

Život s japonským filmem

著者

Věna Hrdličková

Titulek může znít jako nadsázka. Když však čas od času postávám v komoře naší polabské chalupy s rozpaky nad kupami stránek s titulky či překlady více než sto padesáti převážně japonských filmů, které mám na svědomí, a uvažuji, zda je vhodné všechny ty papíry i nadále uchovávat, nebo raději požádat někoho z rodiny, aby je odvezl do sběru, vždycky znovu zaváhám.

Nejen že zaváhám, ale začnu se omšelými stránkami tenkých průklepových papírů nostalgicky probírat a opětovně si vybavovat dojmy a děje, které jsem mohla díky této práci v průběhu uplynulých čtyřiceti let důvěrně prožívat. Nakonec se s provinilým pocitem rozhodnu, že jejich likvidaci přece jen opět odložím. A kdo ví, říkám si na svou omluvu, nestanou-li se v době, kdy svět spěje hnán vpřed nezadržitelným technickým pokrokem k novým metám, někdy v budoucnu tyto papíry potišťené písmenky pracně vyklepanými na starém psacím stroji stejně vzácnými relikvii, jakými jsou pro nás listiny psané na pergamenu...

Má filmová „učednická léta“ spadají do začátku sedmdesátých let minulého století, kdy naše veřejnost začala mít především prostřednictvím televize možnost seznamovat se ve větší míře s filmovou produkcí tehdy stále ještě exotických zemí, mezi než náleželo i Japonsko. Zájem o tuto tvorbu byl značný, neboť film otvíral divákům nové obzory, seznamoval je s japonským myšlením, uměním, estetikou, historickým vývojem i vztahem ke světu. Vypovídal mnohdy názorněji než mluvené nebo psané slovo o způsobu života

ve městech i na venkově. Nelze opomenout ani to, že i film byl jedním z popudů, které probouze-ly zájem o různé druhy specificky japonských aktivit, jako je čajový obřad, uspořádávání květin, kulinářství, bonsajistika, kaligrafie či bojová cvičení. Většina z těchto přitažlivých disciplin spojených s každodenním životem u nás v průběhu let zdomácněla do té míry, že profesor Harada Eišin, tvůrce japonské zahrady Šówa-en (Jeřáb nesoucí poselství míru) v Plzni, při jednom setkání předpověděl, že za dvě či tři desetiletí bude v české kotlině více čajoven a znalců čajového obřadu než v samotném Japonsku. A zdá se, že zřejmě nebyl daleko od pravdy. Dnes ani nikoho příliš nepřekvapí, že režisér Jan Hřebejk dal, inspirován autorem scénáře, svému novému filmu krásný název Kawasakiho růže podle nejsložitějšího japonského origami.

Vraťme se však k japonskému filmu, jenž se u nás dostává k divákovi podobně jako ostatní cizojazyčné filmy prostřednictvím překladu, vytvořeného pro dabing nebo jako podklad pro tvorbu titulků. Vzpomínám si, že jsem kdysi četla glosu nazvanou „Když Japonci mluví česky“, která se zabývala dabováním japonských filmů a pokud se pamatuji i určitými nesnáze s tím spojenými. V těch, dá se říci dávných dobách, byla jednou z prvních, kdo se přičinil o to, že Japonci najednou mluvili plynule česky, japanoložka Miriam Jelínková. Po jejím odjezdu do Anglie jsem se dostala k této práci já, aniž bych měla tušení, co všechno obnáší a kolik nových, někdy i nelehkých zážitků mi přinese. Od té doby už však uplynulo mnoho let. Podobně jako je tomu v jiných oborech, i v této oblasti pokročila technika natolik, že celý proces, ač nikdy není zcela jednoduchý, probíhá nyní poměrně hladce a stal se dokonce součástí výuky budoucích japanologů.

