

Uvítanie účastníkov a úvodné slovo
Doc. PaedDr. Darina Tarcsiová, PhD.

Príhovory hostí
Prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.
Názov príspevku: *Životný štýl? Subkultúra? Sociálno-psychologické zvláštnosti?*

DISKUSIA

Prof. Zoja Mikotová
Názov príspevku: *Znakový jazyk na jevišti*

DISKUSIA

Simon Houriez, Emmanuel Canica
Názov príspevku: *Tvorba DVD-kníh v posunkovom jazyku. Od idey k predmetu: ako to robíme?*

DISKUSIA

Gerdinand Wagenaar
Názov príspevku: *Sign language and music (Posunkový jazyk a hudba)*

DISKUSIA

Mgr. Nad'a Dingová
Mgr. Kateřina Červinková Houšková
Názov príspevku: *Workshop divadelního tlumočení*

DISKUSIA

Mg A. Marika Antonova
Názov príspevku: *Rytmus ako prostriedok javiskového prejavu nepočujúceho herca*

DISKUSIA

Isolte Avila Degraal, David Bower
Názov príspevku: *Umelecká spolupráca SIGN DANCE COLLECTIVE (SDC) v rámci sluchového postihnutia -hlavné prúdy v umení.*

DISKUSIA

ZÁVERY

Subkultúra nepočujúcich?

Prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.

Pedagogická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, SR



Kľúčové slová: kultúra, životný štýl, sociálna psychológia, subkultúra, nepočujúci, ideológia, idey, znaky, kultúrny fenomén

Abstrakt príspevku: Príspevok sa venuje vymedzovaniu zvláštnosti kultúry nepočujúcich. Kládne si otázku, či ide o zvláštnu subkultúru, ktorá nesie súbor znakov subkultúr, alebo o špecifický životný štýl, alebo len o sociálno-psychologické zvláštnosti spoločenstva nepočujúcich. K problému pristupuje z hľadiska kultúrnej antropológie a teórie kultúry. Zohľadňuje aj kultúrno-historické hľadisko.

Veľa rokov sa venujem multikultúrnej výchove, výchove k tolerancii a kultúrnej empatii, a neustále v diskusiách so študentmi narážam na jednu otáz-

ku: Aké sú kritériá pre odlíšenie subkultúry? Kedy môžeme určitú sociálnu skupinu označiť za subkultúru? Aké zvláštnosti musia prinášať do spoločenstva príslušníci tejto sociálnej skupiny, aby sme ich mohli označiť za subkultúru?

Táto otázka sa ešte konkretizuje a komplikuje v prípade, ak začneme uvažovať o ľuďoch, ktorých „odlišnosť“ od väčšinovej populácie je daná fyzicky – farbou pleti, vzrastom, postihnutím, pohybmi a pod. Ten istý problém sa niekoľkokrát vyskytol, pokiaľ sme sa pustili do diskusie o spoločenstve nepočujúcich alebo slabšie počujúcich. Neustále vznikali otázky – Je to samostatná sociálna skupina? Je to zvláštny životný štýl? Je to samostatná subkultúra?

V tomto príspevku sa pokúsím uvažovať o týchto otázkach. Pretože nepatrím do tejto sociálnej skupiny, budem v nevýhode, lebo ju nepoznám znútra. Pohľad zvonku je však niekedy zároveň výhodou, lebo mi umožňuje vidieť kontexty, ktoré príslušník určitej sociálnej skupiny môže aj nemusí vidieť.

Chcem uvažovať o kultúrnych špecifikách tejto sociálnej skupiny a vopred sa ospravedlňujem za všetky nedostatky a jednostranné postrehy, ku ktorým ma privedie môj pohľad zvonku. Otvorene však hovorím, že budem uvažovať o nepočujúcich a slabšie počujúcich zvonku a budem uvažovať o tom, ako je možné ich vnímať zvonku. Nie som si istý, či dospejem k presným odpovediam, skôr to budú asi úvahy o možnostiach a súvislostiach.

Najprv jednoduché vymedzenia termínov, aby sme si rozumeli a vedeli, o čom hovoríme.

Kultúru definujem ako tie obsahy vedomia, ktoré sú vlastné určitej sociálnej skupine a ľudia si ich neodovzdávajú genetickým kódom, ale sociálnym učením, neformálnym aj formálnym. Sú to predmety, produkty ľudskej činnosti, samotné tieto ľudské činnosti, inštitúcie, ktoré zabezpečujú ľudskú tvorbu, hodnoty, ktoré ľudia vyznávajú a znaky, cez ktoré tieto hodnoty vyjadrujú – a to všetko je viazané na určitú sociálnu skupinu, na určitú dobu, na určitý priestor. Nie sú to teda len umenie, prípadne tzv. duchovné výkony a produkty, ako si niekedy predstavujeme, ale jedna vrstva spoločenského života, ktorou sme tak presiaknutí, že si niekedy ani neuvedomujeme, čo všetko je v našom živote

kultúrou. Tak je napríklad súčasťou kultúry jazyk, lebo je produktom určitého etnika v určitom čase a priestore (nie nemenným produktom, ale stále sa meniacim), je to súbor znakov, ktoré sa tvoria v činnosti ľudí, a je súborom hodnôt, ktoré si vážime (alebo nevážime...).

Životný štýl je súborom spôsobov správania, zvykov a záujmov, ktoré sú tiež vlastné určitej sociálnej skupine, prípadne ľuďom v určitom priestore a čase. Vychádza z určitého súboru hodnôt a potrieb tejto sociálnej skupiny a je fixovaný vo zvykoch. Súčasťou životného štýlu sú životné roly, ktoré jednotliví členovia skupiny plnia a ktoré vyplývajú zo životných cyklov i z podmienok, v ktorých ľudia žijú (preto sa roly môžu často meniť).

Na to, aby sme určitý súbor ľudí označili ako sociálnu skupinu, teda aby to nebol obyčajný agregát náhodne zoskupených ľudí, mala by mať tieto znaky: Medzi ľuďmi musí existovať komunikácia, komunikačné siete, a teda aj nejaká interakcia. Ich činnosť by mala vykazovať určité spoločné znaky (ciele, alebo prostriedky, alebo aktivity a pod). V prípade nezapájania sa jej členov do spoločných aktivít, alebo v prípade porušovania písaných či nepísaných noriem by tu mali platiť určité sankcie. Tie fungujú v rámci mocenských vzťahov, a teda aj v určitom hodnotovom systéme, ktorý je v pozadí spoločných cieľov, v pozadí komunikácie a sankcií. Nevyhnutnou súčasťou zvláštnosti sociálnej skupiny je fakt, že má vypestovanú určitú skupinovú identitu.

To sú základné termíny, s ktorými potrebujeme narábať pri úvahách, či sociálna skupina nepočujúcich tvorí samostatnú subkultúru.

Aký má zmysel, aby sa určitá sociálna skupina vyčlenila ako samostatná subkultúra?

Subkultúra sa vyčleňuje z určitej dominantnej kultúry, ktorú tvorí spravidla väčšinový životný štýl a väčšinové hodnoty vyznávané v určitom priestore a čase. Dnes v našom priestore vytvára dominantnú kultúru v podstate kultúra strednej sociálnej vrstvy, ktorá určuje štruktúru moci, najsilnejšie prezentuje svoje ideály a hodnoty cez médiá a je najpočetnejšia. Voči nej sa rôzne sociálne skupiny vymedzujú ako:

- Kontrakultúry (napr. punk, alebo skíni): Ostro protestujú proti životnému štýlu a hodnotovým

orientáciám dominantnej kultúry, často až po snahu o ich zrušenie (napr. anarchisti). Je možné povedať, že kultúra nepočujúcich by chcela byť kontrakultúrou voči dominantnej? Pokiaľ sledujem tieto vzťahy zvonku, mám pocit, že nepočujúcim ide skôr o snahu začleniť sa do dominantnej ako plnohodnotní partneri a nie negovať dominantnú. Ak ide o nejakú negáciu, tak asi o odmietanie odmietania zo strany príslušníkov dominantnej kultúry.

- Alternatívy (napr. hippies): Netvrdia vždy, že by bolo treba dominantnú kultúru zrušiť, len chcú ponúknuť iný, nový, neošúchaný, alternatívny životný štýl ako iný, väčšinou autentickú možnosť. Je možné povedať, že kultúra nepočujúcich by chcela byť alternatívou voči dominantnej kultúre? Tiež sa domnievam, že nie, skôr ide asi o snahu splynúť tak, aby sa plnohodnotne mohli uplatniť všetci príslušníci všetkých sociálnych skupín.

- Subkultúry, zvláštna súčasť dominantnej kultúry (napr. hip-hop): Chcú si vytvoriť pre seba v rámci dominantnej kultúry priestor pre seba-vyjadrenie bez toho, aby boli odsudzovaní ako porušovatelia noriem a trestaní za to. Je možné toto povedať o sociálnej skupine nepočujúcich? Myslím si, že sčasti áno, avšak skôr sa mi zdá, že ide o snahu vybudovať status špecifickej sociálnej skupiny, nie špecifickej kultúry (pripomeňme si – kultúra nesie v sebe hodnoty, znaky, inštitúcie, činnosti a pod.).

- Marginalizácia (napr. drogové podsvetie alebo bezdomovci): Určité sociálne skupiny bývajú občas marginalizované, t.j. ich príslušníci sú z rôznych dôvodov, vedome alebo nevedome, vlastnou snahou alebo snahou dominantnej kultúry vytláčaní na okraj spoločenského života a vytvárajú si paralelnú spoločnosť. Cítíme takúto snahu u nepočujúcich? Určite nie, skôr snahu byť komplexne začlenení do dominantnej kultúry. Cítíme takú snahu u dominantnej kultúry voči nepočujúcim? Myslím, že dost často, hoci väčšinou – domnievam sa – skôr nevedomovanú. Ak nepočujúci nemôže plnohodnotne prežiť divadelné predstavenie, to bude skôr dôsledok nepozornosti dominantnej kultúry voči jeho potrebám, nie cieľavedomou snahou.

Zmyslom vyčleňovania subkultúr voči dominantnej kultúre býva väčšinou sproblematizovanie a spochybňovanie zaužívaných a zvykových noriem i hodnotových orientácií dominantnej spoločnosti. V skupine nepočujúcich takéto niečo cítim vtedy, keď vnímam protest proti nerešpektovaniu ich potrieb dominantnou spoločnosťou. Tento pocit často ústi až do sociálnych konfliktov – nemusí ísť práve o ozbrojený konflikt na uliciach, sociálny konflikt má často podobu aj drobných každodenných zápasov o uplatnenie, keď napr. nepočujúci zápasí na úrade s neochotným a nechápajúcim úradníkom. Podobný zápas sa stáva podkladom pre protesty voči dominantnej spoločnosti a v konečnom dôsledku zásadným spôsobom spochybňuje mnohé z hodnôt, ktoré dominantná spoločnosť považuje za absolútne jasné, zreteľné, nespochybniteľné. Takýto pocit, problém a konflikty sú často výraznou a jednoznačnou cestou pre vyčleňovanie sa subkultúr.

S tým súvisí aj ponuka nových ideí zo strany menších sociálnych skupín. V procese spochybňovania samozrejmych hodnôt a stereotypov dominantnej spoločnosti (napr. stereotyp, že nepočujúci je aj menej inteligentný) prinášajú nové idey a nové riešenia. Toto je podľa mňa tiež výrazná cesta pre skupinu nepočujúcich, ktorá ich vedie (môže viesť) k identifikácii sa ako samostatnej subkultúry. Prichádzajú totiž s hodnotami neobvyklými pre dominantnú spoločnosť, nepohodlnými pre ňu (napr. že znakový jazyk v komunikácii nepočujúcich nemožno prerušovať, tak ako nemožno prerušovať zvučnú reč počujúcich), resp. s úplne novými hodnotami (napr. že nepočujúci by tiež chceli chodiť do činoherného divadla).

Niekedy sa subkultúry vymedzujú svojim tradicionalizmom a konzervativizmom voči dominantnej kultúre, myslím, že to nie je prípad skupiny nepočujúcich.

Všetky podobné snahy smerujú k tomu, aby subkultúra ukázala svoju autenticnosť, pôvodnosť – teda aby prezentovala, že jej príslušníci majú svoje vlastné a prirodzené potreby, a aby prezentovala, že tieto potreby je nevyhnutné rešpektovať.

