

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav českého jazyka a teorie komunikace

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dana Hamerlová

Vícejazyčnost ve zvukovém filmu

Multilingualism in Sound Film

2012

vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

Poděkování

Děkuji Prof. PhDr. Petru Marešovi, CSc., za vedení mé diplomové práce, cenné připomínky a trpělivost.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Dana Hamerlová

Abstrakt

Předkládaná práce se věnuje problematice vícejazyčnosti, tedy přítomnosti dvou nebo více různých jazyků ve filmu. První část tvoří úvod do teorie komunikace, následuje stručné představení povahy filmové komunikace, tj. jejího členění na komunikaci primární a sekundární. Druhá část pojednává o vícejazyčnosti na obou komunikačních rovinách filmového textu, o komunikačních záměrech tvůrce filmu spojených s porozuměním či neporozuměním cizojazyčnému komunikátu a o funkcích vícejazyčnosti v rámci primární a sekundární komunikace. Následující kapitoly zkoumají tři samostatné skupiny filmů diferencované na základě typu jazyků, které spolu vstupují do interakce. První skupinu tvoří filmy, v nichž se setkává několik reálných mluvených jazyků, druhou filmy obsahující reálný mluvený jazyk a jazyk smyšlený, ve filmech třetí skupiny se střetávají jazyk mluvený a komunikační prostředky neslyšících.

Klíčová slova

zvukový film, komunikace, vícejazyčnost, přirozený jazyk, znakový jazyk, smyšlený jazyk

Abstract

This thesis deals with issues of multilingualism, i. e. appearance of two or more different languages, in a film. The first part of the thesis provides an introduction to the theory of communication, then follows a brief look at the character of film communication, i. e. its primary and secondary structure. The second part concerns with multilingualism on both levels of communication in film discourse. The author discusses filmmaker's intentions related to comprehension or incomprehension of a foreign-language text and establishes the functions of multilingualism. The following parts research three separate film categories whose classification is based on types of languages that appear in film. The first category embraces films in that several different real spoken languages figure, the second one includes films where real spoken language and fictional language appear, films of the third category present spoken language and means of communication used by deaf people.

Keywords

sound film, communication, multilingualism, natural language, sign language, fictional language

Obsah

Abstrakt.....	4
Klíčová slova	4
Abstract	5
Keywords	5
Obsah	6
Úvod.....	8
1 Komunikace ve filmu.....	10
1.1 Základní termíny v teorii komunikace.....	10
1.2 Charakter komunikace ve filmu.....	11
2 Vícejazyčnost ve filmu.....	13
2.1 Odraz charakteru jazyka na možnostech ztvárnění vícejazyčnosti.....	13
2.2 Vícejazyčnost v primární komunikaci	14
2.2.1 Komunikační záměry původce filmu.....	14
2.2.1.1 Porozumění cizojazyčnému textu	14
2.2.1.2 Neporozumění cizojazyčnému textu.....	16
2.3 Vícejazyčnost v rámci sekundární komunikace.....	17
2.4 Funkce vícejazyčnosti.....	17
2.4.1 Funkce vícejazyčnosti v rámci primární komunikace	18
2.4.2 Funkce vícejazyčnosti v rámci sekundární komunikace	19
3 Přítomnost dvou a více reálných mluvených jazyků	21
3.1 Reflexe o vícejazyčnosti v odborné literatuře.....	21
3.2 Zobrazení vícejazyčnosti ve filmu	21
3.2.1 Formy zobrazení vícejazyčnosti	22
3.2.1.1 Signalizace	22
3.2.1.2 Eliminace	23
3.2.1.3 Evokace.....	24
3.2.1.4 Prezence	25
3.2.1.5 Jazykové kompetence postav	29
3.2.1.6 Deformace.....	30
3.2.1.7 Interference	31