Kromě překladu pro dabing to platí to i o tvorbě titulků, způsobu, který se u nás pro japonské filmy používá poměrně často a který vyžaduje určitou míru zkušenosti. Téměř každý titulek

je totiž v podstatě jakýmsi filmovým haiku, což znamená, že musí stručnou formou postihnout smysl delší mluvené pasáže a to proto, aby se dal rychle přečíst a nenarušil plynulé sledování děje na filmovém plátně nebo na televizní obrazovce. Vždyť každý z filmových diváků jistě někdy zažil, jak je nepříjemné, když mu titulky skáčou před očima v rychlém sledu jeden za druhým. Aby se tak nestalo, musí jejich tvůrce instinktivně vystihnout i rytmus promluvy, který hraje důležitou úlohu při další fázi procesu, známém jako „zakládání titulků“, to znamená umístění titulku na plochu filmu přesně v místě odpovídající promluvy.

Při tvorbě titulků se ve „starých dobách“ postupovalo tak, že překladatel uviděl v první fázi ve studiu film promítnutý na plátně. Posléze dostal úplný text nebo titulkovou listinu v japonštině a na základě toho doma vytvářel, aniž by film mohl sledovat, titulky, které musely být očíslovány a promlouvající osoby označeny jmény, což znamenalo, že při jakékoliv opravě se text musel znovu přečíslovat a přepsat. Při představě té hrůzy asi dnes každému naskakuje husí kůže, neboť některé „upovídání“ filmy měly zdánlivě nekonečné množství titulků. Poté, co pověřený redaktor text překontroloval, dostal se překladatel do studia, kde mu pracovnice k tomu určena zvolna přetáčela zvukový pás z jednoho kotouče na druhý a zaznamenávala naň, pokud se nemýlím křídou, podle pokynu překladatele začátek a konec promluvy, k níž se titulek vztahoval a jeho číslo. Takto založený text byl pak vypálen do filmu. Každá případná oprava byla složitá. Nyní je vše nesrovnatelně jednodušší, překladatel si může doma film v klidu do nekonečna přehrávat na DVD disku, aby vychytil všechny chyby, zvláště ve složitých pasážích, kde mluví v hádce jedna postava přes druhou, či kde dochází ke rvačkám, nebo vzrušeným diskusím. Po další kontrole se titulky ve studiu do filmu založí dvojím zmáčknutím knoflíku. Při kontrole lze pak případná pochybení snadno opravit. Titulky



většinou zakládá překladatel, znám však i odbornice, které jsou schopny, za předpokladu, že dostanou dobrý překlad, založit titulky k filmu v jakémkoliv jim neznámém jazyce, od japonštiny až po finštinu, aniž by se dopustily chyby. Patří jim můj obdiv.

Avšak i když naši diváci většinou dávají přednost dabovaným filmům, nejsou titulky ve světě filmu úplnou popelkou a mají své příznivce. Jejich výhodou je, že svou tichou přítomností divákově umožňují vnímat kvalitu a proměny hercova hlasu, rytmus jeho promluvy a s tím i atmosféru jednotlivých scén. A to mnohý z milovníků japonských filmů umí ocenit a zájemce o jazyk to zcela určitě pokládá za přednost. Pokud vím, v celé řadě zemí si neumí diváci představit, že by někdo daboval takové hvězdy jako je Marilyn Monroe nebo hlas některého z jiných proslulých herců. U nás je situace poněkud jiná, protože český dabing má vysokou úroveň. I tak mám však dojem, že mimice i gestům herců, a to platí zvláště o Japonsku a Číně, sluší lépe jejich rodný jazyk a film s titulky plní svůj účel. Podobně tomu nepochybně někdy může být i při dabování českých filmů do cizího jazyka, to však jistě lépe posoudí povolanější odborníci. Velmi specifickou roli hrají titulky v Číně. Vzhledem k existenci mnoha velmi odlišných dialektů, je zde téměř každý film, ač se v něm mluví čínsky, ještě opatřen titulky v čínských znacích, aby byl srozumitelný co nejširšímu okruhu diváků.

