

Články

**PŘÍLIŠ MNOHO
ZŘETELNĚ POZNATELNÉ
ODLIŠNOSTI**

K problému uvádění zahraničních zvukových filmů

Corinna Müllerová

Uvádění cizojazyčných zvukových filmů představovalo speciální problém, protože vysouvalo příliš zřetelně do popředí medialitu znázornění a narušovalo prožívání fikce. Je stěží možné „vyvázat se z času“ a „odhlížet od skutečnosti“, jestliže se setkáváme se znázorněním, jehož komunikační stránka je nám nesrozumitelná, což platí zejména pro jazyk.¹⁾ S nesrozumitelností jazyka přestává být iluze světa hermeticky uzavřená, do vědomí proniká empirická skutečnost a rozbíjí základnu pro „ponoření“ do fikce. K zlosti navíc je, že jsme konfrontováni s vlastní nedostatečnou kompetencí v kontaktu nejen s fikčním světem, nýbrž dokonce i s životní skutečností, neboť neovládáme jazyk v ní užívaný. Reakcí na cizojazyčné filmy byla proto v počátcích zvukového filmu často agrese; při uvádění zahraničních filmů v originálním jazyce docházelo nejednou k nepokojům – v Paříži byly dokonce tak silné, že policejní prefektura připustila uvádění zahraničních zvukových filmů jen pod podmínkou, že dialogy budou nějakým způsobem překládány do francouzštiny.²⁾ V některých zemích bylo uvádění cizojazyčných zvukových filmů dokonce zakázáno zákonem; došlo k tomu ve fašistické Itálii za Mussoliniho, v Mexiku a v Maďarsku.³⁾

V němé kinematografii bylo uvádění zahraničních filmů neproblematické, protože neexistovala žádná jazyková bariéra, která by znemožňovala překonání toho, co vůči vlastnímu životu vystupovalo jako cizí; jazyková vyjádření zprostředkovaly meztitulky, jež byly přeloženy do domácího jazyka.⁴⁾ Naproti tomu akusticky reprodukováný jazyk

-
- 1) V hudební kultuře naproti tomu není srozumitelnost jazyka nezbytná dokonce ani v případě dramatických dějů (opera, opereta).
2) Srov. poznámky in: „Die Filmwoche“, č. 51, 18. 12. 1929; č. 6, 5. 2. 1930, s. 178. V Praze vyvolal německy mluvený film nepokoje, které ale zůstaly ojedinělým případem a neměly trvalý vliv (Die Filmwoche se dokonce domnívala, že byly podníceny obchodníkem s americkými filmy).
3) Srov. poznámku in: „Die Filmwoche“, č. 46, 13. 11. 1929, s. 1084.
4) Pro Německo to platilo přinejmenším ve 20. letech; v éře krátkých filmů, která byla ještě poněkud nonšalantní, se někdy dokonce na překladech meztitulků šetřilo (publikum bylo konfrontováno zejména s francouzskými nápisy) – už během 10. let se to však změnilo.

zvukového filmu vrazil do kinematografického světa dosud neznany klín, vytvořil přehra-
dy mezi národy, a dokonce v něm způsobil sociální otřes. V kinematografii, jež v době ně-
mého filmu, jak už v roce 1912 poznamenal Viktor Klemperer, díky své obecné a neome-
zené srozumitelnosti a tomu, že všichni diváci byli nuceni ke kreativní spolupráci, v sobě
měla něco „demokratického“, začaly s apelem na znalosti cizích jazyků najednou půso-
bit dosud neznámé vylučovací mechanismy. Znalosti cizích jazyků, resp. jejich nedosta-
tek, vytvořily dokonce příkřejší bariéru, než byla bariéra mezi lidmi privilegovanými
vzděláním a „nevzdělaným lidem“, jež v Německu tradičně vytyčovala (ať už domnělé,
nebo skutečné) hranice přístupu ke kultuře: Vydavatel časopisu *Filmwoche* a klasický fi-
lolog Paul Ickes zůstal oddělen od amerických zvukových filmů – diváci kolem něho se
smáli, ale on nebyl schopen pochopit, proč se smějí. Znenadání zjišťoval, že je vytlačo-
ván z intelektuální elity, v níž ve své době jako klasický filolog dokonce zaujímal vůdčí
pozici, a dostává se na úroveň „nevzdělaného lidu“, nad nějž by měl vlastně vynikat.
V jeho textech ještě vycítujeme otřes, který pro něj toto deklasování znamenalo.⁵⁾

Cizojazyčnost narušovala porozumění filmům a svým způsobem od sebe oddělovala film
a publikum, dosud „spojené“. Bylo nutno najít cesty k odstranění jazykové bariéry, což
bylo problematické v tom, že každá forma úpravy jazyka zvukového filmu vedla k rušivě
působícím projevům – nyní nezáměrně – poznatelné mediality a difference od reality
v rámci filmového znázornění. Tyto nezáměrné poruchy vystupovaly u cizojazyčných
filmů ze zásady vždy, a proto v prvním období zvukového filmu existovalo mnohem
více způsobů prezentace a překládání filmů, než kolik jich známe dnes, kdy se uplat-
ňuje dabing (*Nachsynchrisation* „dodatečná synchronizace“) a užívání podtitulků.
V podstatě lze uvést sedm způsobů překonávání jazykového problému:⁷⁾

- uvedení originálu s mezititulky v překladu do domácího jazyka
- němé uvedení s mezititulky v domácím jazyku
- uvedení neupraveného originálu
- produkce vícejazyčných filmů
- produkce jazykových verzí
- uvádění s podtitulky
- uvádění filmů dabovaných (synchronizovaných) do domácího jazyka

Fakt, že problém jazykové úpravy zahraničních zvukových filmů byl opravdu závažný, se
ukazuje také na tom, že všechny tyto formy prezentace nebyly rozhodně omezeny pouze
na úplně počáteční období přechodu ke zvukovému filmu. Ani v roce 1932 se ještě nerý-
sovala žádná hlavní cesta ke zrušení jazykových bariér a jako obecně rozšířená praxe pře-
vodu jazyka se neprosadil ani dabing, ani podtitulky. Obraz praxe uvádění zahraničních
filmů zůstává ovšem neurčitý, protože filmové recenze brzy přestaly oznamovat, jak byly

5) Viktor Klemperer, *Das Lichtspiel*. „Velhagen & Klasings Monatshefte“ 26, 1912, č. 8 (duben),
s. 613 – 617. Přetisk in: Jörg Schweinitz (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues
Medium 1909 – 1914*. Leipzig 1992, s. 170 – 182, a to s. 180.

6) Srov. zvláště (Paul) Ickes, *The Singing Fool*. „Die Filmwoche“, č. 25, 19. 6. 1929, s. 595 – 596;
Týž, *Epistel der Woche*. „Die Filmwoche“, č. 38, 17. 9. 1930.

7) K formám uvádění cizojazyčných filmů v Lucembursku srov. Paul Lesch, *Les débuts du cinéma sonore
et parlant au Luxembourg (1929 – 1933)*. „Hémécht“ 53, 2001, č. 3, s. 293 – 341.

filmy prezentovány. Lubitschův film MONTE CARLO byl však v roce 1931 v Německu promítán ještě v originále s mezititulky⁸⁾ a také americký film FRANKENSTEIN, promítaný v Německu v roce 1932, měl podle cenzurní karty titulky, z čehož není zřejmé, zda šlo o podtitulky nebo o mezititulky.⁹⁾ (Způsob, jakým byl v době přechodu ke zvukové kinematografii v Německu zahraniční film uváděn, lze bohužel většinou zjistit už pouze na základě distribuční kopie, pokud se zachovala.)

První z výše zmíněných možností, tedy uvádění zvukového filmu v originále s mezititulky, byla zjevně značně rozšířená a byla využívána dlouho. Mnohé zachované německé distribuční kopie zahraničních zvukových filmů mají mezititulky, přičemž ty buď byly zasazeny do filmu při pokračující zvukové stopě, takže část obrazů byla ztracena, nebo byly nastříženy do filmu na černém blanku s přerušením zvukové stopy.¹⁰⁾ Ve filmu tedy vznikaly velmi zřetelné cézury – přičemž se k tomu kupodivu žádný recenzent nikdy nevyjádřil. Pravděpodobně byl tento způsob prezentace a překladu zvukového filmu v dané době relativně dobře přijatelný, protože z období němého filmu bylo publikum ještě zvyklé na mezititulky – a rovněž na zřetelnou mediální distanci k samotnému filmovému dění. Jednou z variant této prezentace byly speciální zvukové verze s hudbou, ruchy, němými dialogy a německými mezititulky,¹¹⁾ vytvářené patrně v zemi původu pro export, a podle kritik bývala také příležitostně na vhodných místech část dialogu v originálním jazyce odstraňována.¹²⁾

Rovněž relativně značně rozšířená byla praxe, kdy byly zvukové filmy opatřovány mezititulky v domácím jazyce a byly promítány němě, což vycházelo vstříc zejména stále ještě značnému množství kin s němou aparaturou. Byla ovšem také rušivá, když šlo o filmy s velmi rozsáhlými dialogy; u nich bylo až příliš jasně poznatelné, že byly zbaveny zvuku. Při německé premiéře němé verze kriminálního filmu BULLDOG DRUMMOND, v Americe velmi úspěšného, došlo v lednu 1930 v publiku k nepokojům, protože optické procesy byly zaměřeny na dialog, takže se film, jenž byl sám o sobě napínavý, změnil na sled rozvláčných scén.¹³⁾ I ještě později se na základě němé prezentace příležitostně činily závěry o rozvláčnosti amerických zvukových filmů.¹⁴⁾ Stále více se proto přecházelo k tomu, že filmy byly pro němé uvádění kráceny – někdy dokonce podstatně. Film Josefa von Sternberga POSLEDNÍ CESTA (německý název SEIN LETZTER GANG, německá premiéra 8. 5. 1931) komentoval časopis Lichtbildbühne takto:

8) Srov. p e., *Monte Carlo*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 158, 3. 7. 1931.