Na identifikáciu sociálnej kultúry ako zvláštnej subkultúry je dôležité, aby si vybudovala vlastné vyjadrovacie prostriedky. Sú to nástroje, ktorými vyjadruje svoje potreby, túžby, záujmy, emócie,

ktorými komunikuje a pod. V subkultúrach posledných päťdesiatich rokov k nim patria hlavne špecifický jazyk (napr. jazyk hackerov), zvláštna hudba (napr. rap pre subkultúru hip-hopu), obliekanie (napr. čierna farba pre subkultúru gotikov), znaky a symboly (napr. upravená svastika s tromi ramienami pre skínov) a špecifické spôsoby komunikácie (napr. vylúčenie diakritiky, medzier medzi slovami a interpunkcie z smsiek i zmena funkcie veľkých písmen v smskách).

Kultúra nepočujúcich nemá vlastné hudobné štýly (pochopiteľne) a pokiaľ viem, neexistuje špecifický spôsob obliekania a ozdobovania, ani špecifické znaky a symboly, ani zvláštny jazyk (ak nerátam posunkový jazyk, ktorý však vnímam ako špecifickú verziu zvukovej reči, slovenčiny, angličtiny a pod.) Zvláštnosti kultúry nepočujúcich sa – podľa mojich pozorovaní – prejavujú v špecifickom spôsobe komunikácie, a tu má miesto posunkový jazyk. Absolútne unikátna verzia komunikácia, samozrejme neporovnateľná s bežnou gestikuláciou a mimikou, ale to sú súvislosti, ktoré medzi nepočujúcimi netreba zdôrazňovať.

Pokiaľ ide o autenticnosť sebvýjadrenia, ako jeden z hlavných cieľov identifikácie sa subkultúr, nevidím v skupine nepočujúcich nejaké zvláštnosti mimo posunkového jazyka. (Uprostred môjho príspevku musím opätovne zdôrazniť, že môj pohľad je pohľadom človeka zvonku. Trúfam si hovoriť takto aj preto, lebo si myslím, že môže byť pre nepočujúcich zaujímavé vnímať pohľad človeka zvonku, ktorý si uvedomuje, že hľadá zvonku, ale zároveň sa snaží zo svojho myslenia odstraňovať bežné stereotypy.)

Vyjadrovacie prostriedky subkultúry slúžia väčšinou ako veľmi výrazný nástroj na odlišenie sa od dominantnej kultúry, ako výrazný nástroj na sebaidentifikáciu. Je paradoxné, že – podľa mňa, človeka zvonku – neexistuje medzi nepočujúcimi výrazná snaha o identifikáciu svojich vyjadrovacích prostriedkov, ktoré by presahovali hranicu posunkového jazyka. Znamená to, že nepočujúci nepociťujú potrebu tak jasne identifikovať prostriedky, ktoré slúžia na vyjadrovanie obsahov ich vedomia? Alebo to znamená, že sa ničím neodlišujú od počujúcej populácie a jediným vyjadrovacím prostriedkom, ktorý ich odlišuje je posunkový jazyk? Nepoznám

odpoveď.

Výraznou cestou sebaidentifikácie sociálnej skupiny ako subkultúry je budovanie si vlastných sociálnych štruktúr. Tie môžu siahať od „jednoduchého“ zrušenia manželstva u hippies až po paralelné mocenské a vzdelávacie štruktúry v kriminálnom podsvetí. Aké sociálne štruktúry a inštitúcie si formuje svet nepočujúcich?

Samostatná a špecifická sociálna hierarchia asi neexistuje, nenašiel som údaje o niečom podobnom vo svete nepočujúcich. Podľa mojich skúseností funguje medzi nimi taká istá sociálna hierarchia a sociálne väzby ako v spoločnosti nepočujúcich. Samostatné inštitúcie? Vznikajú, stačí spomenúť stredisko EFFETA, Gallaudetovu univerzitu v USA alebo Slovenský zväz sluchovo postihnutých. Sú to však podľa mňa organizácie, ktoré v ničom nenarúšajú dominantný súbor hodnôt platný v celej spoločnosti. Napr. Gallaudetova univerzita sa štruktúrou, cieľmi a metódam výučby v zásade neodlišuje od iných univerzít, ako sa odlišovala Slobodná univerzita v Berkeley v USA počas hnutia hippies. EFFETA, zväz a iné organizácie sú štandardnými organizáciami v tejto spoločnosti, od iných sa líšia sa len oblasťou svojho záujmu a cieľovými skupinami, ktoré oslovujú.

Skupina nepočujúcich má svoje publikácie, ktoré bývajú zvláštnosťou jednotlivých subkultúr – tak ako si napr. punkovia a skíni vytvorili fanzíny ako špecifické tlače dnes rozšírené vo viacerých subkultúrach. Pre nepočujúcich je tu napr. časopis GAUDIUM, alebo aj verejné používanie posunkového jazyka v televízii – opäť však nevidím v nich nič, čo by narušalo dominantný súbor hodnôt. Len prinášajú do spoločnosti rozšírenie hodnôt a možno niekedy spochybňujú dominantnej spoločnosti pohodlnú samozrejmosť faktu, že väčšina ľudí sa rodí so sluchom a počuje celý život.

Identitu subkultúr mnohokrát výrazne podporujú osobnosti spoločenského, politického, kultúrneho života (ako napr. William Gibson v kyberkultúre). V komunite nepočujúcich by sme ich našli dosť – Thomas Hopkins Gallaudet, americký černošský nepočujúci pedagóg Andrew Foster, alebo jednoducho, Darina Tarcsiová. Ani v prípade týchto osobností si však nedovoliť tvrdiť, že by podnecovali niečo ako samostatnú subkultúru nepočujú-

cich. Skôr mám dojem, že sa snažia odstraňovať predsudky a stereotypy v dominantnej spoločnosti a rozširovať možnosti plnohodnotného uplatnenia nepočujúcich vnútri dominantnej spoločnosti. Skôr im ide o inklúziu ako o vyčlenenie, hoci pritom musia zdôrazňovať špecifiká tejto komunity.

Pre identifikáciu subkultúry je mnohokrát dôležitý svojbytný životný štýl (napr. hippies so svojou predstavou i realizáciou zrušenia manželstva ako sociálnej inštitúcie). Znaky a štruktúru životného štýlu sme charakterizovali vyššie. Nájde sa v spoločnosti nepočujúcich svojbytný životný štýl?

Špecifické životné podmienky určite, pretože situácie, do ktorých sa dostávajú, do značnej miery vyplývajú z postihnutia. To však skôr v našej dominantnej spoločnosti komplikuje komunikáciu, vzdelávanie aj uplatnenie v zamestnaní – ale všetky tieto problémy sú problémami so začlenením sa do dominantnej spoločnosti, nevytvárajú svojbytný svet, skôr ako keby všetky opatrenia chceli tento svet začleniť do iného, dominantného sveta. Aj životné roly, do ktorých sa sluchovo postihnutí dostávajú, aj životný cyklus, aj zvyky sa v zásade neodlišujú od väčšinovej, počujúcej populácie. Zásadnejšie odlišenie možno skôr nájsť v hodnotách a záujmoch. Hoci je známe tzv. kostné počutie, je pochopiteľné, že medzi nepočujúcimi nezohráva hudba takú úlohu ako v počujúcej populácii, a teda ich záujmy sa orientujú trochu inak (čo najmä v prípade mládeže môže komplikovať začleňovanie nepočujúcich do väčšinovej populácie).

S postihnutím určite súvisia aj posuny v hodnotovom systéme komunity nepočujúcich. Problémy s uplatnením, odmietanie, predsudky a stereotypy vo väčšinovej, dominantnej spoločnosti určite môžu (hoci nemusia) u nepočujúcich podporovať formovanie trochu odlišných hodnotových systémov (posilniť sa môže napr. vedomie hodnoty jednotlivca, alebo vedomie rovnosti ľudí.) Tieto procesy môžu posilňovať aj povedomie sociálnej skupiny nepočujúcich ako svojbytnej sociálnej skupiny odlišnej od iných skupín v spoločnosti. Netrúfam si však tvrdiť, že by išlo o také odlišné hodnotové systémy a hodnotové hierarchie, ktoré by sa výrazne odlišovali od väčšinovej populácie – že by sme až mohli hovoriť o dominantnej hodnotovej hierarchii (a dominantnej kultúre) a o menšinovej hodnotovej hierarchii

(a menšinovej kultúre, subkultúre).

Tieto hodnotové hierarchie síce môžu posilňovať skupinovú identitu a kohéziu spoločenstva sluchovo postihnutých, ale nepredpokladám, že by viedli k vytváraniu samostatnej subkultúry s odlišnými činnosťami, znakovými systémami a pod.

Sociálne pozadie nepočujúcich je veľmi rôznorodé, podľa mne dostupných údajov sa tvorí zo všetkých sociálnych skupín a vrstiev, pričom s narastajúcim vekom v priemere narastá počet sluchovo postihnutých. Neexistuje tu teda ďalšia z príčin tvorby subkultúry – relatívne samostatná sociálna skupina, ktorá pociťuje potrebu identifikovať sa a vyčleniť z dominantnej kultúry (ako napr. depimovaná robotnícka mládež vo Veľkej Británii, z ktorej vznikol punk). Spoločenstvo nepočujúcich nepozná žiadne geografické, ani časové ohraničenia, sluchové postihnutie je rozšírené po celom svete vo všetkých dobách.

Pre tvorbu subkultúry býva paradoxne mnohokrát dôležité jej pomenovanie, vonkajšia identifikácia pre okolie (skíni, mods, rastafariáni a pod.). Názvy subkultúr vznikajú najrôznejšími spôsobmi, väčšinou náhodou, ale bývajú to aj hanlivé označenia vnútené dominantnou kultúrou. Pre skupinu, o ktorej uvažujeme, sa v slovenčine používajú termíny hluchí, nepočujúci, nahluchlí, nedoslýchaví, sluchovo postihnutí, prihluchlí, polohluchí, slabo počujúci, nedočujú. Niektoré z nich sú vecné, niektoré hanlivé, niektoré zastarané, žiadne z týchto slov však nevystupuje ako termín, ktorý by vymedzoval skupinu s kultúrnymi zvláštnosťami. Tieto termíny sa snažia vymedziť fyziologicky alebo medicínsky identifikovateľný stav, ktorý odlišuje jeho nositeľov od ostatnej populácie. Môžu pomáhať pri sociálnej kohézii spoločenstva nepočujúcich, ale výraznejšie by pomohli vtedy, ak by sociálna a regionálna základňa tejto komunity nebola taká rôznorodá, ako dnes je. Všetky tieto pomenovania určite ťažko pomôžu pri tvorbe kultúrnej identity (kultúrnej odlišnosti, kultúrnych špecifik) nepočujúcich. Majú diferencujúcu funkciu smerom von, odlišujú, ale ich integrujúca a identifikujúca funkcia smerom do vnútra spoločenstva je veľmi slabá.

Na mnohých miestach svojich úvah som sa dotkol problému identity, sebaidentifikácie spoločenstva nepočujúcich. Jedným z najsilnejších faktorov

tvorby subkultúry je jej vlastná identifikácia ako subkultúry. Je to vlastná ideológia subkultúry (ideológia je súbor názorov, informácií a poznatkov, ktoré vyjadrujú záujmy danej sociálnej skupiny). Ideológia formuje sebaobraz skupiny o sebe samej (už nielen sebaobraz jednotlivých jej príslušníkov, ale celej skupiny). Zároveň je vyjadrením tohto obrazu pre okolie – svojou ideológiou dáva sociálna skupina zároveň najavo, kým je a čo chce. Je to teda aj vyjadrenie záujmov sociálnej skupiny. O sociálnej skupine, ktorá má vlastnú ideológiu, možno povedať, že má vlastnú identitu. Tak existovala ideológia hippies, existuje ideológia skínov, rastafariánov a ďalších. V niektorých prípadoch býva ideológia aj napísaná, niekedy sa náhodný text stane presným vyjadrením ideológie sociálnej skupiny (ako sa napr. román J. Kerouaca Na ceste stal ideológiou Beat Generation).

Existuje takýto text alebo iné vyjadrenie ideológie nepočujúcich? Nepoznám ho.

