

MÍSTNÍ SUPLENTI

Dabing na úsvitu éry zvukového filmu

Nataša Ďurovičová

I. Dabing a jeho vztah ke kategorii mnohosti

1.1. Dabing a jeho vztah k podvědomí

Stejně jako ukradený dopis z povídky E. A. Poea, i filmový dabing na plátně zároveň je i není. To, zda ho divák vidí, závisí na tom, zda ho slyší. Přitom to, jestli ho slyší, závisí na tom, kde stojí, když poslouchá. Obvykle nelze stát na dvou místech současně. Dabing je v tomto ohledu z hlediska diváka buď výjimkou, jež toliko potvrzuje pravidlo – totiž že obraz a řeč jsou vzájemně spojité, redundantní, neodlučitelné, neodlišitelné. Nebo pak je pro diváka normou právě dabing, který ovšem v takovém případě definuje jeho normální filmový zážitek jakožto odchylku od normy – divák film vidí tak, jak ho v souladu se záměrem tvůrců má vidět, jenže slyší ho tak, jak ho má... co vlastně?

Tato ambivalentnost činí z dabingu ideální téma pro konferenci zabývající se kategorií mnohosti v kinematografii, neboť vyvolává otázky týkající se identity textu jak co do formy, tak co do příslušnosti do jisté národní a jazykové oblasti. Skýtá i dobrou příležitost k novému zamyšlení nad jednou z nejsilněji zakořeněných fenomenologických konvencí týkající se klasické narativní kinematografie – totiž zásadou synchronnosti obrazu a zvuku v řečovém proudu, onoho nerozborného propojení hlasu a těla, – což nás zároveň vyzývá i k novému zamyšlení nad postavením, rozšířením a reálnou mírou vlivu, jež si tato klasická kinematografie může osobovat v celosvětovém kontextu. Do jaké míry je onen nerozborný svazek skutečně normativní, jestliže se většina filmových diváků ve světě – uveďme přinejmenším Čínu, Německo, Indii, Itálii a Japonsko – může obejít (a fakticky obchází) bez něj?

1.2. Filmový dabing a krizová historiografie

Pro filmovou historii tak dabing zůstává neviditelný vždy, když se chápe jakožto funkčně ekvivalentní, tj. paradigmaticky totožný s původním dialogovým pásem, což je v současnosti jednoznačně převládající názor.¹⁾ Takto vemlouvavě „neutrální“ postoj k záměně

1) Zde je nutno uvést tři výjimky, týkající se vesměs evropských kinematografií. Disertace Martine D a n a n, *From Nationalism to Globalization: France's Challenges to Hollywood's Hegemony* (doktorská práce,

hlasu však nadržuje jednomu z aspektů mluvené řeči, totiž aspektu nacionálního porozumění, na úkor veškerých ostatních aspektů – zvukovosti, emocionálního zabarvení, dramatickosti, individuální adresnosti. Takové pojetí postupně zatlačuje do pozadí – neboť předpokládá, že diváka nezajímá – cokoli svědčící proti němu, od více či méně zjevných viditelných důkazů výpadků synchronizace s pohybem rtů, přes subtilnější rozdíly ve vnímání hlasových kvalit, právě až po nejkřiklavější a přitom zároveň v důsledku všeobecného konsensu i nejneviditelnější spiknutí, jímž je ono jazykové a tudíž obecně kulturní delirium vyvolávané samotným fenoménem takto průběžného nahrazování jednoho jazyka jiným. Máme-li uvést jen několik příkladů, jež jsou nejvíc nasnadě, vezměme si třeba americký western, jehož postavy mluví maďarsky. Nebo veškerou hongkongskou populaci dorozumívající se v angličtině – nevíme jen, zda ti lidé dají přednost její britské či americké odnoži. Pak jsou tu třeba ruští muzici a jejich napoleonští uchvatitelé, kteří vzájemně komunikují v tomtéž jazyce, jímž je – italština. Scarlett, s níž si Rhett ošklivě zahrává na kantonštinou hovořícím Jihu. A tak dál. Tak koneckonců prožívá běžnou návštěvu kina v zásadě minimálně polovina diváků na celém světě.

Dá se jistě argumentovat tím, že dabing je součástí základního vybavení každého kina, odpovídající například plakátům nebo rozměrům promítacího plátna – tedy vybavením, jehož přítomnost je sice zjevná, avšak (při absenci nějaké normy) nikoli významotvorná. Na druhé straně ovšem lze dopad dabingu přirovnat i k efektu filmového představení na vnímání filmů za situace, kdyby třeba docházelo k jejich promítání zásadně v plně osvětleném sále nebo kdyby je publikum sledovalo vleže. V obou případech se tu ovšem nesporně jedná o aspekt filmu jakožto události, srovnatelný dejme tomu s přímou účastí nějakého strašidla na projekci. Cožpak se ale zároveň nejedná i o textový jev?

Abychom dostali dabing, a jeho prostřednictvím i příslušný rozlišující znak, zpět do rámce historické recepce klasického narativního útvaru, navrhuji vypůjčit si termín *funkční kvaziekvivalent (functional near-equivalent)* z revizionistické „krizové historiografie“⁽²⁾ Ricka Altmana. Ve snaze o zpochybnění základního pojmu funkčního *ekvivalentu*, který má zásadní význam pro funkcionalistickou historiografii představovanou prací *Classical Hollywood Cinema* (CHC), razí Altman výše uvedený modifikovaný termín, jehož prostřednictvím se mají (více) zviditelnit ztráty a záměny, k nimž dochází během procesu, v jehož rámci probíhá vstřebávání novátorských prvků (ať již stylistických, metodologických či technických) masovými průmyslovými praktikami standardizované (filmové) produkce. Kritice je při tom podrobována priorita, již funkcionalismus dává statickosti na úkor změny, s tím paralelní potřeba přehnaného důrazu na normativnost na

Michigan Technological University 1994) se podrobně zabývá dabingovou politikou ve Francii, zejména z hlediska soupeření mezi provozovateli kin a kulturní elitou. Charles O'Brien nedávno napsal o technice a stylu dabingových metod používaných ve Francii, přičemž došel k hypotetickému závěru, že dabované filmy možná představují osobitou estetickou kategorií. Charles O'Brien, „Un individu brisé?“, *The Dubbed Actor in 1930s France. L'uomo visibile / The visible man*. Udine : Università degli Studi di Udine 2001. Jedinou synoptickou práci z oboru dějin kinematografie dotýkající se stylového a institucionálního vlivu dabingu je Maurice Bardèche – Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Givors : A. Martel 1953–1954.

2) Formuloval ji např. v článku: Rick Altman, *Penser l'histoire (du cinéma) autrement: un modèle de crise. Vingtième siècle* 1995, č. 46, s. 65–74.

úkor odlišnosti, a koneckonců obecná tendence *post hoc ergo propter hoc*, vlastní paradigmatu CHC. Altmanův revizionistický model naproti tomu rází pojetí historiografie zobrazujících uměleckých disciplín, které zdůrazňuje jejich novátorské snažení, stimulované nepřetržitým procesem institucionálního a metodologického soupeření a zpochybňování, zásadně se lišícím od vývoje ve smyslu prostého sledu „přechodových“ etap. Mezi signály, které indikují takový konflikt, mohou být například spory o charakter právních norem (protože na nové prvky vstupující do systému si činí nárok rozdílní hráči/instituce působící na společenském kolbišti) či vývoj na poli terminologie (kde mohou tytéž termíny označovat rozmanité prvky a jevy, anebo naopak k témuž jevu může odkazovat několik různých termínů), což jsou vesměs ukazatele přesahů či konkurence mezi způsoby popisu čehosi, co lze zpětně interpretovat jakožto „tentýž“ postup. Altmanovým cílem je tu obecně nahrazení teleologické tendence funkcionalismu logikou předeterminovanosti (*overdetermination*), která by citlivěji reagovala na fenomén nahodilosti.³⁾ Jak se snažím dokázat v následujícím textu, splňuje filmový dabing všechna uvedená kritéria.

Pro naše nynější účely pak zde nebudeme o dabingu uvažovat jako o funkčně ekvivalentním, nýbrž bude ukázáno, že je funkčně toliko *téměř* ekvivalentní původní dialogové stopě zvukového pásu, že totiž právě téměř, nikoli ovšem bezesbýtku dosazuje efekt synchronnosti za arbitrárněji vystavěnou logiku hodnověrnosti (*fidelity* – jako v „high fidelity“). Přehled vývoje odborného výzkumu možností zaměnit hlas, souběžně s ním ovšem i oné sice nevelké leč, chronické – a vlastně nevyhnutelné – odchylky od dokonale synchronizovaného pohybu rtů a zvuku, nám umožní lépe pochopit přesný rozsah zisků a ztrát, k nimž došlo v kinematografii od onoho okamžiku v roce 1927, kdy se dotud univerzální řeč němého filmu musela nově vypořádat s fenoménem jazykové různorodosti.

1.3. Od měření ke kódu, od synchronnosti k věrnosti

Téměř dokonale synchronizovaný zvukový pás filmu sleduje jeden cíl – totiž abychom zapomněli (samozřejmě, že s jeho přičiněním) na to, že zvukový film jako takový je založen na ontologické netotožnosti. Předně je zvukový film z technického hlediska kombinovanou formou, souřadnicí dvou různých typů vln – světelných a zvukových – probíhajících na rozdílných frekvencích a šířících se různou rychlostí.⁴⁾ V první řadě je tedy nezbytná přítomnost nějaké elektronky či její obdoby, aby bylo možné převést zvukové vlny na vlnění světelné. V další fázi je zapotřebí fázového konvertoru, s jehož pomocí se integruje rozfázované blikání filmového pásu s průběžným dekodováním optické zvukové stopy. V dané etapě pak tato nesourodá směsice záznamových materiálů (která

3) Příklad právní aplikace tohoto principu neidentičnosti skýtá v polovině devadesátých let konkrétní situace v Británii. Aby bylo možno obejít zákon zakazující přímou reprodukci teroristických výroků, směl se tehdy trestně stíhaný vůdce hnutí Sinn Féin Gerry Adams objevit v záběru, jak pohybuje rty, přičemž ovšem byl jeho hlas „dublován“ hlasem jiného, z právního hlediska přijatelnějšího náhradníka, patrně tehdy nějakého zaměstnance BBC. *Sight and Sound* 1994, č. 3, s. 5.

4) O důsledcích této diferenciaci viz Edward B r a n i g a n, Sound and Epistemology in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, č. 4 (podzim), s. 311–324 (česky viz: E. B r a n i g a n, Zvuk a epistemologie ve filmu. *Iluminace* 6, 1994, č. 2, s. 5–22.

vznikala, bez ohledu na rozdílnost technických prostředků, jak u metody nahrávání zvuku na desku, tak u postupu metodou zvuk na filmovém pásu) navozovala problém koordinčního formátu: jak totiž zkonstruovat zvukovou stopu, která by odpovídala „modulární“, tj. kombinatorickou a zaměnitelnou formou mnohozáběrového filmu, a to i při současném navození dojmu trvání platícího v reálném fyzikálním světě?

Filmoví historikové jako Rick Altman, Alberto Boschi, James Lastra, Murray Smith a Nancy Woodová pečlivě analyzovali jednotlivé kroky vedoucí od základních technických kompromisů souvisejících se synchronizací až k vypracovávání estetických norem pro „realistickou“ akustiku uvedenou do souladu s „neviditelnou“ narativní metodou klasického filmu.⁵⁾ Stěžejní myšlenkou je tu pojetí synchronizace nikoli ve smyslu „přepisu“ simultánnosti, nýbrž spíše jakožto procesu *propojování* zvukové a obrazové stopy, přičemž rozhodujícím kritériem tu není ani tak *identičnost*, jako spíš *věrnost*. Jinými slovy zde docházíme ke vzniku určitého perceptuálního kodexu, podle něhož je na divákovi, aby doplnil nějaký zamýšlený celostní *Gestalt* tvořený zvukem a obrazem a tím projevil ochotu uvěřit, že kupříkladu obraz cválajícího koně a zvuk vydávaný párem kokosových skořápek (abychom uvedli zcela tradiční příklad), anebo – případněji – obraz rukou mihajících se po klávesnici piana plus zvuk jakýchsi tónů vyluzovaných klavírem, či – ještě o stupeň případněji – obraz obličeje s pohybuujícími se ústy ve spojení se zvukem hlasu, že každý z těch párů je kauzálně propojený, že jeho složky jsou v každém z uvedených případů dvěma homologickými otisky téže události zprostředkovanými dvěma různými smyslovými modalitami.

