

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

**Umělecké tlumočení divadla do znakového jazyka  
Možnosti, problémy a realizace**

Vedoucí práce: doc. Petr Christov

Tomáš Blatný  
2019

*Děkuji doc. Petru Christovovi za všechny jeho čas a energii při vedení této práce, Mileně Čihákové za poskytnutí materiálů a za její podnětné hodiny, v jejichž rámci jsem se s tématem setkal.*

## Obsah

1. Úvod
2. Stručný vhled do historie znakového jazyka
3. Umělecké tlumočení
  - 3.1 Divadelní tlumočení
    - 3.1.1 Statické tlumočení
    - 3.1.2 Zónové tlumočení
    - 3.1.3 Stínové tlumočení
    - 3.1.4 Experimentální tlumočení
    - 3.1.5 Doprovodné tlumočení
    - 3.1.6 Reverzní tlumočení
4. Inscenační praxe na území ČR
  - 4.1 Problematika
  - 4.2 Realizace
    - 4.2.1 Statické tlumočení
    - 4.2.2 Zónové tlumočení
    - 4.2.3 Stínové tlumočení
    - 4.2.4 Experimentální tlumočení
    - 4.2.5 Reverzní tlumočení
5. Závěr
6. Zdroje

## 1. Úvod

Tématem uměleckého tlumočení divadla do znakového jazyka jsem se začal zabývat po absolvování dvousemestrálního kurzu Českého znakového jazyka na Filozofické fakultě UK pod vedením Mileny Čihákové. Po zhlédnutí několika inscenací,<sup>1</sup> jsem začal zjišťovat, kolik se toho o divadle integrujícím znakový jazyk ví a jakým způsobem se o něm píše. Svět neslyšících je sice v obecném povědomí, ale spíše se jen ví o jeho existenci, než že by se jím lidé aktivně zabývali. Někdo zhlédl večerní zprávy s tlumočníkem v malém okénku v rohu obrazovky, někdo zase zahlédl znakovat lidi v tramvaji, ale minimum lidí se někdy pozastavilo nad tím, zdali neslyšící chodí do divadla, nebo ještě jinak: v případě, že mají zájem, mají vlastně kam chodit? Jediná česká publikace *Umělecké tlumočení do znakového jazyka*,<sup>2</sup> jež se danému tématu věnuje, je však dílem tlumočnicků a nenahlíží tento fenomén z hlediska teatrologického. To je také hlavní motivací mé práce – přesunout tuto problematiku na divadelní pole, připomenout existenci daného typu divadla, a povzbudit tak další badatele, potažmo tvůrce, k prozkoumávání tématu. V neposlední řadě se i pozastavit nad tím, proč je po více než dvaceti letech od prvního tlumočeného představení na území České republiky tento fenomén nepříliš rozšířený v obecném povědomí.

Práce se sice zabývá pouze uměleckým tlumočením divadla na území České republiky, nicméně kvůli nevelké obeznamenosti české divadelní obce (natož české veřejnosti) se světem neslyšících, zasazuje hlavní problematiku i do historického kontextu. Konkrétně se zabývá vývojem znakového jazyka v českém i ve světovém prostředí. Následně vysvětluje, co umělecké tlumočení je, a věnuje se jeho jednotlivým podtypům. Pojednává o problematice, kterou s sebou umělecké tlumočení nese. Na závěr zkoumá, jaké z typů uměleckých tlumočení divadla jsou na našem území rozšířené a ilustruje inscenační praxi na konkrétních příkladech.

---

<sup>1</sup> Mezi zhlédnutými lze např. jmenovat: *Jonathan Livingston Racek*. Divadlo Kampa, prem. 20. 9. 2007, rež. J. Dušek; F. G. Lorca: *Dům Bernardy Alby*. Studio Marta, úprava a režie: prem. 27. 11. 2016, rež. Z. Mikotová; W. Ziemiński & W. Pustoła: *One Gesture*. Divadlo Ponec, zhlédnuto v březnu v rámci *Festivalu Bazaar 2018*, Režie: W. Ziemiński.

<sup>2</sup> *Umělecké tlumočení do znakového jazyka*. 2. vyd. Praha: Česká komora tlumočnicků do znakového jazyka, o. s., 2008.

## 2. Stručný vhled do historie znakového jazyka<sup>3</sup>

Na počátku by bylo vhodné nastínit si historii znakového jazyka,<sup>4</sup> abychom si uvědomili, že neslyšící<sup>5</sup> byli součástí naší společnosti v různých etapách dějinného vývoje a bylo s nimi různě nakládáno.

Za prvotního předchůdce znakového jazyka můžeme považovat gestické jazyky, které sloužily k dorozumívání už v pravěku. Používání gest místo mluvy však bylo podmíněno negramotností, nikoli sluchovým postižením. Gestické jazyky používali tehdy všichni. O sluchovém postižení máme první zmínky z roku 400 př. n. l., kdy Aristoteles prohlásil, že osoba hluchá je nevzdělavatelná.<sup>6</sup> Ve středověku se neslyšící soustředili okolo klášterů. Mnich Bonaventura, který je známý pro spálení Komenského knihovny, popsal ve 13. století prstovou abecedu. Ta však nesloužila ke komunikaci neslyšících, ale k vzájemnému styku mnichů, kteří se zavázali církvi mlčením a pomocí prstové abecedy svůj závazek obcházeli. První zmínky o používání prstové abecedy u neslyšících se objevily až ve spisech španělského mnicha Melchora de Yebra v 16. století.

Co se týče školství, existují doklady o soukromých učitelích znakového jazyka, avšak první škola pro neslyšící byla postavena až v roce 1770 v Paříži, kde se francouzský kněz Charles-Michel de l'Épée zabýval výukou znakového jazyka soustavněji. Vypracoval metodu vyučování a v roce

---

<sup>3</sup> Zde bych rád upozornil na poněkud nepřesné označení „znakový jazyk“. V souladu se strukturálně-sémiotickou tradicí 20. století je každý jazyk jazykem znakovým. Přesnější by mohlo být označení „signální jazyk“ (neoficiálně navržené J. Etlíkem). Pro tuto práci však ponechám tradiční označení.