3.2.1.8 Oscilace.....	32
3.2.1.9 Hybridizace.....	33
3.2.1.10 Simulace cizího jazyka.....	33
3.2.1.11 Konstrukce.....	35
4 Přítomnost reálného přirozeného mluveného jazyka a smyšleného jazyka.....	36
4.1 Odborná literatura věnovaná výskytu smyšleného jazyka ve filmu.....	36
4.2 Žánr science fiction zobrazující setkání s mimozemskou civilizací.....	37
4.2.1 Jazykové kompetence postav.....	38
4.2.2 Zpřístupnění obsahu komunikátu v mimozemském jazyce.....	42
4.3 Smyšlené lidské jazyky.....	45
4.3.1 Smyšlené jazyky z hlediska časového zařazení událostí.....	45
4.3.2 Fiktivní země.....	47
5 Mluvený jazyk a komunikační prostředky neslyšících.....	50
5.1 Odborná literatura věnovaná komunikaci neslyšících ve filmu.....	50
5.2 Terminologický aparát.....	51
5.3 Ztvárnění komunikace neslyšících.....	51
5.3.1 Odstranění vícejazyčnosti.....	51
5.3.1.1 Odezírání.....	52
5.3.1.2 Hlasitá mluvená řeč neslyšících.....	55
5.3.1.3 Psaná forma komunikátu.....	56
5.3.2 Prezence znakového jazyka.....	57
5.3.2.1 Nezpřístupněné znakové promluvy.....	57
5.3.2.2 Zprostředkování obsahu znakových promluv.....	58
5.4 Percepční subjektivita neslyšící postavy.....	69
6 Závěr.....	72
7 Seznam použité literatury.....	73
8 Přílohy.....	79
8.1 Citované filmy.....	79
8.2 Citované zdroje.....	82

Úvod

Dosavadní výzkumy vícejazyčnosti, tj. přítomnosti dvou nebo více různých jazyků v textu, se zabývají hlavně (uměleckými) texty literárními,¹ vícejazyčnosti v oblasti filmové tvorby zatím nebyla u nás věnována soustavnější samostatná pozornost; poznatky z oblasti zkoumání vícejazyčnosti v literárních textech lze ovšem do jisté míry aplikovat právě i na texty filmové.

Cílem této práce je podat přehled základních forem a funkcí vícejazyčnosti ve zvukovém filmu. Pozornost se zaměřuje na komunikaci ve filmech, v nichž jsou v rámci vícejazyčnosti exponovány kódy různého charakteru, nejen přirozené mluvené jazyky, ale i jazyky konstruované a znakové.

První část práce tvoří úvod do teorie komunikace, představení základních termínů v oblasti komunikace. Hned poté stručně představím charakter filmové komunikace, její zvrstvenost, tj. základní členění na komunikaci primární a sekundární. Zmíněn bude hierarchický vztah mezi oběma rovinami, totiž určující postavení primární komunikace, které má dopad právě i na výslednou podobu vícejazyčnosti. V druhé části zkoumám vícejazyčnost vzhledem k potřebě náležitěho naplnění komunikačních záměrů tvůrce filmového textu, které je vázáno na divákovu porozumění nebo naopak nepochopení cizojazyčnému komunikátu. Proberu nejfrekventovanější funkce vícejazyčnosti, a to jak na rovině komunikace primární, tak i sekundární. Následně se již věnuji vícejazyčnosti u tří samostatných skupin filmů, klasifikovaných na základě charakteru kódů, které se ve filmu objevují. První skupinu tvoří filmy, v nichž se spolu setkává více reálných (existujících) přirozených mluvených jazyků,² druhou filmy

