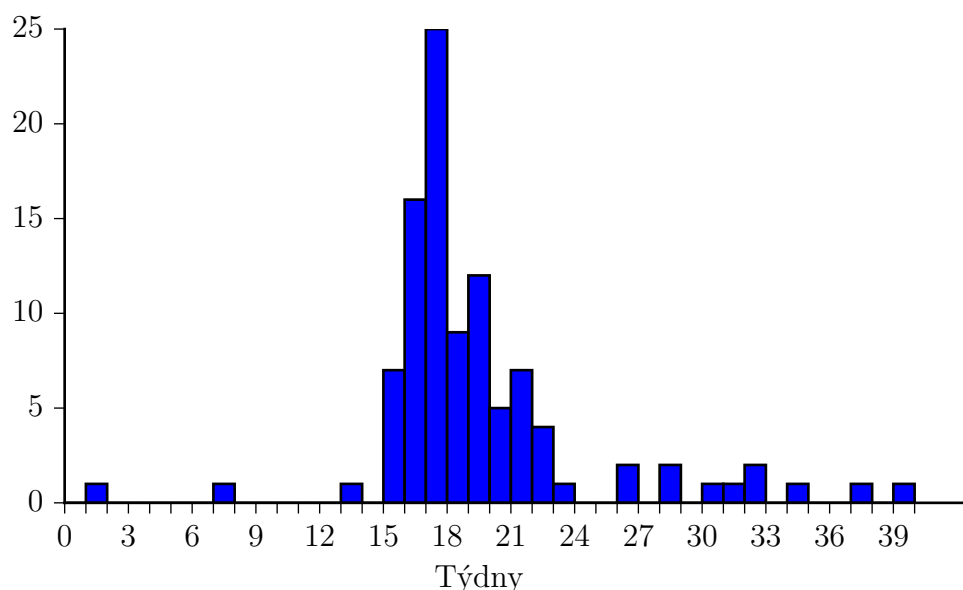
hranic, zpravidla dostupné krátce po jejich světové premiéře alespoň v podobě v kinosále kamerou pořízených záznamů, mohou často být amatérské titulky dostupné ještě předtím, než je příslušný film českému divákovi dostupný alespoň v kinech. Na tuto skutečnost patrně reaguje trend celosvětového



Graf č. 1: Zpoždění české premiéry oproti světové premiéře. Na příklad 26 filmů bylo uvedeno během sedmi dnů po světové premiéře. Do tohoto období započítávám i filmy, které měly premiéru o den dřív, tedy ve čtvrtek, než byla jejich světová premiéra, která je zpravidla v pátek. Deset filmů mělo premiéru v pátém týdnu po světové premiéře.

uvádění do kin, který je patrný na grafu č. 1, kdy téměř čtvrtina titulů je do českých kin uvedena do dvou týdnů po své světové premiéře. Další zpoždění vzniká při distribuci na DVD, která zpravidla následuje nejdříve za přibližně čtyři měsíce po premiéře v kinech, jak dokládá graf č. 2.

Porovnání data nahrání amatérských a profesionálních titulků, je vyobrazeno v grafu č. 3, z kterého je jasně patrné, že amatérský překlad je dostupný mnohem dříve než profesionální. Podstatná část amatérských titulků (celkem 28) byla na internetu dostupná dříve, než vůbec daný film dorazil do českých kin. Až na čtyři tituly byly všechny amatérské titulky k dispozici dříve, než byly nahrány příslušné profesionální titulky (viz také graf č. 4). Medián rozdílu je 14 týdnů. To znamená, že polovina profesionálních titulků

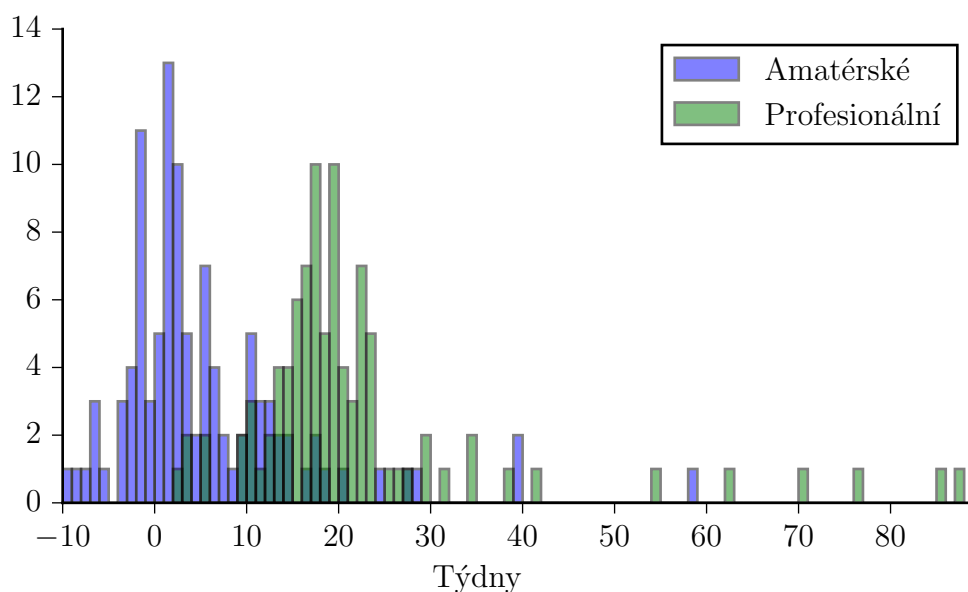


Graf č. 2: Zpoždění uvedení na DVD oproti české kinopremiéře. Neobsahuje filmy Ghost Rider 2 se zpožděním 145 týdnů a Pařmeni se zpožděním 64 týdnů a filmy, které na DVD nebyly vydány. Nejvíce filmů má premiéru na DVD asi necelé měsíce po premiéře v kinech. Na příklad 25 filmů bylo uvedeno na DVD 17 týdnů po premiéře v kinech.

byla nahrána za 14 nebo více týdnů po titulcích amatérských. Velká většina (celkem 98) amatérských titulků pak byla nahrána před datem uvedení filmu na DVD v ČR. Je zajímavé, že před tímto datem bylo nahráno i množství profesionálních titulků. Z nich lze část patrně vysvětlit tím, že titulky byly získány z pirátských obrazů DVD stažených z internetu, které pocházely ze zemí, kde došlo k uvedení na DVD dříve než v ČR a české titulky přitom obsahovaly. Po české premiéře na DVD je pak velká většina titulů nahrána na internet do dvou týdnů. Delší dobu potřebovalo pouze 10 snímků, přičemž 7 snímků vůbec nahráno nebylo.

Více překvapující je, že titulky k některým titulům (na příklad Navždy spolu) byly k dispozici ještě před světovou premiérou na DVD. Možným vysvětlením by bylo, že dochází k únikům přímo ze společností, které snímky na trh uvádějí. Samozřejmě je možná chyba i v mnou sebraných údajích, byť tato podezřelá data prošla důkladnou kontrolou.

Z dat každopádně vyplývá, že amatérské titulky jsou k dispozici dříve,

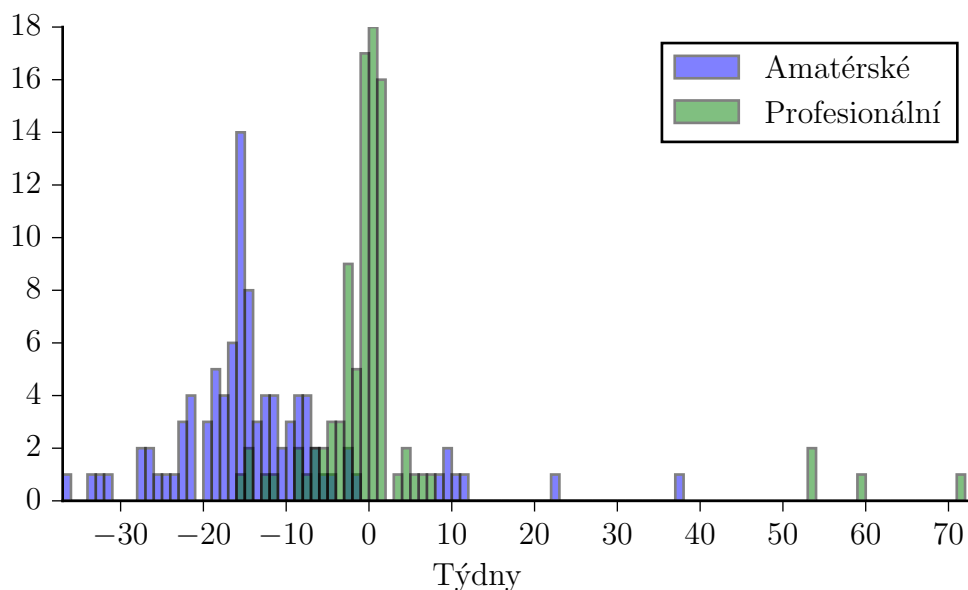


Graf č. 3: Zpoždění oproti české kinopremiéře, se kterým byly titulky nahrány na server www.Titulky.com. Neobsahuje profesionální titulky, které na server nahrány nebyly. Na příklad první profesionální titulky byly nahrány již třetí týden po premiéře daného snímku v kinech. První amatérské titulky byly nahrány již deset týdnů před českou premiérou. Je jasně patrné, že amatérské titulky jsou dostupné dříve než ty profesionální. Plných třicet amatérských titulků bylo k dispozici před českou premiérou daného snímku. Profesionální titulky mají zpoždění, které zhruba kopíruje zpoždění uvedení titulů na DVD, ale některé titulky jsou dostupny dříve, než je daný film uveden na DVD. Nabízí se tak domněnka, že titulky nahrává někdo, kdo má přístup k filmům na DVD nebo k titulkům pro kina před tím, než jsou DVD s danými snímky uvedeny na trh.

než titulky profesionální. Dostupné jsou dokonce nejenom dříve než titulky na DVD, ale často i dříve, než je daný snímek uveden do českých kin. To znamená, že amatérské titulky opravdu odpovídají na touhu svých konzumentů po rychlosti.

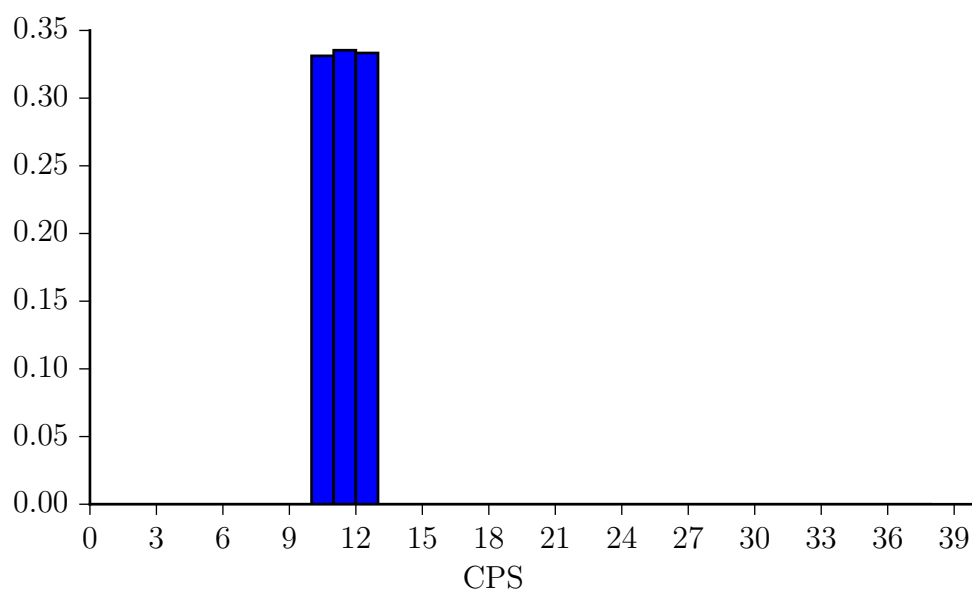
3.4 Čtecí rychlost

Na základě teoretických zjištění popsanych v oddíle 2.4.1 jsem vytvořil hypotézu, že čtecí rychlost amatérských titulků bude vyšší než titulků profesionálních. Tato hypotéza se skutečně potvrdila: průměrná rychlost všech

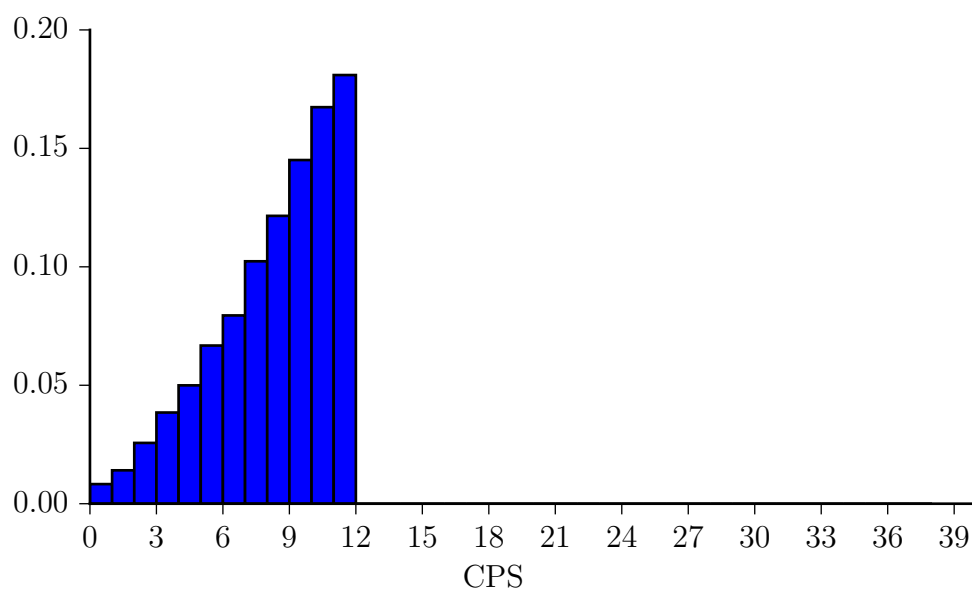


Graf č. 4: Zpoždění, se kterým se profesionální titulky objevily na serveru www.Titulky.com, oproti jejich uvedení na DVD v ČR. Pro přehlednost neobsahuje tituly Ghost Rider 2 a Pařmeni, které byly na DVD uvedeny extrémně pozdě a samozřejmě titulky pro filmy, které na DVD vůbec nebyly uvedeny a dále profesionální titulky, které na sever www.Titulky.com nebyly vůbec nahrány. Nejvíce, tedy čtrnáct, amatérských titulků bylo nahráno v šestnáctém týdnu před českou premiérou na DVD a nejvíce, tedy osmnáct, profesionálních titulků bylo nahráno v týdnu po jejich premiéře na DVD. Je jasně patrné, že naprostá většina amatérských titulků je dostupná před tím, než daný film v ČR vyjde na DVD. Většina profesionálních titulků se pak na internetu objeví velmi brzy po tom, co jsou příslušné filmy vydány na DVD.

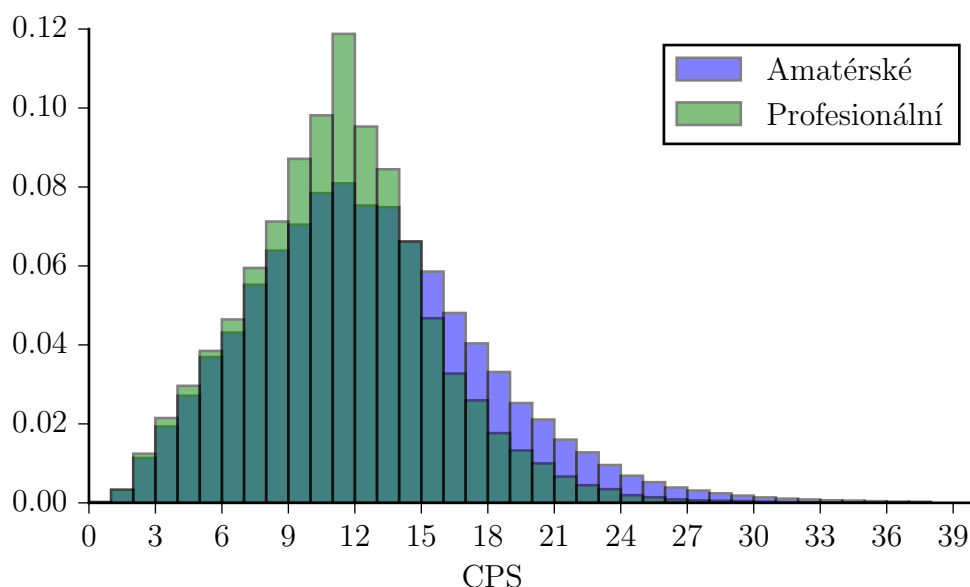
amatérských titulků ve vzorku činila 12,65 CPS (medián 12,16 CPS) oproti 11,35 CPS (medián 11,29 CPS). Tento rozdíl je statisticky významný: při použití Wilcoxonova párového testu se hodnota p blíží nule. Byť je tento rozdíl skutečný, jeho velikost v řádu pouze cca 10 % se nezdá příliš veliká. Průměrné hodnoty CPS se navíc pohybují v rozsahu, který doporučují teoretická pojednání. Pokud by titulky zároveň zachovávaly požadavek na konstantní rychlost, bylo by možné učinit závěr, že praxe je v souladu s teorií. Pak by rozložení hodnot CPS přibližně odpovídalo grafu č. 5. Pokud by nebyla dodržována konstantní rychlost, ale byla by dodržována maximální rychlost, rozložení by pravděpodobně vypadalo zhruba jako na grafu č. 6. Data ale ve skutečnosti



Graf č. 5: Přibližná předpokládaná relativní četnost hodnot CPS při respektování maximální hodnoty CPS a konstantní rychlosti. Rychlost titulků by se držela kolem doporučené hranice 12 CPS.



Graf č. 6: Přibližná předpokládaná relativní četnost hodnot CPS při respektování maximální hodnoty CPS. Postupně narůstající podíl titulků by měl rychlost blížíci se k maximální doporučené. Na grafu by tak rychlosti 11–12 CPS dosáhlo asi 18 % jednotlivých titulků, ale je třeba mít na paměti, že se jedná pouze o přibližný model.