<sup>4</sup> Historie znakového jazyka a obecně komunity neslyšících je velmi obsáhlá, v rámci této práce bych pouze rád načrtl a poukázal na stěžejní momenty jejího vývoje. Není mojí ambicí pojednat o tom podrobně a komplexně.

<sup>5</sup> Užívám zde výraz „neslyšící“ s malým „n“, poněvadž ho v souladu s příručkou *Umělecké tlumočení do znakového jazyka* považuji za nadřazený pojem, zahrnující jak sociálně-kulturní minoritu „Neslyšících“, tak i obecně lidi trpící sluchovými poruchami.

<sup>6</sup> Aristotelovi připisuje Jaroslav Hrubý (2005) následující výrok: „Ti, kteří se narodí neslyšícími, budou také všichni neschopni myšlení.“ Boris Titzl (2000; s. 109) ve své práci upozorňuje na nepřesný překlad Aristotelovy klíčové pasáže v jeho *Historia animalium*. Problém je ve výkladu a užití řeckého slova *koufos*. Jeho význam je *hluchoněmý*, ale také *tupý* jakožto opozitum ke slovu *ostrý*, v přeneseném významu jde o *pomalou chápající*. „Tento poslední význam slova byl rozšířen již v Aristotelově době. Nelze se proto divit, že tento závažný významový posun se objevoval u pisatelů interpretujících Aristotela, ať už pro to, že příslušnou pasáž vytrhli z kontextu, anebo proto, že to korespondovalo s daným dobovým míněním.“

1776 vydal první knihu o znacích a prstové abecedě. Tzv. francouzská metoda abbého de l'Épée byla přejata v USA, kde je používána dodnes. V souvislosti s evropským vývojem vzniká v 18. století po francouzském vzoru škola pro neslyšící také na našem území. Po pařížské, lipské, vídeňské a římské je pražská škola na Smíchově pátým ústavem pro sluchově postižené na světě.<sup>7</sup> Tyto školy využívaly metodu abbého de l'Épée až do roku 1880, kdy se konal kongres učitelů neslyšících v italském Miláně, jenž se postavil proti užívání znaků a doporučil tzv. oralismus. Tato metoda je založena na tom, aby se neslyšící naučili mluvit a slyšet a k porozumění využívali odezírání ze rtů, nikoli aby využívali gestických znaků jakožto dorozumívacího prostředku. Oralismus byl ve dvacátých letech zaveden i do československého školství pro sluchově postižené.

Za dob Československa byla však zpočátku situace pro minoritu neslyšících příznivá. Existovaly speciální časopisy pro neslyšící,<sup>8</sup> vznikaly různé spolky (Podpůrný spolek hluchoněmých, Pražský sportovní klub hluchoněmých, Turistický klub hluchoněmých apod.), které byly časem sdruženy v Československém svazu spolků hluchoněmých. Z toho vyplývá, že měla minorita neslyšících poměrně velké možnosti volnočasového sdružování. Avšak zavedení metody oralismu a zakázání znakového jazyka ve školách mělo vliv na jazykovou deprivaci dětí, omezovalo to tak jejich možnost získávat informace, zkušenosti a plnohodnotně komunikovat se svým okolím.

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se znovu otevřela debata o používání znakového jazyka, ale oralisté svoji pozici obhájili. Vše bylo ještě umocněno po roce 1946, kdy nastoupili k moci komunisté. Všechny školy určené neslyšícím byly zestátněny a děti do nich byly „roztříděny“ podle stupně postižení. Postupem času byly do těchto škol zařazovány děti se sebemenším postižením. To posílilo mýtus, že jsou neslyšící vadní, duševně zaostalí

---

<sup>7</sup> Ústav pro hluchoněmé byl založen roku 1786. Ke vzdělávání sloužily původně dvě pronajaté místnosti ve druhém patře domu č. 671 naproti Novoměstské radnici. Ústav zahájil svoji činnost pouze se šesti chovanci, ale kvůli jejich vzrůstajícímu počtu se následně přestěhoval do Faustova domu na Karlově náměstí, nakonec byl zakoupen pozemek v zahradách Kinských, kde byla nově zbudována budova ústavu a v roce 1902 byla slavnostně otevřena. S vchodem z dnešní Holečkovy ulice zde sídlí dodnes.

<sup>8</sup> První české noviny určené neslyšícím se jmenovaly *České noviny pro hluchoněmé* (1918–1930). Prvním časopisem byl *Obzor hluchoněmých* (od r. 1918), dále pak vycházely časopisy jako *Svépomoc hluchoněmých* (od r. 1926), *Zájmy hluchých* (od r. 1930), *Gong* (1973–2017) a další. V současné době vychází pouze časopis *Unie* (1992).

a nesamostatní, a poškodilo to tak jejich sebevědomí. Časopisy i spolky byly plošně zrušeny a o zájmy neslyšících se staral pouze Svaz československých invalidů zaštitěný Komunistickou stranou Československa. Mezi lety 1948 a 1989 byli neslyšící „vyřazeni“ z oficiální struktury, pracovali v invalidních družstvech a možnosti jejich studia byly také značně omezené.