Záver: Existuje subkultúra nepočujúcich? Niektoré súčasti života tejto komunity mi napovedajú, že áno, väčšina mi však napovedá, že nie. Neodvážim sa tvrdiť, že sa sformovala subkultúra nepočujúcich., hoci ich identita ako špecifickej sociálnej skupiny existuje. Skôr mám však dojem, že namiesto vyčleňovania nepočujúcich ako samostatnej subkultúry sledujem procesy ich začleňovania do dominantnej kultúry, teda do väčšinového spoločenstva počujúcich – ako rovnocenných jednotlivcov a ako rovnocennej sociálnej skupiny.

To ma vedie k k záverečným otázkam.

Prvá otázka: Aký má zmysel kladenie otázky, ktorú som si položil? Má vôbec zmysel uvažovať o tom, či nepočujúci tvoria samostatnú subkultúru alebo nie? Podľa mňa to zmysel má. Pri úvahách o subkultúre/ne-subkultúre sme totiž museli uvažovať o odlišnosti/ne-odlišnosti nepočujúcich od dominantnej populácie, o ich identifikácii, o ich začleňovaní do väčšinovej populácie, či o ich vyčleňovaní z väčšinovej populácie. A tak sa dostávame k veľmi praktickým otázkam každodenného života tejto komunity.

Druhá otázka: Ako akceptovať odlišnosť nepočujúcich? Ak sú subkultúrou, bude to jednoduchšie, lebo budú jasne vyčlenené. Ak nebudú subkultúrou, bude to ťažšie, lebo sa nám „rozplynú“ v populá-

cii. – Otázka o akceptovaní odlišnosti je na jednej strane na mieste, pretože sluchovo postihnutí sú naozaj v niečom iní ako tí, ktorí počujeme – hovorím z hľadiska väčšinovej populácie a zvonku. Na druhej strane je táto otázka úplne absurdná, pretože inak sa títo ľudia od „nás“, od „väčšiny“ ničím neodlišujú. Aj na to sme prišli, keď sme si položili otázku, či tvoria samostatnú subkultúru.

Tretia otázka vyplýva z druhej: Ak „My“, „Počujúci“, chceme akceptovať „Tamých“, „Sluchovo postihnutých“ (veľké písmená majú naznačiť, že ide o výrazné odlišenie v bežnom povedomí), znamená to, že My sme norma a Oni sú odchýlkou od normy. V tom momente Oni nie sú Naši, ale sú Tí Iní. Cítíme nebezpečenstvo, ktoré sa za takýmito úvahami skrýva?

Štvrtá otázka vyplýva z tretej: Kde a ako vznikli tieto normy? Ako je možné, že niektorá je normou len preto, lebo je jej príslušníkov viac? Akým právom kvalifikujeme nedoslýchavosť ako chorobu, odchýlku, nedostatok, postihnutie? Možno máme na to fyziologické, genetické a medicínske podklady. To je veda. Ak však prejdeme od vedy k morálnym, hodnotovým súvislostiam, problém normy získava úplne iné dimenzie. Lekárska veda môže povedať, že čo je prítomné vo väčšine „zdravej“ populácie, je odchýlkou od normy u toho, kto to nemá. Morálka si však nesmie dovoliť povedať, že ak niekto niečo nemá, nemôže byť normou, alebo že porušuje normy.

Takto vidím veci zvonku, ako počujúci.

Znakový jazyk na jevišti

Prof. Zoja Mikotová

Divadelní fakulta, Janáčkova akademie muzických umění v Brně, ČR



Kľúčové slová: posunkový jazyk, jazyk, divadlo, Nepočujúci

Abstrakt príspevku: Špecifika práce s posunkovým jazykom na javisku a jeho začlenenie do kontextu dramatického tvaru.

To, že tento príspevek pro konferenci¹ má název „Znakový jazyk na jevišti“ beru jako výraz respektu, který tento jazyk postupně ve společnosti získává. Není to však jen respekt k jazyku ale také k jazykové menšině, která je uživatelem tohoto jazyka.

To, že jsou dnes Neslyšící uznávanou kulturní a jazykovou menšinou, k tomu společenskému postoji pomohly, kromě jiného, i divadelní aktivity.

¹ Konference pořádaná v rámci Mezinárodního festivalu kultury Neslyšících sv. Fr. Sáleského v Nitře.

Divadlo je odrazem, rezonérem doby, vždy se v něm zrcadlí problémy, které aktuálně tzv. hýbou společností. Svou senzitivností je dokáže i předjímat. Proto je důležité CO a JAKÝM ZPŮSOBEM nám divadlo sděluje a zda my, diváci jsme schopni obsahy dešifrovat a porozumět jim.

Většinová společnost zpočátku doceňovala u divadelních aktivit Neslyšících jen aspekt terapeuticko-rehabilitační a brala je jako okrajovou zájmovou činnost postižených lidí, Postupně však začala vnímat a zabývat se zvláštní senzibilitou práce Neslyšících a nechávala se inspirovat k vlastní tvorbě. Došlo k přesahu vnímání, k reciprocitě, k zaslouženému respektu k práci Neslyšících.

A tak jsou divadla Neslyšících v současné době většinovou společností oceňována, respektována a je pouze na nich zda svou tvorbu zaměří spíše na komunikaci s diváky své minority, či chtějí komunikovat s celou společností.

S tím samozřejmě souvisí ono už zmiňované CO a JAK? Námět = Co. Je to problém dramaturgie. A jistě existují důležitá témata jak z historie Neslyšících, tak i témata obecně lidská. Právě zde se mohou rodit ony vzájemné kulturní „přesahy“. Je-li inspirací mýtus, je nám všem společný. Je-li inspirací životní příběh, např. Heleny Kellerové, konkrétní činy nás poučí a dávají naději k překonání našich osobních potíží.

V divadle je samozřejmě důležité ono JAK? O používání či nepoužívání znakového jazyka se v současné době už nepochybuje. Znakový jazyk je vizuální záležitost, patří tedy do kategorie JAK. Vizuální složku inscenace však tvoří mnoho dalších komponentů.

Na jaké scéně, v jakém prostředí se hraje? Jaké jsou kulisy, světla, kostýmy, rekvizity či loutky? Jak jsou řešeny situace, v jakém rytmu, v jaké prostorové kompozici, jak je využíván celkový pohyb, tanec, pantomima či akrobacie? To vše je v současné době záležitostí REŽIE.

REŽIE má odpovědnost za to, v jakém kontextu je nám znakový jazyk na jevišti zprostředkován. Zda má opravdu umělecké parametry, či zda má vůbec informační hodnotu.

Zneužívání znakového jazyka na jevišti bylo kritizováno v diskusních příspěvcích na konfe-

renci festivalu DEAF WAY II² Bylo poukázáno na divadelní soubory, které zapojují neslyšící herce a znakový jazyk do představení pouze proto, aby dostaly větší podporu od nadací či od státu. V této souvislosti se mluví o tzv. „pseudodivadle Neslyšících“. Takové aktivity kulturu Neslyšících nerozvíjejí, spíše ji zkreslují.

Vždy záleží na úhlu pohledu na danou problematiku. Vždy je důležitý vzájemný respekt Neslyšících a slyšících. Rozhodují i různé společenské kontexty které vyžadují specifická řešení.

Spolupracuji s Neslyšícími na JAMU³ v Brně intenzivně více než 15 let. Jiné problémy jsme řešili při zakládání oboru Výchovná dramatika neslyšících na Divadelní fakultě, kdy nám šlo o samotné prosazení vysokoškolského studia na bakalářské úrovni.

A jiné otázky řešíme nyní, když se podařilo akreditovat magisterský stupeň studia.

Když jsme s oborem začínali, ještě neexistoval v České republice Zákon o znakové řeči a znakový jazyk nebyl na jevišti používán.⁴ To, že se stalo studium Neslyšících i jakousi laboratoří hledání výrazových možností divadla Neslyšících, nás zákonitě dovedlo k experimentování se znakovou řečí a jejímu využití v divadle. Nejprve to byly jen jednotlivé znaky, které působily svým tvarem a dynamikou provedení. Pozdější uvědomělá práce se znakovým jazykem nás dovedla k nalezení momentů, kdy vynikla jeho krása a sdělnost. Inscenace „Genesis“ se tak stala naším příspěvkem Ateliéru VDN na JAMU v boji za uznání znakového jazyka.

Barbara Vrbová⁵ popisuje dojem diváků z této inscenace.... „ruce „vyprávějí“ závěrečná slova Genesis. tentokrát však nevnímáme pouze proud znakové řeči jako sled gestikulace rukou, ale jako právě vzniklou řeč lidí „stvořených“ přímo na jevišti...“

² Dong, B.: *Misconceptions of Delf Culture in the Media and Art*, Delf perspectives from international conference on Delf Culture, 38 - 59

³ Janáčkova akademie múzických umění, Brno

⁴ výjimka: využití básně L. Graci „RUCE“ v inscenaci souboru Pantomina SI. Zákon o znakové řeči byl přijat parlamentem ČR v roce 1988 s platností od r. 1989

⁵ MgA. Barbara Vrbová: disertační práce *Pohybové divadlo Neslyšících Zoji Mikotové*, Brno 2007, str. 126

Ačkoliv je tady příběh Genesis jakožto biblický mýtus dovyprávěn, závěr inscenace přináší výpověď o nové genezi - respektování lidské individuality se všemi projevy její existence“

Opět se tu nalézá slovo „respekt“. Věřím, že právě tohle poselství si odnášejí z fakulty naši absolventi. Během studia jim byla nabídnuta možnost získat poznatky a dovednosti jejichž pochopením rozvíjeli vlastní osobnost. Z mnohých se stali pedagogové, kteří mají skvělé výsledky v práci s dětmi a mládeží. Ti z nich, kteří se věnují umělecké činnosti dokázali svými díly komunikovat s diváky neslyšícími i slyšícími. Přispívají k rozvoji kultury Neslyšících a nezapomínají ani na svou sebeidentifikaci. Nepodceňují společenský ani pedagogický přínos divadla. Jejich tvorba je respektována odbornou divadelní kritikou. A je respektována především tehdy, je-li při vysoké umělecké kvalitě zachována i specifická umění Neslyšících. Tuto specifickou projev Neslyšících utváří především scénicky pojatý znakový jazyk.

JEVIŠTNÍ ZNAKOVÝ JAZYK klade důraz na využití temporytmu, pauz a rozvinutí pohybového vizuálního rozměru znakového jazyka. Pro ty, kteří mu rozumí, přináší informace. A ti kteří nerozumí, mohou být obohaceni o zajímavý estetický zážitek. Gesta, která jsou součástí znakového jazyka, jsou všeobecně platná. Diváci je umí dešifrovat a expresivní, citový náboj znakového jazyka, jeho ikoničnost, nakonec vede k univerzálnímu pochopení.

Peter Brook⁶ slavný anglický režisér toto souznění nazývá.....„unikátní intenzitou v níž padají bariéry a neviditelné se stává skutečným....“ Takový zázrak nám pomůže vytvořit a zažít dobře zvládnutý ZNAKOVÝ JAZYK NA JEVIŠTI.

Tvorba DVD-knih v posunkovom jazyku. Od idey k predmetu: ako to robíme?

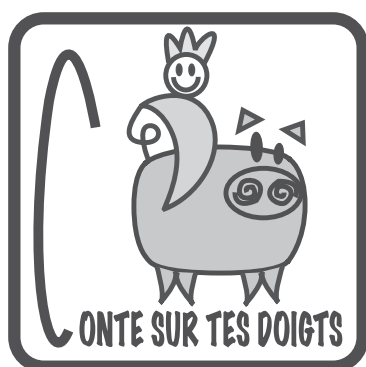
Simon Houriez, Emmanuel Canica
CONTE SUR TES DOIGTS (Francúzsko)



⁶ Peter Brook *Pohyblivý bod* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1996

Kľúčové slová: dostupnosť, nepočujúci ľudia, posunkový jazyk, knihy a DVD, reťazenia produkcie, vizuálne pomôcky.

Abstrakt príspevku: Francúzska organizácia Conte Sur Tes Doigts sa zameriava na dostupnosť umení a poznatkov pre nepočujúcich ľudí (krátka prezentácia). Vyvinuli dve kolekcie DVD-kníh v posunkovom jazyku pre nepočujúcich ľudí: videá v posunkovom jazyku s titulkami, hovorenou francúzštinou a vizuálnymi pomôckami (obrázky, videá). Budú tu prezentovať reťazenie produkcie týchto dvd-kníh: zahrnutí ľudia a nevyhnutné zručnosti.