Graf č. 7: Relativní četnost hodnot CPS u amatérských a profesionálních titulků v celém zkoumaném vzorku. Zhruba 12 % všech profesionálních a asi 8 % všech amatérských jednotlivých titulků má rychlost čtení 11–12 CPS.

vypadají naprosto jinak, jak lze vidět na grafu č. 7. Je patrné, že rozložení pro amatérské i profesionální titulky připomínají normální rozdělení, avšak zcela mu neodpovídají, protože obsahují příliš mnoho extrémních hodnot. Vzhledem k jejich malé četnosti graf nezobrazuje titulky s hodnotami nad 40 CPS, byť v obou vzorcích byly zastoupeny (u profesionální titulků jich bylo 10, u amatérských 178, což stále představuje pouze cca 0,01 %, respektive 0,12 %, vzorku). Na grafu je i dobře viditelná tendence amatérských titulků mít vyšší CPS než profesionální titulky a také to, že amatérské titulky častěji dosahují vysokých hodnot nad 25 CPS.

Nejčastější hodnoty se sice pohybují přibližně okolo 12 CPS, což je teoretiky nejvíce doporučovaná hodnota, ale než jako pevná hranice, jejíž překročení je možné pouze za výjimečných okolností, se tato hodnota jeví spíše jako ideál, ke kterému se titulkáři snaží přiblížit. Zdá se, že jen pro málo titulkářů platí pravidlo, že žádný titulek nesmí překročit hranici udávanou teoretiky. Jak je vidět v tabulce č. 1, pouze necelých 10 % profesionálních titulků a žádné amatérské titulky neměly nejvyšší rychlost do 17 CPS. Tato tabulka dále ilustruje, že v této oblasti jsou normy poněkud „tekuté“, protože z ní je na

Max. rychlost (CPS)	Amatérské (%)					Profesionální (%)				
	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%
≤ 12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
≤ 13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
≤ 14	0	0	0	0	2,3	0	0	1	5,9	17,8
≤ 15	0	0	0	2,3	4,5	0	5	14,9	23,8	38,6
≤ 16	0	0	1,5	3	12	4	18,8	24,8	37,6	48,5
≤ 17	0	2,3	3	5,3	23,3	8,9	25,7	33,7	44,6	62,4
≤ 18	0,8	3	3,8	15	39,8	15,8	33,7	39,6	53,5	74,3
≤ 19	1,5	3,8	5,3	25,6	54,1	20,8	39,6	46,5	65,3	89,1
≤ 20	1,5	5,3	15	36,1	71,4	22,8	45,5	50,5	76,2	98
≤ 21	2,3	8,3	24,8	51,1	82,7	27,7	47,5	63,4	89,1	100
≤ 22	3,8	17,3	32,3	65,4	87,2	30,7	57,4	73,3	96	100
≤ 23	7,5	27,1	42,1	77,4	95,5	36,6	66,3	86,1	99	100
≤ 24	7,5	35,3	54,1	85,7	96,2	39,6	77,2	94,1	100	100
≤ 25	13,5	45,1	66,9	91,7	97,7	41,6	85,1	97	100	100
≤ 26	15,8	53,4	75,2	94,7	98,5	43,6	91,1	98	100	100
≤ 27	22,6	60,2	83,5	96,2	98,5	50,5	96	100	100	100
≤ 28	27,1	71,4	88	97	98,5	55,4	98	100	100	100
≤ 29	30,8	78,2	91	98,5	99,2	62,4	98	100	100	100
≤ 30	36,1	85	94	98,5	99,2	68,3	100	100	100	100
≤ 31	42,1	88,7	94,7	98,5	100	73,3	100	100	100	100
≤ 32	49,6	93,2	97,7	98,5	100	76,2	100	100	100	100
≤ 33	52,6	94,7	97,7	98,5	100	80,2	100	100	100	100
≤ 34	54,9	95,5	98,5	98,5	100	81,2	100	100	100	100
≤ 35	60,2	96,2	98,5	98,5	100	84,2	100	100	100	100
≤ 36	63,9	97	98,5	98,5	100	85,1	100	100	100	100
≤ 37	66,9	97,7	98,5	99,2	100	87,1	100	100	100	100
≤ 38	69,2	98,5	98,5	100	100	90,1	100	100	100	100
≤ 39	75,2	98,5	98,5	100	100	90,1	100	100	100	100
≤ 40	75,9	98,5	98,5	100	100	91,1	100	100	100	100

Tabulka č. 1: Maximální čtecí rychlost. Procentuální poměr titulků ve zkoumaném vzorku, u nichž nejvýše dané procento titulků překračuje danou čtecí rychlost v CPS. Každý řádek reprezentuje danou maximální rychlost. Údaje jsou tedy kumulativní, rostou směrem dolů a doprava. Sloupce vyjadřují procento zkoumaných titulků, z nichž procento dané v nadpisu sloupce nepřesáhlo danou rychlost. Tedy na příklad 5,3 % amatérských titulků obsahuje méně jak 5 % jednotlivých titulků, které přesahují 17 CPS. Všechny amatérské titulky obsahují méně než 10 % jednotlivých titulků, které přesahují rychlost 31 CPS a žádné amatérské titulky nedodržují maximální rychlost alespoň 17 CPS. Pro profesionální to samé platí pro 21 CPS a 15 CPS.

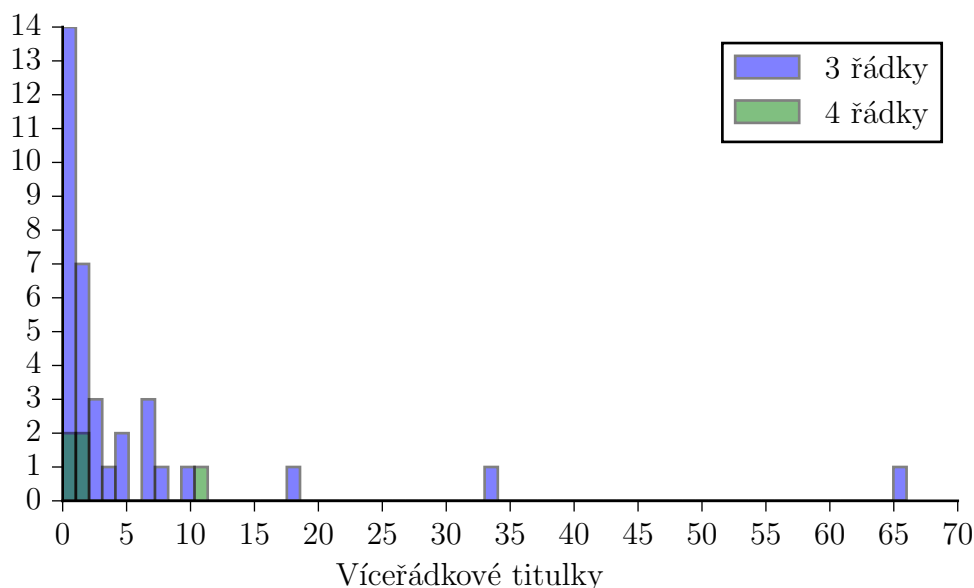
příklad patrné, že téměř 90 % profesionálních titulků obsahuje maximálně 5 % titulků přesahujících 21 CPS, přičemž obdobné procento amatérských titulků obsahuje maximálně 5 % titulků přesahujících 25 CPS. I tato tabulka potvrzuje, že amatérské titulky jsou rychlejší, neboť pro každou souřadnici v tabulce je hodnota pro amatérské titulky vyšší než odpovídající hodnota pro profesionální titulky.

Obecně ze zkoumaného vzorku nicméně vyplývá, že doporučení v teoretické literatuře ohledně maximální čtecí rychlosti rozhodně normami nejsou. I pokud bychom benevolentně za normu pokládali chování, které dodržuje alespoň $3/4$ příslušníků nějaké skupiny alespoň z 90 %, vidíme, že maximální rychlost není nejen nejčastěji zmiňovaných 12–13 CPS, ale ani volnějších 16–17 CPS, které pro DVD doporučuje na příklad Pošta. Z dat navíc není ani patrné, že by existovala jakákoliv hranice, na které by se profesionálové nebo amatéři dokázali shodnout, neboť neexistuje předěl, za kterým by množství rychlých titulků nápadně kleslo. Tvrzení platí pro amatéry i profesionály, byť je mezi nimi patrný rozdíl spočívající v tom, že amatérské titulky mají sklon být rychlejší v průměru i mají sklon mít vyšší maximální rychlost (hodnota p se ve Wilcoxonově párovém testu pro tento případ opět blíží nule).

3.5 Počet řádků

Teoretici (viz oddíl 2.4.5) se shodují, že titulky by měly mít maximálně dva řádky. Profesionálové se tohoto doporučení drží, ve zkoumaném vzorku nebyly ani jedny titulky, které by toto pravidlo porušovaly. U amatérských titulků byla situace poněkud jiná. Jak lze vidět na grafu č. 8, celkem 35 amatérských titulků obsahovalo jednotlivé titulky, které měly tři řádky, přičemž pět z nich mělo dokonce několik čtyřřádkových titulků. Nedošlo k situaci, že by některé titulky měly nějaké čtyřřádkové titulky, ale žádné třířádkové. Několik titulků mělo tři řádky jasným omylem, kdy třetí řádek obsahoval jediný znak (buď tečku nebo v jednom případě malé písmeno), a proto jsem je z této statistiky vyřadil. Navíc platí, že titulky, které obsahovaly čtyřřádkové titulky, měly zpravidla vysoký počet třířádkových titulků (tři nejextrémnější hodnoty z grafu představují právě takovéto titulky). Je tedy očividné, že i pro amatéry jsou maximálně dva řádky na titulek normou, byť není tak absolutní, jako pro profesionály. Absolutně tuto normu dodrželo téměř 74 % amatérů a jen necelých 10 % ji porušilo vícekrát než dvakrát, přičemž v absolutních číslech pouze 0,15 % všech jednotlivých amatérských titulků, kterých bylo ve vzorku celkem 146 018, tuto normu porušilo.

Zkoumal jsem dále také, zda existuje preference spíše používat jednořád-



Graf č. 8: Počet titulků s daným počtem jednotlivých titulků s třemi a čtyřmi řádky. Čtrnáct titulků obsahovalo jeden třířádkový titulek a jedny titulky obsahovaly jedenáct čtyřřádkových titulků.

kové nebo spíše dvouřádkové titulky. I při párovém porovnání amatérských a profesionálních titulků jsem nezjistil žádné statisticky významné rozdíly. U obou vzorků připadaly velmi zhruba tři jednořádkové titulky na dva titulky o dvou a více řádcích.

3.6 Pauzy mezi titulky

Teoretici (viz oddíl 2.4.4) doporučují, aby mezi jednotlivými titulky byla pauza, aby si oko stihlo všimnout, že došlo ke změně titulku. Jak je vidět v tabulce č. 2, některými doporučovanou čtvrt vteřinou se neřídí prakticky nikdo. Asi 30 % amatérských titulků obsahuje titulky, které se překrývají, tzn. že začátek následující titulku je dříve, než konec předcházejícího titulku. Tento nedostatek (protože o nic jiného než nedostatek se nejedná) se u profesionálních titulků až na jednu výjimku nevyskytoval. Celkem se překrývalo 280 amatérských titulků, ale toto překrývání bylo velmi mírné, jelikož jeho medián činil přibližně 80 milisekund. Zdá se nicméně, že zde norma mezi amatéry prakticky vůbec neexistuje, protože většina se vyhýbá pouze tomu, aby se titulky nepřekrývaly.

Min. pauza (ms)	Amatérské (%)					Profesionální (%)				
	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%
< 0	69,9	94,7	99,2	99,2	99,2	99	100	100	100	100
< 10	26,3	44,4	50,4	60,2	66,2	88,1	96	96	96	96
< 20	23,3	37,6	43,6	52,6	61,7	88,1	96	96	96	96
< 30	21,1	36,1	39,1	48,9	59,4	88,1	96	96	96	96
< 40	18,8	33,8	37,6	42,1	52,6	87,1	95	95	96	96
< 50	17,3	30,8	35,3	39,1	47,4	75,2	87,1	89,1	90,1	90,1
< 60	17,3	30,8	35,3	38,3	43,6	75,2	86,1	89,1	90,1	90,1
< 70	17,3	30,1	34,6	36,8	41,4	74,3	85,1	89,1	90,1	90,1
< 80	15,8	28,6	30,8	33,1	37,6	71,3	85,1	86,1	89,1	89,1
< 90	8,3	17,3	20,3	24,1	28,6	30,7	41,6	46,5	56,4	64,4
< 100	8,3	16,5	20,3	24,1	27,8	30,7	40,6	44,6	56,4	63,4
< 110	6,8	14,3	19,5	24,1	26,3	30,7	39,6	44,6	56,4	63,4
< 120	3,8	12,8	16,5	21,8	25,6	28,7	39,6	44,6	56,4	62,4
< 130	1,5	5,3	6,8	9,8	13,5	16,8	30,7	34,7	40,6	44,6
< 140	0,8	4,5	5,3	9	12,8	16,8	30,7	34,7	39,6	44,6
< 150	0,8	3,8	5,3	9	12,8	15,8	28,7	33,7	39,6	44,6
< 160	0,8	2,3	3	6,8	10,5	15,8	26,7	30,7	35,6	41,6
< 170	0	0,8	0,8	2,3	4,5	0	5	5,9	14,9	21,8

Tabulka č. 2: Minimální pauzy mezi titulky. Každý řádek odpovídá minimální pauze mezi titulky. Každý sloupec ukazuje, jaké procento všech titulků obsahuje nejvýše podíl pauz daný v hlavičce sloupce, které jsou delší než hranice daná prvním údajem na daném řádku. Tak 69,9 % amatérských a 99 % titulků neobsahuje žádné titulky, které by se překrývaly (a tedy pauza mezi nimi byla záporná). Dále 28,6 % amatérských a 85,1 % profesionálních titulků obsahuje nejvýše 1 % pauz, které jsou kratší než 80 ms.

Zdá se pouze, že asi necelá šestina dodržuje spodní hranici 80 milisekund, ale vzhledem k velikosti této skupiny nelze mluvit o všeobecně platné normě.

Oproti tomu u profesionálních titulků se dá jasně vysledovat, že velká většina (zhruba tři čtvrtiny a více) zde uznává jako normu minimálně 80 ms, jelikož hodnoty pro 50 až 80 milisekund a dále pak pro 90 až 120 milisekund se prakticky nemění. Téměř třetina pak dokonce jako normu uznává 120 milisekund. Tyto hodnoty nejsou náhodné, jelikož při snímkovací rychlosti 25 snímků obvyklé na DVD 80 ms odpovídá dvěma snímkům a 120 ms třem snímkům. Tendence dodržovat tuto normu se nezdá být závislá na titulkovacím studiu ani dramaturgovi (z dat je jen patrné, že Petr Čemus jakožto dramaturg se patrně snaží o normu dokonce 4 snímků za vteřinu). Za povšimnutí pak dále stojí, že necelá šestina amatérů se zdá velmi striktně dodržovat jako normu minimální pauzu 2 snímky, jak lze pozorovat na prvním sloupci tabulky č. 2.

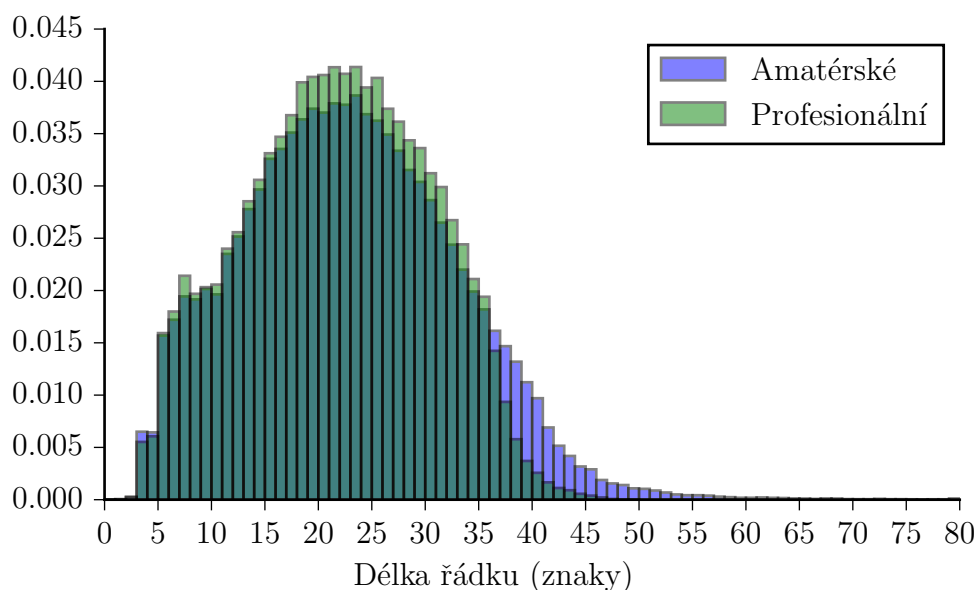
3.7 Délka řádků

Jak jsem již shrnul výše (viz oddíl 2.4.6), teoretici doporučují maximální délku řádku od 33 znaků pro televizi po 43 znaků včetně mezer pro promítání na festivalech, přičemž ohledně DVD se nejvíce shodují na hodnotě 40 znaků na řádek. Jak lze vidět v tabulce č. 3, zdá se, že profesionální titulky se

Délka řádku (znaky)	Amatérské (%)					Profesionální (%)				
	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%
≤ 30	0	0	0	2,3	3,8	0	0	0	1	14,9
≤ 31	0	0	0	2,3	12	0	0	0	2	32,7
≤ 32	0	0	0	3,8	19,5	0	0	0	10,9	55,4
≤ 33	0	0	1,5	4,5	28,6	0	0	3	28,7	69,3
≤ 34	0	0,8	3	13,5	45,1	0	3	8,9	49,5	86,1
≤ 35	0	2,3	4,5	19,5	56,4	1	12,9	30,7	69,3	92,1
≤ 36	0	3	6	30,8	67,7	2	35,6	62,4	87,1	96
≤ 37	0	4,5	13,5	43,6	81,2	5,9	60,4	75,2	91,1	99
≤ 38	0,8	9	22,6	57,1	87,2	21,8	75,2	84,2	92,1	100
≤ 39	2,3	17,3	37,6	66,2	91	38,6	83,2	89,1	94,1	100
≤ 40	6	33,8	50,4	76,7	93,2	51,5	89,1	92,1	97	100
≤ 41	11,3	42,1	59,4	87,2	94	66,3	90,1	92,1	100	100
≤ 42	14,3	51,1	66,9	88,7	95,5	76,2	92,1	94,1	100	100
≤ 43	21,8	60,2	72,9	90,2	95,5	84,2	92,1	100	100	100
≤ 44	26,3	65,4	78,9	91	95,5	86,1	96	100	100	100
≤ 45	32,3	71,4	87,2	91,7	95,5	87,1	100	100	100	100
≤ 46	37,6	78,9	87,2	93,2	97	90,1	100	100	100	100
≤ 47	43,6	81,2	88	94	97	96	100	100	100	100
≤ 48	48,1	83,5	91,7	95,5	97	98	100	100	100	100
≤ 49	49,6	86,5	91,7	95,5	97	100	100	100	100	100
≤ 50	54,9	88,7	92,5	96,2	97,7	100	100	100	100	100
≤ 51	60,9	90,2	92,5	96,2	97,7	100	100	100	100	100
≤ 52	66,9	91,7	94	97	98,5	100	100	100	100	100
≤ 53	68,4	91,7	94,7	97	98,5	100	100	100	100	100
≤ 54	72,2	91,7	96,2	97	98,5	100	100	100	100	100
≤ 55	72,9	93,2	96,2	97	99,2	100	100	100	100	100
≤ 56	76,7	94	96,2	97	99,2	100	100	100	100	100
≤ 57	81,2	94,7	96,2	97,7	99,2	100	100	100	100	100
≤ 58	81,2	96,2	96,2	97,7	99,2	100	100	100	100	100
≤ 59	84,2	96,2	97	97,7	100	100	100	100	100	100