Tento proces budování konvencí pochopitelně nebyl ničím novým. Předpoklad, že lze kombinovat nesouvztažná data do nějakého *Gestaltu*, tj. celku většího než je prostý součet jeho částí, už byl základní premisou němého filmu, s obecnou platností pro toto médium, ale zvláště v případech, kde se jeho vnitřní logika modulární zaměnitelnosti shodovala s vnější logikou masové produkce v rámci vertikálně integrovaného systému.

Tato kombinatorická nahrazovací technika se samozřejmě dočkala propracování již v syntaxi němého filmu. Mohla se uplatnit na rovině filmového materiálu (zahraniční negativ byl často snímán pomocí druhé kamery umístěné poblíž stanoviště kamery pro „domácí verzi“ a zabírající z podobného úhlu – byť ovšem ne zcela identicky), anebo mezi jednotlivými záběry na základě Kulešovova efektu (vložený záběr obličeje znetvořeného grimasou nebo svázaného těla na kolejích před příjíždějícím vlakem či příslušné národní vlajky, anebo vlastně i mezititulky lišící se buď podle země, v níž byl film promítán, nebo dokonce i podle stupně vyspělosti obecnstva, což posouvalo fiktivní svět filmového příběhu až téměř k identitě, byť nikdy ne úplné, se světem reálným), nebo na rovině narativu, jako praxe používání několika textových variant pod tímtéž názvem, takže jedna a táž sekvence společná všem verzím pak mohla obsahovat širokou škálu různých

5) Rick Altman, *The Technology of the Voice*. *Iris* 2, 1985, č. 1 a 2; Alberto Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa: Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*. Bologna : CLUEB 1994; James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York : Columbia UP 2000; Murray Smith, *Technological Determination, Aesthetic Resistance, or, Cottage on Dartmoor, Goat Gland or Masterpiece?* *Wide Angle* 12, 1990, č. 3 (červenec); Nancy Wood, *Towards a Semiotics of the Transition to Sound: Spatial and Temporal Codes*. *Screen* 25, 1989, č. 3 (květen – červen).

vložek anebo výpustků jednotlivých záběrů nebo scén, buď z cenzurních důvodů, nebo s ohledem na exportní požadavky (tak například verze, v které se „Anna Karenina uhýbá před řítícím se vlakem a vrhá se šťastně do náručí Vronského“, distribuovaná k promítání na venkově). Do té míry, jak se z této praxe neidentičnosti – nebo mnohosti, abychom učinili zadost názvu naší konference – stává jeden ze základních aspektů kinematografie, lze nakonec o filmu oprávněně hovořit jako o virtuálním médiu; přitom jeho přitažlivost je ale závislá na jeho vysoce účinném mechanismu založeném na identitě/totožnosti a podněcujícím identifikaci/ztotožnění – totiž na fotografické podstatě filmu.

II. Zdvojení těla a hlasu

2.1. Předcházející procedura: dublování těla

Následně však vyvstala otázka, jak lze nové či dodatečně přidané fyziognomické jednotky a funkce – ať již hlas jako takový, nebo schopnost vytvářet neobvyklé a nové zvuky (příčemž nejvíc nasnadě je hudba, ovšem týká se to například i břichomluvectví a konečkonců samozřejmě i mluvního projevu v „cizím jazyce“) – vřadit do rámce tohoto obecného kombinatorického principu, nebo jak je lze, ve smyslu onoho generického termínu, jenž se ujal v souvislosti s příslušnou praxí, „dublovat“.

Nejednalo se tu o základní problém technického rázu ani o otázku metodologie *per se*. Modularita na úrovni obrazu, dosažitelná střihem mezi záběry nebo zvětšováním, resp. zmenšováním záběru, měla téměř od samého počátku svou obdobu v rané variantě prakticky ekvivalentní zvukové editaci – totiž v přenahrávání (*re-recordingu*). Zařízení firmy Warner Brothers z roku 1927 fungující na principu záznamu zvuku na cívkou dokázalo kombinovat a mísit zvuk za pomoci série až 40 synchronizovaných cívkových magnetofonů k výrobě výsledného syntetického zvukového pásu, který byl sice kompozitní, nicméně zvukově vyvážený. Vlastně i samotný termín „dabing“, který dnes označuje „jazykovou substituci prostřednictvím přidaného hlasu“, se zpočátku používal výhradně ve spojitosti s re-recordingem obrazového či zvukového pásu, a to ve smyslu „kopírování“. Šlo tedy spíš o to, na základě jakých formálních pravidel může zvukový film převzít pravidla zaměnitelnosti vypracované pro němý film, navíc v nové situaci, kdy se pracovní materiál kinematografie začal sestávat ze dvou odlišných a odděleně fungujících typů senzorické matérie.

Vynořila se ovšem řada doplňujících otázek: tak například, je vztah mezi nějakým tělem a jeho hlasem podstatně jiný než dejme tomu vztah mezi tělem a (jeho) nohou? Je ono metafyzické pojítko s pravdivostí, jíž je ve většině kultur nadán hlas, tedy s jeho výsadní úlohou coby rezonátoru jakéhosi vnitřního „já“, čímsi, co musí vzít v úvahu ve svých projevech i toto nové médium? A musí toto nové médium zvukového filmu brát do úvahy, že hlas má ve většině kultur výjimečné postavení jako pojítko k jakémusi vnitřnímu „já“, k metafyzice pravdy? Jinými slovy, bude muset být nyní, když došlo k rozšíření vnitřních i vnějších kontur postavy, diegese zvukového filmu – tedy jeho implikovaný svět – pojímána jinak?

Na první otázku – jež pak mohla sloužit i jako vodítko ke všem ostatním – se zprvu dalo odpovědět, že „nikoli nezbytně“. Na procedurální rovině tudíž ono nové dublování podědilo rutinní postupy dublování dřívějšího. V závislosti na potřeby filmového castingu a v přímé úměře k hodnotě jména toho kterého herce pro dané studio tak mohlo dojít k záměně libovolné části „veřejného“, tj. v *titulcích uvedeného* těla, nějakým anonymním, tj. v *titulcích neuvedeným* tělem – ať už se to týkalo páru hudebně neškolených rukou, nebo hudebně neškoleného či společensky nežádoucího hlasu. Tak se potom mohly jak v rámci profesních publikací typu *Variety*, tak na stránkách fanouškovských časopisů jako *Photoplay*,⁶⁾ vést debaty o tom, jestli ruce hrající na bendžo v LODI KOMEDIANTŮ opravdu patří Lauře LaPlanteové a zda délka filmových nehtů Corinne Griffithové je kompatibilní s délkou nehtů na prstech probírajících se ve strunách harfy ve filmu BOŽSKÁ PANÍ. A pokud se dotýčný herec dokázal zdárně vypořádat s emoční mimikou a pohyby rtů, bylo přijatelné nahradit – tedy dublovat – hlas známého herce angažovaného u společnosti Warner Brothers Warnera Olanda, který měl švédský přízvuk, hebrejsky zpívajícím hlasem najatého synagogálního kantora, a to tak, že ten se při natáčení JAZZOVÉHO ZPĚVÁKA postavil kousek vedle herce mimo kameru. Tentýž postup se uplatnil i při záměně nevěrohodně znějící francouzštiny Louise Brooksové za bezchybný hlas Henriette Cremieuxové při pařížském natáčení Geninaova filmu z roku 1929 CENA KRÁSY, nebo v případě, kdy se Joan Barryová postavila za kulisy a mluvila za Anny Ondrákovou v Hitchcockově filmu JEJÍ ZPOVĚĎ. Nejjednoznačnější příklad této dvojdomosti zvukového dublování podává jeden z vůbec prvních zvukových krátkých filmů společnosti Ufa natočený v lednu 1929 LÍBÁM VAŠI RUKU, MADAM, v němž známý komik Harry Liedtke zpívá hlasem stejně dobře známého hvězdného zpěváka Richarda Taubera (po boku tehdy ještě neznámé Marlene Dietrichové).⁷⁾

Nové techniky zobrazování (*representation*) se tu tedy dostalo do střetu se zásadním rozporem uměleckého modernismu a nastolilo otázku, zda má být středobodem filmového představení nyní ještě dokonaleji přetlumočená (lidská) interpretace, anebo zda má tenthle status sólokapra patřit spíš nyní ještě dokonalejšímu výkonu technického aparátu.⁸⁾

6) *Photoplay* 1929, č. 32/33 (červenec). Jedním z historiků, kteří si povšimli této funkce dublování, byl Donald Crafton ve své práci *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. Berkeley : University of California Press 1997, s. 509–515. Crafton ovšem připisuje zavržení hlasové substituce Hollywoodem výlučně vlivu filmových fanoušků a jejich preference autentičnosti.

7) Zdá se, jako by tu byla „věrnost“ („fidelity“) jaksi „implikována“ právě přítomností simultánního zpěvu obou účinkujících, přičemž jeden zpívá potichu, druhý nahlas, a jejich činnost je až na prostorovou diferenci pouhých několika desítek centimetrů v podstatě identická. Henriette Cremieuxová v osobním rozhovoru s Dudleym Andrewem, *Cassis* květen 1998. Tom Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Urbana, IL : University of Illinois Press 1986, s. 29. Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München : Hanser 1992, s. 216.

8) Filmy zdůrazňující multimedialnost a technickou podmíněnost zvukových filmů tím, že umocňovaly propast mezi fyzickou přítomností herce a jeho hlasem, kterou využívaly jako zdroj pobavení a diváckého požitku, doplňovaly hlavní proud tvořený synchronizovanými filmy. Nejzávažnější postavení v této kategorii zaujímaly obecně animované filmy. Stoprocentní kompatibilita animovaných filmů s dabingem – který tu byl prostě jen jedním z konkrétních aplikací všeobecně platného pravidla o postsynchronizaci – také právě z tohoto žánru, a zejména pak z filmů s Mickey Mousem, učinila klíčový faktor celosvětového procesu ozvučování kin.

2.2. Strach z duchů aneb Tělo jako vlastnost versus tělo jako majetek

Nyní tedy vyvstala otázka, jak jsou na jedné straně dostupné technické prostředky k nahrazování zvuku a na straně druhé jakou dynamiku může mít proměnlivost konvencí týkajících se věrnosti hlasové identity, proč nevzít v úvahu potřeby filmového průmyslu a nezavést všeobecné dublování hlasu podle optimální potřeby. Touto cestou průběžného nahrazování hlasu se ostatně vydala jen pár let poté Itálie, přičemž to zároveň byla alternativa, jež zůstávala otevřená evropským filmařům a po níž sáhli mimo jiné i takový Hitchcock, Clair, Duvivier či Feyder. V amerických podmínkách ovšem fungovalo několik faktorů, jež hovořily proti veřejnému rozšíření a dalšímu zdokonalování tohoto syntetického, nebo – abychom použili termín Johna Beltona – „konstruktivistického“ modelu přístupu k filmovému zvuku.⁹⁾ Jak v oblasti dramatického umění, tak v oblasti právních norem tu narazila možnost praxe zahrnující substituci těla a hlasu na odpor, a to z nej-různějších příčin.