Nezisková organizácia vytvorená v roku 2003 s cieľom:

- vytvárať poznanie a umenie prístupné nepočujúcim
- cez knižné publikácie
- prístupnosť pre nepočujúcich v múzeách
- kultúrne aktivity (workshopy, hry, rozprávky)

Knižná tvorba

- Boj proti negramotnosti
- Zjednotenie zmiešaných rodín s rovnakým kultúrnym predmetom
- Pomáhať nepočujúcim deťom tešiť sa z čítania a učenia



Kolekcia: Prieskum poznámok



Dobrodružstvo DVD - knihy ktoré vovádza do čarovného sveta

- nepočujúce a počujúce deti zahrnuté v príbehu
- kniha + DVD (Francúzky posunkový jazyk, bez hlasového prejavu, titulky, 2D animácie, hudba)

Expertí z knihy a videa z DVD



Kolekcia: Objavovanie poznámok



DVD- kniha pre deti povzbudzujúca = animovanie obrázkovej knihy v posunkovom jazyku Kniha+DVD (veľmi symbolická, 2D animácie, hudba)

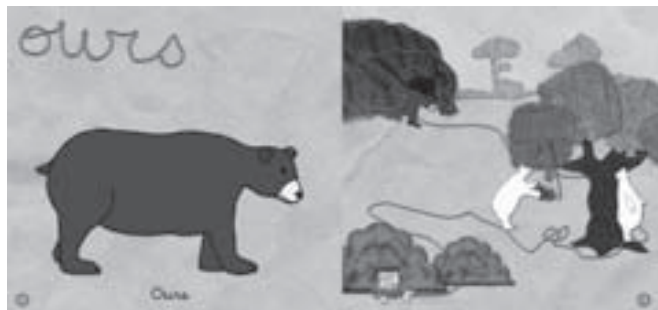
Interaktívne hry na testovanie tvojho poznania a mať zábavu so slovníkom znakov

Pomoc:

- nepočujúce deti sa cítia viac doma v posunkovom jazyku, vzbudiť ich zvedavosť, vyjadrenie svojich pocitov, hranie sa, zábava,....

- pomôcť počujúcim rodičom nepočujúcich detí o podelenia sa s niečim

Maľovanie z knihy a videa z DVD



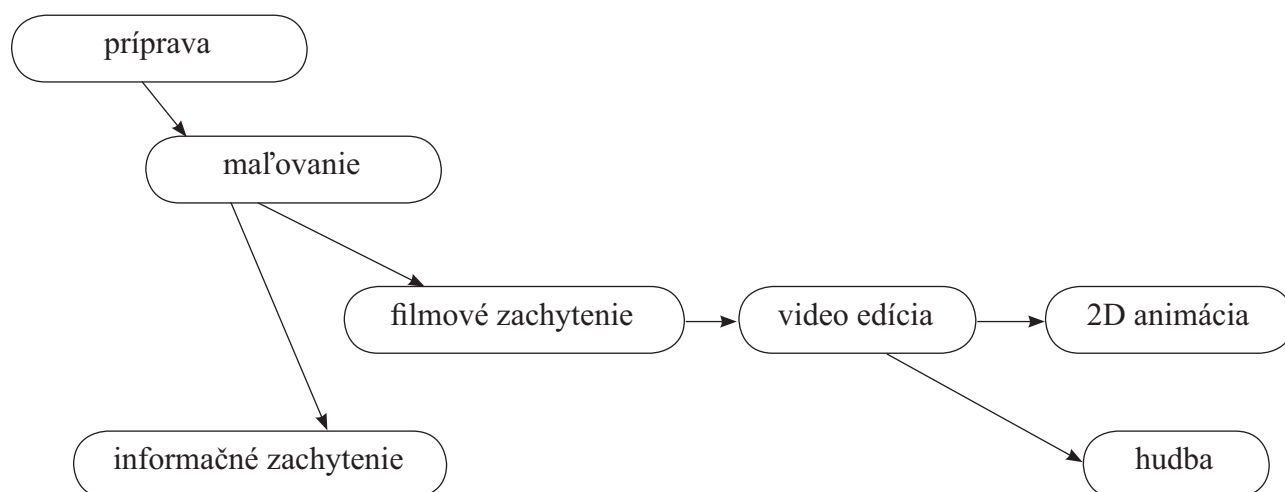
Tvoriaci tím

10 ľudí

- 2 autori
- 2 maľujúci
- počítačový grafický expert
- 2D – animátor na viedu
- Muzikant
- komik
- jeden ktorý bude zodpovedný za administratívu
- jeden bude zodpovedný za komunikáciu

Tvorba krok za krokom

na príklade „animácie pohybu“



Budúcnosť

- Tvorba nového druhu štýlu kníh s DVD na poznanie (história umenia, mytológia)
- Adaptácia našich kníh v iných krajinách

Umělecké tlumočení

**Nada Dingová - Kateřina Červinková
Houšková**

*Filozofická fakulta Karlovy Univerzity Praha,
ČR*



KLúčové slová: divadelné tlmočenie, tieňové tlmočenie, tlmočenie posunkového jazyka, supervízor, jazykový korektor, umelecké vyjadrenie

Abstrakt príspevku: V súčasnej dobe Nepočujúci uplatňujú svoj zákonný nárok na komunikáciu vo svojom prirodzenom, materinskom jazyku nielen v škole, na policii a na súde, ale aj u lekára a na úradoch. Nepočujúci čím ďalej častejšie prejavuje záujem tiež o zapojenie do kultúrneho a spoločenského života väčšiny spoločnosti.

Počujúci ľudia si málokedy uvedomia, koľko kultúrnych udalostí, ktoré prebiehajú v ich bezprostrednej blízkosti sú pre nepočujúcich absolútne nedostupné, napr. aj divadelné predstavenia. A tak pred tlmočníkmi vyvstala neľahká úloha: spolupracovať s divadelnými súbormi na príprave predstavení, tak aby ohli mať hodnotný kultúrny zážitok ako počujúci, tak aj nepočujúci diváci.

V Českej republike bolo uvedené prvé divadelné predstavenie v roku 1998, potom bola päťročná odmlka a po roku 2003 už vznikajú pravidelne.

V príspevku sa budú rozoberať jednotlivé typy divadelného tlmočenia, s akým ohlasom sa stretávajú u nepočujúcich, ako takéto divadelné predstavenie vzniká, aká nároky sú kladené na tlmočníka v divadle....

Dne 21. května 1998 byl prezidentem Václavem Havlem podepsán zákon o znakové řeči. Od té doby se výrazným způsobem měnil status Neslyšících jako kulturní a jazykové menšiny a s ním i status českého znakového jazyka jako plnohodnotného dorozumívacího prostředku českých Neslyšících.

V současné době Neslyšící uplatňují svůj zákonný nárok na komunikaci ve svém přirozeném, mateřském jazyce nejen ve škole, na policii a u soudu, ale i u lékaře a na úradech. Neslyšící čím dál častěji projevují zájem také o zapojení do kulturního a společenského života většinové společnosti.

Slyšící lidé si málokdy uvědomí, kolik kulturních událostí, které považují za zcela samozřejmé, probíhá v jejich bezprostřední blízkosti a že pro neslyšící mohou být tyto události samy o sobě absolutně nedostupné. Takovými událostmi jsou mimo jiné divadelní představení a koncerty. A tak před tlumočnický vyvstala nelehký úkol: spolupracovat s divadelními soubory na přípravě představení či hudebního koncertu tak, aby v jeden moment mohli mít stejně hodnotný kulturní zážitek jak slyšící, tak neslyšící diváci.

Umělecké tlumočení v našich kulturních poměrech zahrnuje především tlumočení divadla a hudby.

Na prvním místě je třeba upozornit, že vžitě označení „umělecké tlumočení“, které se nejčastěji používá nejširší veřejností, není terminologicky zcela správné. Termín umělecké tlumočení v sobě zahrnuje dva na sebe navazující postupy, z nichž ani jeden není fakticky tlumočením. Prvním je umělecký překlad; druhým je provedení překladu v synchronizaci s interpretem hudby či zpěvu nebo hercem v případě divadelního tlumočení. Tyto dva postupy bývají nejčastěji provedeny jedním tlumočníkem, nemusí jít však o pravidlo.

Tlumočení divadla

O tlumočení divadelních představení bylo již mnohé napsáno. Co však není podrobně popsáno je

postup přípravy překladu tlumočeného představení a prostředky, které se v divadelním tlumočení využívají.

Postup přípravy překladu

Ze všeho nejdůležitější je, aby tlumočník, který se rozhodl tlumočit divadelní představení dokonale znal scénář a divadelní představení samotné. V této fázi tlumočnickovi zcela jistě mnoho napomohou zkoušky: čtená zkouška a prostorová zkouška, kdy si tlumočník může vyslechnout hru jako celek. Má možnost využít konzultací s herci a režisérem o jednotlivých rolích, charakterech a v neposlední řadě o jazyce postav. Pokud tlumočník dobře porozumí průběhu děje a charakteru postav, bude jeho práce na překladu o to jednodušší.

Rozbor představení

Slyšící divák sleduje během divadelního představení dialog a zároveň akci na jevišti, což mu poskytne k pochopení děje všechny potřebné informace. Když se tlumočník připravuje na divadelní představení, je velmi důležitým krokem vyhodnotit vizuální stránku představení. Během sledování zkoušky může tlumočník zjistit, jaké pasáže jsou srozumitelné pouze z vizuální stránky. Může například zjistit, že jedna z postav je rozzlobená, protože živě gestikuluje a rychle přechází po místnosti. Zřejmý už ale není důvod jeho rozčilení. Někdy nese význam celé epizody právě vizuální akce na jevišti a proto je velmi důležité, aby s těmito informacemi pracoval i tlumočník. Je několik cest, jak se přiblížit dojmu, jaký může mít neslyšící z pouhého sledování dění na jevišti. Někteří tlumočníci zkouší sledovat hru bez zvuku (se špunty v uších, s vypnutým zvukem) a zaznamenávají si části, které jsou pro něj matoucí, nepřehledné nebo nejasné.

Převyprávění scénáře

V procesu překladu je jedním z nejdůležitějších bodů výborné porozumění smyslu děje příběhu. Tomu může velmi napomoci technika „parafrázování“. Tlumočník se pokusí vlastními slovy převyprávět obsah a smysl představení v celku nebo po částech a poté si všechny své postřehy a nápady pokusí zaznamenat. Výhodou „převyprávění“ příběhu vlastními slovy je ověření si, do jaké míry rozumím

textu. Technika parafrázování může dobře fungovat i v týmové přípravě, kdy si mohou tlumočníci ve skupině upřesňovat pasáže, které by jim samotným nebyly jasné. Tlumočníci v každém případě nemohou začít s překladem, aniž by dokonale nerozuměli smyslu děje.

Podrobný rozbor scénáře

Ve chvíli, kdy je dokončeno rozdělení rolí mezi tlumočnický, je možné začít pracovat na přípravě samotného překladu. Na začátku je vhodné pracovat s textem scénáře. V tento moment je nutné zaměřit se na obtížná místa v překladu. Problémy mohou způsobit slovní hříčky, vtipy, narážky na kontextuální dobové realie nebo klišé. Nelze opomenout vlastní jména, místní jména a odkazy na známé osobnosti. Označeny by měly být také různé zvuky, které nejsou součástí dialogů a které nejsou na jevišti vizuálně zřejmé (siréna, zvonící telefon, domovní zvonek, hluk dopravy...).

Nejvýhodnější je požádat o pomoc samotné herce. Herci se sžili s postavou, kterou na jevišti ztvárňují. Pokud není možno hovořit přímo s hercem, je nutné najít si jiné zdroje, jak se o postavě dozvědět více. Tlumočnickovi může pomoci asistent režie nebo dramaturg.

Hrubý překlad

Pracovními nástroji pro kontrolu prvních hrubých překladů mohou být videokamera, brainstorming nebo společná diskuse s kolegy tlumočnický. Výběr vhodných jazykových prostředků by měl reflektovat faktory, jako je adekvátnost překladu, plynulost pohybu, rytmus, srozumitelnost a dobrá čitelnost na vzdálenost větší než dva metry. Je žádoucí, aby po prvních zkouškách hrubého překladu začal s týmem spolupracovat supervizor tlumočnicků a neslyšící konzultant.

Při práci na hrubém překladu je nutno dodržet následující základní pravidla.