Tabulka č. 3: Délka řádků. Každý řádek tabulky udává podíl všech profesionálních nebo amatérských titulků, z nichž nejvýše procento jednotlivých řádků v daných titulcích dané v hlavičce příslušného sloupce je delší než daná délka řádku. Tak na příklad 49,6 % amatérských a 100 % profesionálních titulků neobsahuje žádné jednotlivé řádky delší než 49 znaků (mohou se tedy vyskytovat řádky o délce 49 znaků). Všechny amatérské i profesionální titulky obsahují alespoň jeden řádek, který má alespoň 34 znaků. 59,4 % amatérských a 92,1 % profesionálních titulků obsahuje nejvýše 2 % jednotlivých řádků, které jsou dlouhé 42 a více znaků.

této hodnotě blíží. Tři čtvrtiny profesionálních titulků mají jako absolutní



Graf č. 9: Relativní četnost délek řádků všech jednotlivých řádků. Graf neobsahuje 125 hodnot, které přesahovaly hodnotu 80 znaků na řádek, tedy asi 0,06 % vzorku. Asi 3,8 % všech jednotlivých amatérských a mírně přes 4 % všech jednotlivých profesionálních řádků v titulcích mělo délku mezi 23 a 24 znaky.

hranici délku řádku 42 znaků a devět z deseti profesionálních titulků striktně dodržují hodnotu maximálně 46 znaků na titulek. Pokud jako doklad existence normy nepožadujeme její absolutní dodržování, téměř devadesát procent profesionálních titulků obsahuje alespoň 99 % titulků, které jsou maximálně 40 znaků dlouhé. Nejvyšší zaznamenaná délka řádku u profesionálních titulků pak činila 49 znaků. Průměrná délka řádku u profesionálních titulků je 21,28 a medián činí 21 znaků. Pro amatérské titulky tyto hodnoty činí 22,46, respektive 22, znaků. Tyto rozdíly jsou statisticky významné neboť hodnota p u provedeného Mann-Whitneyova testu se hraničně blíží nule.

U amatérských titulků norma příliš patrná oproti tomu není, protože v datech není patrný jasný předěl, po kterém by určitá délka řádku začala být nápadně méně frekventovaná. Nejvyšší zaznamenaná délka řádku byla 148 znaků, přičemž více než padesát procent amatérských titulků alespoň jednou přesahuje maximální hodnotu 49 znaků zaznamenanou u profesionálních titulků.

I když jsou průměrné hodnoty statisticky odlišné, rozdíl na první pohled není příliš velký, jak dokládá i graf č. 9. To je pravděpodobně dané tím, že délka titulku je hlavně funkcí toho, co postavy říkají ve filmu, přičemž ty často během pár vteřin nestihnou říci takový objem textu, aby titulek přesáhl doporučenou hranici. Rozdíl také může být následkem odlišné technologie. Jelikož amatérské titulky bývají přijímány ponejvíce na osobních počítačích (a v dnešní době možná i na tabletech atp.), jsou přehrávány v softwarových přehrávačích, které dokáží dlouhé titulky zalomit samy, a tak divák nemusí pocítovat tak velký rozdíl oproti profesionálním titulkům. V takovém případě by tlak na ruční zalomení titulků byl pravděpodobně vcelku nízký. Tuto hypotézu podporuje to, že množství amatérských titulků s velmi dlouhými řádky obsahuje pouze jeden řádek. Divák je tak ochuzen jen o případné ruční zalomení řádku autorem titulků. Na druhou stranu toto automatické zalomení může vést k vyššímu počtu zobrazených titulků s více než dvěma řádky, než jsem zjistil v oddíle 3.5, byť tato hypotéza se nezdá příliš významná, neboť vzhledem k širokoúhlým displejům k této alternativě dochází pravděpodobně jen velmi zřídka. Tyto údaje ale není možné přesně určit, protože jsou ovlivněny použitým přehrávačem, displejem a velikostí písma, která není ve formátu SRT, jenž pro distribuci amatérských titulků ve vzorku slouží, definována. Požadavek na ruční zalomení u profesionálních titulků je pak pravděpodobně silnější, protože u DVD přehrávače nelze vždy předpokládat, že by automatické zalomení titulku podporoval.

Za zmínku též stojí, že velká většina jednotlivých titulků maximální hranice nedosáhne, jak je patrné na grafu č. 9. Jen asi 5 %, respektive 1 %, jednotlivých řádků v amatérských, respektive profesionálních, titulcích přesahuje délku řádku 40 znaků. Z tohoto pohledu tedy obě skupiny teoretickou normu v praxi dodržují, byť to u amatérských překladatelů nemusí být příliš vědomé.

Pokusil jsem se též ověřit, zda platí doporučení teoretiků, že první řádek titulku by měl být kratší než druhý. Když jsme porovnal všechny jednotlivé titulky, ukázalo se, že toto pravidlo patrně příliš významné není, protože poměr titulků, kde byl první řádek delší, oproti titulkům, kde byl delší druhý řádek, byl u profesionálních titulků 48:52 a u amatérských 53:47. Tento rozdíl je vzhledem k velikosti vzorku statisticky významný, ale nezdá se, že

by měl přílišný praktický význam. Dochází zde ale k zajímavé situaci, kdy se zdá, že se k teoretické normě přibližují více amatérské titulky než titulky profesionální. Avšak vzhledem k tomu, že šance, že daný titulek teoretické normě vyhovuje, se blíží 50 %, nelze zde o jakékoliv v praxi uplatňované normě hovořit. Také jsem zjistil, že amatérské titulky mají tendenci mít větší rozdíl mezi délkou prvního a druhého řádku, ale i když tento rozdíl byl jednoznačně statisticky významný, v praxi se nejevil příliš důležitý. Rozdíl délek obou řádků byl 8,6 znaků pro amatérské titulky a 7,9 znaků pro profesionální titulky. Mediánu přitom pro oba vzorky činil 7 znaků.

Ohledně maximální délky řádku tedy platí, že profesionální norma je dobře patrná a profesionální titulky se zpravidla drží nejvýše limitu asi 40 až 43 znaků na řádek. Amatérské norma naopak patrná vůbec není, byť platí, že velká většina amatérských i profesionálních titulků nepřesahuje délku 40 znaků na řádek. Pravidlo, že první řádek titulků má být kratší než druhý, nedodržuje masivně ani jedna skupina.

3.8 Minimální a maximální doba zobrazení

Teoretici (viz oddíl 2.4.3) doporučují jako minimální dobu zobrazení titulků cca 0,8 až 1,5 vteřiny a jako maximální dobu cca 6 vteřin. Jak je vidět v tabulce č. 4, profesionální titulky se této hranici do jisté míry blíží, kdy absolutní hranici nejmenší doby zobrazení všech jednotlivých titulků činí přesně půl vteřiny. Pro tři čtvrtiny profesionálních titulků platí hranice 800 milisekund, pro polovinu jedna vteřina a jedny titulky obsahují pouze titulky, které trvají alespoň vteřinu a půl. V tabulce je taktéž jasně patrný předěl mezi jednou vteřinou, kdy alespoň tři čtvrtiny titulků obsahují alespoň 99 % jednotlivých titulků, které jsou delší než jedna vteřina, ale pro minimální dobu zobrazení 1,1 vteřiny totéž platí pouze pro asi 40 % titulků. Situace v sousedních sloupcích, které udávají údaje pro 98 % a 95 % jednotlivých titulků, je podobná.

U amatérských titulků podobně jasnou hranici nenalezneme. Existují i titulky, které obsahují titulky, jež jsou kratší než sto milisekund, u kterých je prakticky jisté, že je divák nemá šanci přečíst. Více jak tři čtvrtiny titulků jako

Min. do- ba (ms)	Amatérské (%)					Profesionální (%)				
	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%
100 ≤	96,2	100	100	100	100	100	100	100	100	100
200 ≤	94	100	100	100	100	100	100	100	100	100
300 ≤	92,5	100	100	100	100	100	100	100	100	100
400 ≤	86,5	97,7	99,2	100	100	100	100	100	100	100
500 ≤	82,7	95,5	97,7	99,2	100	100	100	100	100	100
600 ≤	68,4	92,5	94,7	99,2	99,2	96	100	100	100	100
700 ≤	59,4	86,5	93,2	97	99,2	85,1	93,1	96	100	100
800 ≤	46,6	76,7	85	92,5	97,7	75,2	92,1	93,1	97	100
900 ≤	34,6	67,7	78,9	89,5	94,7	69,3	82,2	87,1	93,1	99
1000 ≤	20,3	55,6	66,2	81,2	92,5	50,5	77,2	79,2	87,1	95
1100 ≤	6	27,8	38,3	59,4	82	15,8	41,6	41,6	57,4	81,2
1200 ≤	3,8	18	27,8	42,1	66,9	9,9	32,7	38,6	46,5	64,4
1300 ≤	2,3	10,5	16,5	30,8	54,1	2	14,9	26,7	37,6	51,5
1400 ≤	2,3	6	9	21,1	39,8	1	10,9	16,8	34,7	46,5
1500 ≤	1,5	4,5	5,3	15	29,3	1	7,9	12,9	26,7	40,6
1600 ≤	0,8	3,8	3,8	6,8	20,3	0	4	6,9	19,8	32,7
1700 ≤	0,8	3	3,8	6	14,3	0	0	4	11,9	27,7
1800 ≤	0,8	2,3	2,3	3,8	7,5	0	0	1	7,9	16,8
1900 ≤	0,8	1,5	2,3	3	6,8	0	0	0	3	11,9
2000 ≤	0,8	0,8	1,5	2,3	4,5	0	0	0	2	7,9
2100 ≤	0	0	0	0,8	3	0	0	0	2	5,9

Tabulka č. 4: Minimální doba zobrazení. Každý řádek představuje procento titulků, u kterých nejvýše podíl jednotlivých titulků daný v hlavičce sloupce nedosáhl alespoň minimální délky dané příslušným údajem v prvním řádku. Tak 96,2% amatérských titulků neobsahovalo jednotlivé titulky kratší než 100 ms, přičemž u profesionálních to platilo pro všechny titulky a navíc zde pro všechny platila i hranice 500 ms. Tu u amatérských dodrželo jen 82,7% a 17,3% amatérských titulků obsahovalo alespoň jeden titulek, který byl kratší než 500 ms. Dále pak 77,2% profesionálních a 55,6% amatérských titulků obsahovalo nejvýše jednu setinu jednotlivých titulků, které byly zobrazeny méně než jednu vteřinu.

absolutní hranici mají 500 ms a obdobné množství titulků obsahuje nejvýše 1% jednotlivých titulků, které jsou kratší než 800 ms.

Hranice maximální doby trvání naopak tak jasná není, jak lze pozorovat v tabulce č. 5. Žádnou jasně patrnou hranici nenalezneme ani u profesionálních titulků. Doporučovaný limit 6 vteřin rozhodně není absolutním pravidlem, byť 99% jednotlivých titulků tento limit respektuje v asi 85% případů. Na druhou stranu si je nutné uvědomit, že vzhledem k tempu většiny současné kinematografie situace, kdy titulek může být takto dlouhý, není příliš častá, a tak je otázkou, nakolik je tento údaj vypovídající a nakolik je fakt, že velká většina titulků tuto hranici nepřesahuje, daný vědomou snahou překladatelů

Max. do- ba (ms)	Amatérské (%)					Profesionální (%)				
	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%	0%	< 1%	< 2%	< 5%	< 10%
≤ 5000	0	24,8	45,9	75,9	91	4	30,7	48,5	73,3	95
≤ 5100	0	27,1	52,6	78,9	94	5,9	36,6	53,5	78,2	98
≤ 5200	0	33,1	57,9	82,7	95,5	7,9	39,6	55,4	82,2	99
≤ 5300	0,8	39,1	64,7	85	96,2	9,9	43,6	61,4	87,1	99
≤ 5400	1,5	45,1	69,2	88	96,2	11,9	50,5	66,3	92,1	99
≤ 5500	3	51,9	71,4	90,2	98,5	12,9	56,4	71,3	96	100
≤ 5600	3	57,1	74,4	91,7	98,5	12,9	62,4	77,2	97	100
≤ 5700	3,8	63,2	76,7	93,2	98,5	13,9	66,3	84,2	99	100
≤ 5800	5,3	68,4	80,5	94,7	98,5	15,8	76,2	89,1	99	100
≤ 5900	6,8	70,7	83,5	96,2	98,5	17,8	77,2	93,1	100	100
≤ 6000	19,5	78,2	88	97	99,2	20,8	85,1	94,1	100	100
≤ 6100	21,8	79,7	90,2	97	100	24,8	88,1	97	100	100
≤ 6200	24,8	82,7	91	97	100	25,7	91,1	97	100	100
≤ 6300	27,8	85	91,7	97	100	32,7	94,1	98	100	100
≤ 6400	30,8	85	92,5	97	100	37,6	96	100	100	100
≤ 6500	33,1	88	94	97,7	100	39,6	97	100	100	100
≤ 6600	34,6	88,7	95,5	98,5	100	47,5	98	100	100	100
≤ 6700	37,6	90,2	95,5	98,5	100	51,5	99	100	100	100
≤ 6800	42,1	91,7	95,5	98,5	100	56,4	99	100	100	100
≤ 6900	44,4	92,5	96,2	98,5	100	60,4	100	100	100	100
≤ 7000	48,1	92,5	96,2	99,2	100	66,3	100	100	100	100
≤ 7100	54,9	94	97	99,2	100	70,3	100	100	100	100
≤ 7200	56,4	94	97	99,2	100	77,2	100	100	100	100
≤ 7300	56,4	94,7	97	99,2	100	79,2	100	100	100	100
≤ 7400	57,1	94,7	97	99,2	100	80,2	100	100	100	100
≤ 7500	58,6	95,5	98,5	99,2	100	84,2	100	100	100	100
≤ 7600	58,6	96,2	98,5	99,2	100	86,1	100	100	100	100
≤ 7700	59,4	96,2	98,5	99,2	100	86,1	100	100	100	100
≤ 7800	60,2	96,2	98,5	100	100	87,1	100	100	100	100
≤ 7900	63,2	96,2	98,5	100	100	87,1	100	100	100	100
≤ 8000	65,4	96,2	98,5	100	100	89,1	100	100	100	100
≤ 8100	67,7	96,2	99,2	100	100	89,1	100	100	100	100
≤ 8200	69,2	97	99,2	100	100	90,1	100	100	100	100
≤ 8300	69,9	97	99,2	100	100	93,1	100	100	100	100
≤ 8400	70,7	97	99,2	100	100	94,1	100	100	100	100
≤ 8500	72,2	97,7	99,2	100	100	94,1	100	100	100	100
≤ 8600	72,9	97,7	99,2	100	100	94,1	100	100	100	100
≤ 8700	72,9	97,7	99,2	100	100	94,1	100	100	100	100
≤ 8800	73,7	98,5	99,2	100	100	94,1	100	100	100	100
≤ 8900	74,4	98,5	99,2	100	100	95	100	100	100	100

Tabulka č. 5: Maximální doba zobrazení. Tabulka zobrazuje podobným způsobem jako předchozí tabulka č. 4 s tím rozdílem, že udává podíl titulků, které jsou kratší než dané hranice.

a nakolik vzniká mimoděk. Je nicméně jasně patrné, že profesionální titulky mají větší sklon nenechávat titulky zobrazené příliš dlouho, byť tento rozdíl není příliš markantní.

Co se týče průměrné doby trvání, tak medián pro profesionální titulky činí 2,43 vteřiny a pro amatérské 2,33 vteřiny. Při párovém porovnání mediánů se tento rozdíl nejevil jako statisticky signifikantní a i kdyby byl, je tak malý,

že by měl jen pramalý význam. Minimální zaznamenaná doba u profesionálních titulků byla 500 milisekund a 38 milisekund u amatérských. Pomíjím 4 amatérské titulky, které měly zápornou dobu trvání, protože jejich konec předcházela jejich začátku. Patrně se jednalo o chyby, což nelze vyloučit ani u zbytku velmi krátkých amatérských titulků. Maximální doba zobrazení amatérských titulků byla 22 vteřin, i když ve vzorku se vyskytovaly hodnoty až 3599 vteřin, kdy se ale jednalo o zjevné chyby (autor omylem posunul konec titulku o hodinu dozadu a pak o vteřinu dopředu). U profesionálních maximální doba zobrazení dosáhla 42 vteřin, ale ani zde není jasné, zda se nejednalo o nedopatření. Každopádně pro profesionální i amatérské titulky platí, že titulky, které by byly zobrazeny déle než 12 vteřin, jsou extrémně vzácné.

Ohledně minimální doby trvání je tedy patrná profesionální norma. Absolutní činí 500 milisekund a relativní, kterou velká část titulkářů dodržuje téměř stoprocentně, činí jednu vteřinu. Amatérská norma není příliš patrná, byť i zde velká většina autorů dodržuje hranici alespoň půl vteřiny a naprostá většina jednotlivých titulků je zobrazena alespoň 800 milisekund. Pro maximální dobu trvání žádná patrná hranice jasná není, ale platí, že titulky delší než šest vteřin jsou vzácné.

3.9 Úspornost překladu

V oddíle 3.4 jsem došel k závěru, že amatérské titulky mají sklon mít vyšší čtecí rychlost. Jelikož čtecí rychlost definujeme podílem, tedy tím, kolik znaků musí divák přečíst během jedné vteřiny, toto zjištění může pramenit buď z toho, že amatérské titulky jsou celkově zobrazeny kratší dobu, nebo z toho, že jsou delší, anebo kombinací obou těchto vlivů.

Ukázalo se, že průměrná doba zobrazení všech titulků se mezi amatérskými a profesionálními titulky statisticky signifikantně neliší. Statisticky signifikantně se neliší ani počet jednotlivých titulků v daných titulcích. Celkový objem textu ale ano s hodnotou p blížící se nule. Průměrná délka profesionálních titulků byla 32 537 znaků (medián 31 961 znaků) oproti 34 706 a 33 043 znaků u amatérských titulků. S jistotou lze tedy říci, že profesionální překladatelé

jsou při překladu úspornější o zhruba 5–10 %.