9) Cenzurní karty ve Spolkovém archivu – Filmovém archivu. Kritiky, které mám k dispozici, neobsahují žádný poukaz na způsob uvádění.

10) Za informaci děkuji Helmutu Regelovi.

11) Srov. mj. H. W g b. [Hans Wolleberg], *Manuela*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 36, 11. 2. 1931; n., *Die unvollkommene Ehe (mit Buster Keaton)*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 254, 23. 10. 1930.

12) Srov. H. H., *Harold, halt Dich fest! (Harold Lloyd-Film der Paramount)*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 138, 10. 6. 1931: „Film má jen částečně podobu dialogového filmu (s vkopírovanými německými textovými vysvětlivkami). V jeho podstatné části se úpravci spokojili se synchronní doprovodnou hudbou a dialog vypustili: filmu, v němž zcela převažuje optická složka, je to velmi ku prospěchu [...]“

13) Srov. již kritiky k filmu ALIBI (německá premiéra 23. [?] 9. 1929), zřejmě prvnímu, pokud se dá zjistit, americkému zvukovému filmu, který se v Německu hrál ve (zkrácené) němé verzi. K BULLDOGU DRUMMONDOVI srov. zvláště „Die Filmwoche“, č. 6, 5. 2. 1930, s. 187.

14) Srov. H. H., *Der Flüchtling*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 165, 11. 7. 1931.

Tušíme, že film může v originále působit mnohem silněji. [...] Úpravce se snaží ušetřit nás pohledu na mluvící osoby, zato se ale nemohl vyhnout mnoha dlouhým mezititulům, a na cestě ze země původu k nám děj evidentně přišel o četné pasáže. Nelze prostě převést do mezititulů všechny prvky, které ženou děj vpřed.¹⁵⁾

Vedle toho se při němé prezentaci zvukových filmů znovu objevil problém s tím, že by představení vlastně měla doprovázet živá hudba; rovněž ovšem už nelze přesněji zjistit, jak hudební doprovod u němě u promítaných zahraničních zvukových filmů celkově vypadal.¹⁶⁾ Pravidlem ale asi spíše bylo, že se používala hudba z gramofonových desek nebo že se filmy uváděly bez hudby, a to zvláště v kinech, která nepatřila k špičkovým podnikům, a na venkově. Během následujících desetiletí se „tichá“ prezentace němých filmů prosadila obecně.

Zejména intelektuálové dávali přednost třetí možnosti, promítání zahraničních zvukových filmů v neupravované originální verzi, bez jakýchkoli zásahů a bez překladu. Tento postoj byl posílen zvláště neobyčejně velkým úspěchem originální verze filmu René Claira *POD KROVY PAŘÍŽE* – a to i u „širokého publika“ (německá premiéra 15. 8. 1930).¹⁷⁾ Preferování originálních verzí bylo značně rozšířeno i v odborném filmovém tisku; vůbec se s tím však neztotožňoval např. časopis *Filmwoche*, ačkoliv originální jazyk ve speciálním případě filmu *POD KROVY PAŘÍŽE* nerušil ani jej.¹⁸⁾

V podpoře originálního jazyka se nepochybně projevovala arogance znalců cizích jazyků vůči lidem, kteří takové znalosti neměli a nebyli schopni filmům porozumět, a také názor teorie umění, že originální umělecké dílo je nedotknutelné.¹⁹⁾ Zpočátku ale určitou roli hrálo také to, že mnozí diváci měli díky zvukovému filmu vůbec poprvé možnost slyšet cizí jazyky. Po premiéře filmu *POD KROVY PAŘÍŽE* napsal Hans-Walther Betz toto: „Ti, kdo jazyku nerozumějí, přece slyší jeho zvuk a jsou opojeni obrazem.“²⁰⁾ A Hans Wollenberg řekl o americkém filmu *ALELUJA*, promítaném rovněž v neupraveném originále:

Je to něco nového a fascinujícího. Jestliže film, z jehož vesměs anglických (přesněji slangových) dialogů pisatel porozuměl jen asi tuctu slov, dokázal velmi silně zaujmout, ba strhnout, je tím prokázáno, že grandiózním ztvárněním samotné hry a scény, tedy filmovými vyjadřovacími prostředky, odstraňuje jazykové bariéry.²¹⁾

15) P e ., *Sein letzter Gang*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 111, 9. 5. 1931.

16) Např. Sternbergův film *POSLEDNÍ CESTA* měl premiéru v berlínském kině filmového umění „Kamera“, možná bez akustického doprovodu nebo s nesynchronní hudbou z gramofonové desky. V dostupných kritikách nelze nalézt žádnou informaci. Jiný němě uvedený americký zvukový film byl při berlínské premiéře promítán v kině „Phoebus-Palast“ se živou hudbou (Ernö Rappé); srov. H. H., *Der Flüchtling*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 165, 11. 7. 1931 (originální titul nebylo možné zjistit).

17) K velkému úspěchu filmu srov. Paul H a t s c h e k, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, 7. 2. 1931, s. 6 – 8, a to s. 8. („Der Kinematograph“, č. 190, 16. 8. 1930, ještě předpovídal, že film *POD KROVY PAŘÍŽE* se nebude hodit pro venkov.) K promítání originálních verzí jako nejlepšímu řešení poté srov. mj. [Hans-Walther] B e t z in: „Der Film“, č. 33, 16. 8. 1930.

18) Srov. [Edith] H a m a n n, *Epistel der Woche*. „Die Filmwoche“, č. 35, 27. 8. 1930, s. 1092.

19) Srov. k tomu např. René C l a i r, *Dank an die deutsche Presse*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 113, 12. 5. 1931.

20) B e t z, *Unter den Dächern von Paris*. „Der Film“, č. 33, 16. 8. 1930.

21) H a n s W o l l e n b e r g in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 237, 3. 10. 1930.

Tato fascinace zvukem cizích jazyků, které nebyly srozumitelné – podporovaná ovšem také inscenací filmu – se však objevovala jen na počátku.²²⁾ V roce 1932 se obecně prosadil názor, že „počet filmů, které mohou být hrány v originální verzi i před cizojazyčným publikem, [...] [zůstává] velmi omezený“.²³⁾ Zastánci uvádění cizojazyčných filmů v neupraveném originále, kteří se odvolávali na nedotknutelnost uměleckého díla, si později také museli nechat líbit námitku, že „uměleckého účinku filmu nemůže být dosaženo, jestliže zůstává nesrozumitelný“.²⁴⁾

Zvlášť příznačné pro první fázi zvukového filmu byly pokusy vyřešit jazykový problém nikoli úpravou filmu, nýbrž speciálními postupy realizovanými už během jeho produkce, jež měly vést k tomu, že nevzniknou žádné nežádoucí poruchy recepce. Jedním z těchto postupů realizovaných produkcí byly vícejazyčné filmy, jejichž protagonisté mluvili vždy jazykem své země. Už první zvukový film Carla Froelicha, *NOC NÁLEŽÍ NÁM* z roku 1929, který se částečně odehrával v Itálii, obsahoval několik německo-italských dialogů, byl ovšem pojat tak, že setkání německých protagonistů s Itálií zaujímala jen nevelké místo. Vícejazyčné sekvence byly také omezeny na velmi výrazné situace, takže bylo snadno možné obsah nesrozumitelné řeči odhalit; šlo o společné hledání auta, které se zřítilo ze svahu hory, či o zřetelné domácí situace, v nichž se s pomocí gest žádalo o vodu, apod. Nejspektakulárnější, z hlediska historie filmu nejslavnější a už tehdy nejpřesvědčivější vícejazyčnou produkcí se stal film *KAMARÁDI*, natočený Georgem Wilhelmem Pabstem a Robertem Beaudoinem, který do kin vstoupil na konci roku 1931.²⁵⁾ Film, založený na autentické události, pojednával o tom, jak němečtí horníci přicházejí na pomoc horníkům francouzským, kteří byli zasypáni při důlní explozi, a tak přispívají k novému porozumění mezi národy po první světové válce. Byla vytvořena jen jediná, německo-francouzská zvuková verze, v níž jednotliví představitelé hovořili vždy jazykem své země. Přitom se ovšem v tomto filmu objevuje pomůcka v podobě podtitulků, které dialogy pro příslušnou druhou zemi překládají.

K dalším vícejazyčným zvukovým filmům patřil snímek *HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN*, který vyprávěl německo-francouzský milostný příběh a jehož protagonisté vždy používali jazyk své země (přičemž se druhý jazyk rovněž uváděl v podtitulcích), a alespoň v náznacích produkce *MGM PŘEPOJME NA HOLLYWOOD*, realizovaná v USA speciálně pro německý trh.

22) Později už muselo jít o exotičtější jazyky, než je angličtina nebo francouzština, aby zvukový prožitek vyvolal nadšení. Např. v roce 1931 se o filmu *MELUKA, RŮŽE MARAKEŠE* (Deutsche Film-AG), který obsahoval arabský dialog (doprovázený podtitulky), uvádělo: „Byli jsme skutečně napjatí, zvědaví. A když jsme film viděli a slyšeli, byli jsme o zážitek bohatší.“ H. H., *Meluka, die Rose von Marakesch*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 108, 6. 5. 1931.

23) A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1–3, a to s. 1.

24) Wilhelm Karl Gerst, *Künstlerische Berechtigung des synchronisierten Films*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 4–5, a to s. 5.

25) K filmu *KAMARÁDI* srov. Hermann Barth, *Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G. W. Pabsts Film Kameradschaft* (Deutschland 1931). *Mit dem vollständigen Filmprotokoll im Anhang*. München 1990; *Kameradschaft / La tragédie de la mine*. Drehbuch von Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel nach einer Idee von Karl Otten zu G. W. Pabsts Film von 1931. Mit Aufsätzen und Materialien zum Film von Hermann Barth, Helga Belach, Wolfgang Jacobsen und Heike Klapdor. München 1997.