Tlumočník bude stát od diváků ve větší vzdálenosti, než při běžné komunikaci, proto je vhodnější při výběru znaků využít spíše dvouruční znaky. Ty jsou větší a většinou i průběh jejich artikulace je delší. Používáním dvouručních znaků přispěje k divákově komfortnímu vnímání děje.

Při překladu představení je nutné, aby se tlumočnick neupínal na jednotlivá slova zdrojového jazyka. Upnutí se na slova může proces překladu zpomalovat. Je nutné, aby se tlumočnick zaměřil více na smysl a koncept celé věty, fráze, odstavce.

Jindy dojde v představení k situaci, kdy je nutné, aby měl neslyšící divák dostatek času pro sledování dění na jevišti. Pokud na scéně dochází k romantickému polibku nebo iluzionista tahá z cylindru králíka, je žádoucí, aby tlumočnick neodváděl pozornost. Řešením je načasování tlumočení tak, aby v tento moment mohl tlumočnick volně sedět a pohledem odkazoval směrem k akci na jevišti. Repliky, které by byly během těchto chvil vyřčeny, je možno připojit před nebo za tuto pauzu.

Důležité je udržovat kontinuitu při používání stejných znaků pro stejné objekty. Pokud tlumočnick začne používat jmenný znak pro označení osoby nebo místa dění, pak jej musí používat stejně v průběhu celého představení.

Velkou výzvou vždy bývá tlumočit slovní hříčky, vtipy, veršované promluvy a aktualizovaná pojmenování. Cílem je, aby jejich efekt na neslyšící publikum byl stejný jako efekt v mluveném jazyce na slyšící publikum. Pokud se slyšící publikum směje, pak by se ve stejný okamžik mělo smát i neslyšící publikum. Většinou není možné tyto promluvy překládat doslovně, zpravidla je nutné vymyslet je v cílovém jazyce nově. Při překladu bývá hra se slovy nahrazena hrou se znaky ve smyslu použití podobného nebo stejného tvaru ruky, pohybu nebo umístění v prostoru. Tlumočnick by si neměl hru se znaky vymýšlet na místech, kde žádná hra není ani ve zdrojovém jazyce. Neslyšící diváci by se neměli smát, pokud zbytek publika pláče.

Práce na překladu při zkouškách s herci

Překlad je možno připravovat při zkouškách scén souběžně s herci. Na přípravu překladu je nutné mít vždy dostatek času. Zkouškový plán pro herce také zahrnuje termín, do kdy musí herci umět text zpaměti. Pro tlumočnick to znamená, že ve stejný čas by měl být hotov téměř finální překlad, který také bude dostatečně zafixovaný. K diskusi o náročnějších částech hry je vhodné stále pracovat se supervizorem tlumočnicků a neslyšícím konzultantem.

Tlumočnick by si měl dát mimo jiné také pozor na gesta, která herci při hraní provádějí, a v překladu je zohlednit. Když je gesto dostatečně výstižné samo o sobě, není třeba ho překládat. U stínového tlumočení je možné použít stejné gesto herce a tlumočnicka, čímž dochází k jejich splynutí v jednu postavu. Od herce i tlumočnicka to vyžaduje dokonalé načasování.

Zafixování finálního překladu

Tlumočnick by si v konečné fázi přípravy představení měli zkusit odznakovat hru od začátku do konce bez průběžné korekce chyb a bez doprovodu mluveného slova herců. Zkontrolují tak kontinuitu připraveného překladu a současně zapamatování si textu. Další zkoušky mohou probíhat i mimo divadlo např. při sledování představení ze záznamu. Pokud do této doby tlumočnick ještě nespolečně pracoval s tlumočnickým supervizorem nebo neslyšícím konzultantem, pak se ve finálních úpravách překládaného textu jedná už o nezbytnost.

Po fázi ustanovení finálního překladu následuje jeho další upevňování, a to až do premiéry představení. Opakovací zkoušky probíhají i po premiéře.

Tlumočnick na divadelním jevišti - praktické zkušenosti

Nejvýhodnější je situace, kdy každý z herců má svého tlumočnicka, který je s ním na jevišti při všech scénách, a to i v případě, že herec během výstupu vůbec nemluví. Tento princip má neslyšícímu divákovi zajistit naprostý informační komfort. Jeho pozornost tak není tříštěna na situace, kdy herec přichází na jeviště s tlumočnickem a kdy přichází bez tlumočnicka. Neustálá přítomnost tlumočnicka je pro slyšícího diváka také přirozenější a poutá u něho menší pozornost.

- Tlumočnick v maximální možné míře kopíruje pohyb a výraz herce. Důvodem je opět snaha o splynutí herce a tlumočnicka v jednu postavu. Součástí kopírování výrazu je i následování pohledu herce. Zde se však mohou vyskytnout i výjimky v případě, že je potřeba přenést pohledem pozornost na dalšího mluvčího, což je typické pro znakový jazyk, nikoliv pro jazyk mluvený.
- Tlumočnick používají stejné kostýmy jako herci, ale v černé barvě, tak, aby vytvořili shodnou si-

luetu herce.

- Pokud musí dojít k fyzickému oddělení herců a jejich tlumočnicků, zůstávají tlumočníci alter-egem herců. Stejně jako při tlumočení celého představení ani v této scéně nedochází k navázání vizuálního kontaktu mezi hercem a jeho tlumočnickem.
- Tlumočník po nutném oddělení od herce nezůstává pasivní, „odloženou“ postavou, ale je skutečným alter-egem herce. Při dvojnásobném počtu osob na jevišti je nutné neustále dbát na to, aby divák neměl pocit chaosu a přeplněnosti. Není nutné bazírovat na každém společně provedeném kroku herce a tlumočnicka, pokud existuje jiné, vhodnější řešení.
- V některých situacích tlumočník vystupuje ze své tlumočnické role a stává se skutečně hercem. V takovém případě bychom neměli mluvit o tlumočnickém výkonu, nýbrž o hereckém výkonu ve znakovém jazyce. Několikavteřinové tzv. „zcizování“ (oddělení herce a tlumočnicka ve smyslu postavy, přičemž typické je navazováním očního kontaktu mezi hercem a tlumočnickem) se v tlumočených verzích představení objevuje často. „Zcizování“ přináší do divadelního představení vtip, ale musí být voleno velmi opatrně, protože s sebou přináší poměrně vysoké riziko nežádoucího ovlivnění děje a scény. Při jeho neuváženém používání může dojít k roztržení divadelní postavy a pro neslyšícího diváka přestane být tlumočení srozumitelné.
- Pokud se v představení pracuje s imaginárními postavami či předměty je nutné naprosto zkoordinovat pohledy herců a jejich tlumočnicků, a to nejen v jednotlivých pracovních dvojicích, ale obecně všech aktérů, kteří jsou právě na jevišti.
- Velký důraz je nutné věnovat předávání slova mezi tlumočnickou s loutkou, které je vedeno pohledem. Zatímco herci při tomto dialogu vůbec nenavážou oční kontakt, srozumitelnost komunikace mezi tlumočnickou je pro neslyšící diváky očním kontaktem podmíněna.
- Mnohdy se v představeních pracuje se společným užíváním jediné společné rekvizity. Tím se zdůrazňuje propojení herce a jeho tlumočnicka. Důležité je, že při použití společné rekvizity nesmí docházet ke „zcizování“.

- Zcela zásadní význam má při tlumočení představení již zmiňované předávání slova pomocí očního kontaktu. Pro neslyšícího diváka, který se v komunikaci postav nemůže orientovat podle směru přicházejícího zvuku, je předávání slova formou očního kontaktu jedním z hlavních prvků podporujících srozumitelnost. Pokud se ignoruje nutnost očního kontaktu, srozumitelnost situace tím vždy značně utrpí, byť by byl překlad sebelepší. Oční kontakt postav napomáhá orientaci neslyšícího diváka v ději představení. Vede jeho pozornost po scéně správným směrem, resp. vede jeho pozornost k jednotlivým promluvám postav, v našem případě i tlumočnicků. Toto pravidlo je potřeba dodržovat i v případě, že se naruší synchronizace pohybu herce-tlumočnicka.
- Při tlumočení divadla je žádoucí naprosto zkoordinovat chůzi herce a tlumočnicka při pohybu po jevišti (řešením byl maximální tělesný kontakt herce a tlumočnicka).
- V divadelním tlumočení je často potřeba řešit umístění dvou tlumočnicků, jejichž herecké protějšky nejsou vidět, ale pouze slyšet, přestože jsou fyzicky na scéně. Není nutná obava z postavení tlumočnicků přímo vedle herců. Nedochází tím k narušení atmosféry komična a momentu překvapení. Následné umístění tlumočnicka ve sníženém postavení před hercem pomáhá ke splynutí herce a jeho tlumočnicka a k vytvoření kompaktního obrazu postav na jevišti.

Tlumočení divadla je velkou výzvou pro každého tlumočnicka pro neslyšící. Kouzlo divadelních představení tkví v tom, že každé představení je jiné a jedinečné. Je velkým zadostiučiněním, že prožít divadelní zážitek v současné době není upíráno ani neslyšícím divákům. Jediným přáním je, aby nastudovaných tlumočených divadelních představení pro neslyšící do budoucna jen přibývalo.

Tlumočení zpěvu a hudby

Cílem tohoto typu uměleckého tlumočení je přinést neslyšícímu divákovi obdobný zážitek z hudby, jako má slyšící posluchač - přeměnit hudbu v obraz. Hudební tlumočení můžeme rozdělit na tlumočení zpěvu a tlumočení hudby. V obou případech se při překladu postupuje trochu jiným způsobem, cíl je

však vždy stejný. Na tlumočení konkrétní skladby se může podílet jeden nebo více tlumočnicků, což je závislé především na počtu interpretů, požadavcích a finančních možnostech organizátora, prostorové situaci atd.

V lednu 2002 proběhl v České republice první koncert populární hudby, který byl celý tlumočený do znakového jazyka. Byl to Tříkrálový benefiční koncert a o necelý rok později, v prosinci 2002, proběhl první tlumočený koncert vážné hudby – Podepsáno srdcem.

Je třeba upozornit, že tlumočnick většinou netlumočí ani jednotlivé tóny, ani jednotlivé ve skladbě hrající nástroje. Pokusím se na následujících řádcích popsat alespoň stručně postup práce tlumočnicka.

Přijetí zakázky a spolupráce s organizátorem

Prvním krokem k úspěšnému zdoání všech překážek na cestě za dobře odvedenou prací je zodpovědné rozhodnutí, zda jako tlumočnick práci zvládnu. Je potřeba zvážit – vlastní profesní vybavení, obsah, rozsah a náročnost zakázky, finanční pokrytí, složení tlumočnického týmu a schopnost, příp. možnosti organizátora zajistit podklady a podmínky pro tlumočení. Žádná z těchto položek není zanedbatelná a každá může vést tlumočnicka k rozhodnutí zakázku odmítnout.

Cíle tlumočení hudby a zpěvu

Obecný cíl tlumočení byl popsán již výše. Co všechno by ale měl v překladu tlumočnick obsahnout? Jde především o rytmus a tempo skladby, její dynamiku a gradaci, melodii a obsah skladby, případně kontext skladby (dobový či kulturní nebo kontext celku, ze kterého skladba pochází). To vše by mělo jít při překladu ruku v ruce s emočním nábojem skladby. Při práci má mít tlumočnick vždy na mysli cílovou skupinu svého tlumočení, kterou jsou primárně neslyšící.

Příprava podkladů pro překlad

Po přijetí zakázky je první fází příprava podkladů, které tlumočnickovi poslouží při vlastním překladu. Je třeba si obstarat především zvukovou nahrávku, v ideálním případě i videonahrávku (v některých případech je nezbytná, někdy lze pracovat i bez ní), texty zpívaných částí skladby, partitury (pokud je tlumočnick schopen číst z not), historické a faktografické materiály o autorovi a skladbě, podklady

pro zasazení skladby do širšího kontextu (původní literární předlohy, celá libreta, obsahy děl) a obrazový materiál ke skladbě, který slouží k obohacení vizuálního obrazu, jenž chce tlumočnick utvořit (dobové portréty, vyobrazení autora, vzhled postav v muzikálu, zobrazení přírodních motivů...). Jednou z položek této přípravy je zhlédnutí a vyslechnutí celku, do kterého skladba patří.