3.10 Značení dialogu

Co se týče způsobu značení titulků, oba druhy titulků byly v rámci jedněch titulků téměř vždy dosti konzistentní. Ve vyšší míře jsem zaznamenal pouze značení dialogů buď pomocí spojovníků a mezery, anebo pouze pomocí spojovníků, vždy na začátku řádku. Výskyt pomlčky pro tento účel jsem nezaznamenal. Profesionální titulky nepoužívají vždy jeden způsob případů jen u zhruba v 9 % případů a v těchto případech je poměr jednoho způsobu k druhému nejvýše 1 : 8. Amatérské titulky jsou konzistentní asi v 79 % případů a v případě, že konzistentní nejsou, tak tento poměr 1 : 8 překračují pouze čtyřikrát. Profesionální i amatérské titulky upřednostňují spojovník s mezerou v poměru přibližně 4 : 1 (17 : 84, respektive 21 : 112). Za zmínku stojí, že jedny amatérské titulky pro značení používaly spojovníky na konci řádku, nikoliv na začátku.

V třetině amatérských a polovině profesionálních titulků jsem též zaznamenal přítomnost tří replik v rámci jednoho titulku, kdy jeden řádek obsahoval dvě repliky, z nichž druhá byla oddělená spojovníkem. Zhruba 15 % amatérských a 20 % profesionálních titulků pak obsahovalo jednotlivé titulky, které obsahovaly dokonce čtyři repliky. Nejčastěji to znamenalo dvě repliky na každém řádku oddělené spojovníkem, ale vyskytly se i případy tří replik na jednom řádku, jako na příklad v profesionálních titulcích pro film *Lov lososů* v Jemenu:

- Jste v pořádku?
- Ano. - Určitě? - Ano.

Závěrem tedy lze říci, že norma pro amatérské i profesionální titulky je pravděpodobně taková, že dialog se značí spojovníkem s mezerou, přičemž v rámci jednoho titulku jsou přípustné až čtyři repliky. Za povšimnutí stojí, že více než dvě repliky v jednom titulku obsahovaly častěji profesionální titulky.

3.11 Poznámky pod čarou

Jak jsem zmínil v oddíle 2.6.1, amatérské titulky k japonským seriálům se oproti profesionálním titulkům vyznačují přítomností glos a vysvětlivek umístěných různě v obraze. To formát SRT používaný pro distribuci českých amatérských titulků k filmům neumožňuje. To ale neznamená, že žádné podobné poznámky neobsahují. Zde je třeba poznamenat, že v tomto oddíle již budu narážet na hranice kvantitativního přístupu pomocí automatického zpracování dat, který jsem až doposavad volil, protože se již dostávám za hranici toho, co lze zjistit čistě bez zohlednění významu, a tak následující výsledky je třeba brát s jistou rezervou, protože je možné, že jsem nezachytil zdaleka všechny výsledky daného jevu, jelikož jsem k výsledkům došel metodou vyhledávání řetězců znaků v textu všech titulků.

V amatérských titulcích jsem zaznamenal množství poznámek. Ve dvou různých titulcích a celkem ve čtyřech jednotlivých titulcích jsem zaznamenal dokonce odkaz na internetové stránky, z toho jednou na server www.thefreedictionary.com a třikrát na Wikipedii, jako na příklad v tomto třířádkovém titulků k filmu Kronika od uživatele Giovanni:

..jmenuje se to "dominantní predátor."

A v podstatě tohle to je,...

(http://en.wikipedia.org/wiki/Apex_predator)

Poznámky jsou často uvedeny v závorkách. Kulaté obsahovalo celkem 39 amatérských titulků s celkem 189 jednotlivými titulky oproti šesti profesionálním titulkům s celkem 8 jednotlivými titulky. Hranaté závorky obsahovaly další tři amatérské titulky, z čehož jedny obsahovaly celkem 36 titulků s hranatými závorkami a zbylé dvoje titulky obsahovaly po jednom takovém titulků. Dvakrát jsem též v titulcích k filmu Diktátor od uživatele XB51 zaznamenal takovéto závorky:

To je vážně chutzpah co říkáš!

/* drzost*/

Jak si lze povšimnout v tomto i minulém příkladu, závorky zde slouží k dovyvětlení poněkud exotizujícího a originálu se držícího překladu. Jiné použití lze ilustrovat na titulků k filmu Kronika od uživatele Giovanni:

Sjel dolů z cesty... [???

Zde se jedná o překlad anglického výrazu „pull over“, který znamená „zastavit vozidlo“. Autor patrně tento výraz neznal a oprávněné pochybnosti o svém překladu přiznal pomocí otazníků v hranatých závorkách. Tento postup přitom autor ve svém překladu používal opakovaně.

Další příklad použití závorek je z titulků k filmu Muži v černém 3 od uživatele forrow:

[Mimozemská řeč]

Zde autor titulků vysvětluje, co se děje v obraze. Profesionální titulky v té samé pasáži použití mimozemské řeči přecházejí. Někdy autoři film komentují, jako to udělal ve třech následujících titulcích na příklad uživatel playstick3 ve svém překladu filmu Kronika:

Já nevím , v Tibetu nenosej bikini.

(LOL ! :DDDDDD)

Jak tohle dělá? -

Já nevím. -(<--- Lhář)

Sbohem, Andrew. (RASISTA ZAPOMĚL NA STEVA)

Zde lze pozorovat několik jevů zároveň. Autor titulků používá tzv. „SMS speak“, tedy akronym „LOL“ — „Laughing Out Loud“ a emotikon „:DDD-DDD“, aby patrně sdělil své pobavení nad danou replikou. Ve druhém titulku za povšimnutí jednak opět stojí vynalézavé použití znaků na vytvoření šipky, které v profesionálních titulcích nenajdeme, jednak komentář toho, co se děje na obrazovce, kdy překladatel označuje jednu z postav jako lháře. V posledním titulku pak opět vidíme komentář k tomu, co se odehrává ve filmu, kde stojí za povšimnutí použití velkých písmen, kterými ke svému komentáři autor přitahuje pozornost. Velká většina použití závorek nicméně jsou zejména překladatelské poznámky, které nějakým způsobem doplňují či dovysvětlují překlad jako na příklad tato v titulcích k filmu Legendární parta od uživatelky Mikeila:

To je tím přízvukem, že?

(pozn. překl.: australský přízvuk => klokani)

Amatérští překladatelé také mohou dovysvětlovat děj, jako na příklad uživatel Anonymní uživatel ve svém překladu filmu Anna Karenina:

Stiva chce, aby jela do Moskvy a přesvědčila ji, aby mu odpustila.

(dolly má odpustit Stivovi).

Zaznamenal jsem také několikrát poznámku překladatele načasovanou na začátek závěrečných titulků, ve které diváky informuje o tom, že po titulcích následuje ještě bonusová scéna, jako to na příklad udělal uživatel sagittario ve svých titulcích k filmu Bitevní loď:

Po závěrečných

titulcích pokračování.

Většinu těchto příkladů spojují dva rysy: vystoupení překladatele z pozadí a neformálnost a větší variabilita v jeho písemném projevu. První rys, který, jak o tom mluví Pérez-González (2014, s. 80), odpovídá tendencím překladu japonských seriálů, lze pravděpodobně dobře vysvětlit motivací překladatelů získat sociální kapitál, jak o tom mluví Švelch (2011). Tím, že se takto překladatel zviditelní, příjemce jeho překladu si jeho přítomnost více uvědomuje, a tak překladatel získává větší sociální kapitál. To je ještě posíleno, když v poznámkách vysvětluje neznámé reálie či neznámá slova, a příjemci tak pomáhá danému dílu porozumět. Poznámky souvisí i s tendencí amatérských překladatelů při překladu klást větší důraz na originál — tím, že překladatel zvolil exotizující překlad, musí do textu vložit poznámku, aby mu příjemce porozuměl. Větší neformálnost je pak v souladu s rysy amatérského překladu, které jsem přiblížil v oddíle 2.6.5. Zdá se tedy, že produkty českých amatérských překladatelů nevybočují z trendů, které lze popsat u zahraničních překladů.

Na druhou stranu je třeba mít na paměti, že výše popsané jevy zdaleka nejsou pravidlem. Jakkoliv byla použita metoda, kterou jsem poznámky v textu vyhledával, jen velmi hrubá, poznámky, emotikony atp. jsem zaznamenal jen přibližně u čtvrtiny amatérských titulků, přičemž platilo, že tyto rysy

většinou byly provázány: pokud titulky obsahovaly poznámky v závorkách, často též obsahovaly emotikony nebo jiné nestandardní použití znaků, které lze nalézt na klávesnici. Nelze tedy pravděpodobně mluvit o normách v tom smyslu, že by se jednalo o běžné a obvyklé chování, ale spíše v tom smyslu, že se jedná o chování přípustné. Zároveň je třeba mít na paměti, že jsem nezjišťoval reakci publika, která by mohla být odmítavá, byť se tato hypotéza vzhledem ke poznatkům popsaným v oddíle 2.6.2 o tom, že diváci na podobu titulků příliš citliví nejsou, nezdá pravděpodobná.

3.12 Nestandardní pravopis a interpunkce

Jak jsem zmínil již v oddílu 2.6.5, bylo zaznamenáno, že amatéři více používají nestandardní ortografii, jako jsou zdvojená interpunkční znaménka („?!“) nebo několikanásobné samohlásky („pomoooooc“). Skutečně platí, že tyto znaky se v amatérských titulcích objevují mnohem častěji. V tabulce č. 6 lze vidět, že u profesionálních titulků se nestandardní interpunkce až na řetězec „!?“ prakticky nevyskytuje. Dva ze čtyř profesionálních titulků, jež obsahovaly více vykřičníků za sebou, navíc byly překladem písemné elektronické komunikace postav ve filmu, která taktéž obsahovala více vykřičníků, a tak je překladatel v titulku pouze zopakoval. Celkem obsahovalo netradiční interpunkci 14 profesionálních titulků, tedy 14 % celého vzorku a z jednotlivých profesionálních titulků obsahoval netradiční interpunkci přibližně jeden z 1568. Celkem profesionální titulky obsahovaly přibližně čtyřicet tisíc standardně užitých vykřičníků, a tak byla v profesionálních titulcích nestandardní interpunkce v tázacích a rozkazovacích větách užitá méně než v 0,2 % případů.

Amatérské titulky obsahovaly netradiční interpunkci 77krát, tedy asi v 58 % případů. Dále pak tuto interpunkci obsahoval přibližně každý 295. jednotlivý amatérský titulek. Amatérské titulky obsahovaly přibližně padesát tisíc rozkazovacích a tázacích vět, takže asi 0,9 % z nich bylo zakončeno nestandardní interpunkcí. Zde je na místě připomenout, že se jedná o výsledky automatického programu, a tak jsou tyto hodnoty pouze přibližné. Titulky, kde se řetězce více otazníků nebo vykřičníků vyskytovalo, jsem zběžně prohlédl, aniž jsem je konfrontoval s příslušným úsekem překládaného filmu.

Řetě- zec	Amatérské		Profesionální	
	Titulky	Jednotlivé titulky	Titulky	Jednotlivé titulky
!!	12	33	2	2
!!!	10	18	1	1
!!!!	0	0	1	1
??	12	30	0	0
???	6	45	0	0
????	2	2	0	0
?!	64	339	13	65
!?	10	27	1	1
!!?	1	1	0	0

Tabulka č. 6: Absolutní četnost nestandardní interpunkce. Sloupec „Titulky“ udává počet titulků, ve kterých se nacházel řetězec daný sloupcem „Řetězec“. Sloupec „Jednotlivé titulky“ pak udává celkový počet jednotlivých titulků, které obsahovaly daný řetězec. Pakliže je nějaký řetězec součástí jiného řetězce (jako na příklad „!!!“ obsahuje řetězec „!!“), byl započítán pouze jednou, a tak v amatérských titulcích jsem zaznamenal celkem 33 jednotlivých titulků s řetězcem „!!“ (aniž by zároveň obsahovaly řetězec „!!!“) a nadto dalších 18 jednotlivých titulků, které obsahovaly řetězec „!!!“. Dále na příklad celkem 13 různých profesionálních titulků obsahovalo celkem 65 jednotlivých titulků, které obsahovaly řetězec „?!“. Jedná se o absolutní počty, a tak je třeba při interpretaci dat mít na paměti, že vzorek obsahoval 133 amatérských oproti 101 profesionálním titulcům. Pokud některé titulky obsahovaly více netradičních řetězců, jsou započítány vícekrát v odpovídajících řádcích.

Výsledkem tohoto zběžného průzkumu bylo, že vykřičníky měly pravděpodobně vždy vyjadřovat zvýšenou expresivitu, ale výskyt tří a více otazníků za sebou patrně zpravidla vyjadřoval pochybnosti překladatele o svém řešení, jak jsem uvedl v příkladě již v předchozím oddíle na straně č. 65. Dva otazníky za sebou ale tuto funkci neměly a měly patrně značit zesílení otázky. Údaj o 0,9% výše tato zjištění v sobě již zahrnuje (pro jeho výpočet jsem použil součet třetího sloupce tabulky č. 6 bez řádků „????“ a „????“). Za povšimnutí dále též stojí, že profesionální i amatérské titulky upřednostňují řetězec „?!“ oproti řetězci „!?“.

Údaje pro znásobené samohlásky zobrazuje tabulka č. 7. I zde platí, že četnost těchto jevů je mnohem častější u amatérů, ale obecně se tyto řetězce

Řetě- zec	Amatérské		Profesionální	
	Titulky	Jednotlivé titulky	Titulky	Jednotlivé titulky
uuu	6	8	0	0
óóó	3	4	3	5
éé	3	5	2	1
rrr	4	5	3	6
íí	4	2	0	0
ááá	8	11	1	1
ýýý	1	1	0	0
ééé	7	7	1	1
ooo	16	47	0	0
áá	4	3	0	0
aaa	13	25	1	2
óó	3	2	2	1
ůů	2	2	0	0
ííí	4	4	0	0
iii	1	1	0	0
ýý	1	2	1	1
eee	14	23	0	0
ůůů	1	1	0	0

Tabulka č. 7: Absolutní četnost nestandardního pravopisu. Tato tabulka kopíruje princip předchozí tabulky č. 6. Nezáleží přitom na velikost písmen, takže „óóó“ mohlo být realizováno řetězcem „ÓÓÓ“ i řetězcem „Óóó“ atd. Amatérské titulky tak například nejčastěji obsahovaly jednotlivé titulky s řetězcem „ooo“, protože celkem 13 titulků obsahovalo 47 jednotlivých titulků s tímto řetězcem. Tabulka neobsahuje řetězce „yyy“, „úúú“ a „úú“, protože nebyly ve vzorku vůbec zaznamenány a řetězec „lll“, který v obou vzorcích sice jednou zaznamenán byl, ale patrně se jednalo o překlep. Hodnoty pro třípísmenné řetězce mohou započítávat i řetězce, které obsahují vyšší počet stejných písmen, takže v 11 titulkách, které obsahují řetězec „óóó“, mohou být započítány i titulky, které obsahují například „Góóóóóóó!“ Četnost řetězce „iii“ je očištěna o případy, kdy se jednalo o římskou číslici (na příklad „Jindřich VIII.“).

objevují méně často, než nestandardní interpunkce. Celkem se vyskytly u 39 amatérských a 13 profesionálních titulků (29 % oproti 13 % vzorku). Celkem se vyskytly u asi 0,02 % jednotlivých profesionálních a 0,1 % amatérských titulků. Letmé zkoumání jednotlivých takových titulků potvrdilo, že nejčastěji

byly tyto řetězce znaků použity buď pro vyjádření citoslovce („Auuuu“) anebo jako reakce na afektované použití jazyka v překládaném filmu („Lžiiii... nic než lhaní“).

Předpoklad, že amatéři mají sklon používat netradiční pravopis, se tedy potvrdil. Mnohem řídkěji se pak takový pravopis objevuje i u profesionálů. Rozhodně se ale nedá říct, že je to jev, který by byl pro titulky amatérů typický. Zdaleka ne všechny amatérské titulky jej obsahují, a i pokud jej obsahují, zdaleka se netýká všech jednotlivých titulků. Platí tedy, že pokud nějaké titulky tyto jevy ve zvýšené míře obsahují, patrně se jedná o amatérské titulky. Naopak ale neplatí, že pokud je neobsahují, jedná se o titulky profesionální.

3.13 Případová studie překladu

Pro případovou studii jsem vybral titulky k filmu *Looper*, který pojednává o nájemných vrahích, již zabíjejí oběti, které jim jsou zasílány strojem času. Zápletka se soustředí na to, co se stane, když nájemný vrah Joe, hlavní postava filmu, má zabít sám sebe.

Amatérské titulky k tomuto filmu pocházejí od uživatele *sagittario*, který je autorem dalších pěti titulků v daném roce. Prozkoumáním jeho profilu na serveru www.Titulky.com lze zjistit, že tam s překládáním začal v roce 2011 a pokračuje dosud, byť od roku 2014 s výrazně sníženou intenzitou. Mimo překladu filmů se věnoval zejména překladu seriálu *Poslední chlap*. Lze jej tedy označit za překladatele zkušeného. Titulky na server nahrál necelé dva týdny po české a necelý měsíc po světové premiéře filmu, takže profesionální titulky předběhl o necelé čtyři měsíce. Ty přeložil Petr Zenkl, který má s titulkováním filmů dvacetileté zkušenosti (Melichar a Pelcová, 2013), pro Studio Budíkov, přičemž dramaturgii titulků provedla Anna Kareninová. Za zmínku stojí, že Zenkl patrně není vystudovaný překladatel, ale titulkovat začal díky tomu, že v devadesátých letech pracoval v distribuční společnosti a „řekl si, že to zkusí“ (ibid.).

Profesionální titulky se drží maximální čtecí rychlosti 16 CPS (amatérské 22 CPS). Maximální délka řádku je pro oboje titulky 42 znaků. Amatérské titulky nedodržují žádnou minimální pauzu mezi titulky a minimální doba

zobrazení je 0,7 vteřiny. Profesionální dodržují hranici 110 ms a minimální dobu 1,1 vteřiny. Amatérských titulků je téměř o 79 více než amatérských (865 ku 786) a jsou o asi 2490 znaků, tedy o 9 %, delší (29 231 znaků oproti 26 741 znakům). Po technické stránce tedy lze upozorovat přísnější normy na straně profesionálních titulků, ale rozdíl není příliš markantní.