Především tu existovala nesmírně důležitá estetika „věrohodné nápodoby života“, která (ve svém úsilí o vytvoření *živé* náhražky pódiového vystoupení) byla konečkonců prázkladním argumentem ve prospěch filmové synchronizace. Publikum bylo neustále vyžíváno, aby porovnávalo Jolsona na plátně s Jolsonem na kabaretní scéně. Za druhé (jak zevrubně zpracovali historikové jako Altman a Lastra, kteří čerpali zejména z materiálů *JSMP*) tu také fungoval onen křečovitě udržovaný estetický ideál živosti, který do zvukových dílen filmových studií vnesli nově technici přicházející k filmu přímo z prostředí, které genealogicky předcházelo zvukový film, tedy z rozhlasu. Tak se stalo že, ačkoliv modulární zásada hlasové substituce zůstala klíčovým kritériem celkové ekonomické a institucionální schůdnosti (hledisko prosazované filmovými studii), nakládání s jeho základním předělem, tj. s odlukou těla a hlasu, muselo být velmi opatrné. Bylo tedy pak jen logické, že když začal populární tisk někdy kolem poloviny roku 1929 parafrázovat dublování hlasu, čili jeho substituci, výrazy jako *ghosting* (duchaření, duchy, tj. cosi „zbaveného plnohodnotné, autentické podstaty“) nebo *duping* (šálení, tj. cosi „klamavého“), stala se z hlasové substituce v rámci téhož jazyka naopak náramně užitečná pomůcka při řešení extrémních, limitních případů. Mohla se tak nyní naopak postavit do protikladu k znovuoživeným všeobecným požadavkům autenticity (ze strany studií, jejichž rétoriku určoval diktát těl) a věrnosti (ze strany profesních svazů sdružujících techniky, s rétorikou založenou na exaktně měřitelných veličinách).

V reakci na veřejné protesty vydává společnost Warner Brothers zákaz veškerého dalšího hlasového dublování či substituce. Uvidíte-li tedy od nynějška herce angažované WB zpívat, budou zpívat skutečně oni!

sliboval inzerát na titulní straně časopisu *Variety*.¹⁰⁾ Jinde se o hlasovém dublování vyjádřil v roce 1931 představitel AMPAS George Lewin, který uvedl, že „od švindlování

9) John Belton, Technology and Aesthetic of Film Sound. In: Elizabeth Weiss – John Belton (eds.), *Film Sound*. New York : Columbia UP 1985, s. 70–71.

10) *Variety* 31. července 1929, s. 1.

s hlasem jsme teď nadobro upustili“.¹¹⁾ Když Lon Chaney postsynchronizoval všech svých pět rolí ve filmu ZÁHADNÁ TROJICE a namluvil je s odpovídajícími excentrickými přízvuky, uvedla společnost MGM poutač k tomuto filmu s viditelným záběrem na notářem podepsané ověření toho, že dané záznamy skutečně zachycují hlas tohoto herce. Zatímco u hudebních čísel tvořil playback nadále význačnou výjimku z této zásadní linie, jinde filmový průmysl neváhal s formulací veřejných ujištění o tom, že nadále zásadně nebude docházet k oddělování hlasu od těla, jež je jeho původcem. Ještě o dvě desetiletí později založil na této konvenci princip svého happy endu film ZPÍVÁNÍ V DEŠTI.

A tak zůstává fakt, že navzdory zjevným výhodám, mezi něž patří zejména při natáčení v exteriérech větší volnost kamery, a nehledě na dokonalou postsynchronizaci realizovatelnou od roku 1931 díky aparatuře Moviola, zůstala substituce lidského hlasu (v témž jazyce), a to jak vlastními hlasy příslušných herců, tak cizími hlasy, Hollywoodu čímsi zásadně cizím. Veškerých potřebných modifikací „tělové akustiky“ se dalo docílit v rámci hudební stopy, zvláště prostřednictvím Foleyho efektů (tj. efektů simulujících fyzickou přítomnost řadou detailních bezprostředních hluků, jako například dýchání, šustot hedvábné sukně, zvuk kroků na schodech atd.), umožňujících zároveň akustické zaostření pomocí blízko umístěných mikrofónů a vytvoření vhodně modulovaného prostoru obklopujícího příslušné tělo.¹²⁾ A zde je také ontologicky výchozí bod pro masově provozovaný, a přitom hluboce úchylný postup výroby tzv. verzí (*versioning*) – tj. pro snahu v rámci zvukového filmu o simulaci světa *na živo*, tedy bez jakékoli hlasové substituce prostřednictvím dabingu či titulkování.¹³⁾

Současně s podstatným technickým pokrokem a s reklamními snahami směřujícími ke znovunastolení důvěry v estetickou konvenci identity těla a hlasu, dokonce i poté, co se už zdálo, že kinematografie upustila od dublování zvuku, přezívala ale ve filmovém průmyslu ekonomická potřeba zaměnitelnosti. A tak zatímco reklamní poutače proklamovaly návrat „pravého McCoye“ („to právě“!), tj. indexového vztahu mezi hlasem a tělem, docházelo zároveň k ustavování jiných záruk, už ne textového rázu, jež měly přispět k rozbití a proměně tohoto vztahu.

Otázka, jak uvést v titulcích hlas fungující odděleně od těla svého původce, byla jedním z důležitých argumentů, jimiž se newyorský odborový svaz divadelních herců Equity v letech 1927 až 1929 neúspěšně pokoušel získat vliv v Hollywoodu. Tak například herci účastníci se natáčení FANTOMA OPERY, jehož zvuková verze se pořizovala v červenci 1928, hrozili, že vstoupí do stávk, nedostanou-li příslušnou smlouvu s Equity se zárukami,

11) George Le w i n, Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)* 16, 1931, č. 1 (leden), s. 38–39.

12) Tak například některé pasáže partitury Josepha Korngolda byly komponovány se zvukem hercova dechu, který tak tvořil jakýsi podkladový rytmický vzorec. David H e l v e r i n g, *Korngold's Early Approach to the Synchronization of Music with Narrative*, referát, University of Iowa Sound Seminar, jaro 2000.

13) Více kontextových údajů k jazykovým verzím (*foreign language version* – FLV) viz např. Ginette V i n c e n d e a u, Hollywood Babel. *Screen* 29, 1988, č. 3 (jaro); Nataša Ď u r o v i č o v á, Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929–1933. In: Rick A l t m a n (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge 1992; Joseph G a r n c a r z, Die bedrohte Internationalität des Films. In: Sibylle S t u r m – Arthur W o h l g e m u t (ed.), *Hallo? Berlin? Hier spricht Paris!: Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. München: text+kritik 1996.

že bude požádáno o jejich souhlas k takovému nahrazování.¹⁴⁾ Po roce 1930 už byla hlasová substituce, v kinech hlavních hollywoodských společností dosud vehementně popíraná, čímsi, co jejich produkční oddělení běžně akceptovala, přičemž součástí standardní smlouvy uzavírané filmovým studiem se stala nová doložka přiznávající producentovi právo „dabovat herecký výkon či nahradit herce ‚dablérem‘“. Po eliminaci vlivu Equity už zbývalo jen nemnoho dalších překážek bránících uplatňování této doložky. Ty pak vesměs pocházely od německých a latinskoamerických herců, původně angažovaných pro hlavní role v německých a španělsky mluvených verzích filmů točených v Los Angeles, které byly před koncem roku 1931 převáděny na dabing (v jednom případě tu byly projevy odporu zvlášť energické – když totiž MGM požadovala, aby mexičtí herci nahráli dialogy ve španělštině pro psí role v seriálu krátkých hudebních filmů této společnosti, nazvané DOGWAY MELODIES).¹⁵⁾ Každopádně je však vysoce pravděpodobné, že právě tato právní doložka posloužila o pár let později jako hlavní argument společnosti Paramount, když odmítla udělit Marlene Dietrichové právo na postsynchronizaci jejího vlastního hlasu v němčině pro německou distribuci filmu ŠANGHAJSKÝ EXPRES, a společnosti Fox ke stejnému postupu vůči Lilian Harveyové v souvislosti s filmy JÁ JSEM ZUZANA a (varovně pojmenovaným kusem) MÉ RTY JSOU ZRÁDNÉ.¹⁶⁾ Zcela jistě pak otevřela cestu později po mnoho let zcela zevšednělé praxi substituce hlasů hovořících anglicky s britským přízvukem americky znějícími hlasy, jež vlastně pokračuje až do dnešních dní.

Vzdor proklamovanému upuštění od „duchaření“ (*ghosting*) a údajnému návratu k estetické normě hlasové identity měla uvedená standardní smluvní doložka za následek, že hercův hlas začal fungovat jakožto indexový atribut přiřazený bytostné podstatě fiktivní postavy, jehož užívání bylo autorským právem přiznáno producentovi, a přestal být profesním nástrojem patřícím příslušnému profesionálnímu zaměstnanci – a potažmo vlastně i hlasovým projevem autonomního subjektu. Jeden ze závěrů této práce je, že to bylo právě prosazení kontroly nad procesem dabingu, čím řada evropských zemí deklarovala své úsilí o znovunabytí jisté míry politické kontroly nad vývojem vlastních národních kinematografií.

III. Metody a technické postupy filmového dabingu

3.1. Prasklina v (akustickém) zrcadle

Do této chvíle jsme se většinou zabývali *dublováním*, tj. substitučními postupy, v jejichž rámci docházelo k nahrazení nějakého hlasu jiným hlasem v tomtéž jazyce: k dosazení kvalitního zpěvu Johnnyho Murrye za horší výkon Richarda Barthelmesse, bezchybné angličtiny Joan Barryové za špatnou výslovnost Anny Ondrákové. Jinak řečeno, jednalo se o situace, kdy jednoznačně daná totožnost (a tedy naprostá ekvivalence) všech rovin

14) *Variety* 10. července 1929, s. 7.

15) *Variety* 30. června 1931, s. 11.

16) K zákazu vlastního dabingu Dietrichové do němčiny viz *Variety* 10. května 1932, s. 48. K úvahám o soudním řízení ve sporu mezi Harveyovou a společností Fox ve věci práva této britsko-německé hvězdy na vlastní dabing do němčiny viz *Variety* 9. ledna 1934, s. 11.

výrazové složky zůstávala nezpochybněna jen potud, pokud byla podložitelná viditelnou shodou mezi tělem a hlasem herce, tedy synchronizací pohybu rtů a zvuku (*lip-sync*). Časová simultánnost „dokazovaná“ touto konvencí byla v tomto momentě potvrzena a tak zároveň (záporně) potvrdila veškeré okruhy identity – časové, prostorové i kulturní – mezi obrazovým záznamem, zvukovým záznamem a prostorem hlediště. Pokud tedy fungoval předpoklad, že jazyk je takřikajíc v nulové odchylce, že je stejně samozřejmý jako pohyb úst u normálních mluvčích, dotud mohlo filmové plátno být čímsi na způsob akustického zrcadla, odrážejícího v homogenní diegezi jednotné jazykové imaginárno, jež potom mělo diváka zrcadlovým odrazem vracet zpět k němu samému, nejen jako oko jakéhosi všudypřítomného pozorovatele, nýbrž vlastně do jisté míry i jako jakési „ucho světa“. Uvnitř jeho homogenizovaného, vyváženého a všeslyšícího zvukového prostoru se daly subsumovat a negovat veškeré místní odchylky a mohla se vytvořit pocitová struktura, jež by odpovídala globálnímu potenciálu (němého) filmu.