Umělecký překlad

Po získání podkladů se tlumočnick zaobírá jejich studiem a volně přechází do stádia překladu. Nejprve se pečlivě se skladbou seznamuje tím, že skladbu „naposlouchává“. Tím si tvoří základní mapu pro překlad, ale také solidní základ pro následnou interpretaci, kdy by se měl již automaticky ve skladbě orientovat. V této první etapě si tlumočnick rozděluje skladbu do logických celků, podle nichž vytváří kostru překladu.

Již v této fázi tedy hledá hlavní námět a dílčí náměty překladu. V překladu se pracuje spíše s melodickými celky, které obsahují hudební myšlenku, než s jednotlivými tóny. Tlumočnick se pokouší připravit neslyšícímu divákovi plastický obraz skladby v její celistvosti.

V případě otextované skladby je tlumočnick plně vázán textem a měl by jej, samozřejmě s přihlédnutím k biculturnosti překladu, předat divákům v plném rozsahu. U takové skladby je zapotřebí vymyslet pouze obrazy, které budou vyplňovat instrumentální části skladby (předehry, mezihry atd.).

U čistě instrumentální skladby se tlumočnick musí hned pustit do studia historických a faktografických materiálů o autorovi a skladbě. Protože v této fázi má již skladbu „naposlouchanou“, vybere z možných námětů ten, který se podle jeho mínění ke skladbě nejlépe hodí. Překlad může samozřejmě obsahovat i několik vüdcích námětů, vždy by ale měl být jeden hlavní nebo zastřešující.

Zároveň s tvorbou jednotlivých obrazů překladu tlumočnick musí začít vyhledávat vhodnou slovní (rozuměj znakovou) zásobu. Slovníky, obrazový materiál, ale především sami neslyšící jsou nevyčerpatelnou studnicí pro tuto práci.

Fáze tvorby obrazů se často již prolíná s rytmičováním projevu ve znakovém jazyce, to může však probíhat i následně. Nyní také tlumočnick zjišťuje a vybírá mezi navrženými znaky ty, které nejlépe

vyhovují danému rytmu a zvolenému tempu. Tlumočník musí rytmizovat znakový projev tak, aby skladba nevyzněla monotónně. Ani hudba, která si udržuje svůj rytmus, přece nemusí působit monotónně. Totéž by se mělo povést tlumočnickovi v překladu. Rytmizací tlumočník propracovává také gradaci, ale ta už je z velké části obsažena ve vlastním jazykovém překladu. Při tlumočení hudby a zpěvu se často využívá rytmického zmnožování znaku. Zmnožování znaku nebo celých částí překladu se často provádí v kombinaci se změnou pravolevé orientace tak, že znak (nebo část překladu) tlumočník ukáže nejprve v dominanci pravé ruky, následně znovu, ale v dominanci levé ruky. Zmnožení v kombinaci se změnou pravolevé orientace působí svěžeji než obyčejné zmnožení a tvořený obraz se stává plastičtější. Změnu pravolevé orientace však nelze používat bez jakýchkoliv pravidel. Její používání klade na tlumočníka zároveň požadavek umět používat jako dominantní levou i pravou ruku.

Jednotlivé části se následně propojují v celek, tak aby přechody byly plynulé. Překlad se pak ještě před jeho zafixování tlumočnickem tříbí, k čemuž významně přispívá introspekce.

Fixace překladu a introspekce

V okamžiku, kdy je tlumočník s vlastním překladem hotov, nastává fáze intenzivního učení se překladu skladby zpaměti. Tlumočník si nejčastěji zároveň s hudbou opakuje překlad a nacvičuje jeho synchronizaci s hudbou. V průběhu této práce by měl provést kontrolu vlastní práce videonahrávkou. Introspekce by měla probíhat spíše v první polovině této fáze, dokud tlumočník ještě nemá překlad příliš pevně zafixovaný, aby byl schopen provést a přijmout korekturu. Videonahrávku je vhodné sledovat jak s hudbou, tak bez hudby, aby byl tlumočník schopen postřehnout maximální množství chyb a zhodnotit kvalitu překladu a přednesu i z pohledu diváka, který neslyší hudbu.

Časově náročnější bývá nácvik a fixace skladeb, které tlumočí několik tlumočnicků. V případě přednesu unisono musí totiž mezi nimi dojít k naprosté synchronizaci projevu, protože i pro netrénované divácké oko jsou drobné chyby postřehnutelné. Čím více tlumočnicků, tím je nácvik náročnější.

Supervize Neslyšícím

Stejně jako při přípravě tlumočeného divadel-

ního představení je i při tlumočení hudby a zpěvu supervize Neslyšícím jedním z nepostradatelných kroků vedoucích ke kvalitnímu překladu. Neslyšící supervizor jako první divák ověřuje, zda svým překladem tlumočník dosáhl cíle, který si vytyčil. Tlumočník se supervizorem konzultuje výsledný dopad na neslyšícího diváka a může provést ještě v dostatečném předstihu úpravy překladu. Z tohoto důvodu je vhodné projít supervizi ještě před úplným zafixováním překladu.

Zkouška s interpretem hudby a umístění tlumočnicka na jevišti

Když tlumočník přechází do další fáze, kterou je zkouška s interpretem skladby, měl by mít překlad již plně zafixovaný. Již během zkoušky by měl tlumočník stát na místě, na kterém bude i během koncertu. Je to jednak z důvodu přivyknutí tlumočnicka na vymezený prostor, jednak je nezbytné, aby si na přítomnost tlumočnicka uvykl samotný interpret. Zkouška s interpretem slouží mimo jiné k doladění synchronizace tlumočnicka s interpretem a případným drobným úpravám překladu, protože nahrávka se od živého projevu interpreta vždy, někdy více, někdy méně, liší.

Umístění tlumočnicka na scéně je podmíněno celou řadou faktorů. Obecně je vhodné, aby tlumočník stál vždy co nejbližší hudebního tělesa nebo zpěváka, aby měl neslyšící divák možnost sledovat hudební vystoupení jako celek. Zároveň musí mít ale vždy dostatek místa pro projev ve znakovém jazyce. Při tlumočení většího hudebního tělesa je tlumočník často umístěn spíše před orchestrem. Při tlumočení zpěvu se umístění tlumočnicka liší téměř skladbu od skladby.

Přednes překladu v synchronizaci s interpretem hudby

I pro přednes překladu existují osvědčená pravidla, která umocňují zážitek z překladu, činí ho zřetelnějším, srozumitelnějším a estetičtější.

Rovná záda, uvolněná ramena, zatažené hýždě, břicho a mezilopatkové svaly jsou předpoklady správného postoje, který usnadňuje i tzv. vysoké držení rukou. Správné držení těla podporuje také dobré dýchání, které může mimo jiné pomoci s trémou. Tlumočník by se také při tlumočení neměl příliš pohupovat v kolenou. Nejenže to vypadá poněkud legračně, ale především se celý jeho projev

ve znakovém jazyce míháním se nahoru a dolů stává méně čitelným.

Vysokým držením rukou - označení držení loktů ve výšce ramen nebo těsně pod jejich linií - je tlumočnický fyziologicky nucen dělat znaky větší, a tudíž i zřetelnější. Zároveň dělá znaky dále od těla. Vysoké držení rukou tak podporuje využívání většího znakovacího prostoru, než je tomu při běžné komunikaci nebo tlumočení.

Pro umělecké tlumočení obecně je charakteristické používání větších znaků, stejně jako zvýraznění mimické složky projevu. Zvýraznění mimické složky je nutné zaprvé kvůli vzdálenosti diváků, za druhé je mimika v případě znakového jazyka nositelem gramatických významů a za třetí je významným činitelem pro přenos emocí, což je pro tlumočení hudby a zpěvu velmi významné. Specifické je pro tlumočení hudby a zpěvu v mimické složce projevu potlačení orální artikulace, podobně jako je tomu u tlumočení do mezinárodních znaků.

Tlumočnický hudby a zpěvu na jevišti - praktické zkušenosti

- Tlumočnický, který tlumočí skladbu, by neměl být zároveň tlumočnickým moderátorem, který skladbu uvádí. Pro neslyšícího diváka by propojení těchto dvou rolí bylo poněkud matoucí a ani tlumočnický by do skladby nenastupoval s dostatečnou koncentrací a správnou energií.
- Tlumočení skladby začíná současně s jejími prvními tóny, případně může tlumočnický zaujmout výchozí polohu znaku ještě před začátkem skladby. V žádném případě tlumočnický nečeká na odeznění úvodních tónů, jako je tomu u běžného tlumočení.
- Při tlumočení v duetech lze zaujmout řadu různých postavení, které jsou kombinací postavení tlumočnických a interpretů. Zpěváci mohou stát odděleně, každý z jedné strany tlumočnické dvojice, nebo mohou stát odděleně naopak tlumočnický, kdy středovou dvojici tvoří právě zpěváci, či zpěváci tvoří jednu dvojici, vedle které zprava nebo zleva stojí tlumočnický pár. Umístění je ovlivněno především obsahem písně, vzájemným postavením zpěváků a samotným překladem.
- Tlumočení v duetech s sebou většinou přináší značnou míru kooperace. Návčik je zpravidla

delší, ale výsledek pak bývá také zajímavější.

- Pokud nelze při tlumočení dvou interpretů využít dvou tlumočnicků, může v některých případech úspěšně tlumočit i jeden tlumočnický.
- V případě tlumočení skupinového, kde se na jevišti pohybuje celá řada zpěváků a tlumočnicků, lze kromě stínového tlumočení využít i systému zrcadlového. Jedna polovina jeviště pak patří tlumočnickům, zatímco druhá zpěvákům. Tento systém je vhodné využít především pokud je málo času na zkoušky se zpěváky, které jsou pro stínové tlumočení nezbytné.
- Při zkoušce je vždy třeba předem vyřešit pohyb interpreta po jevišti, pokud tlumočnický stojí na místě. Je nutné zpěvákovi vysvětlit, že nesmí během skladby přecházet před tlumočnickým.
- Tlumočení písní v sobě samozřejmě zahrnuje i tlumočení meziher bez textu.
- Pokud je ve skladbě refrén nebo opakování určitého motivu, mělo by se to odrazit také v překladu, aby to poznal i neslyšící divák. Naopak ale není pro znakový jazyk přirozené a vizuálně zajímavé opakovat jediný znak či dva znaky mnohokrát stejně za sebou.
- Oděv volí tlumočnický podle situace, tradičně se používá pro tyto situace černý. Tlumočnickým – mužům nelze ani u prestižnějších společenských situacích doporučit sako, protože nepodporuje jasnou siluetu, která je nutná pro dobré „čtení“ znaků na větší vzdálenost. Lépe je použít košili, zapnutou vestu a kravatu, které k zachování korektnosti poslouží stejně dobře. Tlumočnice by měly zase dávat pozor na netradičně střížené rukávy, které také v některých případech mohou rušit.
- V okamžiku skončení skladby by tlumočnický neměl hned prchat z jeviště. Přímo po posledním znaku by vždy měly následovat dvě až tři vteřiny setrvání v poslední poloze znaku, aby divák dostal čas, propojit všechny myšlenky, které k němu z jeviště putují. Po té by vždy měla následovat úklona, která je poděkováním divákům za jejich pozornost. Nejdříve v tomto okamžiku může tlumočnický opustit jeviště. Je ale vždy dobré zkontrolovat pohledem také interpret a v případě, že je to vhodné, poděkovat nejprve také jemu.

- Tlumočník, který se připravuje na tlumočení pouze ze studiové nahrávky, by měl vždy počítat s tím, že skladba bude „na živo“ odlišná. Už při přípravě překladu by si měl některé znaky nechat „do rezervy“ nebo mít vyhlídnuté pasáže v překladu, které lze krátit.
- Stejně jako u divadelního tlumočení platí pro tlumočení hudby a zpěvu používání práce s pohledem.
- Chlácholit se při narychlo odbytém překladu tím, že slyšící divák nerozumí a neslyšící nemůže zpěv ani hudbu vnímat, je velmi neprofesionální.

Na závěr je nutno poznamenat, že tlumočení hudby a zpěvu může být velkým zážitkem jak pro neslyšící diváky, tak pro slyšící publikum. Vždy je ale nutné věnovat přípravě překladu a jeho nácvičku dostatek času a sil

Pro zpracování článku bylo využito přípravných materiálů Umělecké tlumočení do znakového jazyka a Umělecké tlumočení divadla a hudby pro neslyšící připravené lektorkami (Kateřinou Červinkovou, Naděou Dingovou a Tamarou Kováčovou v dvouletém projektu s názvem Výchování lektorů a vytvoření výukových materiálů pro tlumočníky znakového jazyka, transliterátory znakované češtiny a vizualizátory mluvené češtiny. Tento projekt bude ukončen v březnu 2008, kdy bude celkem 85 výukových materiálů k dispozici všem zájemcům o problematiku tlumočení.