Následuje samotný rozbor, kde hojně cituji z obou překladů. Vlevo vždy uvádím amatérský překlad a vpravo profesionální. Nad nimi pak uvádím anglický originál toho, co postavy ve filmu říkají. Vycházím přitom z kopie filmu, kterou jsem si opatřil, a tak nedělím danou repliku na více řádků a nepoužívám pro ni kurzívu. Změnu řečníka v angličtině značím pomlčkou, a to pouze mezi replikami, nikoliv na začátku replik. Občas z titulků v překladu vybírám pouze jednu větu, která stojí za povšimnutí, v takovém případě pak mažu spojovník, který označuje dialog, pokud daný titulek dialog obsahuje. Kapitálky v originále značí, že se jedná o nápis v obraze a nic, co by postavy vyslovily. Jednotlivé repliky jsou očíslovány a pomocí čísel se k nim i budu odkazovat.

3.13.1 Překlad více jazyků, mluvící jména a nulový překlad

První zajímavostí je to, že originál pracuje s více jazyky. I když je naprostá většina filmu v angličtině, ve filmu se vyskytuje několik replik francouzsky, protože součástí zápletky je to, že se hlavní postava, Joe, tento jazyk chce naučit. Film také obsahuje krátkou scénu, ve které je na pozadí zřetelně slyšet zpravodajská reportáž v čínštině. Podle Macurové a Mareše (1993, s. 120 a 129–131) v případě, že nějaké audiovizuální dílo obsahuje více jazyků, jeho tvůrci stojí před volbou, zda promluvy v cizích jazycích překládat. Já dodávám, že to samozřejmě platí i pro překladatele celého filmu do cizího jazyka. V případě, že titulky přeloženy jsou, dochází tedy podle Macurové a Mareše k upřednostnění významové složky jazyka oproti upřednostnění jeho „atmosférotvornosti“ a autentičnosti v případě, že promluvy přeloženy nejsou.

Význam cizojazyčných replik přitom ve zkoumaném filmu není do angličtiny přeložen s výjimkou přibližně dvouvteřinového záběru překladového slovníku, ve kterém je otevřené heslo „ravir“, jež tvoří součást spojení „ravi de

te voir“ (přibližně „rád tě vidím“), které se postava učí, a pak vzápětí i použije. Pokud divák originálu ale francouzsky neumí, je otázka, zda mu takto krátký záběr stačí, aby pochopil, co dané spojení znamená. Lze se tedy domnívat, že funkce cizího jazyka je zde spíše atmosférotvorná a jeho významová funkce je potlačena, jelikož není přeložen a repliky ve francouzštině nejsou zásadní pro pochopení filmu, protože se většinou jedná o fatické akty v Austinově (1962, s. 95–96) smyslu, jako na příklad v úryvku (1), kdy si postava opakuje slovní zásobu, anebo se jedná o čistě zdvořilostní použití jazyka jako v úryvku (2).

(1)	J'ai.	
	<i>J'ai.</i>	<i>J'ai.</i>
	Já mám.	Já mám.
(2)	Pour vous. — Merci	
	- Pour vous. - Merci.	- Pour vous.
	- <i>To je pro vás. - Děkuji.</i>	- Merci.

Přístup překladatelů je přitom velmi podobný a v podstatě odpovídá Nornesově násilnému přístupu. Oba jednak v titulcích opakují francouzské obraty a nadto je ještě překládají do češtiny. Efekt je zde dvojitý: jednak posilují prvek cizosti přítomný již v originále, když opakují cizí jazyk, tedy francouzštinu, i v titulcích, a jednak tento prvek potlačují, když tyto úryvky překládají. Český divák každopádně dostává informaci navíc oproti divákovi originálu, který, pokud neumí francouzsky, významu těchto promluv nerozumí. Tím je pozměněna funkce cizího jazyka z atmosférotvorné na významovou.

Oba překladatelé přitom ve svém přístupu nejsou příliš konzistentní. V úvodní scéně v úryvku (1) oba následují tento přístup a navíc ještě francouzštinu píšou kurzívou, což lze interpretovat tak, že tím značí, že Joe si opakuje slovní zásobu po nahrávce, kterou si v záběru pouští. Překladu francouzštiny se pak oba překlady drží, byť poněkud nekonzistentně. Jak lze vidět v úryvku (4), amatérské titulky již přeloženou francouzštinu titulkují jen českým překladem, kdežto profesionální pouze opakují francouzštinu bez českého překladu. V tom ale amatérské titulky nejsou konzistentní, protože v dalším takovém případě v úryvku (3) opakují pouze francouzštinu. Profesionální titulky v tomto případě znovu opakují francouzský originál i překlad,

patrně proto, že od posledního použití této repliky uběhlo asi pět minut. Oboje titulky pak některé francouzské repliky nepřekládají vůbec, jak lze vidět v úryvku (5) a u profesionálních i v úryvku (2). U tohoto úryvku pak stojí za povšimnutí další nekonzistence amatérských titulků, kdy je tentokrát kurzívou psán překlad do češtiny. Lze se domýšlet, že překladatelé „Bonjour, mademoiselle“ nepřekládají, protože to považují za dostatečně srozumitelné, ale není jasné, proč za hranici považují toto, anebo „Pour vous“ a „Merci“ v případě profesionálních titulků.

- | | | |
|-----|-------------------------|-----------------------------------|
| (3) | Ravi de te voir. | |
| | Ravi de te voir. | Ravi de te voir.
Rád tě vidím. |
| (4) | Nous avons, nous avons. | |
| | My máme. | <i>Nous avons, nous avons...</i> |
| (5) | Bonjour, mademoiselle. | |
| | Bonjour, mademoiselle. | Bonjour, mademoiselle. |

Když je ale ve filmu slyšet televizní zpravodajství v čínštině, kde je navíc zřetelně slyšet „Rainmaker“, tedy jméno jedné z hlavních postav, která se v ději sice přímo nevyskytuje, ale za to se o ní často mluví, je v obou překladech nepřeloženo, jak lze vidět v úryvku (6). To samozřejmě působí značně nekonzistentně zvláště s přihlédnutím k tomu, že obsah zpravodajství má pro děj a dokreslení filmu patrně větší význam než překlad francouzštiny. Zde se sice nabízí postkoloniální interpretace v tom smyslu, že čínština není tak prestižní jazyk jako francouzština, ale důvod bude pravděpodobně mnohem jednodušší. Překladatelé patrně čínsky neuměli a v souladu s minimaxovou strategií (Levý, 1971, 87–88) usoudili, že zde bude nejvhodnější překlad vůbec neprovádět, protože by to pro ně bylo příliš obtížné a nepřineslo by to odpovídající protihodnotu. Ať už byla jejich motivace ale jakákoliv, má rozhodně za následek nekonzistenci při překladu jiných jazyků než angličtiny.

- | | | |
|-----|---------------------------------|--|
| (6) | [čínština] Rainmaker [Čínština] | |
|-----|---------------------------------|--|

Další oblast hodná pozornosti je samotný název. Ten byl v rámci distribuce ponechán v originále, byl tedy použit takzvaný nulový překlad. „Looper“ sice je neologismus minimálně ve významu, jak je používán ve filmu, tedy ve významu „nájemný vrah lidí poslaných z budoucnosti“, ale je vytvořen od naprosto běžného a obecného slova „loop“ — „smyčka“, a tak se zdá, že důvod pro zvolení nulového překladu byl zejména marketingový a nebyl veden obtížností překladu¹⁰.

Oba překlady se tohoto rozhodnutí drží, byť naštěstí díky tomu, že toto spojení je ve filmu vysvětleno, jej také mohou vysvětlit, i když samotné slovo „looper“ přejímají, jak lze vidět v úryvku (7). Dokonce jej lze i přeložit jako v úryvku (8), byť ten následuje až pět minut po prvním použití slova „looper“. U amatérského překladu není tak patrné, že „smyčkař“ je překladem „loopera“. Profesionální překlad je zde důslednější, kdy toto vysvětlení opakuje i podruhé, jak lze vidět v úryvku (9).

- (7) So when these criminal organizations in the future need someone gone, they use specialized assassins in our present called loopers.

Pokud tyto zločinecké organizace potřebují někoho zabít,

Když tihle zločinci z budoucnosti chtějí někoho zlikvidovat,

využijí specializované nájemné vrahy v naší přítomnosti,

využijí zabijáky z naší přítomnosti, takzvané loopery.

takzvané Loopery.

- (8) There's a reason we're called loopers.

Je tu důvod, proč nám říkají smyčkaři.

Proto se nám říká loopeři, "smyčkaři".

- (9) This is called "closing your loop".

Říká se tomu "uzavřít svého loopa."

Tím se smyčka uzavře, zabalíme loopa.

Za zmínku dále stojí, že oba překladatelé se shodují v tom, že nepřekládají mluvící jména, jak lze vidět na „Rainmaker“, tedy doslovně přeloženo

¹⁰Titul je v jistém smyslu dvojsmysl, protože „loop“ může vyvolat asociace i se sebevraždou oběšením, přičemž ale „smyčka“ může mít naprosto podobnou funkci i v češtině, a tak by se na příklad překlad „Smyčkař“ čistě ze sémantického hlediska jevil jako odpovídající.

„Působitel deště“, v úryvku (10). Nepřeloženo zůstává i jméno „Kid Blue“, tedy „Modré dítě“, jak lze vidět v úryvku (11).

(10) The Rainmaker, they call him.
 Říkají mu Rainmaker. Rainmaker, tak mu říkají.

(11) Fucking Kid Blue.
 Zasraný Kid Blue. Zkurvenej Kid Blue.

V překladu se tedy objevuje angličtina jakožto jazyk originálu, který pro diváka originálu je plně významový, ale pro diváka překladu, pokud nemluví jazykem originálu, význam ztrácí. Naopak ale posiluje složku atmosférotvornosti a autenticity. Překladaelé tedy v problematice převodu více jazyků volili opačnou strategii než v případě překladu francouzštiny. Strategie obou překladatelů se navzájem nelišily, jelikož oba zvolili na jedné straně značně exotizující postup, který by bylo možné dle teoretických předpokladů čekat spíše u amatérského překladu, když místy volili nulový překlad, a na druhé straně zvolili domestikační postup v případě překladu francouzštiny, který by teoreticky bylo možné čekat spíše od profesionálního překladu. Amatérský překlad je mírně nekonzistentnější než profesionální překlad.

3.13.2 Spisovnost, expresivita a vulgarita

Patrný a vcelku systematický rozdíl mezi oběma překladateli je v tom, kde se pohybují na ose spisovnosti. Amatérský překladatel volí spisovnější tvary, a to na lexikologické (viz „kafe“ a „káva“ v úryvku (12)) i morfologické (tvary zakončené na „-ý“ oproti tvarům zakončeným na „-ej“ nebo „-é“ v úryvku (13) a znovu i v úryvku (12)) úrovni. Nabízí se sice hypotéza, že překladatel pochází z Moravy, ale vzhledem k tomu, že hovorovost se nesnaží kompenzovat jinými prostředky, jedná se pouze o spekulaci.

(12) How's the coffee? — Burnt.
 - Jaká je káva? - A co kafe?
 - Připálená. - Připálený.

- (13) What, fourth loop closed this month? — Loop closed. Here we go.
 - To je čtvrtý loop tenhle měsíc? - Čtvrtej zabalenej loop za tenhle měsíc?
 - Loop je uzavřen! Do dna! - Zabalenej loop, chlastáme.

Profesionální překladatel je také vulgárnější při překladu vulgarit, neboť je na rozdíl od amatérského překladatele netlumí, jak lze vidět v úryvcích (14) a (15).

- (14) You stupid little shit.
 Ty jeden hňupe. Pitomče zassranej.
- (15) Fuck you. And your wife.
 K čertu s tebou. Seru na tebe.
 I s tvojí ženou. I na tvou ženu.

Tyto tendence ale nejsou stoprocentní. Neplatí, že amatérský překlad se vždy drží spisovného jazyka a že profesionální překladatel vždy překládá všechny vulgarismy, jak dokládá výraz „ksicht“ na jedné straně a naprosté vypuštění vulgarismů na druhé straně v úryvku (16)), i když je možné, že zde motivací byla potřeba zkrátit danou promluvu a nikoliv tlumit vulgaritu originálu.

- (16) But if you show your face here again, I will cut you the fuck in half!
 Pokud tu ještě uvidím ten Ještě jednou se tu ukaž,
 tvůj ksicht, rozpálím tě vejpůl. a udělám z tebe dva!

Za zmínku též stojí to, že se překlady liší v rozlišení tykání a vykání. Joe v druhé části filmu pobývá v domě mladé ženy, se kterou se postupně seznámí. V profesionálním seznamu si vykají a začnou si tykat až poté, co spolu stráví noc. V amatérském překladu si tykají od začátku, jak lze vidět v úryvku (17). Zde platí, že konformnější vůči normám přijímající kultury je profesionální překlad.

- (17) You gotta help me.
 Musíš mi pomoct. Musíte mi pomoct.

Celkově se nicméně zdá, že v tomto aspektu oba překlady nevyhovují teoretickým očekáváním, podle kterých by profesionální překlad měl být bližší cílové kultuře a originál do jisté míry cenzurovat a amatérský by naopak měl více respektovat originál.

3.13.3 Doslovnost překladu

Jak jsem již uvedl v oddílu 2.6.5, Švelch (2011, s. 91) upozoroval tendenci amatérů překládat na rovině jednotlivých slov a tedy spíše těsněji či adekvátněji v Touryho pojetí. Tuto tendenci jsem také zaznamenal, jak lze vidět na následujících úryvcích. V úryvku (18) tak na příklad amatérský překlad používá prvoplánovitější „tělo“ oproti profesionální „mrtvole“ pro překlad „body“.

- (18) It's nearly impossible to dispose of a body in the future.
- | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>V budoucnosti je</i> | <i>V budoucnosti nebude</i> |
| <i>téměř nemožné se zbavit těla.</i> | <i>téměř možné zbavit se mrtvoly.</i> |

Dále v úryvku (19) „give a look“ překládá kolokačně zvláštním spojením „udělat pohled“ oproti profesionálnímu „podívat“. V úryvku (20) pak „taking out garbage“ překládá jako „zbavování se odpadu“ oproti profesionálnímu „uklízet odpad“. V těchto posledních dvou zmíněných úryvcích a i v úryvku (21) adekvátnost amatérského překladu spočívá v tom, že neprovádí posuny na syntaktické rovině: anglická nominální vyjádření v češtině tedy nerealizuje verbálními výrazy jako profesionální překlad.

- (19) So I untied him, and he gives me this look.
- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| Tak jsem ho rozvázal | Tak jsem ho rozvázal |
| a pak udělal ten pohled. | a on se na mě tak podíval. |

- (20) When we sign up for this job, taking out the future's garbage,
- | | |
|--|-------------------------------------|
| <i>Při podpisu smlouvy na tuhle práci,</i> | <i>Když podepíšeme, že budeme</i> |
| <i>zbavování se odpadu z budoucnosti,</i> | <i>uklízet odpad z budoucnosti,</i> |

- (21) He's never gonna get lost.
- | | |
|------------------------|--------------------|
| Nikdy nebude ztracený. | Nikdy se neztratí. |
|------------------------|--------------------|

V úryvcích (22) a (23) profesionální překlad překládá parafrází, kdežto amatérský překlad kopíruje větnou strukturu originálu.

- (22) Every second that passes is bad.
- | | |
|-------------------------|----------------------|
| Každá sekunda je drahá. | Nesmíme ztrácet čas. |
|-------------------------|----------------------|

(23) The goddamn thing won't fucking start.

Ta zatracená věc
nechce nastartovat.

Ten krám neseřtujeme.

Tendence amatérské překladu k doslovnosti ale není absolutní. Jak lze vidět na úryvcích (24) a (25), někdy se originálu těsněji drží profesionální a ne amatérský překlad.

(24) Aren't you a smart monkey.

Ty jsi mi ale chytrolín.

Jsi chytrý jak opička.

(25) There's a new holy terror boss man in the future.

"V budoucnosti je nový šéf,
který nahání děs a hrůzu

že v budoucnosti je jeden
děs a hrůza mafiánskej boss,

Někdy naopak sklon profesionálního překladatele k volnějšímú překladu vede k řešením, které do výsledného překladu vkládají významy, které se v originálu nevyskytují, jak lze vidět na úryvku (26), kde si použitím slova „troubit“ hraje s dvojným významem slova „trombon“, tedy s významem „hudební nástroj“ a „zbraň“. Ve druhém významu je toto slovo výlučně používáno ve filmu, protože v angličtině slovo „blunderbuss“ tento dvojný význam nemá. Je možné spekulovat, že se má jednat o kompenzaci nějaké jiné jazykové hry, kterou z originálu nebylo možné přeložit, ale žádný konkrétní případ se mi nepodařilo dohledat. Za povšimnutí zde stojí i to, že amatér překládá vzdálenost 15 yardů jako 14 metrů, což je sice matematicky správnější (přesně je to 13,72 metrů) než 15 metrů, které pravděpodobně z důvodu větší přijatelnosti čísla, které je násobkem pěti, volí profesionální překlad. V úryvku (27)¹¹ pak naopak profesionální překlad ztrácí část významu přítomného v originále, totiž že postavy mají čekat na signál mluvčího, který jim tedy má velet. Replika je pronesena v situaci, kdy je Joe napaden v restauraci ozbrojenci svého bývalého zaměstnavatele, postavou Kid Blue, kterému byl svěřen úkol jej dopadnout. Překlad „Jděte od toho!“ navíc příliš nekořesponduje s dějem v obraze, protože Kid Blue nechce, aby se ostatní postavy stáhly, ale aby pouze počkaly, než jim dá pokyn pokračovat.

¹¹Zde za povšimnutí též stojí interpunkce „?!“ v amatérském překladu.

(26) Because it's impossible to hit anything farther than fifteen yards.

Protože s tím nejde nic trefit, co je dál než 14 metrů.	Na to, co je dál než 15 metrů, můžeš akorát troubit.
--	---

(27) What the hell is everybody doing? You wait for my signal!

Co to sakra všichni vyvádí?!	Co to všichni děláte?
Máte čekat na můj signál!	Jděte od toho!

V úryvku (28) profesionální překlad nejednoznačné „So?“ překládá jednoznačným „Jo.“ Zde tedy naopak ubírá možný význam, a tak překládané dílo sémanticky ochuzuje a posunuje.

(28) Do you think I'm stupid? — So?

- Myslíš, že jsem hloupá?	- Myslíš, že jsem hloupá?
- A?	- Jo.

Celkově ale lze říci, že amatér častěji volí řešení bližší zdrojovému jazyku než profesionál, a tak se teoretické předpoklady potvrdily.