Až v roce 1989 lze mluvit o „národním obrození“ neslyšících, kteří si budují svoji identitu. Docházelo k rozšiřování možností studia pro neslyšící, ale také lingvistických výzkumu českého znakového jazyka, jimž se dodnes věnuje zejména česká lingvistka Alena Macurová, která je zároveň vůbec první českou lingvistkou publikující články o komunikaci českých neslyšících. V devadesátých letech se dále zakládaly samostatné organizace, docházelo ke stále většímu kontaktu s veřejností. Od Československého svazu invalidů se odštěpil dodnes fungující Svaz českých neslyšících a nedoslýchavých. Roku 1992 byl na Divadelní fakultě JAMU v Brně založen Ateliér výchovné dramatiky pro neslyšící<sup>9</sup> pod vedením Zoji Mikotové<sup>10</sup>, který jako jediný v České republice umožňuje neslyšícím studium divadla a programově integruje znakový jazyk do divadelní tvorby. Dalším stěžejním momentem pro komunitu neslyšících bylo 21. května 1998 vydání zákona o znakové řeči č. 155/1998 Sb., který ustanovil znakový jazyk jako plnohodnotný. V tomtéž roce vznikl také Ústav pro komunikaci neslyšících na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, který zde funguje dodnes. Díky přijetí zákona o znakové řeči a založení vzdělávacích institucí došlo logicky k rozvoji tlumočnictví. Nejdříve se využívalo jako pomoc při běžných každodenních situacích (pomoc při nákupu, při návštěvě pošty, banky apod.), pronikl i do veřejných sfér (tlumočení zpravodajství od roku 1991, pro děti byly tlumočeny večerníčky a pohádky) a v posledku se počalo rozvíjet i tlumočení umění.

---

<sup>9</sup> Úplný název je Výchovná dramatika pro neslyšící se zaměřením na pohybové výchovné disciplíny. Základní složkou studijního plánu je pohybové divadlo. Praxi studenti získávají především v Divadelním studiu Marta, kde se se svojí tvorbou prezentují veřejnosti.

<sup>10</sup> Zoja Mikotová (\*1951) je česká režisérka, choreografka, herečka a vysokoškolská pedagožka. V roce 2000 se stala profesorkou v oboru dramatických umění na brněnské Divadelní fakultě JAMU, kde roku 1992 založila ateliér Výchovné dramatiky neslyšících. V současnosti přednáší v ČR i v zahraničí, je školitelkou doktorandů, také vede tvůrčí dílny a workshopy, při kterých zužitkovává svoji celoživotní zkušenost s divadlem pro děti a mládež a s divadlem neslyšících umělců.

### 3. Umělecké tlumočení

Umělecké tlumočení zahrnuje tlumočení hudby a divadla za účelem zprostředkování co nejkvalitnějšího zážitku neslyšícím. Nejde pouze o mechanický převod informací z jeviště do hlediště, jakým je v případě divadla například použití titulků v lokálním jazyce u cizojazyčných inscenací, ale o co nejkompexnější přetlumočení uměleckého díla. V doslovném smyslu nelze mluvit o tlumočení, poněvadž tlumočníci předem připraví co nejvýstižnější a nejpropracovanější umělecký překlad. Tento překlad pak putuje do rukou tvůrčího kolektivu (režisérovi, dramaturgovi, hercům apod.). Výsledný počín je pak prezentován recipientovi. Spíše než o simultánním tlumočení mluvíme o takové úpravě uměleckého díla, jež by byla co nejlépe srozumitelná a sdělná pro neslyšícího diváka/posluchače. Proto předem vylučuji z uměleckého tlumočení typ balkónového tlumočení<sup>11</sup> a stejně tak i případ, kdy je tlumočník přítomen na jevišti a není dopředu připraven. V obou případech totiž nejde o předem připravené tlumočení inscenace/koncertu, nýbrž simultánní tlumočení postrádající uměleckou hodnotu. Stejně tak vylučuji i inscenace zpřístupněné neslyšícímu divákovi prostřednictvím titulků.<sup>12</sup> Hlavním cílem uměleckého tlumočení je poskytnout stejně kvalitní zážitek jak pro slyšícího diváka, tak i pro diváka neslyšícího. Směšování publika umožňuje neslyšícím participovat v kultuře slyšících a zprostit je tak jejich izolace.

#### 3.1. Divadelní tlumočení

Pro účely svojí práce volím pouze tlumočení divadelní. Jeho hlavním iniciátorem po schválení zákona v roce 1998 byla Česká komora tlumočnicků znakového jazyka.<sup>13</sup> Všichni tlumočníci, kteří se angažovali v tomto uměleckém odvětví, byli součástí této organizace. V dnešní době Komora již žádné projekty neinicuje. Jednotliví tlumočníci, kteří jsou/byli jejími členy, se však

---

<sup>11</sup> Balkonové tlumočení je typ tlumočení, kdy je v určité části balkonu nebo v balkonové lóži soustředěna skupinka neslyšících okolo tlumočnicka, který jim simultánně s probíhajícím představením tlumočí/vysvětluje, co herci na jevišti říkají.

<sup>12</sup> Jako první v České republice začalo vytvářet titulky k českým představením Švandovo divadlo v Praze, a to od ledna roku 2015. Každý měsíc vytváří titulky pro jednu inscenaci.

<sup>13</sup> Převzato z webu [www.cktj.cz](http://www.cktj.cz): Česká komora tlumočnicků znakového jazyka (Komora) je nezisková organizace pro tlumočníky, kteří se chtějí vzdělávat, mít přehled o aktuálním dění a možnost ovlivňovat rozvoj tlumočnické profese. Komora je nezávislá organizace, která pracuje na vylepšení pracovních podmínek tlumočnicků pro neslyšící.



sami za sebe stále angažují a spolupracují s konkrétními divadelními tvůrci nebo se studenty Ústavu jazyků a komunikace neslyšících na přípravě rozmanitých popularizačních festivalů.<sup>14</sup>