1 Přehled prací věnovaných fenoménu vícejazyčnosti v literatuře podává Mareš (2003: 15–18, 2012: 153–172).

2 Termínem mluvený jazyk je zde míněn jazyk, který stojí v opozici k jazyku znakovému. V tomto smyslu je termínu mluvený běžně užíváno právě při diferenciaci jazyků na základě způsobu jejich realizace, „způsobu existence“ (Macurová 1994a, 1994b), a to na znakový jazyk (existence vizuálně-motorická) a mluvený jazyk (existence audio-orální). Ačkoli se s označením mluvený pracuje i v rámci diferenciaci jazyka (popř. jazykového projevu) na mluvený a psaný, bude ho zde vzhledem k prioritní potřebě odlišení jazyka s audio-orální existencí od jazyka znakového užíváno striktně ve významu prvním. V těch místech, kde bude řeč i o psaném jazyce, resp. psaných výpovědích, budu užívat

obsahující reálný přirozený mluvený jazyk a jazyk smyšlený, třetí kategorie filmů prezentuje jazyk mluvený a komunikační prostředky neslyšících. Poukážu zde na možnosti ztvárnění komunikace, jíž se účastní uživatelé různých jazyků, a to v závislosti na povaze daných jazyků. Klasifikace a tvrzení budou dokládány na konkrétním filmovém materiálu; případné citace z jednotlivých filmů uvádím podle vlastního odposlechu daných promluv.³

Korpus filmů tvoří celovečerní hrané filmy určené pro kinodistribuci, a to z oblasti české a světové produkce. Zabývat se budu pouze filmy zvukovými, filmy němé éry ponechávám stranou. Zahraniční filmy označuji názvy, pod nimiž u nás byly uvedeny. Nebyl-li u nás film oficiálně uveden, zachovávám originální verzi. Seznam filmů je uveden v příloze.

označení psaná forma/podoba komunikátu (v mluveném jazyce), psaný text. Jedná se vždy o psanou podobu mluveného jazyka; znakový jazyk psanou formu nemá.

3 Výjimkou je film *Čtyři svatby a jeden pohřeb*, u něhož jsem měla možnost využít i publikovaný scénář (Curtis 1994); z něho také cituji.

1 Komunikace ve filmu

1.1 Základní termíny v teorii komunikace

Než přistoupím k vícejazyčnosti ve filmovém textu, bude nezbytné učinit ještě stručný úvod do problematiky komunikace⁴ a seznámit se základními pojmy, kterých je v oblasti komunikace, konkrétně komunikace řečové,⁵ užíváno a které budou užívány i zde.

Komunikací (dorozumíváním, sdělováním) je míněn přenos (předávání) informace mezi subjekty; jak píše Hoffmannová: „V komunikaci *někdo někomu něco* sděluje.“ (1997: 40, zvýraznila Hoffmannová) Komunikace probíhá vždy v určité komunikační situaci, kterou je možné charakterizovat „jedinečnou konstelací faktorů, jako je počet účastníků komunikace, jejich sociální a komunikační charakteristiky, vztahy mezi nimi, prostor, v němž se komunikace uskutečňuje, situování jednotlivých předmětů v něm a jejich význam pro průběh komunikace, časové zařazení komunikace a charakteristika jejího průběhu, tj. např. doba trvání“ (Kořenský a kol. 1999: 20–21); průběh komunikace v konkrétní komunikační situaci je potom označován jako komunikační událost. Subjekty účastnícími se komunikace jsou na jedné straně původce sdělení (produktor, podávatel), na druhé straně recipient sdělení (receptor, příjemce).⁶ Původce je v komunikaci komunikantem aktivním, recipient komunikantem pasivním. Recipient, kterému je sdělení přímo určeno, je potom označován jako adresát.

Přenášená informace (sdělení) je označována termínem komunikát (text);⁷ ten je realizován prostřednictvím znakových systémů, tzv. kódů. Kódy užívané v řečové komunikaci mohou být verbální nebo neverbální povahy. Verbální kód – přirozený jazyk v mezilidské komunikaci dominuje; neverbální prostředky komunikace tento kód většinou doprovázejí, ale mohou ho i nahrazovat. Neverbální složky komunikace lze

4 Ke komunikaci srov. Hausenblas 1973, 1984, Hoffmannová 1997: 40–46, Kořenský a kol. 1999.

5 K tomuto termínu srov. Hausenblas 1973.

6 V souvislosti s tím, v jaké formě se komunikace uskutečňuje, zda v písemné či mluvené, bývá původce a recipient ještě terminologicky rozlišován. Probíhá-li dorozumívání v písemném modu, je původce označován jako autor a recipient jako čtenář, v mluveném modu pak původce jako mluvčí a recipient jako posluchač.