3.13.4 Krácení

Jak jsem již podotknul výše, maximální rychlost čtení je u profesionálního překladu nižší než u amatérského. Projevuje se to i v textu, kdy profesionální překlad někdy vypouští značné množství informací pravděpodobně s motivací snížit čtecí rychlost. Tak v úryvku (29) druhý amatérský titulek má čtecí rychlost 22,7 CPS kdežto profesionální pouze 15,6 CPS. Pro úryvek (30) tyto hodnoty činí 16,9 oproti 11,5 CPS a pro úryvek (31) 20,8 oproti 12,5 CPS. Tendence amatérského překladu těsněji kopírovat originál a nevynechávat informace je zde jasně patrná. Profesionální překlad oproti tomu věnuje větší pozornost tomu, aby překlad nebyl příliš dlouhý.

(29) It's not the gun I'm not afraid of. What are you gonna do, shoot in the air? Try to scare me? Go ahead.

Té zbraně se nebojím.

Co uděláš? Vystřelíš do vzduchu.	Já neříkal, že se nebojím pušky.
Pokusíš se mě vystrašit? Posluš si.	Vystřelíte do vzduchu?

- (30) Is there somewhere I can fill it? — This number, how did you get this?
 - Kde bych si ji mohl naplnit? Odkud máte tohle číslo?
 - Odkud máš to číslo?
- (31) How many other kids were born in that hospital on that day with your son?
 Kolik dalších dětí se narodilo Kolik dětí se tam
 v té nemocnici v ten den, jako tvůj syn? ten den ještě narodilo?

Pro úryvek (32) činí rozdíl 16,7 oproti 8,6 CPS. Zde lze vidět, že tendence profesionálního překladatele krátit někdy vede k tomu, že jsou vypuštěny i významy, které by z hlediska doporučované (a ani faktické, viz oddíl 3.4) čtecí rychlosti nemusely být vypuštěny. To lze vidět i na úryvku (33), kde rozdíl čtecí rychlosti je pouze 12,8 CPS oproti 10,3 CPS. Pokud pominu sémantickou nepřesnost v amatérském překladu, tak zde amatérský překlad i lépe odpovídá dramatickému tempu originálu tím, že použil dva titulky, protože mezi replikami, které jim odpovídají, je znatelná dramatická pauza.

- (32) You couldn't scare a retarded hobo with that.
 S tím bys nevystrašila
 ani pošahaného vandráka. S tímhle mě nevystrašíte.
- (33) You willing to dump your silver in the dirt? For Seth?
 Hodláš to zahodit kvůli špíně? Chceš své stříbro
 Kvůli Sethovi? vyhodit kvůli Sethovi?

Amatérský překlad tak tendenci ke krácení a prakticky nevykazuje, kdežto profesionální v jistých případech ano. To potvrzuje teoretický předpoklad a amatérský překlad v tomto ohledu je násilnější oproti zkorumpovanému profesionálnímu překladu.

3.13.5 Úplnost překladu

Překlady se liší i v tom, co opomíjejí. Amatérský překlad přepisuje na úvod informaci o tom, kde a kdy se film odehrává, i když zde platí, že se překlad plně shoduje s originálem, jak lze vidět v úryvku (34).

(34) Kansas 2044

Kansas 2044.

Amatérský překlad naopak překládá citoslovce a repliky, které jsou jen neznatelně slyšet v pozadí, jak ilustrují úryvky (35), (36) a (37).

(35) The devil bring you into hell! You have to heal yourself.

Ďábel vás dostane do pekla!
Musíte se očistit.

(36) Shh!

Ticho.

(37) Uh-huh.

Jasně.

Profesionální překlad pak důsledně překládá nápisy v obraze, které amatérský překlad pomíjí, jak lze vidět v úryvcích (38), (39) a (40).

(38) NON-STICK DRESSING

PRUŽNÉ OBINADLO

(39) PRINTING

PROBÍHÁ TISK

(40) PLEASE HELP MUWTE FOOD & GOD BLESS YOU

PROSÍM O JÍDLO

Je otázka, zda tyto rozdíly vykládat nějakým záměrem anebo spíše tím, že amatér při překladu vycházel z časování jinojazyčných titulků a z odposlechu (Titulky.com, 2012) a překládal tak pouze to, co již bylo přeloženo v titulcích, ze kterých vycházel, a profesionál měl pravděpodobně k dispozici dialogovou listinu a nepřekládal to, co v ní nebylo uvedeno. Tato hypotéza se jeví jako pravděpodobná, protože ani jeden překlad zde nenásleduje pevně danou strategii a oba jsou tak nekonzistentní.

3.13.6 Přesnost překladu

V rámci deskriptivního přístupu není mým cílem hodnotit, jak jsou překlady kvalitní, avšak to neznamená, že je nelegitimní mluvit o chybách, jak jsem již zmínil v oddílu 2.6.2. Jen těžko si lze nepovšimnout, že překlady často obsahují chyby, které by bylo obtížné vykládat jako systematické posuny, a ne jako individuální nepochopení. Část z nich lze přisoudit tomu, že amatér překládal z odposlechu, jako na příklad v úryvku (41), kde v podstatě nemohl vědět, že „Whore’s Alley“ je myšleno jako vlastní jméno. Podobně se patrně přeslechl v úryvku (42), a proto přeložil plurál „employers“ singulárem „zaměstnavatel“.

- (41) Think he’s heading to the west on Talbott Street possibly to Whore’s Alley.

<i>Asi míří na západ k Talbott Street, nejspíš k ulici s děvkami.</i>	<i>Běží na Talbot Street, asi do Kurví uličky.</i>
---	--

- (42) My employers in the future nab the target.

<i>Takže můj zaměstnavatel v budoucnosti oběť odchytí</i>	<i>Moji zaměstnavatelé z budoucnosti dotyčného chytanou,</i>
---	--

Jiné posuny tak jednoduché vysvětlení nemají. Na příklad v úryvku (43) používá amatérský překlad chybně důsledkový poměr. V úryvku (44) pak amatér oproti své obvyklé tendenci nic nevypouštět vynechává vsuvku „even for Abe“, a tak poněkud převrací význam dané promluvy, totiž to, že Abe, jeho nadřízený ve zločinecké struktuře, není příliš schopný. V úryvku (45) pak amatér oproti zavedenému „okresu“ překládá americkou realii „county“ jako „kraj“. Zde je možné spekulovat, zda překladatel neslyšel podobné slovo „country“. V úryvku (46) pak anglickou repliku nepřekládá jako obecnou promluvu o všech lidech, ale jako komentář k jiné postavě v záběru, i když je tato replika součástí širšího obecného komentáře. Žádný z těchto posunů nevykazuje systematickosti a patrně se jedná o nechtěné omyly a ne o vědomé či nevědomé rozhodnutí.

- (43) Once I knew he was me . . .

<i>A tak jsem poznal, že jsem to já.</i>	<i>Jak mi došlo, že to jsem já . . .</i>
--	--

- (44) That's low effort, even for Abe, so to pass the
time, he recruited some real muscle, the gat men.

*To pro Abea není žádná námaha, To není žádná dřina, ani pro Abea,
a tak si časem najal svoje lidi, bouchače. a tak, aby si ukrátil čas,
najal si opravdový bouchače.*

- (45) In this county.

V tomhle kraji. V tomhle okrese.

- (46) That's the only kind of man there is.

Takový muž to je. Lidi už takový jsou.

Pozorovatelná je taktéž tendence amatérského překladu používat slovosled, který není v češtině příliš přirozený, jako to lze vidět na úryvcích (47), (48) a výše na úryvcích (18) a (26).

- (47) But I need you to stick with me.

Dobře? Ale potřebuju, Ale musíš se držet u mě.
aby ses držel mě.
- (48) they'll also want to erase any trace of their relationship with us ever existing.

*chtějí taky vymazat jakékoliv budou chtít i vymazat stopy toho,
stopy existující o naší spolupráci. že kdy s námi měli co společného.*

Významové posuny ale nejsou přítomny pouze v amatérském překladu. Například v úryvku (49) oba překladatelé zvolili stejný, ale nepřilíš přesný překlad. Tato replika nastává v situaci, kdy se Kid Blue zpovídá svému nadřízenému Abeovi z toho, že se pokusil dopadnout hlavní postavu Joea, ale nepovedlo se mu to. Žádá o další šanci Joea dopadnout. Překladatelé přitom jeho repliku překládají, jako by referoval k minulosti, ale z kontextu jasně vyplývá, že smysl jeho promluvy je spíše „Příště to dokážu, dej mi ještě šanci“, a tak referuje k budoucnosti.

- (49) I could do it again.

Udělal bych to znovu. Udělal bych to znovu.

Ve stejné scéně pak v úryvku (50) profesionální překlad na rozdíl od amatérského volí překlad, který se významově odchyluje od toho, co z kontextu vyplývá. Abe zde mluví o tom, že dopadnutí Joea je příliš důležité na to, aby riskoval, že se to Kidovi znovu nepodaří.

- (50)

	I've got too much riding, Kid.	
	Je tu příliš v sázce, Kide.	Moc v tom jedeš, Kide.

V úryvku (51) pak profesionální překlad po sémantické stránce s originálem nemá nic společného. V úryvku (52) pak ve scéně, kde Kid křičí, že Joe musí být dopaden živý a nesmí se na něj tedy střílet, profesionální překlad tento zjevný význam nepostihuje.

- (51)

	Is he staying here now?	
	Zůstane tu s námi?	Nestojí teď?

- (52)

	Alive!	
	Živého!	Žije!

Z tohoto oddílu nelze vyvozovat mnoho podstatného. Oba překlady obsahují chyby, ale nezdá se, že by byly způsobeny nějakým systematickým působením mimo nepozornosti obou překladatelů.

3.13.7 Závěry případové studie

Z výše uvedeného nelze činit příliš jednoznačné závěry. Oba překlady jsou místy nekonzistentní a obsahují místy chyby, které nelze vysvětlit jako systematické pokusy, ale jako pouhé omyly. Oba překlady někdy do překladu vkládají něco, co v originálním filmu není, jako když překládají francouzské repliky, a tak se zkorumpovaně orientují více na cílovou kulturu. Tím, že nepřekládají slovo „looper“ naopak volí násilný překlad, jenž je adekvátní a motivován prestiží zdrojové kultury. Profesionální překlad je vulgárnější a hovorovější a tedy více adekvátní a méně cenzurující oproti amatérskému překladu. Amatérský překlad má tendenci k doslovnosti a tak k většímu respektu ke zdrojové kultuře. Naopak profesionální překlad místy vypouští některé informace a tak se výrazně orientuje na cílového příjemce překladu, který by všechny informace

patrně nestihl pojmout. Oba překlady selektivně vypouštějí několik informací, které jsou divákovi originálu přístupné.

Celkově se tedy nezdá, že by některý překlad byl celý veden jedním záměrem výsledný text výrazně přizpůsobit cílové kultuře anebo naopak jej tvarovat tak, aby co nejtěsněji korespondoval se zdrojovým textem. Lze se tedy domnívat, že mnohá překladatelské rozhodnutí byla činěna případ od případu bez pevného zastřešujícího rámce v podobě překladatelské strategie vedené vždy buď normou reprodukční nebo normou uměleckosti.

4 Závěr

V této práci jsem se věnoval amatérským a profesionálním normám překlada filmových titulků. Po vymezení základních pojmů jsem se na základě deskriptivně i preskriptivně zaměřené literatury pokusil tyto normy stanovit teoreticky. Poté jsem se kvantitativní metodou na velkém vzorku věnoval zejména technickým titulkovacím normám.

Celkově se dá říci, že v praxi k sobě mají amatérské a profesionální technické normy navzájem blíže než k tomu, co předepisují autoři studií, jež tyto normy předepisují. Zároveň platí, že amatérské technické normy jsou méně striktní než normy profesionální a v určitých aspektech nejsou příliš patrné. Amatérské titulky jsou na internetu dostupné o několik měsíců dříve než profesionální titulky na DVD a někdy jsou dostupné i dříve, než jsou dané filmy uvedeny do českých kin. Čtecí rychlost vykazují mírně vyšší amatérské titulky, ale amatérské i profesionální titulky výrazně překračují doporučovanou hodnotu. Ve všech profesionálních titulcích a velké většině amatérských titulků se vyskytovaly nejvýše dvouřádkové jednotlivé titulky, ale některé amatérské titulky obsahovaly až čtyřřádkové jednotlivé titulky. Profesionální titulky důsledně dodržovaly normu, že minimální doba zobrazení je alespoň půl vteřiny a většina se držela minima alespoň jedné vteřiny. U amatérských titulků žádná taková norma patrná nebyla, i když velká většina jednotlivých amatérských titulků byla zobrazena alespoň vteřinu. Profesionálové výrazně více dodržují normu maximální délky řádku než amatéři, ale tato délka je vyšší než doporučovaná. Profesionálové více dodržují normu, že mezi titulky má být minimální pauza. Profesionální překladatelé jsou při překlada taktéž asi o 5–10 % úspornější. V amatérských titulcích jsem na rozdíl od profesionálních zaznamenal výskyt různých překladatelských poznámek a různého nestandardního pravopisu, ale neplatilo, že by tyto jevy byly zcela běžné. Výsledky výzkumu technických norem tak do jisté míry zpochybňují teoretická doporučení. Zkoumané titulky jsou běžně konzumované a nezdá se, že by je diváci nepřijímali. V budoucnu by tedy bylo záhodno pečlivě prozkoumat recepci titulků diváky a teprve na jejím základě určit, jak přesně by měly technické normy vypadat.

Ohledně jazykových norem jsem v případové studii překladu neodhalil jednu zastřešující překladovou normu, která by byla orientována buď na zdrojovou nebo na cílovou kulturu. Oboje titulky tak byly ve svém přístupu nekonzistentní. Amatérský překladatel používal spisovnější a méně vulgární jazyk než profesionál, který na druhou stranu ve svém překladu nebyl tak doslovný. Oboje titulky obsahovaly nesystematické významové posuny. Sama o sobě tato případová studie nemá velkou vypovídací hodnotu, ale lze doufat, že bude tvořit jeden z pramenů pro budoucí kompilační studii překladových norem amatérských nebo profesionálních filmových titulků.

Celkově se dá říci, že amatérské a profesionální titulky si po jazykové i technické stránce byly podobnější, než by se mohlo zdát na základě různých studií dosud vydaných na dané téma. Nabízí se tedy vysvětlení, že lidé, kteří vytvořili titulky ve zkoumaném vzorku, se blíží „profesionálním amatérům“ („pro-am“), kteří ve volném čase vykonávají činnost na srovnatelné úrovni jako profesionálové, jak o nich mluví Leaderbeater a Miller (2004).

Seznam použité literatury

Primární literatura

- [1] ARAZIEL. Nedatováno [citováno 8. 4. 2015]. Bez názvu [rady pro začínající překladatele]. [online]. <<http://araziel.wz.cz/subtitles.htm>>
- [2] ANIME NEWS NETWORK. 8. 6. 2003 [citováno 6. 4. 2015]. A New Ethical Code for Digital Fansubbing. *Anime News Network* [online]. <<http://www.animenewsnetwork.com/feature/2003-06-08/2>>.
- [3] GITHUB. 24. 6. 2014 [citováno 25. 4. 2015]. When a gap between subtitles is under 200ms, the gap is not shown. *Github.com* [online]. <<https://github.com/mpv-player/mpv/issues/874>>.
- [4] TITULKY.COM. 23. 10. 2012 [citováno 14. 8 2015]. *Looper (2012)* [online]. <<http://www.titulky.com/Looper-206234.htm>>.

Sekundární literatura

- [5] ASSIS ROSA, Alexandra. 2001. Features of Oral and Written Communication in Subtitling. In *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*. Gambier, Yves — Gottlieb, Henrik. Amsterdam: John Benjamins, s. 213–221. ISBN: 978-90-272-1639-7.
- [6] AUSTIN, J. L. 1962. *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press. 168 s.
- [7] BARRA, Luca. September 2009. The mediation is the message Italian regionalization of US TV series as co-creational work. In *International Journal of Cultural Studies*, Volume 12, Number 5, s. 509–525. ISSN: 1367-8779.
- [8] BRUTI, Silvia — ZANOTTI, Serenella. 2015. Fansubbing in closeup: a study of interjections and discourse markers. In *Non-Professional*

- Interpreting and Translation in the Media*. Rachele, Antonini — Chiara, Bucaria. [v tisku] Bern: Peter Lang.
- [9] DWYER, Tessa. 2012. Fansub Dreaming on ViKi. In *The Translat.* Volume 18, Issue 2, s. 217–243. ISSN: 1536-7207. <<http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2012.10799509>>.
- [10] BOGUCKI, Łukasz. 2009. Amateur Subtitling on the Internet. In *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Díaz Cintas, Jorge — Anderman, Gunilla. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 49–58. ISBN: 978-0-230-01996-6.
- [11] CAFFREY, Colm. 2009. *Relevant abuse? Investigating the effects of an abusive subtitling procedure on the perception of TV anime using eye tracker and questionnaire*. Dublin, 230 s. Disertace na School of Applied Language and Intercultural Studies na Dublin City University. Vedoucí disertace Minako O'Hagan.
- [12] CHESTERMAN, Andrew. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam: Benjamins, 219 s. ISBN: 90-272-1625-8.
- [13] DÍAZ CINTAS, Jorge — REMAEL, Aline. 2007. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing, 272 s. ISBN: 978-1-900650-95-3.
- [14] DÍAZ CINTAS, Jorge — MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo. 2006 [citováno 6. 4. 2015]. Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment [online]. In *JoSTrans: The Journal Of Specialized Translation*. Issue 6. <http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.php>. ISSN: 1740-357X.
- [15] d'YDEWALLE, Géry et al. October 1991. Watching Subtitled Television: Automatic Reading Behavior. In *Communication Research*. Volume 18, Number 5, s. 650–666. ISSN: 0093-6502