Rytmus jako prostředek jevištního projevu neslyšícího herce

Mg A. Marika Antonova

Divadelní fakulta, Janáčkova akademie muzických umění v Brně, ČR



Klíčové slova: *biorytmus přírody, rytmus umenia, cit pre rytmus, práce s hmatovými a vizuálními vnemami, prirodzenosť, kultivovanosť, tvorivosť, zmysel pre abstrakciu*

Abstrakt příspěvku: *Nepočujúci majú rovnaké dispozície k vnímaniu a práci s rytmom ako počujúci, len je tieto vlohы potrebné rozvíjať pod tvorivo – pedagogickým vedením, dostatočne prispôsobeným špecifickým potrebám a schopnostiam nepočujúcich (hlavne ich výborne vizuálnej a hmatovej vnímavosti). Schopnosť tvorivo pracovať s rytmom koreluje so zmyslom pre abstrakciu. Práve problém*

*porozumenia abstrakcii a jej tvoreniu – univerzál-
nemu problému nepočujúcich osôb - nie poruchu
sluchu považujem za hlavnú prekážku pre tvorivú
prácu s rytmom u nepočujúcich. Predpokladám,
že cieľavedomý vývoj zmyslu pre abstrakciu môže
byť podnetom tiež pre rozvoj tvorivosti v práci s ryt-
mom.*

- Jak již ukazuje název mého příspěvku „**Rytmus jako prostředek jevištního projevu neslyšícího herce**“, referát bude o práci s rytmem. Proč se vlastně v odborném semináři o jevištním znakování odvažují vystoupit s příspěvkem o rytmu?
- Všichni víme, že rytmus prostupuje živým i neživým světem. Nachází se v nepatrném chvění listu ve větru i v biorytmu celého Vesmíru. V rytmu dýcháme, chodíme, v rytmu bije naše srdce, v rytmu vznikají a uvadají květy, žijí a umírají lidé.

Cit pro rytmus patří k základním dovednostem a je nezbytný pro kvalitní chod našeho života. Platí to jak pro obvyklé, rutinní činnosti, tak i pro tvořivou práci. Ze správného dýchání vyplývá kultivovaná řeč (i znaková řeč), a z uvědomění tělesného rytmu se vyvíjí kultivovaný tělesný jazyk – jevištní pohyb.

Tímto příspěvkem vás chci krátce seznámit s mým doktorandským výzkumem, který nese stejný název - „**Rytmus jako prostředek jevištního projevu neslyšícího herce**“. Je to práce, ve které mě povzbuzuje přesvědčení, že rytmus není a nemá být pro neslyšícího¹, a hlavně pro neslyšícího umělce, něco cizího a nepochopitelného.

Jsem slyšící, kterou přivedla do světa neslyšících náhoda – učila jsem lotyšskou literaturu na střední škole v Lotyšsku a přidělili mi i třídy neslyšících středoškoláků. Díky potřebě nalézt způsob komunikace jsem objevila znakový jazyk a díky snaze najít optimální metody práce s textem u Neslyšících jsem objevila dramatickou výchovu. A dál – díky dramatické výchově jsem objevila divadlo jako pramen

¹ Termín „Neslyšící“ používám ve smyslu „člověk se ztrátou sluchu, používající znakovou řeč jako prostředek komunikace“.

intelektuálního, emocionálního a sociálního růstu a prostředek umělecké seberealizace.

Tvořivě pracuji s neslyšícími již osm let: „zpívala“ jsem s nimi ve znakové řeči za hudebního doprovodu, pak spoluzakládala divadelní kroužek neslyšící mládeže a připravovala pohybová vystoupení. Chtěla jsem po nich, aby byli uvolnění, přirození a přitom precizně dodržovali tempo tanečního kroku, experimentovala jsem s rytmizovaným znakováním doprovázeným živou instrumentální hudbou nebo zpěvem. Vedla jsem pohybové dílny, kde jsme se učili pracovat se zvukovými a hmatovými podněty za pomoci afrických bubnů a kde jsme tvořili rytmizované etudy s jejich živým doprovodem. A přesto bylo stále více otázek než odpovědí: jak probudit v neslyšícím herci cit pro rytmus, jak kultivovat přirozenou synchronizaci pohybu, jak zapojit hudbu do představení tak, aby neslyšícím pomohla nebo alespoň nepřekážela, jak přivést neslyšícího herce k tomu, aby rytmus nejen dodržoval, ale i tvořil...

Při hledání odpovědí na otázky týkající se divadelní práce se neslyšícími herci (velká část této problematiky je spojená s rytmem), jsem se dostala na obor Výchovné dramatiky pro neslyšící² na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění³ (musím zmínit, že tento ateliér je jediný svého druhu v Evropě). Vystudovala jsem bakalářský program spolu s neslyšícími studenty a začala doktorandské studium v oboru Divadlo a Výchova. Také doktorský výzkum „**Rytmus jako prostředek jevištního projevu neslyšícího herce**“ realizuji ve spolupráci s ateliérem VDN.

Dovolte, abych vás krátce seznámila s teoretickými a praktickými aspekty mého výzkumu. Podle nejnovějších výzkumů je cit pro rytmus prenatálně podmíněn⁴. Tep matčina srdce, její řeč, hudba, tanec, pohyby matčina těla – to jsou obvykle první

² *dále jen VDN*

³ *dále jen DIFA JAMU*

⁴ *Na prenatální podmíněnost v České republice poprvé upozornil akademik Jozef Charvát. Podle jeho výzkumu se vnímání časového průběhu hudby začíná rozvíjet již v embryonálním životě dítěte (více o tom: Sedlák, František. Základy hudební psychologie/Učebnice pro studenty pedagogických fakult: Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990, str. 117).*

zkušenosti s rytmem ještě před narozením. Jenom část těchto rytmických podnětů, tj. hmatové vjemy, je dostupná neslyšícímu dítěti. Slyšící dítě po narození dále rozvíjí svou zkušenost s rytmem trvalými zvukovými počítky: nejprve poslechem a tělesným prožíváním řeči a hudby. Psychologické výzkumy potvrzují, že rytmické cítění není pouhým nasloucháním, ale je současně provázeno mimovolnými pohybovými reakcemi organismu.⁵ Nejpřirozeněji hudbu tělem prožívají malé děti. Neslyšícím dětem jsou z velké části tyto zkušenosti odepřené, rytmus vnímají hlavně vizuálně: pohyby větví ve větru, vlnění vodní hladiny, stromy u silnice, jejich střídání a proměny stínů, reflektory na diskotéce. Případně vnímají vizuální vjemy spojené s hmatovými: silným zážitkem pro mnoho neslyšících je například cesta vlakem, jeho houpání, vibrace, míhaní krajiny za oknem, setkání se s protijedoucím vlakem na vedlejší koleji...

Přestože vlastním empirickým pozorováním okolního světa mají i neslyšící děti s rytmem hodně zkušeností, bez pedagogického vedení nedokáží tyto poznatky zpracovávat a uplatnit je pak v rytmech, hudební výchově nebo jinde, kde se rytmus obvykle pojí se zvukovými podněty. **Právě v nedostatečném přizpůsobení metod specifickým potřebám a schopnostem neslyšících (například výtečné vizuální a hmatové vnímavosti), vidím hlavní důvod, proč bývá rytmická výchova neslyšících pouze zřídka úspěšná.** Je to také příčina, proč je rytmus v divadle nebo tanci při prvním setkání neslyšícími vnímán jako něco cizího a proč se cítí frustrováni požadavky, jež nejsou schopni splnit.

Předpokládám, že neslyšící mají stejné dispozice k vnímání a práci s rytmem jako slyšící, jen je tyto vlohы třeba rozvíjet. V této hypotéze mě utvrzují případy světově známých neslyšících, jakou je na-

⁵ *Například při vnímání hudby jsou podvědomě invertovány některé skupiny svalů a posluchač provádí pohyby odpovídající charakteru metricko-rytmického členění hudby. Tyto pohyby mohou být vnější (vyt'ukávání rytmu prsty, klepání nohou, pohyby končetin, hlavy, trupu, očních víček) nebo vnitřní (svalové stahy hrudního koše, bránice, zrychlené dýchání apod.) Sedlák, František. Základy hudební psychologie/ Učebnice pro studenty pedagogických fakult: Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990.*

příklad česká tanečnice Mobi Urbanová nebo skotská virtuózní perkusistka Evelyn Glenn, která patří k předním světovým interpretům na bicí nástroje přesto, že vlastní hudbu „slyší“ jen tělem. Má zkušenost potvrzuje totéž: **úspěch v práci s rytmem u neslyšících je otázka trpělivosti, vnímavého vedení a správně vybraných metod.**

Jaké jsou cíle mého výzkumu?

- zmapovat možnosti vnímání a analýzy rytmu,
- shromáždit teorie, díla a metodiku průkopnických divadelních, tanečních a hudebních specialistů¹¹, zabývajících se rytmem,
- metodou případových studií⁶ zmapovat symptomatické jevy a hlavní problémy percepce a tvůrčí práce s rytmem s akcentem na specifiku této problematiky u neslyšících, zanalyzovat příčiny problémů a vypracovat tvůrčí - pedagogické metody nápravy,
- ověřit vypracované metody v praxi s výzkumnými skupinami neslyšících a slyšících studentů herectví, zpracovat výsledky a připravit popis výsledků jako model a doporučení k tvůrčí práci s rytmem s neslyšícími herci.

Dále bych vám chtěla nabídnout své poznatky z praktické práce s rytmem, se zaměřením na to, kde se dá hledat inspirace pro práci s rytmem a jaké jiné dovednosti práce s rytmem vyžaduje.

Možnost vnímání rytmu a tvořivé práce s rytmem vidím v celém prostoru našeho bytí od přírody po kulturu. Prostor působení kultury bych ještě

6

1 C. Orff, E. Jaques-Dalcroze, V. E. Mejerchold, K. S. Stanislavskij, J. Grotovský, D. Humprey, M. Graham, I. Duncan, L. Fuller a další.

2 Případové studie uskutečňují ve formě jednodenních (od 1 ½ h do 4h) a dlouhodobých (30h a víc) workshopů o rytmu a také ve formě přípravy krátkých divadelních výstupů. Pracují se skupinami zcela odlišných parametrů:

- slyšícími a neslyšícími,
- různé národnosti (hlavně Čechy, Slováky, Rakušany a Lotyšši),
- ve věku od mladšího školního věku až po adolescenti,
- různého úrovně předchozích zkušeností a mentální, jakožto motorické kapacity (od studentů divadelní školy po zanedbaných, sociálně znevýhodněných až mentálně retardovaných dětí a mládeže).

rozdělila na pole kultivovanosti - sféry vypěstovaného projevu, schopnosti vytvořit systémy, normy, standarty a dodržovat je - a pole tvořivosti - sféry prvotnosti lidského jednání, schopnosti překročit standardy. Pole zkoumání rytmu tedy obsahuje tyto 3 sféry - přirozenost, kultivovanost a tvořivost.

Rytmus přírody se přes svou spontaneitu a racionální nepodmíněnost jeví jako víceméně předvídatelná struktura všeho živého se svými zákonitostmi vlnění, střídání kontrastních dob napětí a uvolnění, cyklického nebo spirálního zániku a znovuzrození. Zkoumáme-li vlnění moře nebo narůstající atmosférické napětí před bouřkou, výbuch a následující uvolnění, střídání dnů, ročních období a let, nebo narození živé bytosti, její vývoj, rozkvet, stárnutí, umírání a stejný scénář života dalších generací, tak se jako symptomatické jeví **4 základní principy přírodního rytmu: střídání kontrastů, vlnění, kruh a spirála**. Na tyto zákony navazuje lidský biorytmus: dech, tep, chuze, rytmus emocí a denní i celoživotní rytmus.

Proto při práci s rytmem začínám od uvědomění a pozorování tělesného rytmu a pokračuji s pozorováním a napodobováním rytmu přírodních vjemů.

Co v oblasti přirozenosti zkoumám?

- Jak efektivní jsou metody pozorování a napodobování přírodních rytmů v rytmické výchově u skupin slyšících a neslyšících různého věku.
- Využití přírodních vjemů jako pramen inspirace pro vytváření asociací a tvořivou práci s rytmem.