Tento film se v roce 1931 objevil jako první z jazykových verzí (německá premiéra 11. 6. 1931) ještě před KAMARÁDY. V postavě reportéra pracujícího pro imaginární rozhlasovou stanici provázel německý herec Paul Morgan, od něhož pocházel i námět filmu, jako konferenciér a tlumočník diváky filmem a zvláště studii společnosti MGM. Zde se setkával s mnoha hvězdami, kteří s ním částečně hovořili anglicky nebo se pokoušeli o němčinu, jako Buster Keaton či Joan Crawfordová.

Trh pro tyto filmy byl ovšem relativně úzký, protože jejich zvláštní kouzlo se mohlo uplatnit jen v zemích, jejichž jazykem se ve filmu mluvilo. S ohledem na skutečně mezinárodní odbyt bylo nasnadě dovedení myšlenky na odstranění jazykových bariér prostřednictvím vícejazyčných filmů ke konceptu výroby filmů mnohojazyčných.²⁶⁾ Karl Grune plánoval v roce 1931 film, „který by byl pro všechny státy natočen jen v jedné zvukové verzi“; tématem měla být „stavba babylonské věže“.²⁷⁾ Také Walther Ruttmann ohlásil přípravu zvukového filmu s titulem MALÉ MĚSTO (Die kleine Stadt), který měl být „natáčen ve všech jazycích současně“. Do zapomenutého francouzského maloměsta měl vtrhnout mezinárodní filmový štáb a vyvolávat zmatky; hlavní ideou bylo, že hněv a láska jsou srozumitelné ve všech jazycích.²⁸⁾ V obou případech zůstalo u plánů, filmy nebyly realizovány. Nebylo zveřejněno, proč projekty uvázly (zda se např. nenašel investor), není ale nepravděpodobné, že koncept mnohojazyčného filmu, jenž si měl vystačit bez srozumitelnosti jazyka a v němž dialog neměl při zprostředkování děje hrát autonomní roli, nebyl převeditelný do praxe. Zvukový film internacionalizovaný mnohojazyčností, v němž by jazyk neměl žádný význam, by své zaměření dovedl v podstatě ad absurdum a musel by se v dobovém kontextu vlastně přihlásit k filmu němému.

Vícejazyčné zvukové filmy rovněž nepředstavovaly celkové řešení umožňující překonání jazykových bariér. Stěží se mohly vyhnout dodatečným pomůckám pro překlad dialogů a navíc byly – zvláště, měly-li být mnohojazyčné – velmi omezené tematicky (stavba babylonské věže!) a odkázané na příliš redukované spektrum motivů a dějových linií.

V prvních letech byla nejdůležitější metodou internacionalizace zvukových filmů produkce jazykových verzí: zde byl týž filmový projekt realizován několikrát v různých jazycích a s odlišným obsazením.²⁹⁾ Tento postup, ovšem velmi nákladný, byl jedinou cestou,

26) Tato koncepce se uplatňovala např. i v Sovětském svazu, třeba v PŘEDMĚSTÍ.

27) Poznámka in: „Die Filmwoche“, č. 46, 12. 11. 1930, s. 1444.

28) Srov. R. L., *Die kleine Stadt will Ruttmann entdecken und einen Vielsprachenfilm drehen*. „Der Film-Kurier“, č. 177, 29. 7. 1930. Námět filmu byl zjevně inspirován románem Heinricha Manna *Malé město* (Die kleine Stadt, 1909), v němž skupina kočovných divadelníků vyvolá zmatek v italském maloměstě.

29) K jazykovým verzím srov. Ginette Vincendeau, *Hollywood Babel. The Coming of Sound and Multiple Language Version*. „Screen“ 29, 1988, č. 2, s. 24 – 39 (český překlad v tomto čísle *Ilumina*ce, s. 5 – 20, pozn. red.); Uta Berg-Ganschow, *Deutsch, Englisch, Französisch*. In: Wolfgang Jacobsen (ed.), *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912 – 1992*. Berlin 1992, s. 169 – 174; Michaela Krützen, *Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt*. In: Michael Schaudig (ed.), *Positionen deutscher Filmgeschichte*. München 1996, s. 119 – 154; Joseph Garncarz, *Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme*. In: Sibylle Sturm – Arthur Wohlgemuth (eds.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918 – 1939*. München 1996, s. 127 – 140.

jak zajistit, aby byly minimalizovány deformace při převodu filmu do jazyka určité země a aby byl požitok filmových diváků poznamenán jen nepatrně.

V Evropě se první produkce jazykových verzí uskutečnily zhruba současně už v roce 1929. Šlo o ATLANTIC E. A. Duponta, realizovaný německy a anglicky pro British International Pictures, film společnosti Ufa MELODIE SRDCÍ, natočený v německé, anglické, francouzské a maďarské verzi, a o snímek Carla Froelicha NOC NÁLEŽÍ NÁM, vzniklý ve verzi německé a italské. Také v Americe se v roce 1930 přešlo k jazykovým verzím, nejvýrazněji u společnosti Paramount, která si v Joinville u Paříže zřídila vlastní studio pro jazykové verze a nechávala zde natáčet filmy, jež byly většinou inscenovány přesně podle amerického originálu, až v tuctu jazyků. Třebaže byly jazykové verze jako princip internacionalizace filmů většinou už po několika letech opuštěny, poslední produkty této fáze vznikaly ještě na konci třicátých let, a ojediněle se k výrobě verzí znovu přikročilo v letech padesátých.³⁰⁾

Natáčení verzí bylo zpočátku nejen nejosvědčenějším způsobem vyrovnání se s jazykovým problémem, ale navíc umožnilo do určité míry zachovávat národně specifický ráz jednotlivých filmů, jak v roce 1930 uvedl Erich Pommer:

Rozličné verze musí nejen náležitě používat jazyk příslušné země, ale také kompozici obrazů a provedením jednotlivých scén odpovídat odlišné mentalitě. Alespoň jeden příklad: milostná scéna v Berlíně, Paříži nebo Londýně nemá nikdy stejnou podobu.³¹⁾

Přitom měl Pommer zřejmě na mysli především film MODRÝ ANDĚL z první řady zvukových filmů společnosti Ufa, který byl natočen v německé a anglické verzi. V anglické verzi se objevily změny v rysech postav, aby byla motivována angličtina herců, kteří vystupovali v obou verzích (zpěvačka Lola působí v „Modrém andělu“ jako host z Ameriky, takže je nutno mluvit s ní anglicky, a z učitele němčiny Ratha se stal učitel angličtiny). Změn je jinak málo, především jde o malý, ale příznačný detail: Během písně „Ich bin die fesche Lola“ je v anglické verzi, určené pro spíše prudérní americký trh, do obrazu točícího se Lolina těla nastřížen vložený záběr, zatímco ve verzi německé je možno vidět vysoko zdviženou zadní část jejího kostýmu a spodní prádlo. Jinde byly jako příklad národně-specifických rozdílů mezi verzemi také uváděny rozdílné rituály při setkání a loučení.³²⁾ V takových detailech se verze od sebe zcela běžně odlišovaly, už proto, že herci účinkující v různých národních obsazeních filmů je do nich vnesli ze své kultury. Normálně nebyly mezi verzemi takřka žádné odlišnosti,³³⁾ avšak jednotliví představitelé a jejich různé herecké výkony a pojmání role mohli vést k rozdílům v účincích filmu

30) Např. v případě německo-americké koprodukce KARNEVALOVÝ PŘÍBĚH.

31) Erich Pommer, *Einleitende Worte*. In: Hans Kahane, *Dramaturgie des Tonfilms*. Berlin 1930, nestr. (s. 5 – 6, a to s. 6).

32) Srov. Johannes Herrmann, *Praxis der optischen Version*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 9 – 13, a to s. 9.

33) Srov. U. Berg-Ganschow, c. d.; J. Garncarz, c. d.; M. Krützen, c. d.; Heike Goede, G. W. Pabst: *Die Herrin von Atlantis. Zur Konstruktion filmischer Realität*. Nепublikovaná magisterská práce. Hamburg 2000.

a tendencích jeho výpovědi.³⁴⁾ V ojedinělých případech byly však verze dokonce přizpůsobovány určitým filmovým proudům příslušných zemí: Zatímco se francouzská a italská verze německo-francouzské koprodukce KRÁLOVNA JEDNÉ NOCI, založené na tragikomickém románu Alfreda Marchanda, přidržovaly předlohy, v německé verzi byla látka přejata jen v hlavních rysech a byla přetvořena ve zvukovou operetu, odpovídající aktuálnímu trendu.³⁵⁾

Od původní představy, že výrobou verzí se budou respektovat i rozdíly v mentalitě, se brzy ustoupilo, v neposlední řadě zřejmě proto, že nemá kinematografie vedla k internacionalizaci filmů, takže žádný národ neočekával od filmů vzniklých jinde, že se budou nějak zvlášť přizpůsobovat jeho mentalitě. Jazykovým verzím šlo spíše v první řadě o to, aby byl nalezen způsob převodu jazyka, který by publikum neiritoval tím, že bude zjevný, bude rušit při recepci a bude odhalovat medialitu filmu, aniž by s tím byl spojen záměr takto působit.

Neobyčejně zřetelně a rušivě pronikaly příznaky mediality filmu do popředí nejen při ponechání cizojazyčných filmů v originále, při užití mezititulků nebo při němém předvádění, nýbrž také v případě dvou posledních možností překladu do domácího jazyka, tedy při uplatnění podtitulků a dabingu. Vůči oběma možnostem panovala v počátcích zvukového filmu značná nedůvěra – zvláště v porovnání s verzemi, které byly často pocíťovány jako esteticky zdařilé a v průběhu času byly nakonec akceptovány jako rovnocenné filmům německým.³⁶⁾ Dabing či podtitulky se nakonec proti verzím prosadily z ekonomických důvodů – podtitulky jako způsob překladu filmů, který je z hlediska nákladů vůbec nejvýhodnější, zvláště pro malé země, v jejichž případě byly dabing nebo dokonce výroba jazykových verzí v Německu už kolem let 1929 až 1930 pokládány za zcela nerentabilní. Ale i pro tak velké filmové trhy jako trh německojazyčný byly podtitulky nebo dabing přirozeně mnohem výhodnější než produkce jazykových verzí. Protože byly oba postupy spojeny s narušováním recepce filmů, narážely na značný odpor, přičemž nechuť k dabingu, který se v Německu konečně prosadil po roce 1933, byla zpočátku ještě větší než k podtitulkům.