Zároveň se však nad kinematografií vznášela i klatba babylonského změnění jazyků, číhající v oné zrádné škvíře, v nesrovnalosti tvořené nesynchronními pohyby rtů, cizími přízvuky, různorodostí typologie řečových projevů se všemi těmi stopami, které dávaly tušit, že těla hovořících mohou pocházet z jiného pozadí než z onoho navrhovaného v diegezi. Tato nesrovnalost přitahovala pozornost k prostorové diferencii prostřednictvím jiných zlomových a mezních linií, a vedla k prasklinám v globálním imaginárním akustického zrcadla. Otázka, jak se tato diferenciací začala projevat v oblasti technických prostředků, v hereckém projevu i na politické rovině, tedy zda a jak by mělo dojít k řešení babylonského zmatku, se od roku 1928 stala aktuálním úkolem prakticky pro každého filmového producenta na světě.

3.2. Tři funkce řeči – typologický nástin

Experimenty s nahrazováním jazyka, jež se téměř okamžitě začaly množit v Itálii, Německu, USA a Francii, ale i v Japonsku a Indii, vesměs vyvěraly z téhož základního problému: co je absolutně minimální (tj. nejméně nákladnou) modifikací nezbytnou k vyčlenění určitého filmu z jeho původního místního kontextu a k jeho následné transformaci v cosi, co bude znovu pokud možno nekonečně pohyblivé a neomezeně globální? V celosvětovém horečnatém rozmachu filmového dabingu probíhajícím v letech 1928 až 1933 můžeme sledovat snahu o řešení tohoto problému, jež probíhala ve formě nesystematických pokusů o jakés takés paradigma.

Ve všech těchto různorodých experimentech (z nichž některé tu v dalším textu stručně představíme) se počítalo s trojí funkcí mluveného jazyka, v rozdílech mezi různými překladovými strategiemi se pak odrážely rozdíly mezi váhou připisovanou jedné z těchto tří funkcí. Když byly splněny minimální požadavky na celkové akustické řešení (tj. když bylo jasné, jak s bude zacházet s akustikou celého filmového pásu, tedy jeho hlasové, ruchové i hudební složky – a to zejména s ohledem na čistotu nahrávky a reprodukce), vypluly na povrch problémy plynoucí z řeči jako takové, a to v následujících třech oblastech:

a) *Sémantická dimenze* – srozumitelnost verbálního obsahu, jeho komunikativní funkce. Za do jisté míry exemplární by se tu dal pokládat problém, zda je vhodnější překlad „domorodých“ dialogů v cestopisných snímcích z exotického prostředí, nebo zda mají

být ponechány v původní exotické zvukové podobě. Do této kategorie ovšem přímo spadaly i problémy související s překladem, parafrázováním, a také použití dabingu jakožto jedné z cenzurních technik. Extrémním (a historicky pozdějším) případem byl přístup zarytého odpůrce dabingu Jeana Renoira, o němž bylo známo, že ze zadních sedadel promítacího sálu nahlas vykřikoval správné překlady dialogů pokaždé, nebyla-li příslušná dabovaná verze podle jeho gusta.¹⁷⁾

b) *Expresivní dimenze* – „vnitřní“ pojítko mezi hlasem a tělem mluvčího, neboli indexovost hlasu. Snad nejnázorněji ilustruje tento aspekt onen moment vzrušeného očekávání obsaženého v dobovém sloganu „Garbo mluví!“, nebo problémy vznikající například v souvislosti s dabováním některého z Wellesových filmů, kde může hlasová charakteristika určité postavy představovat jeden z klíčových prvků. Stejně tak i zvukový typ hlasu, přízvuk, různé mluvní manýry. Jak nejlépe nadabovat rozdíly mezi britským a americkým mluvčím, nebo mezi newyorským a texaským přízvukem?

c) *Fatická dimenze* (odvozeně z *em-fatické*) – rezonance promlouvající fyzické osoby v sociální sféře, její „zařazující“ funkce, její „sebe-vztažnost“. Vyznačuje onu sféru zahrnující publikum, v jejímž rámci existuje kontinuita porozumění v nejširším slova smyslu. Funkce, jež normálně je (nebo má být) transparentní, „bezpříznaková“, jež však se jako jakýsi kontrastní náter zviditelní v jakékoli „komunikační krizi“. Negativně definována je fatická zóna tím, co zůstávalo zachováno v jazykových verzích a co se dabingem ztrácí. Uveďme tu například film ZEMĚ BEZ CHLEBA, jehož přehnaný americký *voice-over* (pocházející od Buñuela, který ho napsal v době, kdy pracoval jako supervizor dabingu pro Warner Brothers v Madridu) činí tento film společensky absurdní, až surreální. V dabingu do francouzštiny by přitom poselství filmu vyznělo přinejlepším neutrálně. Důsledně dvojjazyčný film, jakým je například Pabstův film KAMARÁDI (či později Godardovo polyfonní/polylingvní POHRDÁNÍ) vkládá veškerý svůj dramatický náboj právě do této fatické dimenze, a ten se pak pochopitelně z jakékoli dabované varianty takového snímku zcela vytrácí (příčemž k bezmála stejně citelné ztrátě dochází i v titulkovaných verzích, byť tady by se hypoteticky dalo využít rozdílného typu písma k rozlišení dialogových řádek německých a francouzských postav). René Clair ve snaze vyhnout se dabingu a vytvořit fatickou zónu, která by umožnila nahrazování jazyků zabudovával do svých raných zvukových filmů (např. MILION) okrajové postavy, jež se potulovaly příběhem a konverzačně shrnovaly dialogy i děj v rodném jazyce publika.¹⁸⁾

S pomocí takto nastíněné typologie bychom nyní měli lépe rozeznat, které aspekty jazyka byly v kinematografii pokládány za relevantní a které za zbytné. Jinými slovy, za jakou

17) Například pokřikem „sale Juif!“ („špinavý Žide!“) ze zadní řady Melnitz Theater na UCLA během promítání VELKÉ ILUZE někdy začátkem padesátých let, aby doplnil plné znění jedné z antisemitských poznámek adresovaných Maréchalet (Gabin) Rosenthalovi (Dalio), když zjistil, že daný výrok je na „normalizovaném“ americko-anglickém soundtracku nadabován ve zmírněné, méně urážlivé podobě. Osobní sdělení podal autorce Alexander Sesonske.

18) H. G. Weinberg, Foreign Language Film in the US. *Close Up* 10, 1933, č. 2 (červen), s. 173–174. *Variety* (22. září 1931, s. 14) tvrdí, že Paramount použil tuto „metodu MILIONU“ pro některé projekce filmu MAROKO). K uvádění MAROKA v Itálii viz Mario Quargnolo, *La parola repudiata*. Gemona: La cineteca del Friuli 1986, s. 34.

cenu a pomocí jakých postupů docházelo k devalvaci role dialogu z „(plnohodnotného) ekvivalentu“ nové přímo natočené verze (jako v případě komplexně přesnímaných, tudíž ovšem neúnosně nákladných a co do hvězdného obsazení neadekvátních jazykových verzí) na „téměř ekvivalentní“ variantu dabovaného filmu?

Zde je opět třeba zdůraznit, že i když se tato otázka může jevit jako malicherná anebo antikvární, vedla k zavedení precedentů pro konvence, jež až donedávna ovlivňovaly instituce s širším dopadem. Právě uplatňování zásady, že tělesná schránka příslušné hvězdy musí bezpodmínečně korespondovat s jejím skutečným hlasem, vedlo například Hollywood od třicátých let k zavedení trvalé dvojí normy pro export vlastních filmů k dabingu (v zahraničí), a současně trval na nutnosti přetáčení, tedy výroby remaků zahraničních filmů. Donekonečna omílané tvrzení, že americký divák nemůže a nechce akceptovat dabovaný (natož pak titulkovaný) film bylo neměnným rétorickým prostředkem užíváním velkými hollywoodskými společnostmi (nebo jejich hláskou troubou, MPPDA, dnešní MPA (Motion Picture Producers and Distributors of America) s cílem zabezpečit své domácí předváděcí teritorium a nemuset přitom čelit nařčením z protekcionismu a nekalých obchodních praktik. Jestliže se tedy originál a dabovaný dialog akceptuje jakožto „funkčně ekvivalentní“, tak se přímo odhlíží od toho, že určitý stylový prvek (např. lipsink, mimicky plně synchronizovaná mluva) může fungovat jako „turniket“, jehož úkolem je uhájit si kontrolu nad jistou ekonomickou oblastí.

3.3. Některé dřevní dabingové techniky

Právě pohled na historicky první praktické experimenty v oblasti jazykové substituce – chronologicky naprosto shodné s pokusy se substitucí hlasu v rámci téhož jazyka – automaticky vystaví do zorného pole i odlišné, dotud zcela prchavé „dimenze“ porozumění, expresivity a apelu. Níže uvedené případy – činnost Roye Pomeroye u Paramountu a Friedricha Zelnicka v United Artists, zavedení techniky vivigrafu Edwinem Hopkinsem a rytmografického postupu v Německu – představují, pokud je mi známo, jedny z vůbec prvních metod, v jejichž rámci docházelo k definování konvencí platných pro dabing, nebo alespoň jedny z prvních, k nimž existuje do jisté míry podrobná dokumentace.

Po triumfu, jehož dosáhl synchronizací veškerých zvukových efektů pro putovní představení filmu společnosti Paramount KŘÍDLA a po režijním úspěchu s tvorbou vůbec prvního filmu tohoto studia, INTERFERENCE, pověřila tato firma Roye Pomeroye, který byl jejím stálým expertem na zvuk, nazvučením hlavní zahraniční hvězdy studia Emila Janningse. Tento úkol předpokládal jednak odstranění problému se silným cizím přízvukem Janningsovy angličtiny ke spokojenosti jeho nadšených amerických fanoušků, a na druhé straně docílení toho, aby mu obecně rozuměli i diváci v řadě evropských zemí, kde pro Paramount představoval obrovský kasovní tahák. Pomeroy se „vyvaroval duplikace“ prováděné pomocí „synchronizace pohybu rtů mimo obraz“, užité ve filmu JAZZOVÝ ZPĚVÁK, aby se vyhnul problémům s patenty (jež by ovšem při použití deskové nahrávací techniky odpadly), a patrně hodlal nechat nahrát Janningsovy – nepochybně nepříliš četné – dialogy cizími hlasy v pěti jazycích a následně zkoordinovat každou z výsledných verzí s obrazovým pásem v podobě, již nazýval „cizojazyčný pokryv“ („foreign

tongue overlay“).¹⁹⁾ Konkrétní detaily k této metodě se zachovaly pouze v útržcích. Zdá se však, jako by byl chtěl Pomeroy zamaskovat veškeré viditelné nedostatky v synchronizaci pohybu rtů v postprodukční fázi (tj. aniž by herce nutil k opakování jeho replik během produkční fáze mimickou nápodobou jejich výslovnosti v jiném jazyce) změnou měřítko hercovy postavy za pomoci transfokátoru (zoomu) připojeného k tiskárně, zřejmě aby ho tak v příslušném záběru zdánlivě trochu vzdálil. Potom se patrně ještě mělo pokračovat přidáním transparentí (diapozitivů), snad koncipovaných tak, aby doplnily natočené sekvence vsuvkami, v nichž je Janningsova postava nastavena do superpozice vůči zvoleným prvkům pozadí.²⁰⁾

Tady jde pouze o to, aby se dabovaná slova dostala ve slyšitelné podobě k jednojazyčnému obecenstvu daného filmu, absolutní pozornost se tu tedy věnuje sémantické funkci, zatímco na fatické a expresivní funkci Janningsova hlasu (jíž mělo být záhy poté tak skvěle využito ve Sternbergově filmu MODRÝ ANDĚL)²¹⁾ jako by nezáleželo. Obzvlášť zajímavé je zde ovšem to, že Pomeroy vlastně k hlasové substituci nepřistupuje jako ke *zvukovému* problému, tedy k čemusi z oblasti akustiky, řešenému prostřednictvím nahrávky ve smyslu transkripce, nýbrž spíše jako k problému spadajícímu do oblasti *speciálních efektů* a tedy řešitelnému prostředky simulace. Zvuk je v tomto pojetí chápán spíše jako jeden z prvků v konstrukci virtuálního prostoru.²²⁾ Pomeroyova následná práce pro RKO po boku novátorského kameramana Lea Planského, pravděpodobně na filmu KONGŮV SYN, svědčí o tendenci k využití zvuku pro tvoření simulakrů, a v další fázi pak k logickému rozšíření této role směrem k tvorbě fantaskních, umělých postav (zosobňovaných například právě King Kongem), tedy k využití zvuku jakožto podkladového materiálu „dotvrzujícího“ hmatatelnost a tedy reálnost čehosi neskutečného, obłudného. Dalo by se dokonce i tvrdit, že Pomeroyův přístup je jakousi kvintesencí předznamenávající současný vývoj v oblasti dabingu (dosahovaný s pomocí digitálního morfingu), jenž znamená další krok k oproštění se od limitujících prvků tělesné schránky člověka, *hýlé*, která je přitom nadále evokována prostřednictvím synchronizovaného hlasového prvku. Tato digitalizovaná obrazová stopa i stopa zvuková ovšem sice dosud sázejí na ontologický realismus „nahrávky“, znamenají již nicméně posun o další krok blíž ke společnému základu obou těchto prvků jakožto elektronických signálů.