Překladatel má při své práci rovněž vzácnou příležitost blíže poznat umění scénáře, který mu, když si ho pročítá, často na první pohled připadá jako by byl složen převážně z banálních vět a větiček a přesto, nebo, jak jsem se postupně přesvědčila, právě proto na jeho základě vznikl vynikající film, v němž každé slovo má funkci a herec s režisérem je umí pozvednout svým talentem z hlubiny každodenní všednosti do světla jedinečnosti. Kéž by tomu tak bylo i ve změní našich životů, kde slovo tak vzácné jako „miluji tě“, se nezřídka stává každodenním frázovitým pozdravem.

V minulosti, v době před návratem naší země do svobodného světa, podléhal výběr japonských filmů stejně jako i všech ostatních, různým

ideologickým a jiným omezením. Přesto lze konstatovat, že bez ohledu na to a rovněž díky současnému vývoji, dostali naši diváci příležitost seznámit se nejen s filmy komerčními, ale i s díly významných japonských režisérů, kteří dosáhli mezinárodního věhlasu a nejvyšších ocenění.

Z filmů, na jejichž uvedení do našich kin a televize jsem měla příležitost spolupracovat, nejvíce utkvěl příslušníkům střední a starší generace v paměti devítidílný seriál Goro, bílý pes v režii Okamota Hirošiho. Je to napínavý, citlivě, s dotekem sentimentality, nepřekračující však míru vkusu, vyprávěný příběh s kriminální zápletkou. Divák tu sleduje osudy osiřelé dívky Reiko a putování jejího věrného psa Goroa, do jehož obojku bylo shodou okolností vloženo důležité svědectví o nevině člověka nařknutého z vraždy, z Hokkaida až do Tokia.



Goro bílý pes (*Ógon no inu*, 1979)

Podobně jako tomu bylo v tradičních japonských vyprávěčských příbězích na pokračování, provokuje děj filmu napětí, využívá tajemství, ne však pouze proto, aby záhadu předložil racionální úvaze, ale aby burcoval emoce a morální vědomí. Vždyť skutečným zločincem, jak se nakonec díky Goroově věrnosti a vytrvalosti podaří odhalit, není pronásledovaný nevinný člověk, ale zkorumpovaný a bezcitný politik, který se neštítí žádné špatnosti.

Pes-herce Goro zvládl svou roli nad míru přesvědčivě, což nepochybně přispělo k popularitě seriálu, který byl u nás uveden v roce 1982. O tom, že nebyl dosud zapomenut, svědčí i jedna z internetových mini anket a mně osobně to překvapivě potvrdil nedávný telefonát neznámé starší paní, která mě žádala, zda bych se jako překladatelka nemohla přimluvit v televizi, aby

se seriál znovu vysílal. Musím přiznat, že jsem její přání nesplnila, protože jsem to pokládala za marné snažení, ale možná, že by to tak marné být nemuselo! Zajímavé je, že tento filmový seriál neměl v Japonsku zdaleka takový ohlas jako u nás a pokud lze soudit, nyní už je v zemi svého původu téměř zapomenut. Přispívá k tomu zřejmě i nepřeborné množství nových filmových děl různé hodnoty, které zaplavují japonský trh.

Lze vyslovit domněnku, že námět seriálu má do určité míry historický předobraz, neboť podle dochovaných záznamů se psi v Japonsku používali k vojenským účelům již ve 14. století a byli pro ně speciálně cvičeni. Jejich posláním bylo projít nepřátelským obklíčením, doručovat tajné zprávy a plnit další strategické úkoly. Pes je rovněž jedenáctým, prý nejlaskavějším znamením dálně-východního zvěrokruhu a podobně jako jinde na světě je oblíben pro věrnost svému pánovi.

Velkému zájmu se v šedesátých letech u nás těšila i nápaditá série hororových filmů režiséra Hondy Iniširóa o zmutovaném obřím netvoru zvaném Godzilla, ničícím vše, co mu přišlo na dosah. Bylo to hrůzostrašné a dodnes vidím některé scény před očima. Snad je také někdy dobré, když se člověk takto nezávazně bojí a po shlédnutí filmu se může klidně vrátit do někdy poněkud nezáživné reality života. Podobných filmů bylo později vyrobeno ještě několik a staly se populárními v mnoha zemích světa.