34) Srov. M. Krützen, c. d.; podrobněji Harro Segeberg, *Zweimal Mackie Messer. Rudolf Forster und Albert Préjean im interkulturellen Vergleich*. In: Thomas Koebner (ed.), *Schauspielkunst im Film. Erstes Symposium*. St. Augustin 1998, s. 9 – 23.

35) Srov. anonym, 3 Versionen. „Der Film-Kurier“, č. 157, 5. 7. 1930; údaje k filmům in: Ulrich J. Klaus, *Deutsche Tonfilme: Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929 – 1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführung in Deutschland, sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur öffentlichen Aufführung gelangten Spielfilme*. Bd. 2: 1931. Berlin – Berchtesgaden 1989.

36) Traduje se názor, který se prosadil také ve výzkumu, že z estetického hlediska byly jazykové verze odmiňovány. Obecně se neplatí, neboť především zpočátku byly sice verze podrobovány kritice, avšak později se kritika oslabila a částečně byla dokonce nahrazena euforickým souhlasem; srov. např. již recenze filmu TANEC POKRAČUJE (německá verze amerického snímku Ti, kdo tančí), z počátku listopadu 1930 nebo filmu LÁSKA NA ROZKAZ (Universal-Tonfilm, s Lil Dagoverovou) z počátku února 1931. K rovnocennému přijetí německojazyčných verzí vytvořených v zahraničí a německých zvukových filmů srov. Gerhard Paschke, *Der deutsche Tonfilmmarkt*. Berlin 1935 (disertace, Berlin 1934), s. 43.

Podtitulky a dabing v cizojazyčných filmech

Tehdy stejně jako dnes se lišily názory na to, kterému z obou řešení je třeba dát přednost, přičemž i argumenty byly v zásadě stejné³⁷⁾ – pro podtitulky hovořilo to, že měly být při překládání filmu nejlepším kompromisem, protože filmové umělecké dílo tak zachová nejvíce ze své originální podoby, vedle toho lze takto slyšet skutečné hlasy herců. Proti podtitulkům svědčilo to, že dialog je reprodukován jen v přibližné podobě, takže dochází ke ztrátám, pokud jde o sdělovací záměr filmu, a dále to, že čtení podtitulků mělo recepci filmu podstatně ztěžovat, odvádět pozornost od obrazu a zhoršovat účinek filmu.

Při zvažování předností a nedostatků jednotlivých způsobů řešení problému cizích jazyků ve zvukovém filmu vyslovil se Andor Kraszna-Krausz, šéfredaktor časopisu *Filmtechnik*, na konci roku 1931 nakonec pro dabing a proti podtitulkům; podložil to dobově specifickým argumentem:

Používání titulků vkopírovaných do filmu může v dlouhodobé perspektivě situaci jen zhoršit, protože křečovitě odvádí pozornost od specifických výrazových prostředků zvukového filmu, neobratně zdůrazňuje nemožnost bezprostředního porozumění, unavuje diváka, klade na něj přílišné nároky, znervózňuje ho, podněcuje ho k nespokojenosti.³⁸⁾

Tato stížnost na „neobratné zdůrazňování“ nemožnosti bezprostředního porozumění při volbě podtitulků nejprve čtenáře zarazí, vzhledem k tomu, že byla značně rozšířena praxe, kdy byly do zvukových filmů místo podtitulků vkládány mezititulky, a dokonce byly odstraňovány části obrazu nebo potlačována reprodukce zvuku, přičemž na tyto postupy si nikdo nestěžoval. Písemný překlad v mezititulcích se z dnešního hlediska ještě mnohem více jeví jako „neobratné zdůrazňování“ nemožnosti bezprostředního porozumění, pro publikum se zkušeností z němého filmu to ale neplatilo, a navíc mezititulky mohly pro čtení poskytnout delší čas. V dané době proto mezititulky recepci filmu nerušily, zatímco podtitulky umístěné v běžícím zvukovém filmu ji rušit mohly, protože rozptylovaly pozornost mezi sledování obrazu a četbu, upozorňovaly na medialitu znázornění. Stížnost Kraszny-Krausze na „neobratné“ zdůraznění faktu nesrozumitelnosti jazyka míří tímto směrem: Divák slyšel cizí jazyk, kterému nerozuměl, takže byla jasně patrná vytvořenost a mediálnost filmu, aniž by to souviselo se záměrem, jak má film působit. Recepce filmu tak byla ovládnuta a narušena nechtěnou sekundární zkušeností. V rámci dobového prožitku zvukového filmu bylo toto zakoušení difference ještě vnímáno, zatímco pro pozdější diváky, ovlivněné tradicí užívání podtitulků, to již neplatilo. Ovšem speciálně tento prvek dobové recepce filmu byl bezpochyby jedním z činitelů zodpovědných za to, že se

37) Exemplární shrnutí dobové diskuse podává A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1 – 3; dále srov. shrnující odstavce k „sporu o dabing“ in: Guido Marc P r u y s, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen 1997, s. 11 – 21.

38) A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1 – 3, a to s. 1.

podtitulky v Německu (a v mnoha dalších zemích) natrvalo neprosadily, i když byly nejlevnějším způsobem převodu jazyka.³⁹⁾

Za lepší kompromis při překladu jazyka pokládal proto Kraszna-Krausz na konci roku 1931 (a filmový průmysl už dříve) dabing, protože ten umožňuje bezprostřední srozumitelnost filmového dění, bez okliky v podobě čtení, bez odvádění pozornosti od tohoto filmového dění a bez přímého ukazování materiálních deficitů zvukového filmu. V této době byl sice dabing jako jedna z možností uvádění cizojazyčných zvukových filmů již aplikován, byl ale ostře odmítán; navíc se uvedl značně nešťastně a nepředstavoval dominantní praxi. Prvním – i v mezinárodním rámci – příkladem dabingu cizího jazyka byl americký film ROMÁN SLUŽKY, který byl do němčiny dabován v USA Friedrichem Zelnikem, angažovaným v letech 1929–1930 společností United Artists jako dabingový režisér.⁴⁰⁾ Jeho převod do němčiny, poprvé uvedený v lednu 1930 pod názvem DER TOLPATSCH („Nešika“ – doslovný překlad originálního názvu; pozn. překl.), kritika jednomyslně hodnotila jako nepodařený. Vyčítaly se mu fonetické diskrepance a nedostatečná synchronnost s pohybem rtů, ale i jazykový styl, z něhož se tradovaly některé bonmoty („Tvé nohy jsou jako květy magnolie“, „Jsi věž mlčení“).⁴¹⁾

Před premiérou filmu v Berlíně zástupce společnosti Terra-United Artists ve svém projevu výslovně zdůraznil, že DER TOLPATSCH ukáže, jaká bude budoucnost dabingu.⁴²⁾ Tisk reagoval odpovídajícím způsobem a prohlásil dabing za prostředek neschopný překonat jazykové bariéry a za něco nepřijatelného.⁴³⁾

Rigorózní odmítnutí dabingu ovšem brzy přestalo odpovídat praxi, neboť už během roku 1930 hodnotili kritici ve svých recenzích některé dabingy zahraničních filmů velmi pozitivně – dokonce v protikladu k mnoha příkladům užívání podtitulků, jimž jako způsobu překladu filmů byla kritiky obecně dávána přednost.⁴⁴⁾ Už u amerického filmu FLIEGER („Letec“ – originální titul není znám), který měl premiéru v květnu 1930, byl německý dabing jednomyslně chválen, a o něco později vyjádřil časopis Der Kinematograph

39) G. P a s c h k e (c. d., s. 44) informuje o tom, že verze zahraničních filmů s podtitulky byly uváděny jen „v premiérových kinech“, protože jen tam „jsou schopné přitáhnout zájemce z celého města“. Podle toho by se zahraniční filmy s podtitulky (kolem roku 1934?) buď uplatňovaly jen při premiérách ve velkoměstech a pak už nebyly šířeny, nebo byly pro další uvádění opatřeny dabingem; z dobových informací to – stejně jako přesné časové údaje – bohužel nelze zjistit.

40) Srov. *Das Geheimnis des mehrsprachigen Films. Probleme, die Zelnik in Hollywood löst*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 279, 22. 11. 1929 (se Zelnikovým dopisem). Zde se uvádí, že Zelnik už pro dabing přeložil filmy „do pŕltuctu jazyků“, zmiňovány byly filmy společnosti United Artists ZNÁMOST Z ULICE a ZKRŮCENÍ ZLÉ ŽENY (německá premiéra 30. 10. 1930, zvuková verze s mezititulky a hudebním podkreslením), film společnosti RKO RIO RITA a projekt RKO PŘÍPAD SERŽANTA GRÍŠL.

41) [Hans-Walther] B e t z in: „Der Film“, č. 3, 18. 1. 1930.

42) Tamtéž.

43) Srov. zvláště anonym, *Fehlschlag in der Abendstunde. Friedrich Zelniks deutsche Sprachversion*. „Der Kinematograph“, č. 11, 14. 1. 1930.