Můj druhý příklad čerpá z neméně excentrického případu – týká se dabingové práce Friedricha Zelnicka na filmu Herberta Brenona z roku 1930 HLUPÁK.²³⁾ V tomto případě

19) Patrně pro HRÍCHY OTCŮ, jež režíroval pohostinsky, se svolením UFA, Ludwig Berger. *Variety* 4. ledna 1928, s. 13; 7. dubna 1928, s. 10; 16. května 1928, s. 45.

20) *Variety* 10. října 1928, s. 4. Dále též Farciot E d o u a r d, *Economic Advantages in Process Photography. Bulletin of the AMPAS* 20. července 1932, příloha č. 9.

21) Tady byl Jannings – v jakémisi preventivním pokusu o rozptýlení pověstí o jeho jazykovém selhání v USA – obsazen do role profesora angličtiny trápícího studenty nekonečným, leč nepříliš úspěšným procvičováním výslovnosti slovíčka „the“.

22) Od Pomeroyova propuštění z Paramountu na podzim 1929 (z důvodů „pracovní nekázně“) vede pozoruhodná stopa nejprve k jeho následné spolupráci s odborníkem na speciální efekty Carrollu Dunningovi, v oblasti plně „syntetické“ výroby FLV pomocí zadní projekce, a dále pak spolupráci, opět s Dunningem a s dabingovým expertem Friedrichem Zelnickem, na „plně syntetické“ verzi filmu BEAU IDÉAL pro společnost RKO.

23) V německých materiálech se jeho jméno obvykle vyskytuje v původní hláskové podobě, jako „Zelnik“.

dal ostrřílený německý režisér (který počátkem téhož roku řídil v Berlíně práce na „obsazení“ Liedtkeho Tauberem) absolutní prioritu expresivnímu aspektu jazyka, přičemž se v maximální míře spolehl na přínos herců. Nepochybně pod tlakem kategorického ekonomicky podmíněného požadavku vyloučit jakékoli „dublování“, tj. opakování hereckých akcí k usnadnění synchronizace pohybu rtů zejména v detailních záběrech, ponechal Zelnick obrazový pás nedotčený. Následně pak s ohledem na maximální prioritu kladenou na pohyb rtů přepsal německé dialogy tak, aby je co nejvíce přiblížil pohybu rtů v angličtině, a to bez ohledu na sémantické důsledky tohoto kroku (čímž docházel k takovým homofonním paralelám, jako mezi anglickým výrazem „hat“ – „klobouk“ a německým „hat“ – „on/ona má“). Soudě z dobových kritik (a ze Zelnickových následných interview), souvisel katastrofický propad tohoto filmu právě a přímo s bezmála nonsensovým vyzněním takto získaného německého dialogového aparátu.²⁴⁾ Jinými slovy by se to dalo říci tak, že s jazykem tu bylo naloženo spíš ve smyslu expresivním než s ohledem na jeho funkci komunikativní, tedy dejme tomu spíš jako s jakousi ozvěnou nežli jako s řečí. V podstatě se ovšem zásadní premisa takového „vtlačení“ přeložených slov do předem zformovaných artikulačních orgánů původního mluvčího na plátně nijak neliší od základní dabingové konvence, jíž se používá dodnes. Veškerá sémantická „pravdivost“ daného dialogu je pořád v zásadě „v zajetí“ jeho viditelného projevu, jeho zvukového tvaru. Jakkoli tedy Zelnickova metoda selhala, protože dávala slovům přespříliš nevázané volnosti (jako by vycházela z doslovného chápání argumentu, že vztah mezi zvukem a obrazem je postaven na výlučné konvenci dané věrností), spočívá podstata jejího nemilosrdně mechanistického novátorství v pojmání jazyka jakožto ne více a ne méně než určité kategorie hluku, nijak neomezované čímkoli, co by připomínalo niternost, projev nebo nějaké tváření se, že jde o skutečnou postavu. Jak uvidíme dál, právě tento předpoklad si vetkla do vínku německá metoda rytmografu, jež se posléze stala dominantním dabingovým postupem.

Ačkoli metoda Vivigrafu založená na „revokalizaci“ zůstala patrně (stejně jako Pomeroyův experiment) pouhou hypotetickou alternativou, jejíž podstatu podrobně popsal v roce 1928 v *Journal of the Society of Motion Picture Engineers (JSMPE)* její autor Edwin Hopkins, musela být nicméně dost dobře známá, jelikož se o ní po několik následujících let pravidelně referovalo v odborném tisku.²⁵⁾ A přesně jako v případě Pomeroyových a Zelnickových pokusů, i zde přispěly některé rysy jeho prototypu k analytickému rozdělení funkce jazyka v intencích usilování hollywoodského filmového průmyslu, jež později vedly k zavržení „faticky přetížených“ FLV. Hopkinsovy nápady našly živnou půdu zvláště u společnosti MGM, jež byla vzhledem ke své závislosti na vlastním týmu hereckých hvězd vůči dabingu nejnevělvnější, ale zároveň i na dabingu nejsilněji závislou ze všech velkých amerických firem.

Hopkinsovo schéma předpokládalo zapojení experimentální nahrávací techniky sestávající z válcovitého fonografického nosiče „zkonstruovaného z tenkých laminovaných vrstev“ a tudíž, na rozdíl od standardní desky, dávající možnost přesného stříhového doladění

24) Interview, *Lichtbildbühne* 19. listopadu 1929, s. 4.

25) Edwin Hopkins, Re-vocalized Films. *JSMPE* 12, 1928, s. 845–852. Hopkins byl patrně profesionálem v oboru fonografie.

a tudíž optimální synchronizace.²⁶⁾ Kromě toho, že výsledná synchronizace tu byla podmíněna manipulací s tímto pružným záznamovým nosičem, vyžadovala metoda „vivigrafu“ i současné vypracování složitého přehrávkového scénáře. Podle Hopkinsova schématu bylo nejprve třeba natočit příslušnou metráž s původními herci tak, že by opakovaně přehrávali jednotlivé akce, přičemž by výslovnost dialogů v cizím jazyce pouze „mechanicky“ napodobovali, a to v libovolném počtu požadovaných jazykových mutací, přičemž by nutně nemuseli ani minimálně ovládat příslušný jazyk. Tatáž akce by tak byla opakována „minimálně dvacetkrát“ dabingovým týmem oblečeným v kostýmech daného filmu v prostředích identických s původním provedením, za účelem zdokonalení – pomocí těchto opakovaných přehrávek – jak *výrazové stránky*, tak i *rutinního aspektu*, tj. rytmizace verze nahrazující původní dialog. K docílení skutečné záruky „živého“ výkonu dabingového týmu by se k natáčení mohlo přizvat i platící publikum (čímž by se zároveň pokryla i část nákladů na dabing!). Tento prototyp zjevně pojímá sémantickou funkci – tedy srozumitelnost dialogu – jakožto neoddělitelnou od faticky podmíněné funkce výrazové (expresivní). Právě přítomnost skutečného publika při natáčení transformuje repetitivní mechanickou rutinu zkoušek v podobě duplikované recitace ve smysluplný a tudíž expresivní a tedy i srozumitelný přednes dialogů... Zde jsme vlastně zcela opustili modulární princip kinematografie a opsali dokonalý kruh na cestě zpět k tradičnímu divadelnímu jevišti a hledišti – ovšemže redefinovanému v intencích sériového schématu určeného pojmy porozumění, afektu a oslovení – to vše v zájmu plného uplatnění fatického rozměru mluveného slova a hlasu.

Právě tato konotační vrstva souvisejících estetických předpokladů tvořící pozadí koncepce vivigrafu – tedy kritéria stěžejní úlohy expresivní funkce hlasu, fyzické přítomnosti jako nutného předpokladu hlasového projevu, či mechanické reprodukce jako pouhé transkripce humánní/humanizované rutinní činnosti – přispěla ve druhé polovině roku 1929 k vytvoření obecně přijímaného závěru, že dabing prostě nepředstavuje pro filmový průmysl životaschopnou, v širším měřítku praktikovatelnou techniku. Logicky se pak jevily jako sice nepřijemná nicméně nevyhnutelná varianta pro zvukový film FLV a s nimi spojená metoda kompletních přehrávek. Jak řekl Geoffrey Shurlock, vedoucí zahraničního odboru společnosti Paramount, začátkem roku 1930, když zdůvodňoval chystané stěhování tohoto studia do Joinville: „Kdo ví, jak je důležité, aby celé osazenstvo – od režiséra a herců přes technický personál až po posledního asistenta – hovořilo stejným jazykem?“²⁷⁾ Ono se snadno řekne (a ve filmové historiografii se i říkává), že v tomto případě se jednalo o „experiment odsouzený k neúspěchu“ kvůli nákladům s ním spojeným. Zůstává nicméně otázkou, jak a proč Shurlocka vůbec napadlo zabývat se otázkou, jež se nám dnes jeví tak odtažitá a efemérní. Jinými slovy, proč *konkrétně* se v některých případech (např. v Joinville) od verzírování upustilo, zatímco v jiných nikoli (např. až do poloviny třicátých let ve filmech společnosti MGM s Chevalierem, nemluvě

26) Záznamové médium, které mohlo být podobné Stille-Blattnerovu magnetickému proužku tehdy uváděnému do praxe v Británii. Joe May s Erichem Pommerem je možná hodlali využít ve svých prvních experimentech s dabingem. Viz H.-M. B o c k, Ein Instinkt- und Zahlenmensch. In: Hans-Michael B o c k – Claudia L e n s s e n (eds.), *Joe May: Regisseur und Produzent*. München : text + kritik 1991, s. 140–141.

27) Geoffrey S h u r l o c k, Versions. *American Cinematographer* 11, 1931, č. 9, s. 10.

o dnes tak důkladně zdokumentované francouzsko-německé spolupráci trvající až do předvečera druhé světové války). Jakou proměnou musel projít onen celek, *Gestalt*, sestávající z hercova těla, hlasu a prostoru, aby se v Evropě do poloviny třicátých let 20. století z dabingu stal buď trpěný, nebo povinný (či obojí) standard, zatímco v USA byl nadále jednoznačně zavrhován?