Na začátek by bylo dobré rozlišit si pojmy *divadelní tlumočení* od *původní tvorby* ve znakovém jazyce a od *pohybového divadla*.<sup>15</sup> Hlavní rozdíl spočívá v tom, jak vyplývá už z názvu, že divadelní tlumočení není prvotním autorským počinem, nýbrž až druhotným. Vychází z inscenace původně existující v lokálním jazyce a následně ji převádí a zprostředkovává v lokálním znakovém jazyce.<sup>16</sup> Dalším rozdílem je audialita. Pohybové divadlo sice pracuje s hudbou a mnohdy i se slovy, podstatný ale nebývá jejich vlastní význam. Protože pohybové divadlo neklade důraz na význam slov, ale zajímá ho spíše jejich zvuková realizace, jeví se jako velice vhodné a přístupné jak slyšícímu, tak i neslyšícímu divákovi, a je pro obě strany obdobně srozumitelné. Pro integraci znakového jazyka do divadla není však příliš přínosné. Neslyšícími je pohybové divadlo vnímáno spíše jako sázka a na jistotu, či jako snadná cesta, ve výsledku jakožto rezignace na objevování nových tvůrčích principů divadla pro neslyšící. To potvrzuje i Z. Mikotová v rozhovoru pro Českou televizi: „Pantomima neslyšící moc nezajímá.”<sup>17</sup> Původní tvorba ve znakovém jazyce na audiální rozměr jazyka rezignuje úplně. Pokud pracuje s hudbou, je hudba vnímána hercem pocitově (vibrace) či vizuálně (pozorování přítomného hudebníka na jevišti), nikoli audiálně.

Ve chvíli, kdy jsme rámcově vymezili pole uměleckého divadelního tlumočení, vyvstává otázka, jak je tlumočnické integrován do inscenace. Různí režiséři volí různé prostředky. Tlumočníci se snaží o simultánní překlad s co možná nejpřesnějším načasováním. Využívají minimum prstové abecedy, znaky mají fungovat jako herecké výpovědi a nemají ideálně nic dovysvětlovat.

---

<sup>14</sup> Např. *Praha slyší neslyšící* v obchodním domě Harfa v rámci *Týdne diversity* organizovaného Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze.

<sup>15</sup> Pro tuto chvíli považujeme pohybové divadlo za nadřazený pojem pro všechny typy divadla, pro které je dominantní práce s tělem (fyzické divadlo, taneční divadlo, novocirkus, pantomima...).

<sup>16</sup> Tato problematika se samozřejmě netýká jen českého prostředí. Znakový jazyk má své národní varianty a v jejich rámci i varianty regionální. Rozšířená představa, že všichni neslyšící komunikují pomocí univerzálního znakového jazyka je mylná.

<sup>17</sup> Česká televize [online]. <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/1179664-pantomima-neslyscici-moc-nezajima-rika-zoja-mikotova>.

Společnou premisou všech typů tlumočení je, že hlavním zůstává stále herec, nikoli tlumočnick. Rozeberme si nyní jednotlivé typy tlumočení, jejich výhody a nevýhody. Níže uvedená typologie vychází z *Uměleckého tlumočení do znakového jazyka*.<sup>18</sup>

### **3.1.1. Statické tlumočení**

Prvním a zároveň nejméně invenčním typem uměleckého divadelního tlumočení je tlumočení statické. Tlumočnick stojí vlevo či vpravo na jevišti, nebo pod ním a k hercům stojí, případně sedí zády. Plní funkci „živých titulků“. Většinou jsou tlumočnick dva, aby si rozdělili například ženské a mužské party nebo aby mohli lépe zprostředkovávat dialogy herců. Někdy se během představení střídají se svými dalšími kolegy, jde totiž o dosti náročnou aktivitu (podobně jako při simultánním tlumočení pro neumělecké účely). Vzhledem k tomu, že jde o nejméně invazivní typ tlumočení, neboť jsou tlumočnick umístěni na kraji jeviště, a do představení tak nezasahují, je tento typ tlumočení nejčastější. Tlumočnick je zde „něčím navíc“. Režiséři bývají tomuto typu nejvíce nakloněni, poněvadž nemusí inscenaci nijak předělávat, a ta se tak může odehrát i bez přítomnosti tlumočnicků. Ačkoli je to pro tvůrce nejsnazší cesta při spolupráci s neslyšícími, pro ně samotné je to nejméně pohodlné. Znakování na okraji jeviště totiž vytváří silný tzv. pingpongový efekt, diváci se koukají chvíli na herce, chvíli na tlumočnick, pak zase na herce (podobný efekt, jaký vyvolávají pro slyšícího diváka titulky k cizojazyčným produkcím, avšak s tím rozdílem, že slyšící divák je schopen rozlišit různé hlasy a uvědomit si, z jaké části jeviště k němu doléhají). Navíc musí být neslyšící diváci soustředěni v prvních řadách u tlumočnicků, v jiném případě by na ně nemuseli dohlédnout.

### **3.1.2. Zónové tlumočení**

Dalším typem je tlumočení zónové. Tlumočnick jsou v tomto případě umístěni přímo na jevišti, rozmístěni do jednotlivých zón. Ve chvíli, kdy se herec či herci přesouvají z určité zóny do jiné, aktivizuje se vždy tlumočnick, který je v dané zóně umístěný. Dochází tak k minimalizování pingpongového efektu. Svá stanoviště mohou tlumočnick po jednotlivých obrazech měnit, to

---

<sup>18</sup> Umělecké tlumočení do znakového jazyka. 2. vyd. Praha: Česká komora tlumočnicků do znakového jazyka, o. s., 2008.

záleží na režisérovi. Na rozdíl od statického tlumočení je zónové tlumočení o poznání invazivnější. Herci se musí více „obětovat“, neboť jsou tlumočníci reálně přítomní na jevišti. Zabírají tak část jevištního prostoru a omezují hercův pohyb po něm. I ze strany režiséra jde o větší ústupek, poněvadž je tím ovlivněn prostor i atmosféra celé inscenace. Pro neslyšící je však tento typ tlumočení daleko vstřícnější a zprostředkovává daleko intenzivnější zážitek. Nicméně i v tomto případě se dá inscenace uvést bez přítomnosti tlumočnicků.