44) Tak byly např. v USA vytvořené německé podtitulky nákladného, okázalého a prestižního barevného zvukového filmu společnosti Paramount KRÁL TULÁKŮ, režírovaného Ludwigem Bergerem, kvůli své špatné kvalitě hodnoceny jako „diskreditace Paramountu“ („publikum se smálo“). da., *Der König der Vagabunden*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 77, 31. 3. 1931.

názor, že už začíná být zřejmé, „že jazykový dabing dosáhne onoho stupně dokonalosti, jaký je nezbytný pro dosažení dokonalé iluze“.⁴⁵⁾

Milníkem ve vývoji dabingu cizího jazyka se stala americká adaptace Remarquova románu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID (německá premiéra 4. 12. 1930), která i v dalším ohledu bezpochyby patří k nejdůležitějším filmům v rámci vývoje zvukové kinematografie na sklonku existence výmarské republiky.⁴⁶⁾ Německý dabing, který byl realizován pod vedením Viktora Abela prostřednictvím synchronizačního systému „rytmografie“, kritika takřka jednomyslně chválila.⁴⁷⁾ Hans Wollenberg psal dokonce v superlativech o tom, že dabing „dospívá k tomu nejdokonalejšímu, co tato technika umožňuje, a účinně zachovává veškerou sílu iluze vlastní originálnímu dílu“.⁴⁸⁾

Také během roku 1931 hodnotili kritici ve svých recenzích jednotlivých filmů kvalitu německého dabingu častěji pozitivně – což ovšem nikomu, včetně odborného filmového tisku, nebránilo v zásadním odmítání dabingu cizojazyčných filmů a v jeho proklínání. Na konci roku 1930 napsal časopis Lichtbildbühne retrospektivně, že se „systém dabingu, svými věrozvěsty zpočátku velebený jako zachránce internacionálnosti filmu [...], v praxi minulého roku nepochybně ukázal jako naprosté fiasko“.⁴⁹⁾ Tímto ostře formulovaným verdiktem časopis precizně vystihl obecně rozšířený dobový postoj vůči dabingu v odborném tisku i mezi veřejností. Také např. Der Kinematograph byl přesvědčen o tom, že myšlenka dabingu „nemůže být úspěšná [už proto], že hlas není žádná náhoda, nýbrž patří ke zcela určité osobnosti, totiž k té osobnosti, kterou vidíme na plátně a kterou diváci chtějí zároveň slyšet“.⁵⁰⁾ Shodný názor vyjadřovala Lichtbildbühne:

45) Anonymous, *Doubletten*. „Der Kinematograph“, č. 157, 9. 7. 1930.

46) NSDAP, volbami do říšského sněmu v září 1930 podstatně posílená, učinila z tohoto filmu politikum (proti filmu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918, uvedenému o několik měsíců dříve, ještě nevystoupila), čímž se radikalizoval kulturní život výmarské republiky, spějící ke svému konci. K filmu a k historii jeho uvádění a cenzury srov. mj. Klaus Petersen, *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart 1995, s. 263nn.; Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen 1998, s. 103nn.; Hans Beller, *Gegen den Krieg – Im Westen nichts Neues*. In: Werner Faulstich – Helmut Korte (eds.), *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 – 1944*. Frankfurt a. M. 1991, s. 110 – 122; též, *Geschundetes Zelluloid – Das Schicksal des Kinoklassikers Im Westen nichts Neues*. Televizní dokument, ZDF 15. 11. 1984.

47) Siegfried Kracauer, *Im Westen nichts Neues. Zum Remarque-Tonfilm*. „Frankfurter Zeitung“, 6. 12. 1930, s. 1 (cit. dle G. M. Pruyss, c. d., s. 149) – kritizoval zde fakt, že „dodatečně vmontovaná německá slova jsou často jen nedostatečně přizpůsobena pohybům úst Američanů“ (tím se zařadil mezi ony slídivé diváky, o nichž bude řeč dále).

48) Hans Wollenberg in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 291, 5. 12. 1930. Přesto nezůstaly dabing a převod do němčiny u filmu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID ušetřeny skandálu. Na základě zprávy ministerstva zahraničí ve vzdělávacím výboru říšského sněmu, podle níž americký originál obsahuje hrubé protiněmecké výrocky (srov. H. Korte, c. d., s. 104), se rozšířila pověst, že německý dabing nepřátelsky vyznívající originální dialog změnil a uhladil; projevila se požadavkem větší ostroty v dialogu, pronikla i do některých recenzí filmu a až po nějaké době byla dementována (k této pověsti srov. recenzi premiéry in „Der Kinematograph“, č. 284, 5. 12. 1930, *Richtigstellung: Der Kampf um den Remarque-Film*. „Der Kinematograph“, č. 293, 16. 12. 1930). Dialog byl sice změněn, nešlo však o protiněmecké tendence (srov. G. M. Pruyss, c. d., s. 150).

49) H. F., *Tonfilm – international? Wie Hollywood das Weltmarkts-Problem sieht*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 310, 30. 12. 1930.

50) Anonymous, *Der polyglotte Schauspieler*. „Der Kinematograph“, č. 253, 29. 10. 1930.

I když se obratným střihem a dialogem podaří dosáhnout technicky dokonalého, totiž stoprocentně synchronního výsledku, přece zůstává celý systém protismyslný. Hlas je totiž částí osobnosti člověka a nelze natrvalo ukazovat publiku Mary Pickfordovou se synchronizovaným hlasem slečny Meyerové nebo Emila Janningse se španělským hlasem nějakého seňora.⁵¹⁾

Rudolf Arnheim ještě v roce 1932 ve svém teoretickém spise *Film als Kunst* o dabingu napsal: „Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že tento postup je z uměleckého hlediska třeba striktně odmítnout.“ Je prý nemožné,

hercům, kteří pronášeli např. anglický text, dodatečně podsunout text německý, který se přibližně přizpůsobí pohybům úst. Herci by v takových případech měli podávat žaloby na náhradu škody, neboť publikum si není vědomo toho, že sem byl vpašován cizí hlas, a činí odpovědným herce, který musí na plátně krýt chatrný celkový efekt svým tělem – sotva je možno představit si horší újmu pro herce! Je jistě samozřejmé, že zde jsou popřeny i ty nejprimitivnější předpoklady pro umělecký účinek. Minimálně zde dochází k podstatné změně originální formy díla, a už tato námitka by měla stačit!⁵²⁾

Rudolf Arnheim sice své teze vesměs zastával s velkým nasazením, avšak na žádném jiném místě nevystupoval tak bojovně jako zde u tématu dabingu. Získáváme takřka dojem, že dabing je největším možným prohřeškem nejenom vůči umění, ale dokonce i vůči božímu stvoření samému.

A právě k tomu v zásadě také došlo: Zvukový film umožnil jako první médium vytvoření reálně působícího **syntetického člověka**. V dabingu se to manifestovalo naprosto zřetelně: Člověk mohl být ve zvukovém filmu fragmentarizován, oddělen od svého hlasu a znovu složen jako syntetický produkt, kombinován s hlasem někoho jiného – stal se člověkem, kterého zdánlivě autentické filmové médium „nereprodukovalo“, nýbrž nechávalo díky svým technickým možnostem vzniknout jen ze sebe sama.

Tato etická stránka sice nestála v centru diskuse o dabingu, jež byla vedena na základě premis z oblasti teorie umění, avšak latentně a podprahově v této diskusi přesto probleskuje. Tak bylo např. uváděno, s argumentací vzatou z teorie umění, že není přípustné, aby

role znázorněná ve filmovém obraze byla namluvena jiným umělcem než tím, jehož obraz film ukazuje. [...] role ve filmu může být uchopena jen **jednou** uměleckou osobností [...]. Jeden kritik krátce vyjádřil svůj odmítavý názor větou: „Jazyk je tělo.“ Chtěl tím říci, že hlas je součástí tělesné podstaty herce a že jeho hlas nemůže být nahrazen hlasem jiného člověka.⁵³⁾

Jazyk, běžně pojímaný jako médium, jímž se realizuje duch, jako výrazový prostředek duše a osobnosti, se ve vztahu k filmové technice, k dabingu, stává přece také „tělem“,

51) *Tonfilm – international?*, c. d. v pozn. 49.

52) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 1979, s. 292 – 293 (1. vyd. 1932).

53) Wilhelm Karl Gerst, *Künstlerische Berechtigung des synchronisierten Films*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 4 – 5.

takže z vyjádření můžeme vyčíst, že jde nakonec o otázku fyzické entity a tělesné neporušenosti člověka – také a právě v technickém médiu, filmu a zvukovém filmu. Tato dimenze byla patrně odpovědná za ostrost a důraznost, s níž byl dabing odmítán. Jako její protějšek je třeba vidět fenomén ve své podstatě rozporný, totiž to, že se sice v případě filmového **obrazu** zcela samozřejmě vycházelo ze zřetelné difference mezi realitou a umělostí a že se bral jako „umělecká skutečnost“, avšak v případě **zvuku** ve filmu připravenost k něčemu takovému chyběla. Od zvuku ve filmu se očekávala „autentičnost“, protože zvuk činil film „reálnějším“ a „pravdivějším“; v této době panovalo přesvědčení, že filmový obraz je jen odraz světla a iluze skutečnosti, avšak zvuk ve filmu nemůže být, jak to vyjádřil Balázs (a v obdobné podobě to můžeme nalézt i u Arnheima), „znázorněn“ hercem, nýbrž je autentickou reprodukcí jeho hlasové fyzis a skutečnosti.⁵⁴⁾ Běžné bylo přesvědčení, že zvuk ve filmu je a musí být zcela pravým, autentickým „originálním zvukem“.

Na okraji diskuse o dabingu, jež byla téměř úplně odmítavá, byla ovšem rozvíjena i teorie **pro** dabing, podávající argument proti nedělitelnosti těla a hlasu: „Kdo tak soudí, vychází z determinant divadla.“⁵⁵⁾ Je příznačné, že tato teorie vyšla z kruhu techniků, a neměla by být přes svůj periferní význam zamlčena. Wilhelm Karl Gerst, píšící do technického časopisu *Die Filmtechnik*, dále argumentoval tím, že film a výtvarná umění, resp. divadlo, jsou rozdílná média, mající své vlastní, rozdílné podmínky a vlastnosti. Film předpokládá technické prostředky, a ukazuje proto člověka v protikladu k jevišti, jež ho vždy může prezentovat jen v jeho fyzické celosti, pouze tehdy, když jej potřebuje, a tak, jak jej potřebuje; libovolně přechází mezi dějišti a konstelacemi postav, ukazuje člověka celého nebo ve fragmentech v celkových záběrech, a dokonce jen v záběrech detailních. Film tedy nemusí člověka pojímat jako lineárně přítomnou a tělesnou jednotu, jak to činí jeviště, nýbrž ho stále představuje jen ve fragmentech a zacíleně pracuje s **iluzí** jeho tělesné přítomnosti. Proto také „není podstatné, zda jazyk, který ve filmu slyšíme, pochází od člověka, jehož tělo ve filmu vidíme, nebo zda technika umožnila, aby byl k tomuto obrazu připojen hlas jiného člověka“. Proto je dabing, jako **iluze** hlasové tělesnosti, inherentní technickou a uměleckou složkou filmového média a syntetický člověk, vytvořený s její pomocí zvukovým filmem, představuje jen důsledek, jenž byl založen už v estetice filmu němého.