Do této chvíle jsme se zabývali situací v technicky přelomovém roce 1928/29, se zvláštním důrazem na průkopnickou roli Hollywoodu v oblasti výzkumu, scénografie a čistě technických aspektů. Avšak problém hlasové substituce obecně a substituce jednoho jazyka jiným zvlášť vyvstával pokud možno ještě citelněji před filmovými tvůrci v Evropě. Jejich tehdy ještě žhavě aktuální společné kroky v rámci mezinárodního hnutí Film-Europe z konce let dvacátých je koneckonců začaly opravňovat k jiskřerce naděje na vznik společné – mnohonárodní – rezistence vůči dominantnímu postavení Ameriky. Některé z tehdy užívaných technických a technologických postupů byly na obou kontinentech podobné (zde jsme již zmínili využití hlasové substituce v rámci téhož jazyka u Anny Ondrákové, Louisy Brooksové a Harryho Liedtkeho). V případě jednoho konkrétního technického paradigmatu ovšem, běžně známého pod obchodním označením jako „rytmografická metoda“ (patentovaného německou zvukotechnickou výrobní firmou Lignose-Brausing) se s mluvenou řečí pracovalo tak výrazně a na takové úrovni, že to dovolilo uvažovat o zavádění dabingu bez ohledu na to a vzdor tomu, jaké postupy byly běžné v amerických studiích.

Rytmografická metoda využívající „princip mechanického vodiče“ (již lze klást do protikladu dejme tomu k Hopkinsovu v zásadě na lidském faktoru závislému analytickému „vedení“ prostřednictvím tvorby rutinních postupů) byla třístupňovým procesem.²⁸⁾ První stupeň spočíval v detekci fonetických složek originální jazykové verze, které byly následně elektromechanicky přepsány do podoby grafu (připomínajícího kardiogram, vlastně velice blízké metodě záznamu zvuku na filmový pás). Tento abstraktní graf byl dále transkribován na papír ve stylu hudebního notového záznamu, se slabikami místo not. Tato „analytická“ fáze předcházela stadiu „syntetickému“, v jehož rámci došlo k zapojení nějakého segmentačního mechanismu (podle konkrétního patentu buď v podobě disku, nebo jakési telegrafní pásky, nebo grafu promítaného na připojené plátno), který tempově rozfázoval a konkretizoval zvuky pro potřebu dabéra hlasitě čtoucího text na výstupu. Dabující herec tak seděl a současně se sledováním obrazu originální verze předčítal rozfázovaný překlad promítaný na nějakou plochu vně filmového plátna.²⁹⁾

Zatímco fungování Hopkinsova synchronizačního systému záviselo na opakované akci živého herce, na jeho paměti a schopnosti nápodoby, německá metoda docílila zmechanizování tohoto procesu. Způsobem srovnatelným s Zelnickovým jednoznačně homofonním „echem“ tato metoda nejprve oddělila sémantické prvky mluvené řeči od prvků

28) W. A. P o z n e r, Synchronization Technique. *JSMPE* 47, 1946, č. 3 (září) rozlišuje mezi německou „mechanickou“ metodou a americkou „metodou vizuální synchronizace“ (označovanou v německé literatuře inverzně jako „nach-Schnauze-Methode“.

29) Podrobný popis rytmografické metody viz např. Paul H a t s c h e k, Die Rhythmographie. *Filmtechnik/Filmkunst* 7, 1931, č. 7 (7. 2.), s. 6–8.

fonetických, načež z nich vytvořila nový celek, a to tak, že tempově uspořádala projev „Nachsprechende“ („po-mluvčího“) do podoby lineární promluvy zcela prosté jakékoli expresivní nebo alespoň každopádně jakékoli fatické dimenze, připomínající spíš mechanický shluk slov unášený na jakémsi výrobním pásu než procítěný herecký projev. Novátorský postup, který zavedla někdy kolem roku 1931 joinvilleská studia společnosti Paramount z iniciativy svého německého vedoucího pracovníka Jacoba Karola, za účelem získání konkurenčního náskoku před MGM, která zůstávala věrná metodě přehrávání byl tedy patrně určitou variantou rytmografické metody. Zatímco joinvilleská studia ve snaze o nalezení optimálního poměru v rámci své produkce FLV mezi opakováním a variací přímo zběsile střídala rozličné strategie, společnost MGM (jejíž stěžejní úsilí se soustředilo na to, aby si udržela svou domovskou pozici v Glendale a zároveň získala co nejširší celosvětové publikum pro svou novou stáj hvězd zvukového filmu) se snažila o nalezení nějakého kompromisního řešení, jehož součástí by zůstal vivigraf. Od počátku roku 1931 se tak součástí experimentů MGM v oblasti dabingu stala praxe opakování natáčení sekvencí s klíčovými herci, kteří při tom pohyby rtů napodobovali cizojazyčnou verzi, přičemž jejich stálí dabéři (často, jak už jsme uvedli, někdejší herci FLV kontrahovaní pouhých několik měsíců předtím k účinkování v příslušných rolích „samí za sebe“) následně napodobili herecké výkony domácích hvězd, které měli opakovaně odpozorované z filmového plátna. Tím se ovšem ještě nevyřešil problém opakování natáčení, tj. donekonečna násobené herecké akce (nemluvě o problému se sháněním stále většího počtu dabérů s potřebnými výrazovými charakteristikami), v optimálním případě dokonale sladěné se signálními vlastnostmi té které herecké hvězdy.³⁰⁾ Tady bylo skutečně zapotřebí oné mechanizované abstrakce, docilované pomocí rytmografické metody – která na rovině interpretace zcela vyloučila expresivní prvek – a teprve pak se dalo počítat s takřka průmyslově-tovární mírou přesnosti a efektivnosti práce, jak ji znali v Joinville. První film, který se dočkal pochvaly za kvalitu dabingové práce v jinak krajně nepřátelském francouzském tisku (přičemž v tomto konkrétním případě se jistě jedná o paradox svědčící o tom, že dabovaná verze originálu fakticky neodpovídala), byl Karolem dabovaný snímek ZPUSTLÍK (DERELICT), uváděný ve Francii pod názvem DÉSEMPARÉ.³¹⁾

3.4. Dabing a politická dimenze jazyka

To v žádném případě neznamená, že tím pádem došlo k vyřešení problému dabingu. Dosažení technického kompromisu (když se v praxi docílilo bezmála mechanické přesnosti synchronizace, aniž by přitom bylo nutno spoléhat na převodní páky přibližnosti

30) Crawfordová i Shearerová tak měly své osobní daběrky do francouzštiny i němčiny, obdobně praxi, podle níž hrály role Shearerové ve filmu PROCES MARY DUGANOVÉ (THE TRIAL OF MARY DUGAN); ve francouzské verzi – LE PROCÈS MARY DUGAN Huguette Duflosová; v německé verzi – DER MORDPROZESS MARY DUGAN Nora Gregorová; a ve španělské verzi – EL PROCESO MARY DUGAN Maria Guerrero Ladronová. Crawfordová ovšem údajně absolvovala z iniciativy MGM intenzivní kurz francouzštiny, neboť firma doufala, že by nakonec vzdor cizímu přízvuku mohla ve francouzské verzi hrát ona sama.

31) *Variety* 29. dubna 1931, s. 33; *Pour Vous* 7. května 1931, s. 2; *La revue du cinéma* 3, 1931, č. 23 (červen), s. 62; se zcela neztotožňovala s nadšením americké strany.

a dolaďování mezi výkonem dabovaného a dabujícího) tu bezprostředně vedlo k propuknutí nových bojů v právní oblasti. Ty se týkaly jednak správné definice dabovaného filmu, odlišující ho od jiných typů „textových variant“, a jednak kritérií určujících národní/státní příslušnost toho kterého dabovaného filmu, nebo přesněji jeho národní původ.

Jakmile se jednou dalo počítat s možností produkce dialogového pásu jakožto čehosi, co bylo možno rozdělit mezi dva různé mluvčí, došlo k redefinování daného problému, jenž se nyní stal zápasem o takřkakajíc akustický vzdušný prostor toho kterého národa/státu, tj. o jeho právo přijmout na své území filmy namluvené cizím jazykem, tedy v turistické metafoře jakési cestující vykazující se kradeným pasem. Pokud v samých začátcích éry zvukového filmu (dejme tomu do konce roku 1930) označoval termín „verze“ vcelku jednoznačně kompletně přesnímaný, znovu natočený film, tedy FLV (Foreign Language Version, cizojazyčnou verzi), koncem roku 1931 už tentýž termín odkazoval k dabované „původní verzi“ nějakého filmu. Tento terminologický posun – podle Altmanovy historiografické metody jeden ze stěžejních příznaků krize – nebyl pouhým průvodním jevem proměny praktických přístupů. Dobře se nyní dala využít mezera v definici toho, co je „ekvivalentní“ a toho, co je „téměř ekvivalentní“, rozhodně však nikoli plně „ekvivalentní“. V roce 1933 tak němečtí provozovatelé vehementně protestují proti tomu, že se jim v rámci dominantní americké praxe blokových rezervací nabízí formou předprodeje „verze“, čímž ovšem oni podle vlastního tvrzení chápali filmy v podobě FLV (tj. snímky přetočené s německými herci a německy mluvené), a stěžují si, že místo toho dostali původní americké snímky s dabovaným zvukovým pásem naroubovaným na pohyby rtů hollywoodských herečů, kteří jsou u německého publika daleko méně populární. Dokonce se vyskytlo tvrzení, že vytváření terminologického zmatku představuje záměrnou taktiku rozvíjenou americkými členy německé střešní filmařské organizace SPIO.³²⁾

Ještě v polovině roku 1932, kdy už se metoda synchronizace s pohybem rtů zdokonalila do té míry, že mohla splňovat obecně přijatelná kritéria věrnosti, přetrvávala nedůvěra vůči této „klamavé“ praxi. Většina evropských zemí prosazovala zařazení dodatečných rozlišovacích znaků, aby tak substituce mezi originálem a zvukovým pásem namluveným v tom kterém národním jazyce nebyla zcela neidentifikovatelná, jinými slovy, aby se vždycky dala rozpoznat nějaká stopa jazykové manipulace. Konkrétní projevy takového značení na rovině právní a politické byly značně rozmanité, v rozpětí od kompletního přisvojení si dabingu coby jakési permanentní tuzemské přílohy ke každému importovanému filmu a zároveň zdroje nemalých příjmů a pracovních příležitostí (jakož i jazykového filtru nivelizujícího všechny místní dialekty a vytěšňujícího lákavé vábníčky „cizokrajných zvuků“), jak tomu bylo v Itálii, až po situaci v zemích jako Švédsko.

32) *Variety* 24. ledna 1933, s. 15. Terminologické posuny tu nějaký čas působily dost chaoticky – FLV se tak začalo říkat „directs“, případně „direct-shots“ nebo „straight-shots“, aby se tak zpětně odlišily od „dubbed“ (dabovaných) nebo případně „synced“ (synchronizovaných) „verzí“. Skoro se až zdá, jako by si slůvko „dub“ v americkém filmařském slovníku pořád ještě uchovávalo negativní konotaci s výrazem „duping“ (šálení, klamání). Německé filmové profese zase mezitím dospěly k rozlišení mezi kategoriemi „Original-Fassung“ (původní verze), „akustische Version“ (dabovaná verze s originálními pohyby rtů a substituovaným dialogem), a „optische Version“ (verze vyrobená přesnímáním téhož účinkujícího metodou vivigrafu a jeho dodatečným nadabováním v souladu s pohybem rtů). Viz též *Versions-Terminologie. Filmtechnik/Filmkunst* 7, 1931 (28. 11.), s. 20.