Z praxe vím, že existuje jakési minimum dovedností, nezbytných na každém stupni práce s rytmem. Proto na prvním stupni kladu důraz na vývoj vnímavosti, vzájemného citění a akceptaci ve skupině, také na sebejistotu a důvěru k ostatním. Pak se snažím o zlepšení soustředění a práci s asociacemi. Právě tuto práci považuji za významný krok k rozvoji smyslu pro abstrakci a ten za nepostradatelný pro tvůrčí práci s rytmem. Proto se k asociacím hrám (například hry s předměty nebo s písmeny a znaky) ve svých workshopech vracím zas a zas.

- Další krok v práci s rytmem bych popsala jako přechod od spontaneity a hry k nácviku. Nazvala jsem to sférou kultivovanosti. Je to pole všech lidských činností s přesně definovanými pravidly. Pokud umělecká činnost využívá již dříve

objevené postupy a prostředky, pak také patří ke sféře kultivovanosti. Pokud je prvotní, patří ke sféře tvořivosti. V žádném případě bych nechtěla přiřadit charakteristice obou sfér záporný a kladný význam. Každá má svá specifika: kultivovanost vytvoří a dodržuje normu, automatizuje určité, kdysi prvotní, postupy a prostředky. Tvořivost porušuje normu, hledá nové cesty, nebo aktualizuje ty kdysi zautomatizované a zapomenuté.

V práci s rytmem na úrovni kultivovanosti kladu důraz na techniku - přesnost, synchronizaci, koordinaci, dokonalou kontrolu a také na cit pro kompozici. Dál na úrovni tvořivosti - na fantazii, originalitu a smysl pro abstrakci.

Co zkoumám ve sféře kultivovanosti a tvořivosti?

- Efektivitu práce s hmatovými a vizuálními vjemy jako alternativy zvukových podnětů pro neslyšící. (Za zdroj inspirace pro práci s rytmem považuji zejména vytvářené umění – oblast, která má co nabídnout, ale zatím není zcela využívána.)
- Vztah mezi smyslem pro abstrakci a schopností tvořivě pracovat s rytmem.

Touto poslední výzkumnou otázkou o vazbě mezi smyslem pro abstrakci a tvořivou práci s rytmem jsem naznačila největší otázku svého výzkumu: Co vlastně je největším problémem Neslyšících v práci s rytmem a jak tento problém překonat.

Na podzim 2005, kdy jsem začala s výzkumem o tvořivé práci s rytmem, už jsem měla hypotézu, že neslyšící mají stejné dispozice k vnímání a práci s rytmem jako slyšící, jen je tyto vlohky třeba rozvíjet tvůrčím pedagogickým vedením, které je dostatečně přizpůsobeno specifickým potřebám a schopnostem neslyšících, hlavně jejich výtečné vizuální a hmatové vnímavosti.

Nyní, po dvou letech, bych ke svému výzkumu dodala ještě jednu hypotézu:

Schopnost tvořivě pracovat s rytmem je spojena s rozvíjením smyslu pro abstrakci. Právě obtíže rozumět abstrakci a vytvářet ji, a ne sluchovou vadu, považuji za hlavní překážku pro *tvůrčí* práci s rytmem u Neslyšících. Předpokládám, že cílevědomý vývoj smyslu pro abstrakci může sloužit také jako podnět pro rozvoj tvořivosti v práci s rytmem.

Předpokládám, že tato hypotéza potřebuje podrobnější komentář. Především, co si představuji pod pojmem - cit pro abstrakci. Citem pro abstrakci rozumím schopnost jedince si mentálně představit strukturu čehokoliv – třeba rytmických sestav.

Nepochybně je tato schopnost velmi důležitá pro práci s rytmem. A ta právě působí problémy neslyšícím. Proč? Obtíže pracovat s abstrakci jsou spojené s konkrétností mateřského jazyka neslyšících. Znakový jazyk je ve srovnání s orálním jazykem mnohem konkrétnější. Velká část znaků je ikonických a proto popisných. Dovoďte mi citovat českého psychologa profesorku Marii Vágnerovou:

„Myšlení těžce sluchově postižených je více vázáno na konkrétní realitu, je nepříznivě ovlivněno deficitem v oblasti znakového systému zobecnění, to je jazyka. [Sluchově] postižení jsou více vázáni na skutečný svět, je pro ně obtížnější abstrahovat, vidět obecnější souvislosti a vztahy, uvažovat hypoteticky, na úrovni pouhé možnosti.“¹

Jeden z projevů smyslu pro abstrakci je schopnost konstruovat nové objekty pomocí relací neboli vztahů.

Jak by se tato schopnost mohla projevit v praktické práci s rytmem? Například jako schopnost

rozpoznat rytmickou strukturu vizuálního uměleckého díla a převést tuto strukturu do podoby pohybu (pantomimy, znakování, tance), případně i do zvukové podoby (s použitím bubnů, tyčí, jiných nástrojů a také hlasu). Takové úkoly běžně využívám v rytmických workshopech a má zkušenost ukazuje, že se neslyšící dokáží snadno inspirovat vizuálními podněty. Obrazy z architektury a sochařství vnímají se zájmem, mají hodně asociací a dokáží dojem z obrazů přenést na dynamický obraz pohybu. Avšak pohyb vytvořený na základě asociací většinou přímo kopíruje vizuální tvar výtvarného díla. Například oblouky mostu jsou asociovány s výskoky, sedící socha připomíná vlnění řeky, modernistická stavba je přirovnávána ke křečovitým pohybům robota. Na základě těchto poznatků v současné době vypracovávám a ověřuji metodiku tvořivě pedagogického vedení, cílem kterého, je dovést neslyšící k tomu, aby se dokázali odpoutat od povrchní vizuální podoby a pracovat s vnitřní rytmickou strukturou vizuálních a kinetických artefaktů.

V práci s jevištním znakováním se smysl pro abstrakci projeví například jako schopnost distancovat se od běžně vnímaného významu textu, experimentovat s tempem, rytmem, rozsahem, směrem, polohou, náladou a výrazem znaků, a tím vytvořit jiný text s novým sdělením. Příklady takové práce jste mohli pozorovat včera v představení „Bajky a sny“, kde studenti VDN improvizovali s textem ze Starého Zákona.

Predispozice ke konkrétnosti myšlení u neslyšících v žádném případě neznamená, že by úspěšná práce s abstrakcí u neslyšících byla nemožná. Naopak, považuji práci s abstrakcí u neslyšících za velmi důležitou složku v práci s rytmem a opakuji: věřím, že cílevědomý vývoj smyslu pro abstrakci může sloužit také jako podnět pro vývoj citu pro rytmus a celkový rozvoj tvořivosti.

Na závěr vám chci poděkovat za pozornost a organizátorům za možnost vystoupit na této konferenci. Jak hypotézy, tak komentáře mého příspěvku nejsou uzavřené, dokázané pravdy, spíše subjektivní postřehy někde na půli cesty, a budu velice ráda, jestliže ve vás vyvolají potřebu reagovat a vyjádřit svůj názor.

Použitá literatura

1. Barba, Eugenio. Savarese, Nikola : Slovník divadelní antropologie/ O skrytém umění herců: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000.
2. Psychologie: Praha, Victoria Publishing, 1993.
3. Slovník české hudební kultury: Praha, Editio Supraphon, 1997.
4. Brockett, Oskar G. : Dějiny divadla: Nakladatelství lidové noviny, 1999.
5. Ferda Érika : Ká sendienás: Rīga, Daugava, 1995.
6. Kröschlová, Eva : Jevištní pohyb/ Herecká pohybová výchova: Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
7. Kröschlová, Jarmila : Výrazový tanec: Praha, Orbis, 1964.
8. Маршалл Маклюен. Понимание медиа: Москва, Жуковский, Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

9. Matoušek, Jozef : Prázdninová škola tance/ Vybrané kapitoly z dějin pantomimy a moderního tance: Praha, 1980.
10. Mikotová, Zoja : Herecká pohybová výchova: Brno, JAMU, 1999-2000.
11. Olšovský, Jiří : Slovník filosofických pojmů současnosti: Praha, Academia, 2005.
12. Pavlovičová, Iveta : Tělo, znak a rytmus/ Jevištní znakový projev I: Brno, Divadelní fakulta JAMU, 2003.
13. Radzobe, Silvia. : Postmodernisms teátrí un drámá: Rīga: Jumava, 2004.
14. Sedlák, František : Základy hudební psychologie/ Učebnice pro studenty pedagogických fakult: Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1990.
15. Smolka, Jaroslav a kolektiv : Dějiny hudby: Brno, TOGGA, 2001.
16. Vágnerová, Marie : Psychopatologie pro pomáhající profese. – Praha, Portál, 1999.
17. Wickham, Glynne : A History of the Theatre: London, Pharidon Press Limited, 1992.
18. Taneční zóna 1/ Jaro 2001: Praha, Divadelní ústav, 2001.

(Endnotes)

- 1 Vágnerová, Marie. Psychopatologie pro pomáhající profese. – Praha, Portál, 1999.

Umelecká spolupráca SIGN DANCE COLLECTIVE v rámci sluchového postihnutia - hlavné prúdy v umení



Isolte Avila Degraal, David Bower
Sign Dance Collective (Anglicko)

Kľúčové slová: Posunky v tanci, handicap, film a proces, história Sign Dance Collective, spolupráca s nepočujúcimi na jazykovej stránke predstavenia,

Abstrakt príspevku: Uvedenie troch krátkych ukážok z posunkového tanca, ktorý bol vytvorený v spolupráci BBC „tajné znaky“ spolu s obrazovou



produkciami v Londýne „Relics“ a možno ešte „Fire Sign“ s hovoriacimi rukami v Den Hague. Popis ich tvorby, ako uspôsobovať jazykovú komunikáciu v spolupráci s nepočujúcimi umelcami. Predstavenie SDC a umelecký proces a časť histórie SDC.

Založený v roku 2001 Davidom Bowerom a Isoldou Avila, Signdance Collective rozvíja cez svoje predstavenia používajúc posunkový tanec, jedinečný vizuálny jazyk ktorý vytvorili pred 21 rokmi. Pomocou stále inovujúcich spôsobov SDC oslovuje oboch počujúce aj nepočujúce publikum, aby položilo základy pre nové tanečné vystúpenia skrze zmes tanca a posunkovej reči, improvizácie znakového tanca, strihanie filmu, živej interpretácie a novej hudobnej kompozície.

SDC je odhodlaný tvoriť umeleckú spoluprácu, výskum a kolektívne vzdelávanie vrátane s fyzicky handicapovanými, tiež s nie –handikapovanými umelcami, so všetkými ktorí sú vysoko cenení vo svojich odboroch.

Kolektívna spolupráca so skladateľmi a hudobníkmi, SDC má záujem na predvádzaní živej a tiež viditeľnej hudby pomocou znakov a tanca pre všetkých divákov.

SDC je vedené nepočujúcimi a handicapovanými umelcami/režisérmi pracujúcimi s jednoduchým jazykom ktorého táto spoločnosť je priekopníkom, a kde posunkový jazyk je centrom umeleckej kreácie. V tomto kolektíve majú rozhodujúcu úlohu

nepočujúci a fyzicky handicapovaní herci a tvorcovia pracujúci spoločne s SDC a vypracovávajú posunkový jazyk a posunkový jazyk tanca ako nástroj ktorý buduje mosty medzi týmito dvoma skupinami, a medzi zdravými podporovateľmi. SDC ide za hranice jazyka v rámci vzdelávania a laboratórnej experimentálnej práce, ktorá sa potom premieta do predstavenia posunkového tanca a predstavení posunkovanej hudby. Používanie posunkov nie je rozprávaním ani prezentáciou, cieľom je urobiť ho akoby olejom, benzínom pohonnou hmotou práce, preto je to podnetné pre stálu inováciu, tvorenie, posunkový tanec v improvizácii, prípadne tvorba tanca v práci. SDC zamestnáva a pracuje v rámci projektov vzdelávania s obidvomi skupinami s nepočujúcimi aj s fyzicky handicapovanými hercami a režisérmi.

Centrum umenia je tanec. SDC zdôrazňuje používanie improvizácie a kladie d'alej dôraz mať nie lineárnu rozprávaciu štruktúru v pracovnom tanci, pozýva ku kreácii, slobode vyjadrenia, a prebádania v profesionalite a príjemnej atmosfére.