Pojetí prezentované v této velmi duchaplné teorii dabingu se mohlo prosadit stejně málo jako požadavek umění, teorie, kritiky a odborného tisku, aby se od dabingu upustilo – v praxi dabing pokračoval, avšak veřejnost ho stále brala jako něco špatného. S touto „strašidelnou technikou“⁵⁶⁾ se sice spojovala i určitá fascinace, avšak především byla hodnocena jako podvod. I tehdy, když dabing nebyl přímo odmítán, byl postoj vůči němu určován kritickou senzibilitou týkající se jeho syntetického charakteru. Tak se např.

54) Srov. Béla Balázs, *Schriften zum Film*. Bd. 2. „Der Geist des Films“. Artikel und Aufsätze 1925 – 1931. Ed. Helmut H. Diederichs a Wolfgang Gersch. Budapest – Berlin [DDR] – München – Wien 1984, s. 161 (1. vyd. 1930).

55) K. Gerst, c. d., s. 4 – 5.

56) K. [Kurt] London, *Stimmen suchen ihre Besitzer... Gespenstische Technik*. „Der Film“, č. 22, 28. 5. 1932 (o angažování dabérky pro Gretu Garbo).

dával pozor na to, zda německé hlasy odpovídají představě, kterou vyvolává zjev a typ viditelného zahraničního herce. O dabingu jednoho filmu s Lupe Velezovou se např. uvádělo: „Hlas Melzerové (která mluví Kažušu), ovšem ne vždy odpovídá gestům Velezové, která podle svého celého typu musí mít jiný hlasový orgán.“⁵⁷⁾ Nebo v jiném článku: „Německý hlas plně odpovídá charakteru a originálnímu zpěvu oné Bonny. U Skelly Skidové bylo obsazení v německé verzi obtížnější a ráz hlasu zůstává mdlý.“⁵⁸⁾ Když v Německu poprvé prostřednictvím zvukového filmu „vystoupila“ Marie Dresslerová, „patrně nejuznávanější charakterní herečka amerického divadla“, dospělo se naopak k tomuto závěru: „Použití přemluvených textů účinek hry Dresslerové podstatně nesnižuje.“⁵⁹⁾

Z tohoto celkového odmítavého nebo alespoň skeptického postoje vůči novým technickým možnostem zvukového filmu, umožňujícím „klamání“, se u publika raného zvukového filmu vyvinulo jeho největší potěšení, totiž objevování nedostatků v synchronizaci, slídění po chybách, odhalování nezáměrně projevované techničnosti a mediality. Hans Pander popsal speciální způsob vnímání filmu v době přechodu ke zvukové kinematografii a slídění po chybách v synchronizaci zvukových filmů v roce 1930 takto:

Ten, kdo se v současnosti dívá na zvukové filmy, stále ještě pociťuje kouzlo novinky; denně si četl o tom, co je to synchronismus, jak musí být uzpůsobeno frekvenční pásmo atd., a zná teoreticky všechny chyby, na něž může narazit – takže si jich zcela určitě při představení povšimne. Dívá se mluvčím a zpěvákům na ústa tak, jak by to ve skutečnosti nikdy nedělal, a sleduje pohyby rtů, aby zjistil, zda jsou synchronní, zda snad k záběru amerického mluvčího nebyl dodatečně synchronizován německý dialog – budoucí „posluchači“ zvukového filmu snad všechny tyto nečnosti nebudou mít, takže by ve vztahu k dosud uvedeným jednotlivostem mohli pociťovat silnější iluzi.⁶⁰⁾

Toto slídění po chybách a odhalování nedostatků techniky zvukového filmu dosahovalo přirozeně největších úspěchů u dabingu cizojazyčných filmů, protože žádný jazyk není plně totožný s jiným jazykem, pokud jde o tvoření hlásek a pohyby rtů, takže nelze dosáhnout dokonalé synchronnosti pohybu rtů.⁶¹⁾ Odborné kruhy pokládaly „běžné publikum“ za velkorysejší vůči nedostatkům týkajícím se shody pohybů, ovšem speciálně kritikům a literátům připisovaly chtivou lačnost po chybách.⁶²⁾ Tato skupina, jejíž rozsah je patrně třeba zvětšit a do níž je třeba zařadit všechny vědomě recipující návštěvníky kin, představovala nejen velkou část filmového publika, nýbrž i tu složku, která na veřejnosti

57) f., *Wo die Wolga fließt*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 258, 28. 10. 1931; zůstává nejasné, zda v případě německé dabérky jde o Margarete Melzerovou.

58) pe., *Artisten*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 114, 13. 5. 1931.

59) -n, *Die fremde Mutter. Marie Dressler zum ersten Mal in Deutschland!* „Licht-Bild-Bühne“, č. 273, 14. 11. 1931.

60) Hans Pander, *Die Illusion beim Tonfilm*. „Die Kinotechnik“, č. 17, 5. 9. 1930, s. 470 – 471, a to s. 470.

61) Srov. Wolfgang Maier, *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt a. M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1997, s. 93nn.

62) Srov. anonym, *Doubletten*. „Der Kinematograph“, č. 157, 9. 7. 1930.

udávala tón. Její názory nemohl filmový průmysl bez zájmu přecházet. Proto se brzy začalo experimentovat s takovou estetikou zvukového filmu, která přihlížela k problémům dabingu do cizích jazyků. Objevovale se snaha

vyhýbat se pokud možno zřetelným pohybům rtů, aby při vytváření dodatečné dabingové verze nedocházelo k příliš velkým potížím. Dialogy byly natáčeny v celkovém záběru, aby pohyby rtů nebyly příliš zřetelné, rozhovory byly zaměřeny na druhého účastníka, tj. záběr ukazoval místo mluvčího posluchače, nebo si tvůrci vypomáhali dialogy bez mluvčích, tedy úseky řeči, jejichž původce nebyl v obraze vůbec viditelný.⁶³⁾

Slídivé publikum si ovšem záměru této strategie povšimlo a bránilo se proti ní; svědčí o tom zpráva Waltera Jervena o reakci na německou verzi jednoho anglického zvukového filmu: „Když hlavní postavy mluví, vidíme na plátně jejich partnery, kteří nemluví. Takhle se chtějí vyhnout potížím s nesouladem mezi zvukem a pohyby úst. Publikum se směje.“⁶⁴⁾

Trvalá averze vůči dabingu a někdy silně emocionalizovaná ostrost jeho odmítání poukazují na to, že vyznačoval mezní oblast. Mez byla dotčena nejen mediálním vytvářením syntetického člověka, ale také tím, že dabing příliš zřetelně odhaloval umělost dojmu skutečnosti. Na simulaci světa byla příliš patrná jeho „udělanost“, a to se rovnalo porušení dohody o fikci, zahrnující závazek, že simulovaný, smyšlený svět musí být podáván jako vnitřně nerozporný, uvěřitelný a věrohodný. Tak jako básník nemůže „podvádět“ a smyšlený příběh vydávat za pravdu nebo volně vymýšlet „klíčový román“, rovněž film musí zůstat spjatý s vykázanými rovinami reference. Když lidé ve zvukovém filmu hovoří možno říci „vypůjčeným hlasem“, proniká do fikce reálný svět a poukazuje na to, že k tomu, aby vznikla fikční iluze, byl použit technický trik. Číhání publika raného zvukového filmu po chybách, asynchronnosti a dalších sporných místech mělo proto také ráz sebeujišťování, že médium a jeho technika přece jen nejsou schopny dosáhnout perfektního klamu.

Dabing byl proto akceptovatelný tehdy, když jím byl klam tematizován a stal se součástí fikčního světa: Ve filmu VELKÝ GABBO (německá premiéra 19. 5. 1930) hrál Erich von Stroheim umělce s rozpolcenou osobností, břichomluvce, jehož vnitřní rozervanost se projevuje v dialogu s loutkou. V rámci fikčního projektu světa „dabuje“ loutku břichní hlas, takže „klamání“ mluvící loutkou je motivováno. V souvislosti s tímto otevřeně tematizovaným a zřetelným klamem byl německý dabing poprvé nejen obecně akceptován,⁶⁵⁾ a to dokonce i takovým rozhodným odpůrcem tohoto postupu, jako byl Hans-Walther Betz, nýbrž také schvalován, protože zdvojení klamu uvedlo fikční svět znovu do rovnováhy:

63) Johannes Hermann, *Praxis der optischen Version*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 9 – 13, a to s. 11.

64) Walter Jerven, *Das Publikum wird kritischer*. „Der Film-Kurier“, č. 191, 14. 8. 1930.

65) Srov. Hans Feld in: „Der Film-Kurier“, č. 119, 20. 5. 1930; Kurt London in: „Der Film“, č. 21, 24. 5. 1930; Hans Wollenberg in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 120, 20. 5. 1930; anonym in: „Der Kine-matograph“, č. 116, 20. 5. 1930. Dabing byl vesměs hodnocen pozitivně, avšak pokud šlo o přijímání dabujících hlasů jako „vhodných“, názory se ještě lišily.

Geniálnost této fantastické myšlenky spočívá v dvojím vzájemném vztahu oněch dvou mystických událostí: že velký břichomluvec hovoří prostřednictvím poslušné aparatury, mluví tedy jako stínový obraz vržený na plátno, požehnaný zdánlivou skutečností, postavený do zdánlivě skutečného světa; a že na druhé straně je jeho technická obratnost založena jen na triku, neboť také jeho břišní hlas reprodukuje jako zdánlivou skutečnost aparatura.