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [16] d'YDEWALLE, Géry — DE BRUYCKER, Wim. 2007. Eye movements of children and adults while reading television subtitles. In *European Psychologist*, Volume 12, Issue 3, s. 196–205. ISSN: 1016-9040.
- [17] EŠNEROVÁ, Kateřina. 2012 [citováno 6. 4. 2015]. *Harry Potter v oficiálním a amatérském překladu* [online]. Praha, 225 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity. Vedoucí práce Zuzana Jettmarová. <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/89645/?lang=cs>>.
- [18] GHIA, Elisa. 2012. The impact of translation strategies on subtitle reading. In *Eye tracking in audiovisual translation*. Perego, Elisa. Roma: Aracne, 293 s. ISBN: 978-88-548-4913-6.
- [19] GOTTLIEB, Henrik. Subtitles — Readable dialogue? 2012. In *Eye tracking in audiovisual translation*. Perego, Elisa. Roma: Aracne, 293 s. ISBN: 978-88-548-4913-6.
- [20] HATCHER, Jordan S. 2005. Of Otaku and Fansubs: A Critical Look at Anime Online in Light of Current Issues in Copyright Law. In *Script-ed*, Volume 2, Number 4. ISSN: 1744-2567. <<http://ssrn.com/abstract=871098>>.
- [21] HOCHÉL, Braňo. 1990. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 152. ISBN:80-220-0003-5.
- [22] IVARSSON, Jan — CARROLL, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit, 185 s. ISBN: 91-971799-2-2.
- [23] JÄÄSKELÄINEN, Riitta — KUJAMÄKI, Pekka — MÄKISALO, Jukka. 2011. Towards professionalism — or against it? Dealing with the changing world in translation research and translator education. In *Across Languages and Cultures*. Budapešť: Akadémiai Kiadó, Volume 12, Issue 2, s. 143–156. ISSN: 1585-1923.
- [24] JENSEMA, Carl. October, 1997. Viewer reaction to different television captioning speeds. In *American Annals of the Deaf*. Volume 142, Number 4, s. 318–24. ISSN: 0002-726X.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [25] JOHNSON, Paul. 6. 8. 2008 [citováno 6. 4. 2015]. *The Rise and Fall of Anime Fansubs* [online]. Internetové video. <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9F30789BF13F103F>>.
- [26] KAHNEMAN, Daniel. 2011. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 512 s. ISBN: 14-299-6935-0.
- [27] KALLIO, Markus Oskari. 2012. *The effects of broken subtitling norms on the quality of subtitles — A reception study*. Finland, 68 s. Diplomová práce na University of Eastern Finland. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:uef-20120873>>.
- [28] KARAMITROGLOU, Fotios. 1997 [citováno 10. 3. 2015]. *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe* [online]. <<http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>>.
- [29] KARAMITROGLOU, Fotios. 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation: the choice between subtitling and revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi, 300 s. ISBN: 90-420-0619-6.
- [30] KREJTZ, Izabela — SZARKOWSKA, Agnieszka — KREJTZ, Krzysztof. 2013. The Effects of Shot Changes on Eye Movements in Subtitling. In *Journal of Eye Movement Research*, Volume 6, Issue 5, s. 1–12. ISSN: ISSN 1995-8692.
- [31] KRUGER, Jan Louis — SZARKOWSKA, Agnieszka — KREJTZ, Izabela. 2015. Subtitles on the Moving Image: an Overview of Eye Tracking Studies. In *Journal of Entertainment Media*, Volume 25. ISSN: 1447-4905.
- [32] KÜNZLI, Alexander. 2011. Innovative Subtitling: A Reception Study. In *Methods and Strategies of Process Research: Integrative approaches in Translation Studies*. Alvstad, Cecilia — Hild, Adelina — Tiselius, Elisabet. Amsterdam: John Benjamins, s. 187—200. ISBN: 978-90-272-2442-2.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [33] LÅNG, Juha et al. 2013. Using Eye Tracking to Study the Effect of Badly Synchronized Subtitles on the Gaze Paths of Television Viewers. In *New Voices in Translation Studies*. Issue 10. ISSN: 1819-5644.
- [34] LEADBEATER Charles — MILLER, Paul. 2004. *The Pro-am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*. Londýn: Demos, 77 s. ISBN: 1-84180-136-4.
<<http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf>>.
- [35] LEONARD, Sean. Spring 2005. Celebrating Two Decades of Unlawful Progress: Fan Distribution, Proselytization Commons, and the Explosive Growth of Japanese Animation. In *UCLA Entertainment Law Review*. ISSN: 1939-5523. <<http://ssrn.com/abstract=696402>>.
- [36] LEVÝ, Jiří. 1971. Geneze a recepce literárního díla. In: *Bude literární věda exaktní vědou?*. Levý, Jiří. Praha: Československý spisovatel, 464 s.
- [37] LEVÝ, Jiří. 2012. *Umění překladu*. 4. upravené vydání. Praha: Apostrof, 367 s. ISBN: 8978-80-87561-15-7.
- [38] MACUROVÁ, Alena — MAREŠ, Petr. 1993. *Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum. 175 s. ISSN: 0567-8269.
- [39] MALMKJÆR, Kirsten. 2004. Censorship or Error: Mary Howitt and a Problem in Descriptive TS. In *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*. Gile, Daniel — Hansen, Gyde — Malmkjær, Kirsten. Amsterdam: Benjamins, s. 141–155. ISBN: 90-272-1656-8.
- [40] MASSIDDA, Serenella. 2012. *The Italian Fansubbing Phenomenon*. Sassari, 171 s. Disertace na Università degli Studi di Sassari na Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali. Vedoucí disertace Antonio Pinna.
- [41] MELICHAR, Martin — PELCOVÁ, Martina. 4. 6. 2013 [citováno 8. 8. 2015]. Titulkáři na hraně profesionality a amatérismu. *Rádio Wave*

- [online].
<http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/1219915>
- [42] MORAN, Siobhan. 2012. The effect of linguistic variation on subtitle reception. In *Eye tracking in audiovisual translation*. Perego, Elisa. Roma: Aracne, 293 s. ISBN: 978-88-548-4913-6.
- [43] NORNES, Abé Mark. Spring 1999. Toward an Abusive Subtitling: Illuminating Cinema's Apparatus of Translation. In *Film Quarterly* Volume 52, Number 3, s. 17–34. ISSN: 0015-1386 <<http://hdl.handle.net/2027.42/90898>>.
- [44] NORNES, Abé Mark. 2007. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press. s. 304. ISBN: 978-0-8166-5042-2.
- [45] O'HAGAN, Minako. 2009. Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing. In *Journal of Internationalisation and Localisation*, Volume 1, s. 94–121. ISSN: 2032-6904.
- [46] ORREGO-CARMONA, David. 2014. Where is the audience? Testing the audience reception of non-professional subtitling. In *Translation Research Projects 5*. Torres-Simón, Esther — Orrego-Carmona, David. Tarragona: Intercultural Studies Group, s. 77–91. ISBN: 978-84-695-9692-0. <http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_5_2014/Individual%20papers/06-Orrego-Carmona.pdf>.
- [47] PEDERSEN, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: Benjamins, 257 s. ISBN: 90-272-2446-3.
- [48] PEREGO, Elisa. 2008. Subtitles and Line Breaks: Towards improved readability. In *Between Text and Image: Updating research in screen translation*. Chiaro, Delia et al. Amsterdam: Benjamins, s. 211–223. ISBN: 978-90-272-1687-8.

- [49] PEREGO, Elisa. 2008. What Would We Read Best? Hypotheses and Suggestions for the Location of Line Breaks in Film Subtitles. In *The Sign Language Translator and Interpreter*. St. Jerome Publishing, Volume 2, Number 1, s. 35–63. ISSN: 1757-0425.
- [50] PEREGO, Elisa. 2010. The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. In *Media Psychology*. Routledge, Volume 13, s. 243–272. ISSN: 1521-3269.
- [51] PEREGO, Elisa. 2012. *Eye tracking in audiovisual translation*. Roma: Aracne, 293 s. ISBN: 978-88-548-4913-6.
- [52] PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. 2007. Fansubbing Anime: Insights Into the “Butterfly Effect” of Globalisation on Audiovisual Translation. In *Perspectives*, Volume 14, Issue 4, s. 260–277. ISSN: 0907-676X.
- [53] PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. 2014. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Abingdon: Routledge. 356 s. ISBN: 978-0-415-53027-9.
- [54] PETRŮ, Jiří. 2011 [citováno 6. 4. 2015]. *Video game translation in the Czech Republic - from fan translation to professionalism* [online]. Brno, 104 s. Diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jiří Rambousek. <http://is.muni.cz/th/134766/ff_m/>.
- [55] POŠTA, Miroslav. 2011. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof, 155 s. ISBN: 978-80-904887-9-3.
- [56] SCHOTTER, Elizabeth R. — RAYNER, Keith. 2012. Eye movements in reading: Implications for reading subtitles. In *Eye tracking in audiovisual translation*. Perego, Elisa. Roma: Aracne, 293 s. ISBN: 978-88-548-4913-6.
- [57] SECARĂ, Alina. 2012. R U ready 4 new subtitles? Investigating the potential of social translation practices. Translation as a social activity. Community translation 2.0. Remael, Aline — O’Hagan, Minako. Antwerp: University Press Antwerp, s. 153–174. ISBN: 978-90-5487-977-0.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [58] SOKOLI, Stavroula. 2009. Subtitling Norms in Greece and Spain. In *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Díaz Cintas, Jorge — Anderman, Gunilla. Houndmills: Palgrave Macmillan, 269 s. ISBN: 978-0-230-23458-1.
- [59] ŠVELCH, Jaroslav. 2011. *Amatérský překlad televizních seriálů v sociálním kontextu*. Praha, 125 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na Ústavu translatologie. Vedoucí diplomové práce Zuzana Jettmarová.
- [60] TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 311 s. ISBN: 90-272-2145-6.
- [61] ZAJÍCOVÁ, Eliška. 2013. *Jazyková a kulturní specifčnost české filmové produkce v titulkovaném exportu*. Praha, 117 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na Ústavu translatologie. Vedoucí diplomové práce Zuzana Jettmarová.

A Seznam zkoumaných filmů a titulků

Vysvětlivky k příloze

Název	Distribuční název filmu v češtině.
Distributor	Distributor DVD (nikoliv pro kina). B Bonton MB Magic Box HCE Hollywood Classic Entertainment LK Levné Knihy I Ghost Rider 2
Distribuce Svět	Datum světové premiéry v kinech.
Distribuce ČR	Datum české premiéry v kinech.
Distribuce DVD	Datum české premiéry na DVD.
Původ	Původ titulků A Amatérské titulky P Profesionální titulky
Datum nahrání	Datum nahrání titulků na server www.Titulky.com . Pokud údaj chybí, titulky byly získány přímo z DVD.
Autor	Autor titulků. V případě amatérských přezdívka na severu www.Titulky.com .
Dramaturg	Dramaturg titulků, pokud byl uveden. AK Anna Kareninová PČ Petr Čemus
Studio	Studio, jež titulky vyrobilo, pokud bylo uvedeno. SB Studio Budíkov L Linguafilm F Filmprint KIT KIT digital Content Solutions

A SEZNAM ZKOUMANÝCH FILMŮ A TITULKŮ

Počet	Počet titulků v souboru s titulky.
CPS	Zaokrouhlená průměrná čtecí rychlost v CPS.
Max. CPS	Zaokrouhlená maximální čtecí rychlost v CPS.
Max. řádek	Maximální délka řádku ve znacích s mezerami.
Min. pauza	Minimální pauza mezi titulky v milisekundách.
Min. doba	Minimální doba zobrazení ve vteřinách.

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. rádek	Min. pauza	Min. doba
Kazatel Kalašnikov	B	23.9.2011	12.1.2012	17.10.2012	P	28.10.2012			SB	963	10,7	16	38	80	1,1
Muži, kteří nenávidí ženy	B	21.12.2011	12.1.2012	16.5.2012	A P	28.1.2012 3.5.2012	cml77			1581 1706	12,8 13,0	39 34	47 39	1 167	0,9 1,0
Sherlock Holmes: Hra stínů	MB	16.12.2011	14.1.2012	9.5.2012	A P	31.12.2011 23.4.2012	xtomas252			1222 1192	13,6 11,9	40 33	47 41	13 167	0,4 1,0
Děti moje	B	18.11.2011	19.1.2012	23.5.2012	A P	8.2.2012 6.5.2012	Kooha Anna Frimlová			1459 1330	15,0 12,9	53 33	56 39	1 167	0,2 1,0
Happy Feet 2	MB	18.11.2011	19.1.2012	23.5.2012	A P	5.3.2012 31.3.2012	haroska			1425 1501	13,4 11,7	39 43	52 46	0 167	0,5 0,5
Underworld: Probuzení	B	20.1.2012	19.1.2012	23.5.2012	A P	5.2.2012 21.4.2012	fceli medvidek			444 725	12,2 12,1	30 43	47 38	20 167	0,9 0,7
Bůh masakru	HCE	16.12.2011	26.1.2012	10.8.2012	A P	1.1.2012 20.8.2012	velkotlamka Dana Hábová		L	1106 941	13,0 9,4	31 18	59 37	0 83	0,8 1,0
Černobílý svět	MB	10.8.2011	26.1.2012	30.5.2012	A P	25.11.2011 7.3.2012	ni.na29			1707 1687	13,6 10,8	37 29	46 36	1 125	0,8 1,0
Kontraband	B	13.1.2012	26.1.2012	30.5.2012	A P	3.2.2012 1.6.2012	petkaKOV			1085 847	13,8 11,2	38 22	46 38	0 83	0,5 0,9
Nebezpečná metoda	B	30.9.2011	26.1.2012	23.5.2012	A P	5.2.2012 27.5.2012	CZ_XCV František Fuka	AK	SB	1042 964	12,5 10,2	36 17	51 39	0 1	0,4 1,2
Hugo a jeho velký objev	MB	23.11.2011	2.2.2012	6.6.2012	A P	19.2.2012 26.4.2012	xtomas252			972 938	11,2 9,8	39 28	44 41	136 167	0,9 0,8
Jeden musí z kola ven	LK	16.9.2011	2.2.2012	19.9.2012	A P	9.1.2012 29.9.2012	cml77 Petr Fantys	AK	F	1070 996	10,3 11,1	27 20	47 39	1 83	1,0 1,0
Kronika	B	1.2.2012	2.2.2012	6.6.2012	A A P	19.2.2012 28.4.2012 9.6.2012	Giovanni playstick3 Tomáš Mika			1003 1002 1434	11,4 10,9 12,4	44 44 38	59 94 49	0 0 0	0,7 0,7 0,6
Perfect Sense		7.10.2011	2.2.2012		A	14.1.2012	MartyG			723	11,6	31	83	0	0,7
Den zrady	MB	7.10.2011	9.2.2012	13.6.2012	A P	16.12.2011 12.7.2012	defias1			1600 1012	16,5 11,7	70 17	68 39	0 42	0,4 1,6
Jack a Jill	B	11.11.2011	9.2.2012	13.6.2012	A P	27.2.2012 5.3.2012	haroska Petr Putna	AK	F	1869 1068	15,9 11,1	47 26	54 44	83 84	1,0 1,0
Mupeti	MB	23.11.2011	9.2.2012	30.5.2012	A P	6.2.2012 29.5.2012	sagittario			1327 1444	12,8 12,6	26 36	51 38	0 125	0,5 0,9
Muž na hraně	HCE	27.1.2012	9.2.2012	16.7.2012	A P	4.3.2012 12.8.2012	Ferry Petr Palouš		L	1259 954	11,9 10,5	35 18	41 38	6 83	0,6 1,0

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. řádek	Min. pauza	Min. doba
Cesta na tajuplný ostrov 2	MB	19.1.2012	16.2.2012	20.6.2012	A P	7.3.2012 28.5.2012	fafca			958 1152	16,3 12,3	158 44	67 45	0 167	0,0 0,6
Nepřítel pod ochranou	B	10.2.2012	16.2.2012	13.6.2012	A P	24.5.2012 28.7.2012	fceli medvidek Petr Putna	AK	F	806 739	12,5 11,1	28 24	45 39	36 81	0,7 1,0
Stud		13.1.2012	16.2.2012		A	4.2.2012	Nightlysin			595	10,2	25	39	1	0,8
Můj týden s Marilyn	B	25.11.2011	23.2.2012	10.10.2012	A P	26.2.2012 23.10.2012	ni.na29		SB	1190 1027	14,2 11,5	46 21	45 41	0 83	0,5 1,0
Tohle je válka!	B	17.2.2012	23.2.2012	13.6.2012	A P	3.4.2012 9.5.2012	Crouxe Kateřina Hámová			1165 1607	10,9 10,6	34 28	54 41	1 0	1,0 1,0
Válečný kůň	MB	25.12.2011	23.2.2012	13.6.2012	A A P	15.1.2012 12.1.2012 28.5.2012	LordC unchained			1249 1202 1195	13,3 12,0 9,4	53 27 20	54 56 40	1 0 84	0,6 0,9 1,0
Žena v černém	MB	3.2.2012	23.2.2012	1.8.2012	A P	24.2.2012 4.8.2012	Michellec Barbora Knobová	PČ	KIT	383 414	16,3 11,0	76 26	57 42	0 87	0,2 0,7
Đábel v těle	MB	6.1.2012	1.3.2012	27.6.2012	A P	21.2.2012 5.7.2012	Petruška			937 1069	11,5 12,0	29 35	59 41	1 84	1,0 1,0
Ghost Rider 2	I	11.12.2011	1.3.2012	17.12.2014	A A	11.3.2012 3.6.2012	Iss mindhunter29			631 668	11,1 9,7	60 29	68 43	0 5	0,4 1,0
Železná lady	MB	26.12.2011	1.3.2012	20.6.2012	A P	12.2.2012 5.6.2012	ni.na29 Petr Finkous			1092 1123	13,3 10,6	62 20	48 39	0 1	0,7 1,0
John Carter: Mezi dvěma světy	MB	7.3.2012	8.3.2012	27.6.2012	A A A P	24.5.2012 25.3.2012 29.5.2012 22.5.2012 24.6.2012	-OverLord- embaka mindhunter29 dezo			1262 1268 1136 1266 1048	11,3 10,8 10,2 10,8 11,7	35 44 31 31 26	50 63 45 44 42	0 160 10 84 125	0,7 0,3 1,0 1,0 1,0
Mezi vlky	B	27.1.2012	8.3.2012	1.8.2012	A P	26.2.2012 12.8.2012	Ferry František Fuka	AK	SB	853 803	11,3 9,4	27 16	40 39	1 83	0,7 1,0
Zkrat	HCE	20.1.2012	8.3.2012	30.7.2012	A P	22.4.2012 31.7.2012	Millenka Helena Rejžková		L	632 566	11,9 10,2	33 18	41 39	1 83	1,1 1,0
Lorax	B	2.3.2012	15.3.2012	1.8.2012	A A P	7.8.2012 22.7.2012 7.8.2012	KoVý nathaliaz			962 769 1006	11,1 12,4 9,9	30 60 24	47 61 48	0 0 83	0,6 0,1 1,0
Hunger Games	B	23.3.2012	22.3.2012	10.10.2012	A P	31.3.2012 17.10.2012	Ferry		SB	819 873	9,0 9,3	26 16	40 39	2 42	1,1 0,8
Musíme si promluvit o Kevinovi		21.10.2011	23.3.2012		A	8.3.2012	maxi6			537	9,4	33	43	0	0,9