Tam nepředstavoval dabing nikdy seriózní alternativu (snad v důsledku malého rozsahu domácího trhu), takže stálou, dokonale viditelnou a velice spolehlivou visačkou importovaného produktu tam byl vždycky pruh filmových titulků.³³⁾

Francie představuje sice nejsložitější, ale zároveň i precedentní případ. Následkem širokého spektra útoků na dabing jakožto „loupež národní identity“, vedených čelnými představiteli obce filmových kritiků, hereckých odborů a části filmového tisku (zejména těch publikací, jež dokázaly těžit ze spolupráce s německými producenty orientovanými na výrobu FLV), které byly vesměs jen lehce pozahalenými projevy obecněji založeného francouzského antiamerikanismu, došlo k zavedení legislativy, jež měla striktně chránit diferenciaci mezi FLV a dabovanými verzemi. Od roku 1932 musely veškeré dabingové práce probíhat na francouzském území, dabéři museli být řádně uvedeni v titulcích filmu a pro celou Francii byla stanovena limitní hranice 12 kinosálů, v nichž se směly promítat nedabované filmy (*versions originales*). Jak uvedla Martine Dananová, došlo k zavedení dvoustupňového systému, v němž byly filmy s původním dialogem určeny kosmopolitnímu městskému publiku a pro kina specializovaná na umělecké a experimentální filmy (*art a essai*), zatímco filmy s dialogy dabovanými do francouzštiny měly za cílovou skupinu masu venkovského obecnstva.³⁴⁾ Francouzská kultura si tak doslova „přivlastnila zásluhu“ a zajistila podíl na úspěchu hollywoodské produkce. Z tohoto prototypu francouzského důrazu na neidentitčnost obou textových variant – a tudíž na jejich vzájemné nezaměnitelnosti, určující jejich status *signifikantních* variant – pak vycházeli i organizátoři prvního ročníku benátského filmového festivalu, když v roce 1932 požadovali, aby veškeré filmy obeslané do soutěže byly originálními, nikoli dabovanými verzemi. V pozadí této politické linie sledované oběma zmíněnými zeměmi stála jejich rozhodná snaha o zdůraznění národního charakteru každé kinematografie – včetně ovšem hollywoodské produkce – v protikladu k (obávané) amerikanizaci filmového média pod zástěrkou jeho celosvětové působnosti.³⁵⁾

V USA naopak panovala situace, v níž bylo dabování importovaných filmů (natožpak jejich titulkování) průběžně označováno za nepřijatelné pro americké publikum, a to týmiž velkými společnostmi, jejichž zisky závisely více či méně právě na maximálním rozšíření dabingu v zahraničí. Na sklonku přechodného období intenzivních experimentů, jehož

33) Znovu se ovšem ukazuje, že existence jednoznačného tržního prostředí, tedy ekonomický argument, tu sám o sobě nemá dostatečnou explanatorní sílu. Ačkoliv byl „latinskoamerický trh“ (jak jej označovalo ministerstvo obchodu USA) co do rozměrů ohromný a zdálo by se, že by mu tedy měly nejlépe vyhovovat buď přímo natáčené FLV, nebo dabované verze (zčásti i vzhledem k vysokému procentu negramotnosti), vedla nakonec rozmanitost dialektů španělštiny spolu s nerozvinutou kulturní politikou místních vlád Hollywood ke strategii exportu svých filmů v lacinějších titulkovaných verzích. To se ovšem ukázalo jako problematické například v Argentině, kde v politicky konfrontačním období konce 30. let 20. století zesílila konkurence ze strany německých a italských filmů, jejichž dialogové pásy byly pro místní imigranty jazykově stravitelnější.

34) M. D a n a n, c. d., kap. II.

35) Termín „signifikantní varianta“ je podrobněji rozebrán v Josef G a r n c a r z, *Filmfassungen: Zu einer Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt a/Main : Peter Lang 1992. O rozporných aspektech kulturního nacionalismu tváří v tvář univerzalistickým tendencím amerických filmů, viz např. Victoria d e G r a z i a, *Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920–1960*. *Journal of Modern History* 61, 1989, č. 1 (březen), s. 53–87.

přehled jsme tu právě podali, a jež koncem roku 1933 vyústilo ve zrušení „revokalizačních“ zařízení budovaných firmou MGM na západním pobřeží, došlo k úplnému oddělení dabingové práce od ostatních činností spojených s výrobou filmu. „Od nynějška budou veškerý dabing zajišťovat příslušní místní suplenti,“ uvedla revue *Variety*.³⁶⁾ Snad proto, že ani strašák praxe suplování („ghosting“), ani latentní antirealistický modernismus střihání a kombinování, který je předpokladem dabingové praxe, nebyly v souladu s estetikou věrnosti/důvěryhodnosti zosobňovanou klasickým hollywoodským filmem, byla dabingová praxe jaksi raději odpojena od procesu výroby filmu jako takového a měla se nadále rozvíjet v poněkud méně nápadných sférách distribuce a projekce. Navíc se pokud možno měla odbývat v zahraničí, a pokud to nebylo možné, pak alespoň v New Yorku, daleko od hollywoodského ústředí.

Posuzujeme-li tuto situaci jako celek, je jasné, že toto líčení bitvy o jazyk, jemuž nejprve dodaly technické prostředky mobilitu a k jehož následnému opětovnému ukotvení v nějakém symbolicky patřičném místě došlo z titulu nějakého v zásadě politického rozhodnutí (v New Yorku pro Američany, Paříži pro Francouze, Římě pro Italy atd.), není lineárně se vyvíjejícím příběhem kulturního imperialismu či vzrůstajícího se nacionalismu, nýbrž že spíš – máme-li se vrátit k terminologii naší historiografické revize – představuje jaksi extrémně determinovaný souběh obou těchto faktorů. Výsledek tohoto procesu ve zde prezentované podobě naznačuje vývoj směrem ke kompromisnímu řešení v podobě jistého období vzájemného přizpůsobování – tedy k vratkému kompromisu, jehož rovnováha se může zhroutit, jakmile se objeví nějaká nová technologie nebo povstane nějaká nová politická konfigurace.³⁷⁾

IV. Několik závěrů

Dabing je – a nutně zůstane – pro kinematografii ontologickou krizí, a to proto, že představuje linii zlomu mezi neomezenou pohyblivostí filmového média (i jako zobrazení, i jako zboží) a napojením na starší formy reprezentace – zejména na jazyk s jeho vlastním mohutným aparátem a svébytnou historií. Tento argument není nijak nový – už Arnheim označil zvukový film za „umělecké kompozitum“ – nicméně filmová historiografie se s ním dosud uspokojivě nevypořádala, a to přesto, že tato vyjadřovací heterogenost mezitím už hluboce ovlivnila podobu globální kultury. Vždyť nakonec právě ona údajná neprůchodnost promítání dabovaného filmu publiku v USA od počátku třicátých let 20. století vedla a dosud vede hlavní americké filmové společnosti – odvážím se tvrdit, že záměrně – k vytěšňování neamerických filmů z velkých i malých promítacích sálů v USA. Přímým důsledkem jejich tvrzení, že americké publikum klade výjimečný a tedy neřešitelný odpor dabingu, pak je tradice filmových „remakes“, které již dnes mají svou vlastní historii. Nutno přitom poznamenat, že vznik takového odporu, není-li pochopitelně čistě smyšlený, nebyl nikterak tolerován u publika hollywoodských produktů

36) *Variety* 7. června 1932, s. 11.

37) Dabing se tak vrátil do hollywoodských zvukových studií až na samém sklonku druhé světové války, když ministerstvo válečných informací potřebovalo zosobovat území postupně osvobozovaná Spojenci stálým přísunem amerických filmů dabovaných tak, aby vždy odpovídaly příslušným místním potřebám.

v kterékoli jiné části světa. Dabing se dá přirovnat k jakémusi turniketů schopnému regulovat tok filmových obrázků, přičemž tu funguje buď jako přehrada, nebo jako řečiště tohoto toku. Tato bezvýhradná jednosměrnost, kterou si Hollywood historicky vytýčil pro své instituce i výrobky, dnes ale vehnala všemocné Spojené státy do naprosto omezeného prostoru a učinila z nich kulturní provincii.

[...]

Příklad: Československo

Filmový provoz v řadě středoevropských zemí – přičemž danou oblastí se tu rozumí zhruba následnické státy rakousko-uherské monarchie – se ovšem lišil od situace v Itálii a Švédsku, a to v jednom podstatném ohledu. V tomto prostoru totiž zvukové filmy oscilovaly v prostředí daném na jedné straně ekonomickými a kulturními důsledky jejich geografické příslušnosti k oblasti, které Němci s oblibou říkali „Deutsches Kulturgebiet“ (což bylo v roce 1930 ještě posíleno způsobem předjímajícím pozdější jaltské dělení vlivu, jímž došlo k zařazení tohoto teritoria do licenční sféry německých výrobců filmové zvukotechniky), na druhé straně pak více či méně zásadním významem hollywoodské filmové produkce pro místní kinoprovoz (jenž byl ovšem bezprostředně finančně napojen na místní filmovou produkci).³⁸⁾

Tak tomu bylo například v Československu, jež bylo hluboce zasaženo změnami dotýkajícími se politického postavení významné (a postupně v důsledku Hitlerova působení čím dál agresivnější) německé etnické menšiny.³⁹⁾ Angličtina prvních dovezených amerických filmů se tedy setkala s nadšeným přijetím ze strany části „kulturních elit“ země, jež v ní viděly alternativu a dokonce i určitý „obranný štít“ vůči přílivu německých zvukových filmů, jejichž první promítání vyvolala v Praze pouliční nepokoje (srovnatelné s akcemi rozpoutanými v reakci na americkou angličtinu v jejím „imperiálním“ hájemství, např. v Mexiku či Francii). Tyto bouře ovšem nijak nesouvisely s protesty proti nesrozumitelnosti filmů, jejichž jazyk byl přístupný širokému okruhu diváků vzhledem k předešlé dlouhodobé dominanci němčiny v podstatné části země.⁴⁰⁾ Jakožto protekcionistické opatření v zájmu domácí kinematografie byly koncem roku 1931 zavedeny přísné dovozní kvóty, avšak parita, kterou tento výnos *de facto* ustavil mezi (obecně srozumitelnými) německými zvukovými filmy a povýtce titulovanými filmy americkými,

38) Var 17. prosince 1930, s. 7: Američané usilují pro Alsasko o zrušení francouzského zákona stanovícího, že veškeré německy mluvené filmy musí být v intervalu 70 stop opatřeny francouzskými titulky. Dřívější praxe umožňovala v Alsasku promítání německých verzí (což vedlo vládu k vydání zákazu); Američané mohou nabídnout francouzsky mluvené verze všech německých filmů.

39) „Pro naše potřeby“ tu říkám proto, že problematika jazyka v této oblasti bezprostředně souvisí s dějinami konfliktních vztahů mezi úředním jazykem a početnými dorozumívacími prostředky obecného lidu, datujících se zpět minimálně do časů Reformace, takže zvýšená pozornost věnovaná zde německé ose odráží její postavení na poli výroby filmů.

40) Var 9. června 1930, s. 6: o německých verzích; *Film Kurier* 17. ledna 1931, s. 1; Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929/34*. Praha: Knihovna Filmového kurýra 1935, s. 2–3; Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. Praha: Orbis 1965, s. 11–16.

byla shledána ze strany MPPDA dostatečně znevýhodňující, aby vedla k vyhlášení dvouletého bojkotu.⁴¹⁾ Ten pak vedl k nepoměrné závislosti provozovatelů kin na dovozu německých filmů jakožto doplňku k jinak všestranně zkvétající domácí zvukové produkce. Filmový poradní sbor se tedy až do konce dekády snažil dohlížet na udržování rovnováhy mezi dovozem z jednotlivých oblastí, a to hlavně prostřednictvím krkolomně formulovaných směrnic, do nichž bylo třeba zapracovat ustanovení o německy mluvených filmech a přitom je explicitně nezmiňovat (ve snaze vyhnout se uvalení recipročních kvót, jež by bylo mělo vážné důsledky pro export československých filmů **a navíc** by způsobilo i bezprostřední politické nesnáze v západním pohraničí). Tak se například stanovila omezení na množství cizojazyčných filmových soundtracků předváděných v těch částech země, kde daný jazyk nebyl dominantním etnickým dorozumívacím médiem, aniž by se přitom nařizovalo, který jazyk je tedy v dané situaci **povinný**.⁴²⁾ V roce 1934 pak byly dovozní daně nastaveny způsobem zvyhodňujícím dabing, který (na rozdíl od praxe zavedené v Německu, Itálii a Francii) výslovně směl být pořizován v zahraničí. Naproti tomu titulky musely být vyráběny v Československu, což v důsledku vedlo do jisté míry k dalšímu znevýhodnění originálních verzí.⁴³⁾

V souhrnu lze konstatovat, že v případě Československa se otázka jazyka ve filmu řešila (1) v konfrontaci se snahami o relevantní diferenciaci mezi legitimním historickým dědictvím (vyspělé) německé kulturní tradice na jedné straně, a bezprostředním místně podmíněným problémem expanzionismu německého etnika na straně druhé; (2) aktivními opatřeními na ochranu tuzemské zvukové kinematografie jakožto nového a vysoce preferovaného odvětví národní kultury – „radia na plátně... dokud nebudou k dispozici jiné, ještě účinnější technické prostředky“.⁴⁴⁾ Postoj kinematografie jako instituce byl antiamerický jen jaksi ze setrvačnosti, nikoli z důvodů nějakých konkrétních politických či estetických záměrů. Poměry k namíchání té pravé jazykové směsi pro danou oblast masové kultury tu byly stanoveny s ohledem na udržení křehké rovnováhy mezi demokratickým vlastenectvím, demokratickým antinacionalismem a antidemokratickým nacionalismem; a zatímco každý z těchto ideologických postojů tu měl své zastoupení mezi etnicko-nacionálními postoji (dejme tomu československé pro první, americké pro druhý a německé pro třetí postoj), spočívala specifičnost československé situace právě v tom, že mezi teritoriální, politickou a jazykovou identitu nebyla kladena rovnítka.