### **3.1.3. Stínové tlumočení**

To však neplatí o stínovém tlumočení. Každý z herců má svého vlastního tlumočnicka, který se za ním pohybuje jako stín a napodobuje veškerá jeho gesta a mimiku, jen místo českého jazyka využívá českého znakového jazyka. Cílem je ztvárnění jedné konzistentní herecké postavy dvěma hereckými komponenty (hercem a tlumočnickem), jako by šlo o jednoho herce. Pingpongový efekt je zde tedy eliminován úplně. S tímto typem tlumočení se ovšem příliš nesetkáváme. Vyžaduje nejen vstřícnost a ochotu tvůrčího týmu, ale i invenční přemýšlení nad divadelním tvarem. V tomto případě už není inscenace hratelná bez tlumočnicků, stávají se její nezbytnou složkou.

### **3.1.4. Experimentální tlumočení**

Dalším typem tlumočení je tlumočení experimentální. Od zbylých tří typů ho odlišuje už počáteční důvod jeho realizace. Zatímco u statického, zónového a stínového tlumočení jde o hotové inscenace realizované primárně pro slyšícího diváka a až druhotně tlumočené pro diváka neslyšícího, experimentální podoba divadelního tlumočení už od začátku počítá s oběma typy diváků. Definice experimentálního tlumočení je velmi problematická, poněvadž na rozdíl od předchozích typů název tohoto typu nevyplývá z jeho podoby, nýbrž přesně naopak. Jeho pole působení je vymezeno negativně vůči ostatním typům. Jinými slovy se tímto typem rozumí vše, co neodpovídá kritériím statického, zónového a stínového tlumočení. Jde o skupinu, kam spadají „nezařaditelné“ produkce. Umístění tlumočnicků a jejich přesná akce není definovatelná, neboť může být pokaždé odlišná. Tlumočnick se může ocitnout napůl v roli herce a napůl tlumočnicka, čímž se navíc popírá hned ze začátku zmíněná premisa, že hlavním

elementem zůstává herec. Zde tvůrci již od počátku přistupují k tlumočnickovi jakožto primárnímu konstitutivnímu prvku inscenace.

### 3.1.5. Doprovodné tlumočení

Okrajovým typem je pak doprovodné tlumočení, kdy je tlumočnick součástí představení a v některých momentech přechází do role vypravěče či komentátora představení a jeho děj vysvětlí. Toto tlumočení je typické pro divadelní produkci určenou dětem.

### 3.1.6. Reverzní tlumočení<sup>19</sup>

Výše zmíněné typy tlumočení pracují s inscenacemi, jež byly vytvořeny primárně pro slyšícího diváka a až poté přetlumočeny pro diváka neslyšícího. Za výjimku lze považovat experimentální typ tlumočení, v němž se často usiluje o oslovení slyšícího i neslyšícího publika zároveň, stejně jako při práci reverzním přístupem. Jelikož není přesně definováno, co pod experimentální typ tlumočení spadá, jak se o tom zmiňuji výše, lze reverzní přístup vnímat jako jeho podkategorii. K této hierarchizaci se ale nepřikláním, poněvadž považuji reverzní typ tlumočení za samostatný a výrazně specifický přístup. Na rozdíl od experimentálního, který se svým způsobem stále snaží integrovat tlumočnicka, reverzní pracuje primárně s neslyšícími tvůrci a až následně je zprostředkovává i slyšícímu recipientovi (nazkouší se inscenace s neslyšícími herci a až posléze se tlumočí pro slyšící diváky). Ze strany tlumočnicků dochází k tzv. dabování, kdy je herecká akce neslyšících doplněna mluveným slovem. Tlumočnick bývá umístěn viditelně po stranách jeviště nebo dabuje z hlediště pomocí mikrofonu. Nabízí se vytvoření regulérních titulků, což se však nejeví jako nejvhodnější alternativa. Jednak je většina takovýchto produkcí již od začátku koncipována tak, aby byla srozumitelná a přístupná obojímu publiku, a jednak se snaží být co nejvíce atraktivní, aby zaujala slyšícího diváka, který

---

<sup>19</sup> Reverzní tlumočení jako jediné nevychází z publikace (Kováčová, 2008), nýbrž jde o mé vlastní pojmenování. Ke srovnání nabízím termín *Původní tvorba v českém znakovém jazyce následně tlumočená do českého jazyka*. Právě kvůli délce toho pojmenování používám název *Reverzní přístup*.

předešlou zkušenost s komunitou neslyšících nemá. Navíc inscenací nazkoušených neslyšícími herci je doposud velmi málo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> S tím souvisí i neexistence profesionálních hereckých vzdělávacích institucí pro neslyšící. Nejvíce se tomu přibližuje Ateliér výchovné dramatiky pro Neslyšící v Brně, ale jak vyplývá z názvu, jde o úplně jiný typ studia. Nenalezneme zde obory jako režie nebo herectví pro neslyšící. Neslyšící herci jsou tedy spíše zapálenými amatéry objevujícími nové divadelní principy. S tím souvisí i absence stabilní divadelní scény, která by se takovému typu produkce soustavně věnovala.

## 4. Inscenační praxe na území České republiky

### 4.1. Problematika

Proč vzniká tak málo inscenací, potažmo divadelních událostí, které jsou prostřednictvím některého z typů uměleckého tlumočení zprostředkovány neslyšícímu recipientovi? Za jeden z hlavních důvodů lze považovat to, že inscenátora<sup>21</sup> jednoduše vůbec nemusí napadnout a ve většině případů nenapadne, že by mohl svoji produkci uzpůsobit neslyšícímu diváku. Pak je tu ale možnost, že to režisérovi na mysl přijde, ale i přesto se do něčeho takového nehodlá pouštět. Čím je to způsobeno? Velkým problémem mohou být technické důvody. Jako příklad uveďme plánované tlumočení inscenace Štěpána Pácla *Modrý pták*<sup>22</sup>, které však bylo nakonec právě z těchto důvodů zrušeno.<sup>23</sup> Dalším zdánlivě okrajovým problémem by mohla být finanční stránka, např. při stínovém tlumočení se počet účinkujících zdvojnásobuje, kromě toho proces zahrnuje i odborné konzultanty. Avšak nejsilnějším argumentem, a přesto nejchabějším, je argument „umělecký“. Ve chvíli, kdy režisér vnímá tlumočnický jako něco navíc, v horším případě jako překážku, která by zneprůhlednila či jinak poškodila jeho umělecké dílo, ve chvíli, kdy jsou tlumočníci bráni jako něco, s čím se musí tvůrce vypořádat, aby co nejméně narušili chod jeho inscenace, je jasné, že dobrovolně nebudou iniciovat spolupráci s komunitou neslyšících. Tato neochota nebo, řekněme, obava tvůrců z narušování tvůrčího procesu cizími elementy má stěžejní vliv na veškerou produkci těchto typů inscenace. Samozřejmě, že se divadlu pro neslyšící nemůže věnovat každý. Dle mého názoru je ale klíč v tom, vnímat znakový jazyk klidně jako element cizí, nicméně obohacující a přinášející nové možnosti, nikoli jako něco, co tvorbu brzdí či ochuzuje.