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. rádek	Min. pauza	Min. doba
Hněv Titánů	MB	28.3.2012	29.3.2012	1.8.2012	A P	6.4.2012 16.7.2012	Michyy96			588 820	9,9 10,6	27 36	48 40	0 167	0,7 0,7
Navždy spolu	B	10.2.2012	29.3.2012	1.8.2012	A P	12.4.2012 22.4.2012	Moodik Lenka Tyrpáková	AK	F	1219 1040	12,1 11,0	26 23	51 40	1 84	0,8 1,0
Prci, prci, prcičky: Školní sraz	B	6.4.2012	5.4.2012	15.8.2012	A P	11.4.2012	Hogwarts Petr Zenkl	AK		1456 1365	10,5 11,1	28 24	40 41	4 70	0,9 0,8
Sněhurka	HCE	30.3.2012	5.4.2012	3.9.2012	A P	3.5.2012 14.9.2012	xtomas252		KIT	1118 895	12,9 9,9	29 26	43 38	100 40	0,7 1,2
Koupili jsme ZOO	B	23.12.2011	12.4.2012	15.8.2012	A P	8.2.2012 29.4.2012	Ferry			1326 1694	11,0 12,7	30 35	40 47	1 84	0,9 1,0
Slečna nebezpečná	HCE	27.1.2012	12.4.2012	4.6.2012	A P	1.4.2012 16.6.2012	kvakkv Petr Palouš		L	1258 1019	12,8 11,3	36 20	50 37	4 83	1,0 1,1
S ledovým klidem	B	6.4.2012	12.4.2012	17.10.2012	A P	1.9.2012 21.10.2012	-OverLord-		SB	755 544	14,3 11,1	38 16	52 38	1 83	0,9 1,3
Báječný hotel Marigold	B	24.2.2012	19.4.2012	15.8.2012	A P	23.6.2012 19.8.2012	urotundy@cbox.cz Dagmar Koenig			1538 1582	12,8 12,7	31 28	52 43	84 82	0,9 0,6
Bitevní loď	B	11.4.2012	19.4.2012	22.8.2012	A P	30.4.2012 22.8.2012	sagittario			1143 946	12,5 10,5	27 20	46 40	7 84	0,7 1,0
Tady to musí být		14.10.2011	19.4.2012		A	7.3.2012	Pyverrn			793	10,1	31	66	0	0,5
Talisman	MB	20.4.2012	19.4.2012	29.8.2012	A P	15.5.2012	sunflower781			851 981	12,4 11,8	60 27	60 41	0 149	0,5 1,0
Vrtěti ženou	MB	17.11.2011	19.4.2012	3.10.2012	A P	12.4.2012 12.10.2012	labrat			1309 1031	12,4 11,0	43 23	56 39	35 40	0,6 1,0
Havran	HCE	9.3.2012	26.4.2012	23.11.2012	A P	25.1.2013	-OverLord- Helena Rejžková		L	1167 873	12,1 11,9	29 24	59 37	0 1	1,1 1,2
Piráti!	B	27.4.2012	26.4.2012	22.8.2012	P	8.1.2014				1300	11,8	40	47	84	1,0
Avengers	MB	4.5.2012	3.5.2012	29.8.2012	A P	31.1.2013 2.9.2012	fceli medvidek			1105 1396	13,9 12,1	29 30	43 40	115 80	0,9 1,0
Lov lososů v Jemenu	B	9.3.2012	3.5.2012	3.10.2012	A P	7.7.2012 16.10.2012	Millenka		SB	1240 957	13,3 10,9	36 23	45 46	1 83	1,0 1,2
StreetDance 2	B	30.3.2012	10.5.2012	19.9.2012	A P	25.7.2012	lukasekm Petr Putna	AK		599 405	12,6 10,8	28 24	51 39	29 1	1,0 1,4
Temné stíny	MB	11.5.2012	10.5.2012	26.9.2012	A P	21.5.2012 23.9.2012	fogFrog			1193 1172	11,1 10,8	24 29	48 39	0 167	0,5 1,0

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. rádek	Min. pauza	Min. doba
Diktátor	MB	16.5.2012	17.5.2012	19.9.2012	A	5.6.2012	quajak			873	11,7	25	63	20	2,0
					A	8.8.2012	pfiala		1607	14,8	38	61	0	1,0	
					A	9.8.2012	MrFiluta		1596	14,6	68	80	0	1,0	
					A	9.8.2012	XB51		1594	15,0	46	52	84	1,0	
					P	17.9.2012			1155	11,5	41	41	76	0,7	
Moje letní prázdniny	B	1.5.2012	24.5.2012	17.10.2012	A	20.5.2012	fceli medvidek		SB	795	13,3	24	44	100	0,8
					P	28.10.2012				831	10,8	18	38	42	1,1
Muži v černém 3	B	23.5.2012	31.5.2012	26.9.2012	A	10.6.2012	forrow			1169	13,5	37	57	0	0,4
					P	6.10.2013	Jakub Racek		F	1442	13,2	43	40	167	0,7
Sněhurka a lovec	HCE	30.5.2012	31.5.2012	3.9.2012	A	12.6.2012	xtomas252			698	11,6	25	43	119	0,6
					A	4.9.2012	Němý		902	12,0	34	49	84	0,8	
					P	11.10.2012	Petr Putna		680	10,7	21	41	75	0,8	
Prometheus	B	30.5.2012	7.6.2012	10.10.2012	A	10.6.2012	petkaKOV			1138	11,3	35	48	0	0,7
					P	28.9.2012	František Fuka		1324	11,0	31	42	167	1,0	
Madagaskar 3	MB	8.6.2012	14.6.2012	31.10.2012	A	3.10.2012	spitty			870	13,0	38	57	0	0,4
					A	22.7.2012	infinity7		826	14,9	52	146	0	0,3	
					P	27.10.2012			1187	12,3	32	39	166	0,8	
Pařmeni	MB	26.1.2012	14.6.2012	11.9.2013	A	1.6.2012	Misanthrop			1649	13,7	39	73	1	1,0
					A	30.5.2012	sunflower781		1359	14,8	116	50	0	0,2	
					P	27.8.2013	Vladimír Fuksa	PČ	KIT	1266	13,3	33	43	125	0,7
Jak porodit a nezbláznit se	HCE	18.5.2012	21.6.2012	9.11.2012	A	14.9.2012	tereška			1716	14,4	44	85	0	1,0
					P	15.11.2012	Helena Rejžková		L	1259	10,6	19	38	83	1,1
Pirána 3DD	B	11.5.2012	21.6.2012	30.1.2013	A	7.6.2012	exitus			567	9,0	18	41	0	1,1
					P	30.1.2013			SB	664	9,6	17	38	83	1,0
Doba ledová 4: Země v pohybu	B	27.6.2012	28.6.2012	1.1.2013	A	16.9.2012	unchained			895	12,8	32	46	0	0,3
					P	2.11.2012	Ivana Ragusa			1146	11,1	26	47	84	1,0
Amazing Spider-Man	B	3.7.2012	12.7.2012	7.11.2012	A	19.1.2013	xpavel			1110	12,1	22	46	76	1,5
					A	31.3.2013	PrcekTK			1024	14,2	25	43	1	0,5
					P	30.12.2013	Jakub Racek			1470	11,7	38	38	160	0,6
Až vyjde měsíc	MB	16.5.2012	12.7.2012	28.11.2012	A	26.9.2012	hubert21			1126	14,8	39	47	83	0,5
					A	27.9.2012	stanyslaw			1133	14,5	39	43	83	0,5
					P	25.11.2012			880	11,7	22	38	41	1,0	
Bez kalhot	HCE	29.6.2012	12.7.2012	30.11.2012	A	19.8.2012	marieet			1265	10,1	28	51	0	0,6
					P	2.12.2012	Petr Palouš		L	1116	10,6	19	38	83	1,2
Iron Sky		4.5.2012	12.7.2012		A	29.5.2012	fceli medvidek			735	11,2	25	44	71	1,0
Abraham Lincoln: Lovce upírů	B	20.6.2012	19.7.2012	21.11.2012	A	23.8.2012	-OverLord-			811	12,1	32	54	0	0,8
					P	31.10.2012	František Fuka			1011	11,9	28	39	125	1,0

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. rádek	Min. pauza	Min. doba
Do Říma s láskou	B	20.5.2012	19.7.2012	5.4.2013	A P	16.11.2012 12.4.2013	pavlis			1281 1255	14,2 9,1	35 17	112 35	35 82	1,6 1,2
Andělský podíl		1.6.2012	26.7.2012		A P	14.10.2012 17.3.2014	verus.1993			1282 1168	12,6 11,2	30 19	55 37	80 35	1,0 1,3
Temný rytíř povstal	MB	20.6.2012	26.7.2012	28.11.2012	A P	24.8.2012 22.11.2012	nex_M4rKy			1616 1652	12,2 12,0	32 30	44 43	0 167	0,8 1,0
Méďa	B	29.6.2012	2.8.2012	28.11.2012	A P	24.7.2012 9.11.2012	unchained Jiří Šteffl	AK	F	1207 1026	14,4 11,0	119 29	62 42	0 125	0,0 1,0
Bourneův odkaz	B	10.8.2012	9.8.2012	10.12.2012	A P	17.9.2012 5.12.2012	xtomas252			1110 937	14,0 11,7	26 27	42 42	40 126	0,7 1,2
Cosmopolis	HCE	8.6.2012	9.8.2012	11.1.2013	A P	28.9.2012 13.1.2013	unchained Helena Rejzková		L	1478 1160	13,5 10,4	32 19	50 38	0 83	0,7 1,3
Divoká stvoření jižních krajin		27.6.2012	9.8.2012		A	7.12.2012	iromejdlo			516	9,6	23	41	0	1,0
Rebelka	MB	22.6.2012	16.8.2012	5.12.2012	A A P	26.5.2013 31.10.2012 9.11.2012	Sagittario UnicornCZE@seznam.cz Alena Nováková			767 863 884	10,0 12,0 10,4	21 120 28	46 52 40	1 0 42	1,0 0,1 0,6
Total Recall	B	3.8.2012	16.8.2012	5.12.2012	A P	31.1.2013 29.1.2013	fceli medvidek František Fuka		F	733 1038	12,3 11,3	25 26	43 44	115 80	1,0 0,6
Let's Dance: Revolution	B	27.7.2012	30.8.2012	16.1.2013	A P	10.11.2012	scorpion Natálie Nádassy		SB	730 775	14,0 10,5	29 31	87 40	1 69	0,8 0,8
Expendables: Postradatelní 2	B	3.8.2012	6.9.2012	23.1.2013	A P	25.8.2012 25.1.2013	fceli medvidek Kateřina Hámová	AK	SB	727 748	12,6 10,4	24 16	42 40	120 83	1,0 1,0
Norman a duchové	B	17.8.2012	6.9.2012	23.1.2013	A P	18.11.2012 7.12.2012	NikkiNicotine			961 1065	11,5 10,9	28 45	53 49	1 84	1,2 1,0
Druhá šance	B	8.8.2012	13.9.2012	23.1.2013	A P	7.1.2013 25.1.2013	JolinarCZ Veronika Sysalová	AK		1345 880	12,3 10,2	31 20	49 43	46 125	0,5 1,2
Resident Evil: Odveta	B	12.9.2012	13.9.2012	23.1.2013	A P	31.3.2013 17.1.2013	fceli medvidek Jiří Šteffl			396 623	11,3 11,4	23 36	40 40	119 166	1,2 0,7
The Words	HCE	7.9.2012	20.9.2012	30.9.2012	A P	22.12.2012 9.10.2013	sagittario Barbora Knobová	PČ	KIT	949 845	11,6 11,0	22 23	41 39	10 86	0,7 0,8
Země bez zákona	B	29.8.2012	20.9.2012	6.2.2013	A P	15.10.2012 5.2.2013	-OverLord- Barbora Maturová	AK	SB	792 800	10,6 10,4	31 18	48 41	0 49	0,8 1,0
Divoši	B	6.7.2012	27.9.2012	6.2.2013	A A P	17.12.2012 8.11.2012 26.1.2013	Just.m3 Jišpa Petr Fantys	AK		1872 1302 1784	13,5 10,9 11,9	39 28 30	56 53 47	0 1 1	1,0 0,9 0,9

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. řádek	Min. pauza	Min. doba
Naboř a ujed'	HCE	22.8.2012	27.9.2012	6.2.2013	A P	24.12.2012	dezibook			1548 1119	12,0 11,6	31 27	38 42	1 1	0,8 0,9
Sousedská hlídka	B	27.7.2012	27.9.2012	31.1.2013	P	4.11.2012	František Fuka			1795	13,1	37	40	88	0,6
Hotel Transylvánie	B	28.9.2012	4.10.2012	20.2.2013	A	14.5.2013	wacko			1160	12,2	61	50	0	0,6
					A	18.1.2013	hribaljakub			1363	13,4	34	54	2	1,0
					A	15.1.2013	fabouzek			1272	12,3	39	50	2	0,8
					P	16.2.2013				1315	12,3	31	47	84	1,0
Kletba z temnot	B	31.8.2012	4.10.2012	6.3.2013	A	25.9.2012	Freeman1777			797	10,8	51	52	0	0,7
					P	13.3.2013	Barbora Knobová	SB	698	9,0	18	39	41	1,0	
Looper	B	28.9.2012	11.10.2012	20.2.2013	A	23.10.2012	sagittario			865	11,4	22	42	1	0,7
					P	31.1.2013	Petr Zenkl	AK	SB	786	10,2	16	42	83	1,1
Holky na tahu	MB	7.9.2012	18.10.2012	20.3.2013	A P	5.9.2012	Trishka Barbora Knobová	PČ	KIT	1362 1176	13,0 11,8	35 31	45 43	1 110	0,4 0,7
Paranormal Activity 4	MB	19.10.2012	18.10.2012	27.3.2013	A	12.12.2012	DonDavido			696	13,2	42	46	6	0,3
					P	28.2.2013			1080	10,6	43	42	1	0,9	
Skyfall	B	26.10.2012	26.10.2012	27.2.2013	A	17.11.2012	-OverLord-			1084	12,2	35	47	8	0,6
					A	25.11.2012	M.a.t.t.t.y			1108	12,5	32	47	0	0,6
					P	15.2.2013	Kateřina Hámová	F		1045	12,5	28	43	125	1,0
Sinister	HCE	5.10.2012	1.11.2012	27.2.2013	A	7.11.2012	-OverLord-			677	13,1	30	51	0	1,0
					P	28.2.2013			736	12,0	27	43	125	0,7	
Zvonilka: Tajemství křídel	MB	16.8.2012	1.11.2012	27.2.2013	A P	30.12.2012 18.1.2013	Juráš Petra Kabeláčová			988 901	12,4 11,2	35 28	52 42	83 84	0,9 1,0
Patrola	HCE	21.9.2012	8.11.2012	8.4.2013	A P	31.12.2013 10.4.2013	Ladislav Svoboda Barbora Knobová	PČ	KIT	2180 1266	19,2 11,8	193 26	148 42	0 115	0,1 0,7
Raubíř Ralf	MB	2.11.2012	15.11.2012	3.4.2013	A	6.2.2013	sagittario			1212	11,4	31	44	1	0,4
					A	3.2.2013	urotundy@cbox.cz			1510	12,7	180	57	0	0,1
					P	2.3.2013		F	1357	12,5	51	40	43	0,8	
Twilight sága: Rozbřesk - 2. část	B	16.11.2012	15.11.2012	20.3.2013	A	14.1.2013	PrcekTK			789	13,8	25	43	1	0,6
					A	23.11.2012	NikkiNicotine			833	11,8	30	39	1	0,7
					P	30.3.2013		SB	801	10,4	30	38	41	1,0	
Atlas mraků	MB	26.10.2012	22.11.2012	20.3.2013	A	19.12.2012	Broustich			1519	11,4	31	57	6	0,8
					A	21.12.2012	Black cloud			1537	9,4	22	43	1	1,0
					P	15.3.2013			1701	9,5	23	41	42	0,7	
Na divoké vlně	B	26.10.2012	22.11.2012	24.4.2013	A	21.2.2013	ACIN			1210	12,1	90	50	0	0,2
					P	21.4.2013		SB	836	10,3	16	40	83	1,1	
Návrat do Silent Hill 3D	HCE	26.10.2012	22.11.2012	19.4.2013	A	9.11.2012	ACIN			735	10,7	37	48	1	0,9
					P	26.4.2013			714	10,9	29	41	125	0,6	

Název	Distributor	Svět	Premiéra ČR	DVD	Původ	Datum nahrání	Autor	Dramaturg	Studio	Počet	CPS	Max. CPS	Max. řádek	Min. pauza	Min. doba
Argo	MB	12.10.2012	29.11.2012	3.4.2013	A P	6.11.2012 30.3.2013	fceli medvidek			962 1287	13,7 13,0	28 41	45 41	120 1	1,1 1,0
Legendární parta	MB	21.11.2012	29.11.2012	17.4.2013	A A A P	26.2.2013 6.3.2013 1.8.2013 1.8.2013 13.4.2013	Mikeila czmimi mamut2570 czmagic			1166 1096 1076 1077 1185	12,2 12,4 12,6 12,6 11,8	46 35 31 31 32	57 45 51 51 41	80 2 0 0 124	0,8 0,8 0,5 0,5 1,0
Sedm psychopatů	MB	12.10.2012	29.11.2012	27.3.2013	A A P	12.1.2013 11.1.2013 23.3.2013	cml77 exitus			1245 1192 1105	11,6 10,7 10,1	24 18 18	45 42 38	1 0 0	0,9 1,0 0,7
Anna Karenina	B	7.9.2012	6.12.2012	10.4.2013	A A P	8.2.2013 16.1.2013 7.2.2013	Anonymní uživatel human15			1288 1278 1283	13,4 13,8 12,3	40 44 30	97 56 46	19 0 84	1,0 1,0 1,0
Hobit: Neočekávaná cesta	MB	12.12.2012	13.12.2012	10.4.2013	A P	24.12.2012 3.4.2013	xtomas252			1392 1696	9,6 10,8	21 33	41 47	0 167	0,7 1,0
Ladíme!	B	28.9.2012	20.12.2012	24.4.2013	A P	9.12.2012 27.5.2013	TGeorge			1663 1281	13,9 13,6	34 32	65 48	0 83	0,6 1,0
Pí a jeho život	B	21.11.2012	20.12.2012	17.4.2013	A P	30.12.2012 3.3.2013	Dadel			830 904	12,6 11,2	33 28	52 41	0 84	0,5 1,0
Jack Reacher: Poslední výstřel	MB	21.12.2012	27.12.2012	9.5.2013	A P	4.2.2013 25.4.2013	fceli medvidek			989 1309	13,6 13,4	26 30	41 43	120 84	1,1 1,0
Sammyho dobrodružství 2	HCE	15.8.2012	27.12.2012	26.8.2013											