Godzilla

Mezi filmy, nad jejichž titulkovými listinami jsem v „dřevních“ dobách, kdy nebyly počítače, internet a ani dnes již více méně zastaralé video, trávila dlouhé hodiny, byla řada těch, které náležejí do pokladnice japonské kinematografie a jsou dů-

lem proslulých režisérů. Tak byl u nás v roce 1970 uveden významný film Řeka bez mostů (*Haši no nai kawa*), levicově laděného režiséra poválečné doby Imaie Tadašiho, jednoho z představitelů japonského neorealismu, kritika japonské feudální minulosti a portrétisty trpkého údělu žen.

Dodneška jsem ráda tomu, že jsem se mohla zabývat i filmy režiséra Kobajašiho Masakiho (1916 – 1996), pacifisty, který za druhé světové války byl sice nucen vstoupit do armády, ale odmítl bojovat. Jeho nejpůsobivější film *Seppuku* (Harakiri) z roku 1962 byl u nás opatřen titulky a uveden v televizi v roce 1993. Kobajašiho ústřední ideou je přesvědčení, že nejdůležitější hodnotou lidského bytí je žít a jednat nezávisle na tlaku společenských konvencí. Tento vynikající film získal v roce 1963 ocenění na filmovém festivalu v Cannes. Dále byly ještě našim divákům představeny dva Kobajašiho filmy *Oživlé kameny* (*Kaseki*, 1974) a *Óda na unaveného člověka* (*Nihon no seišun*, 1969).

Neméně zajímavá je tvorba režiséra Imamura Šóheje, který zastával názor, že k oživení japonské kultury příliš podléhající vlivu Západu, může přispět především návrat k minulosti. I on se intenzivně zabýval problémem života a údělu japonských žen, zvláště venkovanek. Z jeho díla byl u nás uveden v roce 1982 pozoruhodný film *Proč ne!* (*Ei dža nai ka!*), nazvaný podle hnutí, jež vzniklo v Edo těsně před pádem tokugawského šógunátu, kdy lidé opojení pocitem blaženého uvolnění po letech života regulovaného stále se zvyšujícím počtem příkazů a zákazů, vycházeli do ulic v maškarních kostýmech a vykřikovali *Ei dža nai ka!*. A proč ne! ve smyslu našeho listopadového Tak už je to tady! V roce 1999 měl český televizní divák příležitost vidět i další Imamuraův film s titulky nazvaný *Hluboká touha po božstvu* (*Kamigami no fukaki jokubó*).

Nejznámějším japonským režisérem všech dob zůstává Kurosawa Akira (1910 – 1998), tvůrce legendárních *Sedmi samurajů* a ostatních filmů, z nichž některé, jsou známé nejen našim filmovým divákům, ale i čtenářům knihy *Kouzlo šerosvitu a četných statí z tvůrčí dílny vynikajícího znalce japonského filmu*, profesora Antonína Límana, takže každá další řádka ode mne na toto téma by zde byla zbytečná. Snad bych jen připojila poznámku, že mým nejoblíbenějším dílem tohoto filmového tvůrce, který už bohužel žádně



Proč ne! (*Ei dža nai ka!*, 1982)



Kurosawovy sny (*Jume*, 1990)

jiné nevytvoří, neboť již není mezi námi, jsou jeho *Sny* (*Jume*, 1990), u nás známé jako *Kurosawovy sny*, jež jsou umělcovým životním vyznáním, vyprávěným formou jednotlivých symbolických epizod.

Když všechny své zde jen ve zkratce nadhosené zkušenosti shrnu, cítuji potěšení, že jsem měla příležitost toto fascinující dobrodružství prožít a seznámit se poněkud důkladněji s tajemstvím filmové tvorby, i když jsem si jista, že všechny ty staré papíry zcela určeně jednou ve sběrném kontejneru skončí, zatímco filmy ve vzpomínkách lidí zůstanou. 終り