---

<sup>21</sup> Uvědomuji si, že na tvůrčím procesu se podílí celý inscenační tým a na rozhodování o tom, co se bude hrát především dramaturg. Pro další poznámky používám pro zástupnou osobu celého kolektiv obecné označení *inscenátor*.

<sup>22</sup> Maurice Maeterlinck: *Modrý pták*. Stavovské divadlo, prem. 19. 11. 2015, rež. Š. Pácl.

<sup>23</sup> Emailová korespondence s Kateřinou Ondrouškovou (vedoucí PR oddělení) [Online]. 13. 11. 2018: „...snažili jsme se velmi tento projekt zrealizovat, bohužel se pak ukázalo, že je to ve Stavovském divadle technicky nemožné – neboť k velikosti budovy by se muselo tlumočení někam promítat, aby to diváci viděli a to byl onen kámen úrazu, který se ukázal jako neřešitelný. Takové místo se nám totiž nepodařilo najít...“

## 4.2. Realizace

Pojďme ale uvažovat nad tím, že to inscenační tým napadne a rozhodne se vzít minoritu neslyšících v potaz. Nejjednodušší cestou je samozřejmě otitulkování představení, to však nelze vnímat jako umělecké tlumočení divadla, proto se v následujících odstavcích zabýváme pouze inscenováním, které vychází z konkrétního typu tlumočení.

### 4.2.1. Statické tlumočení

Statické tlumočení sice není ve výsledku neslyšícímu divákovi o tolik komfortnější, nicméně tlumočníci jsou umístěni alespoň na jevišti, a jsou tak osobnější variantou než titulky umístěné v jeho okolí. Průkopníkem statického tlumočení, a uměleckého tlumočení divadla pro neslyšící vůbec, je u nás Petr Lébl. V roce 1998 inscenoval hru tehdy současného bulharského dramatika (a zároveň také kandidáta na prezidenta) Christo Bojčeva *Plukovník Pták*<sup>24</sup> v Divadle Na zábradlí, která byla jednou měsíčně tlumočena do znakového jazyka. Dalšími příklady statického tlumočení je např. inscenace *Perfect Days*<sup>25</sup> režisérky Alice Nellis tamtéž nebo *Čtyři dohody*<sup>26</sup> Jaroslava Duška v Divadle Lávka. Jak titulky, tak statické tlumočení vznikají mimo režisérovu ruce, nechce-li, nemusí se jimi příliš zabírat a jeho největší „obětí“ je ustoupení části forbíny, kam jsou tlumočníci umístěni. Tyto dvě varianty jsou pro tvůrce nejpohodlnější.

### 4.2.2. Zónové tlumočení

Zónové tlumočení už vyžaduje invenčnější přemýšlení, neboť svým způsobem ovlivňuje mizanscénu. Tlumočníci by měli být zapracováni do scénografie, aby nepůsobili rušivě, zkrátka je vyžadováno důkladnější řešení scény. Tento typ tlumočení má ale stále příděch toho, jak se popasovat s tlumočníky, aby na jevišti překáželi co nejméně. Prozatím jediným příkladem

---

<sup>24</sup> Christo Bojčev: *Plukovník Pták*. Divadlo Na Zábradlí, prem. 9.11.1998, rež. P. Lébl

<sup>25</sup> Liz Lochhead: *Perfect Days*. Divadlo Na Zábradlí, prem. 7.11.2003, rež. A. Nellis

<sup>26</sup> Don Miguel Riz; Jaroslav Dušek: *Čtyři dohody*. Divadlo Lávka, prem. 17.10.2004, rež. J. Dušek

zónového tlumočení je inscenace Apoleny Vynohradnykové<sup>27</sup> *V melounovém cukru*<sup>28</sup> v rámci Divadla Nablízko.

#### 4.2.3. Stínové tlumočení

Přechází inscenace této režisérky je zároveň přelomovým okamžikem pro divadlo určené neslyšícímu publiku. Inscenace *Tracyho tygr*<sup>29</sup> byla totiž první středoevropskou inscenací, která využívala stínového tlumočení. Hrála se sedm let – a to také v Alžíru a Německu. Zároveň předznamenala další vývoj směrem k experimentálnímu tlumočení. Musela koordinovat zapojení tlumočnicků na jevišti, což znamená především jejich kooperaci s herci, s nimiž pracují na vytvoření jedné herecké postavy. Režisérka přítomnost herců využila jakožto novou možnost k experimentování. Z tlumočnicků vytváří nejen herecké stíny, kteří pouze tlumočí a ilustrují každou hereckou akci, ale vytváří z nich pomyslná alter ega hereckých postav, jež rozehrávají i akce vlastní. Například ve chvíli, kdy na sebe herci zamilovaně hledí, tlumočníci spolu tančí, čímž se momentální emoce rozkrývá na dvou vrstvách. V jiné části zase tlumočníci rozehrávají to, co se herci ztvárněným postavám odehrává v hlavě. Režisérka zkrátka využívá potenciálu rozdvojeného hereckého komponentu ztvárňujícího jednu hereckou postavu. Do představení jsou zapojeny v určitých částech i loutky v životní velikosti. V tu chvíli již pracuje s trojitým komponentem tlumočnick–herec–loutka. Tlumočnick nejen tlumočí a hraje, ale také animuje, z čehož vyplývá, že lze již hovořit o hraničním případě stínového a experimentálního tlumočení.