Německá verze činí zázrak ještě zázračnějším: Gabbo mluví německy a my víme, že mu – Angličanovi [sic!] – dal svou řeč neviditelný německý mluvčí – a opět prostřednictvím aparatury.⁶⁶⁾

Byl-li klam poznatelný, nedostavoval se pocit podvodu, ale pocit, že rovnováha ve fikčním kontraktu je znovu ustavena.

Na tuto vysokou citlivost publika vůči filmovému potenciálu klamání reagovala filmová produkce tím, že klam perfekcionizovala: Pracovala s herci vystupujícími v originální verzi, nechala je ve verzích pro export předstírat pohyby rtů cizí jazyk a natáčela je bez zvuku. Dialog byl potom dabován domácími mluvčími a byl vůči rtům perfektně synchronní. V publiku tak nemohlo vzniknout žádné pobouření a je velmi pravděpodobné, že „klam“ dabingu do cizího jazyka v těchto případech vůbec nezaznamenalo. O tom, že v praxi raného zvukového filmu existovala taková forma „jazykových dabingových verzí“, se dosud nevědělo, a vyrazil to také jen jediný článek.⁶⁷⁾ Není ovšem jasné, v jaké intenzitě a jak dlouho se tato metoda internacionalizace zvukových filmů, proti jazykovým verzím sice levnější, ale i tak značně nákladná, praktikovala a zda byla používána i mimo Německo.

Celkově došlo k tomu, že se dabing cizojazyčných filmů během času prosadil, i když velmi dlouho zůstával postupem sporným.⁶⁸⁾

K technice a problémům dabingu

Nejjednodušší metodu synchronizace, již používal při vytváření ozvučeného obrazu již Oskar Messter kolem roku 1903 a s níž se pracuje ještě i dnes, představoval postup, kdy byl film promítán a k tomu se mluvilo nebo také zpívalo.⁶⁹⁾ I když tento postup vedl k dobrým výsledkům a i na počátku éry zvukového filmu byly takto dabovány různé filmy, v mnoha případech se neosvědčil, protože jej mluvčí nezvládali, třebaže všichni dabéři vystupující v raném zvukovém filmu byli vyškolení herci. Herci argumentovali tím,

66) [Hans-Walther] Betz, *Der große Gabbo*. „Der Film“, č. 21, 2. 5. 1930.

67) Karl Ritter, *Die Versionen*. „Der Film-Kurier“, č. 185, 7. 8. 1930. Ritter se dovolává i příkladu filmu Alfreda Hitchcocka *JEJÍ ZPOVĚĎ*, kde byly během synchronního natáčení obrazu a zvuku dialogy Anny Ondrákové simultánně anglicky namlouvány jinou herečkou. Podle Rittera byl tento postup použit jen v případě filmu *JEJÍ ZPOVĚĎ*.

68) G. Paschke (c. d., s. 44 – 45) uvádí, že dabing byl ještě v polovině 30. let z uměleckých důvodů odmítán.

69) Berthold Freund, *Kurze Charakterisierung der technischen Mittel*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 11 – 13, a to s. 12.

že dabing je příliš namáhavý, vyžaduje příliš silnou koncentraci a klade příliš velké nároky na mluvní obratnost.⁷⁰⁾

Tyto argumenty, které z dnešního hlediska zarážejí, zvláště vzhledem k tomu, že dabují i děti, je nutno chápat na jejich historickém pozadí. Práce dabéra pro zvukový film byla zcela novou oblastí herectví, s níž herci neměli žádné zkušenosti a jež je konfrontovala s podmínkami, které pro ně nejen byly nezvyklé, nýbrž odporovaly tradičnímu chápání a praxi herectví. Dosud se na hercích požadovalo uplatnění vlastní individuality a originality k tomu, aby určitou roli za pomoci mimických, gestických a výrazových prostředků „probudili k životu“, aby roli pojímali jako výraz své herecké osobnosti. Tuto svou hereckou osobnost museli však herci jako dabéři hned v zárodku potlačit, museli se přeměnit v jakýsi „přesný stroj“, zbavený všeho, co by mohlo být podporou pro životné ztvárnění role:

[Herci] je odňato vše, co se jinak pokládá za nezbytné pro umělecký výkon. Chybí mu magická atmosféra jeviště, které ho obklopuje a podporuje nesčítnými nepostižitelnými faktory, necítí se jako bytost zakomponovaná do prostoru, která současně prostor sama utváří svým tělem a naplňuje svým hlasem. [...] Konečně také nemůže postupovat tak jako mluvčí v rozhlasu, který [...] přece také ve své roli hovoří na základě procitované fantazie: dabér je vázán, i pokud jde o tempo, a to tak přísně, jak si lze jen představit. S dokonalostí přesné mechaniky musí [...] pronášet svůj part, jenž mu v přesně vypočítaném tempu předepisuje každé slovo, každou slabiku, všechny výkřiky, smích, nářek. Překážkou navíc může být záznamový mikrofon, protože jej nutí hovořit s určitou silou hlasu, kterou stanovuje zvukový technik. Často se mu stává, že musí hovořit ze svého hlediska hlasitěji nebo tišeji, než jak sám pocítuje náležitou podobu toho, co má být řečeno. Aby mluvčí nebyl vyveden z míry těmito požadavky, odůvodněnými potřebou dobrého zvukového záznamu, a aby výraz a zvuk hlasu nebyly zkarikovány a znetvořeny, je nezbytná velká přizpůsobivost a velká schopnost ovládat hlas. I když je někdy nutno mluvit „nepřirozeně“, výsledek záznamu nesmí být nepřirozený a nesmí působit přehnaně a neautenticky.⁷¹⁾

Metaforicky můžeme říci, že dabér byl něčím jako „řečovými hodinami“, které musely tikat s maximální přesností. Ale to nebylo všechno – dabing vyžadoval balancování na neobyčejně tenké hraně mezi potlačením vlastní individuality a její realizací v roli: „Úkolem dabéra je, aby se vžil do role, kterou zahrál někdo jiný, a aby si přesto zachoval určitou individualitu; pouhé kopírování nemůže nikdy vést k uspokojivému ztvárnění.“⁷²⁾ Navíc tu bylo také publikum, které očekávalo „vhodnost“ hlasů: „Výběr dabingových mluvčích ještě ztěžuje to, že divák, který vidí obraz člověka, má jistou představu o tom, jak asi tento člověk bude mluvit; mezi hlasovou a vzhledovou složkou osobnosti existuje určitá kongruence, a jsme-li v tomto bodě zklamáni, působí celek nepravdivě

70) Srov. B. Freund, c. d.; Paul Hatschek, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, č. 3, 7. 2. 1931, s. 6 – 8 (pokud není uvedeno jinak, pocházejí z těchto dvou textů i další údaje o technice dabingu).

71) Alfred von Beckerath, *Sprechkünstlerische Aufgaben*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 17 – 19, a to s. 17.

72) F c h, *Das Versionen-Problem*. „Der Kinematograph“, č. 84, 30. 4. 1932.

a neuspokojivě.⁷³⁾ Dabér si tedy musel nechat líbit také to, že je „použitelný“ jen pro určitou hlasovou typizaci.

Dabing vyžadoval nové chápání herectví a role a novou výrazovou techniku, a to bylo pro mnoho herců nepochybně obtížné. Na druhé straně se dabing stal novým zdrojem výdělků a někteří herci přešli právě kvůli jeho speciálním požadavkům otevřeně a zvědavě k tomuto novému typu herectví – ani takový Conrad Veidt se neostýchal pracovat jako dabér.⁷⁴⁾

Z těchto souvislostí se vysvětlí i to, proč se v této době hovořilo také o technických obtížích dabingu ve smyslu aparátu, i když samy o sobě neexistovaly, protože osvědčené techniky synchronizace byly k dispozici už od roku 1903. Technická obtíž spočívala v tom, že bylo třeba vyvinout systémy, které by vycházely vstříc problémům a psychice herců a podporovaly by je při plnění úkolu s precizní synchronností hovořit ke hře jiného herce. Z tohoto důvodu byly systémy dabingu v raném zvukovém filmu dokonce extrémně komplikované a nákladné, především pokud šlo o přípravu vlastního zvukového záznamu, protože všechny v zásadě byly určitou pomůckou pro trénink zcela precizní, časově naprosto přesné řeči a současně usilovaly o to, aby mluvčím poskytl prostor k rozvoji vlastní individuality a osobnosti.

V Německu existovalo v letech 1930 – 1931 několik takových systémů, již zmíněný systém „rytmografie“ („Rhythmographie“) Carla Roberta Bluma, systém „Organon“, „Cerny“ a konečně „Topoli“ firmy Tobis-Polyphon. Všechny systémy fungovaly relativně podobně, přičemž jejich zvláštnost spočívala v tom, že mluvčí při záznamu zvuku film **neviděli** (to je dnes nepředstavitelné). Nebudeme se zabývat jednotlivými rozdíly mezi systémy a ranou techniku dabingu představíme jen v hrubých rysech na příkladu Blumova systému „rytmografie“:⁷⁵⁾ Nejprve byl v řadě namáhavých pracovních fází na základě obrazové kopie analyzován řečový rytmus originálního dialogu, převeden do nakreslených značek a přenesen na papírové pásy. Tempo obrazové kopie bylo přitom nejprve zosminásobeno a na základě tohoto silně zpomaleného „zvětšení“ byl určen přesný časový bod vizuálního vyjádření jednotlivých slabik a také jejich důrazová nebo nedůrazová melodie. (Tato fáze byla skutečně spojena s technickým problémem, protože vyžadovala naprostou synchronnost pásu originálu a „zvětšení“; bylo proto nezbytné vyvinout speciální motory pro pohon pásů.) V této fázi práce byl získán jakýsi „rytmogram“ jazyka filmové scény, filmový pás, na němž byla přesně stanovena „geometrická pozice každé slabiky“.⁷⁶⁾ Potom byl s pomocí přístroje zvaného „rytmoskop“ napsán text, který bylo třeba pronášet, tak, že každá slabika odpovídala správnému místu filmového pásu. Pás byl kontrolován tak dlouho, až byl zcela zbaven chyb a přesně se shodoval s obrazovou kopií. Z tohoto „režijního pásu“, který „lze srovnávat s partiturou hudebního díla,

73) Tamtéž.