V sousedních zemích – Polsku či pobaltských republikách – sice mohly vládnout poněkud jiné poměry, konstantou nicméně zůstávala i tam aktivní regulativní politika prováděná v jazykové oblasti příslušným řídícím orgánem (a obvykle spadající do širšího rámce cenzurního působení), a stejně tak i faktor sociální a ekonomické dynamiky fungující

41) George C a n t y, *European Motion Picture Industry in 1932*, s. 11–12.

42) Doslova: „Dovoz exponovaných dramatických filmů bude povolen pouze v československé jazykové verzi a v původní verzi. Namlouvání dovážených filmů určených k předvádění v Československu do jiného jazyka bude povoleno pouze pokud tyto filmy byly namloueny ve vnitrozemí (tj. v Československu), a to především do československého jazyka.“ J. H a v e l k a, c. d., s. 6.

43) Tamtéž, s. 6–7.

44) Prezident Beneš v projevu z roku 1937, cit. dle J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha : Knihovna Filmového kurýra 1938, s. 26.

mezi dominantními a menšinovými národnostmi dané země.⁴⁵⁾ Po prvním vítězném nástupu, jehož předvoj tvořil Al Jolson a revuální muzikály, tudíž ve všech případech následovala obdobná reakce. Ta spočívala ve vyblokování „tuzemské zvukové šablony“ (jež byla někdy stěží víc než fantazií, realizující se ve formátu FLV). Tato strategie, jež se stala potvrzením nevyhnutelnosti politické úlohy jazyka v komerční sféře doslova přebudované na základech kulturního nacionalismu, trvale přenesla tento typ nacionalismu do utváření základních pravidel pro formální řešení problému substituce jazyka ve filmu.

Veškeré další poznatky o situaci ve střední Evropě by tu mohly posloužit k demonstraci závěru, že to, co bylo předtím z hlediska produkce a distribuce považováno za „trh“, již nyní v pohledu z perspektivy divácko-provozní sféry nebylo jednotlým celkem.⁴⁶⁾ V přechodném období tvořily FLV, zejména v jejich americkém sériově pojatém „španělsko+francouzsko+anglickém“ formátu (tvořícím protiklad ke specifitěji zaměřeným dvojjazyčným projektům zpracovávaným *ad hoc*, jež byly běžné v Evropě), mimo jiné, kompromis mezi sociálně a historicky podmíněným „starým“ faktem existence kultur založených na společném jazyce, a „novým“ geopolitickým faktem vzniku nového prostoru jazykového „trhu“. Ačkoliv nejmarkantnějším příkladem tohoto procesu byl latinskoamericko-španělský balík s jeho nesmiřitelnými rozpory panujícími mezi jednotlivými koloniálními subkategoriemi vyrůstajícími ze společného španělského jazykového základu, projevovaly se jazykově definované zlomy i uvnitř různých národních států, kde neprobíhaly výlučně po liniích etnické odlišnosti, nýbrž – jak ještě zjistíme – v závislosti na jiných,

45) Užitečné, byť ne zcela analogické přehledy situace v oblasti domácích a zahraničních filmů na prahu zvukové éry v Polsku lze nalézt ve: Władysław J e w s i e w i c k i, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939)*. Łódź : Łódzkie towarzystwo naukowe 1967, s. 39–48; Leszek A r m a t y s – Barbara A r m a t y s – Wiesław S t r a d o m s k i, *Historia filmu polskiego*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1988, 2. sv., s. 111–131. První z těchto prací podává mimo jiné i výčet několika etap pokusů o dabing, jež vesměs skončily neúspěchem, takže nakonec byly zahraniční filmy v běžné distribuci nadále promítány pouze s titulky. Druhá z uvedených knih obsahuje souhrnné informace o průzkumu z roku 1934 mapujícího výhody dabingu, aniž ovšem uvádí povýtce příznivé soudy dotazovaných do souvislosti s faktickým odmítnutím dabingu v provozní praxi. Přijímání či odmítání německojazyčných filmů je tu připisováno zcela na vrub místním preferencím (zatímco ovšem americké zdroje, např. bulletiny ministerstva obchodu USA a ročenky *Film Daily Yearbooks* z období 1932 až 1934 svědčí o zákazech německy mluvených filmů a v prvních dvou letech i verzí ruských). V Litvě se naopak příslušná zákonná úprava z roku 1935 vztahovala k filmovým titulům, nikoli zvukovému pásu, což se zdůvodňovalo tím, že budou-li povoleny (jako předtím) titulky buď litevské, nebo v menšinových jazycích, tedy ruštině a němčině, budou američtí distributoři moci prostě jen recyklovat své nadabované kopie z německého trhu, přičemž Němci a Sověti by je mohli prostě pokládat za pouhou součást domácího trhu (*Film Daily Yearbook* 1935, s. 1063). Tyto zlomky informací ukazují, že je potřeba se na tuto situaci podívat důkladněji; viz např. Sergio R a f f a e l l i, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema*. Firenze: Le lettere, 1992.

46) Jedním z faktorů přispívajících k této tříštvé tendenci byl nárůst legislativních opatření zaměřených proti praktikám block- a blind-booking (např. v ČSR, Švédsku a Německu někdy zahrnujících doložku požadující předběžné předvedení daného filmu v původní verzi příslušnému cenzurnímu či vízovému orgánu, což byl požadavek namířený patrně zvláště proti americkému zvyku „upravovat“, tj. měnit původní verze s ohledem na národní reprezentaci v případech, kde by se originály mohly jevit jako urážlivé – což se nejběžněji provádělo ve vztahu k Francii a Itálii). K potřebě přizpůsobení distribuce „národním požadavkům“ a rychlé radikální proměně evropských „návyků v oblasti zábavy“ viz též Var 1. dubna 1931, s. 11.

neméně konfliktních souborech vrstevnic (tvořených ve Francii třídní příslušností, v Německu pak příslušností rasovou).⁴⁷⁾

Abychom se plně vypořádali s problematikou včlenění jazyka do filmového média, měli bychom se nyní minimálně stejně podrobně jako dosud, metodou katalogizace, zabývat postupně situací v jednotlivých zemích. To by nám umožnilo pochopit, jak se ony tři „interpretací hypotézy“ pro oblast překladu, navržené na rovině technicko-ontologické – z nichž jedna (FLV) byla „bezezbytková“, zatímco pro zbývající dvě (dabing, titulkování) byl příznačný vznik určitého reziduálního „sémiotického šumu“ – vtělovaly do vzorců platných v rámci syntaxe kulturního systému jednotlivých zemí, přičemž fakticky docházelo ke tvorbě nového média (totiž zvukového, „mluvícího“ filmu), které mělo v každém konkrétním případě určitý počet specifických národních rysů.⁴⁸⁾

[...]

Přeložil Ivan Vomáčka
(Nataša Ďurovičová překlad autorizovala.)

Přeloženo z anglického originálu:

Nataša Ďurovičová: Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema
in: Anna Antonini (ed.), *I film e i suoi multipli / Film and its multiples*. Udine : Forum 2003, s. 83–98.
The English version see also: www.filmintezet.hu/uj/kiadvanyok/moveast/moveast_9/durovicova.htm

Citované filmy:

Beau Idéal (Herbert Brenon, 1931), *Božská paní* (The Divine Lady; Frank Lloyd, 1929), *Cena krásy* (Prix de Beauté /Miss Europe/; Auguste Genina, 1930), *Fantom opery* (The Phantom of the Opera; Rupert Julian, 1925), *Hlupák* (Lummox; Herbert Brenon, 1930), *Hříchy otců* (Sins of the Fathers; Ludwig Berger, 1928), *Interference* (Lothar Mendes, Roy Pomeroy, 1928), *Já jsem Zuzana* (I am Suzanne; Rowland V. Lee, 1933), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Kongův syn* (The Son of Kong; Ernest B. Schoedsack, 1933), *Křídla* (Wings; William A. Wellman, 1927), *Líbám Vaši ruku, Madam* (Ich küsse Ihre Hand, Madame; Robert Land, 1929), *Lod' komediantů* (Show Boat; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930), *Mé rty jsou zrádné* (My Lips Betray; John G. Blystone, 1933), *Milion* (Le Million; René Clair, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Proces Mary Duganové* (The Trial of Mary Dugan; Bayard Veiller, 1929), *Šanghajský expres* (Shanghai Express; Josef von Sternberg, 1932), *Velká iluze* (La Grande Illusion; Jean Renoir, 1937), *Záhadná trojice* (The Unholy Three; Tod Browning, 1925), *Země bez chleba* (Las Hurdes, Luis Buñuel, 1932), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Zpustlák* (Derelict; Rowland V. Lee, 1930).

47) Vývoj podobné problematiky v Alsasku-Lotrinsku dokládá Roger Icart, *La révolution du parlant: vu par la presse française* (Perpignan : Institut Jean Vigo, 1988) s. 126–129.

48) Dvoustránková tabulka zachycující situaci v dvanácti evropských zemích (ovšem bez Francie!), kde lze nalézt např. odpovědi na otázky oblíbenosti různých typů zvukových filmů, vztahu k cizojazyčným verzím, výpůjčních cen a dalších ekonomických činitelů, viz *Film Kurier* 1. ledna 1931, s. 4–5.

Poznámka o autorce:

Nataša Ďurovičová studovala na Univerzitě v Lunde (Švédsko), na University of California v Santa Barbaře (MA) a v Los Angeles (Ph. D. program – Film / TV Studies). Působí jako redaktorka časopisu www.91st-meridian.org přiřazeného k International Writing Program na University of Iowa. Mezinárodního spisovatelského programu (IWP) na University of Iowa. Zabývá se otázkami národní a nadnárodní historiografie a tématy týkajícími se jazyka a filmu. Viz např.: “Translating America: the Hollywood Multilinguals 1929 – 1933” in Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice* (AFI/Routledge, 1992); “Some Notes on the Intersection of the Popular and the National Cinema” (Velvet Light Trap, 1994); “The Paris Lot: Franco-American Film Relations in the Early Sound Era” in Barnier – Moine (eds.) *France/Hollywood: Echanges Cinématographiques* (Paris: L’Harmattan, 2003) a “Los Toquis, or, Urban Babel” in Linda Krause – Patrice Petro (eds.), *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age* (New Brunswick: Rutgers UP, 2003). Další informace viz <http://www.towerofbabel.info/>