---

<sup>27</sup> Apolena Vynohradnyková (\*1975), dnes již Apolena Novotná je česká divadelní a rozhlasová režisérka. Její profesní dráha je spjatá zejména s divadlem Nablízko, které spoluzaložila jakožto studentka třetího ročníku oboru Režie a dramaturgie na KALD DAMU v roce 1999. Z počátku divadlo působilo v A studiu Rubín, později v Malém Nosticově divadle v blízkosti Kamy, a to až do roku 2007. Poté se A. Novotná stala na tři roky uměleckou šéfkou Divadla Minor a v současnosti působí jako slovesná režisérka v Českém rozhlase.

<sup>28</sup> Richard Brautigan: *V melounovém cukru*. Divadlo Nablízko, prem. 26.3.2004, rež. A. Vynohradnyková

<sup>29</sup> William Saroyan; David Pečírka; Apolena Vynohradnyková: *Tracyho tygr*. Divadlo Nablízko, prem. 19.1.1999, rež. A. Vynohradnyková



#### 4.2.4. Experimentální tlumočení

Pokud se režisér rozhodne s tlumočením experimentovat, počítá s tlumočnickými jakožto s konstitutivními prvky inscenace. Jsou důležití jako herci a musí být přítomni od vzniku inscenace. To už vyžaduje úplně jiné nastavení celého kolektivu. Režisér se musí orientovat v komunitě neslyšících, a především si být vědom toho, že inscenuje pro dvojí publikum. Plně experimentální produkcí je inscenace *Zahrada*<sup>30</sup> opět od Apoleny Vynohradnykové v divadle Minor. Ta rozbíjí pravidelnost dvojice herec–tlumočnick. V inscenaci vystupují dva herci. Jeden z nich má svého tlumočnicka jako v případě stínového tlumočení, druhý z nich, který zastává roli vypravěče, má ale tlumočnicků čtyři. Každý z tlumočnicků reprezentuje jednu z postav, o kterých se vypráví. Vytváří se tak komplikovanější struktura poskytující různorodější inscenační možnosti.

#### 4.2.5. Reverzní přístup

Někteří režiséři zacházejí ještě dál a uchvácení potenciálem, kterým tento typ divadla disponuje, začínají inscenovat přímo s neslyšícími. Inscenací, která využívá reverzního přístupu a od začátku pracuje s neslyšícími herci, je inscenace *Jonathan Livingston Racek*<sup>31</sup> v Malém Nosticově divadle, dnes známém jako Divadlo Kampa. Režisér Jaroslav Dušek<sup>32</sup> pracoval se třemi neslyšícími herečkami-tlumočnicemi, jejichž akce na jevišti jsou doprovázeny čteným slovem slyšící herečky z kraje jeviště, která tak zprostředkovává příběh slyšícím divákům. V obnovené verzi doprovází inscenaci čteným slovem slyšící herečky dvě, a tak se podtitul inscenace ustálil na znění „Komorní poetický příběh pro šest rukou a dva hlasy“. Herečky po

---

<sup>30</sup> Jiří Trnka, David Pečírka, Apolena Vynohradnyková: *Zahrada*. Divadlo Minor, prem. 23.3.2000, rež. A. Vynohradnyková

<sup>31</sup> Richard Bach: *Jonathan Livingston Racek*. Divadlo Kampa, prem. 20.9.2007, rež. J. Dušek

<sup>32</sup> Jaroslav Dušek (\*1961) je známý především jako český filmový a divadelní herec. V roce 1980 s Janem Bornou spoluzaložil divadlo Vizita, které je od roku 1985 založeno na improvizaci a v současnosti působí v Divadle Archa. Ke komunitě neslyšících má Dušek blízko díky svému alternativnímu způsobu života. Rozhodujícím momentem bylo setkání s Naďou Dingovou, tlumočnicí a tehdejší předsedkyní České komory tlumočnicků znakového jazyka, které vedlo k zesílení spolupráce mezi divadly a neslyšícími. Tato iniciativa vedla k inscenaci *Jonathan Livingstone Racek* a pokračovala k autorským inscenacím neslyšících.

stranách v podstatě dabují ty na jevišti a hlídají si, aby s nimi byly synchronní. Neslyšící herečky vůbec nekontrolují, zdali jsou v souladu se slyšícími. Zodpovědnost za simultánnost nesou ty slyšící, které se snaží přizpůsobit tempo čtení tempu herecké akce (jako v případě uměleckého tlumočení, kdy si herce musí „hlídat“ tlumočníci). Důležitým prvkem inscenace je přítomnost gongu a bubínku, jimiž jsou rámovány a doprovázeny jednotlivé scény. Vibrace z bubínků vnímají totiž i neslyšící, a všichni herci se tak prostřednictvím těchto styčných bodů mohou lépe orientovat a koordinovat. O dva roky později inscenuje Jaroslav Dušek představení *U výčepu*<sup>33</sup> taktéž v Divadle Kampa. Tentokrát jsou součástí inscenace pouze neslyšící herci. Ti jsou simultánně tlumočeni (dabováni) tlumočnickými pomocí mikrofonu z hlediště. Obdobná je i o dva roky mladší inscenace *Co nového u výčepu?*<sup>34</sup>, která je volným pokračováním inscenace první. Obě inscenace lze označit jako autorské, vznikly kolektivně a vycházejí přímo ze zkušeností jednotlivých herců. Navíc mají velmi podobný tvar. Výčepní obsluhuje hosty u stolu, kteří si sdělují příběhy a navzájem se baví historkami, které v některých případech i rozehrávají. Jednotlivá vyprávění a konkrétní mikro-situace rámuje příchod do hospody a odchod z ní. Hlavní je u obou inscenací téma. Neslyšící se snaží upozornit na problémy a různá omezení, které se jich bezprostředně týkají a jichž si slyšící divák není vědom. Ku příkladu uvedme problematiku spojenou s obecným nezájmem o neslyšící komunitu ze strany slyšících. Kromě toho, že se snaží promlouvat o svých problémech, pokouší se i o osvětu. Upozorňují na to, že není jeden univerzální znakový jazyk, jak si mnohdy lidé myslí, nebo že existují dokonce nářeční znaky. Obzvláště citliví jsou neslyšící na to, když se mluví ve spojení s jejich komunikačním kódem o znakové řeči místo o znakovém jazyku (řeč je vnímána jako součást jazyka, tudíž jakožto neúplná složka). Promlouvají nejen o křivdách na nich společností páchaných, ale i o výhodách, jako je např. schopnost dorozumět se pod vodou, při zvýšeném hluku na koncertě nebo funkční komunikace na větší vzdálenost (dokonce lze ve znakovém jazyce i šeptat).