74) Conrad Veidt a Olga Tschechova mluvili hlavní role v německém dabingu amerického zvukového filmu ROZHODNÁ HRA (německý titul DIE NACHT DER ENTSCHEIDUNG; srov. recenzi in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 223, 17. 9. 1931).

75) K systému „rytmografie“ srov. i J.-Dietmar Müller, *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflußfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg 1982 (disertace), s. 19.

76) Paul H a t s c h e k, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, č. 3, 7. 2. 1931, s. 6 – 8.

obsahující všechny jednotlivé hlasy“⁷⁷⁾ se pak vytvářely jednotlivé pásy pro každou řečovou roli, z nichž bylo odstraněno vše, co k dané roli nepatřilo, aby jen příslušná role byla čitelná, a byly opatřeny speciálními značkami pro nasazení hlasu a pro důrazy. Když byly tyto pásy k dispozici, sešli se všichni dabéři ke zkoušce, na níž mohli zhlédnout film v originálním znění, aby získali cit pro svou roli. V další fázi byl pak film promítán a současně každý měl před sebou svůj dabingový pás, který probíhal „rytmomem“, synchronně spojeným s projektorem obrazu: V prohlížečím okénku tohoto přístroje mohl každý herec vidět svůj text, plně synchronní s pohyby rtů původního herce. Herci nyní na zkoušku vyslovovali svůj text a jejich řeč byla přenášena do poslechové kabiny, z níž režie současně sledovala obrazovou kopii a každého herce hned upozorňovala na případné chyby v důrazu nebo síle hlasu. Potom mluvčí řečový part několikrát nacvičovali. V poslední fázi se konalo natáčení ve zvukovém ateliéru, ovšem až o den nebo dva později, aby měli herci příležitost obohatit roli z určitého odstupu zase něčím z vlastní osobnosti. Při natáčení měli dabéři před sebou už jenom přístroj se svým řečovým pásem, aby obraz a hra cizích herců neodváděly jejich pozornost a mohli se soustředit na vlastní projev.

Z dnešního hlediska vypadá takový postup při dabingu velmi zdoluhavě. Avšak Paul Hatschek, který systém „rytmografie“ popsal pro časopis *Filmtechnik* a vyzkoušel si roli dabéra, uváděl, že pro mluvčího je jeho užití velmi jednoduché a vede k vynikajícím výsledkům.⁷⁸⁾ Za pomoci systému „rytmografie“ byl do němčiny mj. dabován film *NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID* a tento dabing byl, jak jsme se zmínili, všestranně chválen. Jiné dabingové systémy, jichž během času vzniklo ještě více, než bylo uvedeno, pracovaly někdy s tím, že mluvčí během záznamu zvuku mohli zároveň vidět obrazovou kopii, ani ony se ovšem nevyhýbaly kontrole a řízení prostřednictvím dialogového pásu.

K problémům spojeným s dabingem patřil alespoň zpočátku i způsob překladu originálního jazyka, protože se teprve hledal takový styl, který by odpovídal potřebě synchronnosti s pohyby rtů a současně byl jazykově elegantní. Sice jen v případě filmu *DER TOLPATSCH* došlo k tomu, že se upozorňovalo na tak „skvělé stupidity“ (Hans-Walther Betz), jako byly magnoliové nohy a věže mlčení, avšak v článku, který napsal překladatel pracující pro zvukový film, se jako adekvátní převod uvádí i následující příklad:

Originál: „I'd give my right eye, my left arm and both legs to go!“ [„Dal bych pravé oko, levou ruku a obě nohy za to, abych tam mohl jít.“]

Doslovný překlad: „Ich würde mein rechtes Auge, meinen linken Arm und beide Beine hergeben, um hingehen zu können.“

Upravený překlad: „Ich würd(e) mein recht(es) Aug’, mein(e)n linken Arm und beide Beine geben!“⁷⁹⁾

77) Tamtéž.

78) Hatschekova zpráva je zde poněkud zjednodušující, neboť „režijní pás“ obsahoval i všechny ruchy, avšak není vysvětleno, jak byly zpracovávány.

79) Alois Johannes Lippl, *Die Kunst und Technik des Übersetzens*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 13 – 16, a to s. 15.

Pro dabéry se tedy k potížím s plynulou řečí někdy přidávalo ještě to, že text, který měli pronášet, obsahoval různé záludnosti, protože překladatelé k volnému překladu ještě přistupovali příliš váhavě. Také ještě nebyly profesionalizovány jednotlivé úkoly při přípravě dabingových scénářů.

Jak a kdy se dabing v Německu konečně prosadil jako běžný postup při překladu cizích jazyků, nelze, jak jsme se už zmínili, přesněji stanovit. Rozhodně k tomu nedošlo před rokem 1933, avšak nejpozději v roce 1939 byl už zcela obvyklý.⁸⁰⁾ Snad je možno příklon k dabingu na úkor podtitulků, v roce 1932 rovněž etablovaných, připsat nacistické filmové politice, protože bezprostřední srozumitelnost méně poznamenávala účinek filmu. Ovšem i filmový průmysl pokládal už na počátku zvukové éry dabing za nejlepší způsob převodu jazyka pro všechny země, které byly natolik velké, aby pokryly dodatečné náklady. Dabing se prosadil ve většině zemí, jen s výjimkou zemí velmi malých a s nízkým počtem obyvatelstva, protože skýtá divákům nejsnazší přístup k filmu. – Názor panující v německých výzkumech dějin dabingu, podle něhož zahraniční filmy nebyly v době nacismu dabovány, nýbrž jen opatřovány podtitulky, aby publikum odrazovalo, neodpovídá skutečnosti, zejména pokud jde o prostotu odůvodnění.⁸¹⁾

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu:

Corinna Müller, *Zuviel der deutlichen erkennbaren Differenz:*

Zum Problem der Aufführung ausländischer Tonfilme.

In: Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.*

Wilhelm Fink Verlag, München 2003, s. 291 – 312.

80) V Robbeově disertaci, datované 11. 9. 1939, se sice ještě krátce hovoří o podtitulcích u cizojazyčných filmů (s. 69), avšak dabing je probírán podrobně na rozsáhlé ploše, takže to bezpochyby už byl běžný způsob překladu cizojazyčných filmů (srov. Friedrich G. Robbe, *Die Einheitlichkeit von Bild und Klang im Tonfilm. Untersuchung über das Zusammenwirken der verschiedenen Sinnesorgane und seine Bedeutung für die tonfilmische Gestaltung.* Hamburg 1940 /disertace/, s. 75nn.). Günther Wolf, jemuž děkuji za přátelskou informaci, si vzpomíná na německy dabované filmy se Shirley Templeovou, které viděl někdy kolem poloviny či koncem 30. let v Hamburku. Navíc poukazuje na to, že mnohé hollywoodské hvězdy, jako Clark Gable, Robert Taylor, Barbara Stanwycková aj., měly status hvězd i v nacistickém Německu, takže jejich filmy byly nepochybně rovněž dabovány.

81) Srov. J.-D. Müller, c. d., s. 17 (disertace Gerharda Piseka – *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah und her Sisters.* Trier 1994, s. 50 – datuje tento údajný důsledek „národněsocialistického ideového teroru“ dokonce do období „zhruba od roku 1930“).

Citované filmy:

Aleluja (Hallelujah; King Vidor, 1929), *Alibi* (Roland West, 1929), *Atlantic* (Ewald André Dupont, 1929), *Bulldog Drummond* (F. Richard Jones, 1929), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin, ici Paris / Hallo! Hallo! Hier spricht Berlin!; Julien Duvivier, 1931), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft / La tragédie de la mine; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Karnevalový příběh* (Carnival Story / Rummelplatz der Liebe; Kurt Neumann, 1954), *Král tuláků* (The Vagabond King; Ludwig Berger, 1930), *Královna jedné noci* (Königin einer Nacht; Fritz Wendhausen, 1930 / La femme d'une nuit; Marcel L'Herbier, 1930 / La donna di una notte; Amleto Palermi, 1930), *Láska na rozkaz* (Liebe auf Befehl; Ernst L. Frank a Johannes Riemann, 1931), *Melodie srdcí* (Melodie des Herzens / Melody of the Heart / Mélodie du cœur / Vasarnap delutan; Hanns Schwarz, 1929), *Meluka, růže Marakeše* (Meluka, die Rose von Marakesch; Werner Schwartz a Mohamedben Rahai, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel / The Blue Angel; Josef von Sternberg; 1930), *Monte Carlo* (Ernst Lubitsch, 1931), *Na západní frontě 1918* (Westfront 1918; Georg Wilhelm Pabst, 1930), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930), *Noc náleží nám* (Die Nacht gehört uns / La notte e nostra; Carl Froelich a Henry Roussel, 1929), *Pod krovy Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Poslední cesta* (Thunderbolt; Josef von Sternberg, 1929), *Předměstí* (Okrajina; Boris Barnet, 1933), *Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931), *Případ seržanta Gríši* (The Case of Sergeant Grischa; Herbert Brenon, 1930), *Río Rita* (Luther Reed, 1929), *Román služky* (Lummox; Herbert Brenon, 1929), *Rozhodná noc* (Die Nacht der Entscheidung; Dimitri Buchowetzki, 1931), *Tanec pokračuje* (Der Tanz geht weiter; Wilhelm Dieterle, 1930), *Ti, kdo tančí* (Those Who Dance; William Beaudine; 1930), *Velký Gabbo* (The Great Gabbo; James Cruze, 1929), *Zkrocení zlé ženy* (The Taming of the Shrew; Sam Taylor; 1929), *Známost z ulice* (Street Girl; Wesley Ruggles, 1929).