---

<sup>33</sup> Jaroslav Dušek a kol.: *U výčepu*. Divadlo Kampa, prem. 18.12.2009, rež. J. Dušek

<sup>34</sup> Jaroslav Dušek a kol.: *Co nového u výčepu?* Divadlo Kampa, prem. 8.4.2011, rež. J. Dušek

## 5. Závěr

Umělecké tlumočení divadla do znakového jazyka, potažmo vlastní divadelní tvorba neslyšících ve znakovém jazyce, má u nás teprve dvacetiletou „tradici“. Vzhledem k absenci vyloženě divadelních škol a v souvislosti s tím i absenci stálé divadelní scény či souboru je pochopitelný pomalý vývoj divadla pro neslyšící. Integrace znakového jazyka do divadelní tvorby probíhá pozvolna. Ať už využívá konkrétních typů tlumočení nebo vychází přímo z mateřského jazyka neslyšících, je ve výsledku spojena s konkrétními inscenátory, kteří jsou v minoritě neslyšících angažováni či k ní mají nějakým způsobem blízko.

Cílem uměleckého tlumočení či inscenování přímo ve znakovém jazyce je oslovit neslyšícího diváka, stejně tak jako diváka slyšícího. Tvůrci se snaží o odizolování minority a její inkluzi do většinové společnosti. Pocit izolace vede jednotlivé inscenátory k jeho opakovanému tematizování. Tlumočené inscenace tak činí více prostřednictvím obecnějšího tématu, zatímco ty autorské pracují výrazně i s tématy konkrétnějšími. Dramaturgie však vždy nějakým způsobem pracuje se světem neslyšících. Přestože byl znakový jazyk oficiálně uznán za plnohodnotný poměrně nedávno, na území České republiky už vzniklo pozoruhodné množství produkcí.

Bohužel je v posledních letech produktivita spíše sestupná a tendence režisérů spolupracovat s neslyšícími je na tom dost obdobně. Věřím, že s tím souvisí i nepříliš velký zájem z řad teoretických divadelníků a možná vůbec i celkově nízké povědomí o tomto fenoménu. Snad tato práce poslouží alespoň jako zpráva o jeho existenci a inspiruje někoho k jeho podrobnějšímu probádání.

## 6. Zdroje

### Seznam literatury

HRUBÝ, Jaroslav; HRUBÁ, Irena: Neslyšící v dějinách. Velký ilustrovaný příběh o cestě neslyšících od vysmívání k plnému a rovnoprávnému uplatnění ve společnosti. Praha: FRPSP, 2005 (CD-ROM).

JONÁKOVÁ, Aneta: Život s handicapovaným člověkem. Bakalářská práce. Olomouc: Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, 2010.

KOVÁČOVÁ, Tamara. Divadelní tlumočení pro neslyšící. In: *Umělecké tlumočení do znakového jazyka*. 2. vydání. Praha: Česká komora tlumočnicků do znakového jazyka, o. s., 2008.

ŠILHANOVÁ, Karolína: Divadelní tvorba vhodná pro diváky se sluchovým postižením v České republice. Bakalářská práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2017.

TITZL, Boris: Postižený člověk ve společnosti: místo postiženého ve společnosti u nás v epoše středověku. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2000.

WEIGLOVÁ, Doris: Srovnání situace tlumočnicků znakového jazyka v televizním zpravodajství v České republice a ve Finsku. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013.

### Seznam internetových zdrojů

Česká komora tlumočnicků znakového jazyka, z. s. [online]. <http://www.cktzj.com/tlumocena-divadelni-predstaveni>.

Česká televize [online]. <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/1179664-pantomima-neslysici-moc-nezajima-rika-zoja-mikotova>.

Divadlo Neslyším [online]. <http://www.neslysim.cz/cze/home/home/>.

Gong: Časopis sluchově postižených [online]. <http://www.gong.cz/herec-musi-na-sobe-pracovat-a-o-neco-se-snazit/2010/09/06>.

Informační portál o světě neslyšících [online]. [www.ruce.cz](http://www.ruce.cz)

Grant advisor [online]. <http://www.grantadvisor.cz/signall2-komunismus.html>

Portál Svazu neslyšících a nedoslýchavých osob v ČR [online]. [www.snn-cr.cz](http://www.snn-cr.cz)

Záznam představení *Co nového u výčepu?* [online].

<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1273806-line-z-divadla-kampa-co-noveho-u-vycepu>

Webové stránky Střední školy, základní školy a mateřské školy pro sluchově postižené [online]. <https://www.skolaholeckova.cz/index.php?type=Post&id=45&ids=44>

Emailová korespondence s Kateřinou Ondrouškovou (vedoucí PR oddělení) [online]. 13. 11. 2018.

Rozhovor s Jaroslavem Duškem [online]. <https://www.bennu.cz/rozhovor-jaroslav-dusek-slyset-ocima-16531/>