7 K terminologii v oblasti zkoumání textu srov. Hausenblas 1984.

ještě dále diferencovat, a to na prostředky neverbálně nevokální (kinesické: např. gesta, mimika, postoje atd.)⁸ a neverbálně vokální (zvukové: např. tempo a rytmus řeči, hlasitost řeči, výška hlasu atd.)⁹

Při produkci komunikátu se subjekt řídí určitým záměrem, který sleduje: původce může chtít např. svého partnera o něčem informovat, ovlivnit ho, pobavit apod. O tomto záměru se mluví jako o komunikační funkci.

Konečně je třeba uvést ještě dva termíny, a to termín komunikační kanál a komunikační médium; těchto pojmů je někdy užíváno synonymně: „[m]édium (kanál) je cesta, kudy se komunikace přenáší, tj. v zásadě akustická, vizuální (či taktilní, využívá-li se hmatu)“ (Čermák 2001: 18–19), jindy se mezi nimi rozlišuje: komunikačním médiem je míněn „materiál, kterým se sdělení přenáší“ (Hoffmannová 1997: 42) a kanálem cesta, kterou komunikát putuje, resp. „předměty – zejména různá technická zařízení –, které se podílejí na přenosu informací v prostoru“ (Kořenský a kol. 1999: 132), např. telefonní vedení. V této práci budu s termínem komunikační kanál zacházet ve smyslu pojetí prvního, tedy synonymně s komunikačním médiem.

1.2 Charakter komunikace ve filmu

V zásadě pracuje film s komunikací na dvou rovinách, a to na rovině primární a na rovině sekundární.¹⁰ O primární komunikaci mluví Mareš jako o komunikaci „mezi (kolektivním) tvůrcem a vnímatelem (divákem) prostřednictvím filmu jako celku“, o komunikaci sekundární pak jako o komunikaci „mezi subjekty představenými ve filmu (postavami)“ (Macurová – Mareš 1993: 73). Aby došlo k náležitému naplnění funkce primární komunikace, je někdy potřeba přistoupit k různým formám modifikace sekundární komunikace; primární komunikace determinuje komunikaci sekundární. Mezi komunikacemi je tedy hierarchický vztah, avšak, jak uvádí Macurová, nejde o prostou

8 Tyto neverbálně nevokální prostředky ovšem nesmí být zaměňovány se znakovým jazykem neslyšících, který je plnohodnotným přirozeným jazykem.

9 K neverbálně vokálním prvkům komunikace srov. např. Palková 1996.

10 Kromě těchto dvou základních rovin komunikace se mohou vyskytovat i komunikace na nižších úrovních, které jsou potom vždy postupně podřízeny jedna druhé. Takováto zvrstvenost komunikace však samozřejmě neplatí jen pro film, ale i pro ostatní umělecké texty.

hierarchii, jako spíše o vztah „prostředku a funkce“ (Macurová – Mareš 1996: 18). Sekundární komunikace „je prostředkem komunikace primární. Primární komunikace je pak funkcí komunikace sekundární“ (ibid.).

2 Vícejazyčnost ve filmu

2.1 Odras charakteru jazyka na možnostech ztvárnění vícejazyčnosti

Na možnostech práce s vícejazyčností ve filmu se odráží především charakter daných kódů. Zatímco u mluvených jazyků (sem řadím jak přirozené jazyky reálné, tak i mluvené jazyky konstruované, které v textu vystupují jako přirozené mateřské jazyky mluvčích) je komunikát v přímé komunikaci přenášen kanálem audio-orálním, je komunikát ve znakovém jazyce přenášen kanálem vizuálně-motorickým. To je základní rozdíl, který se projevuje např. i na uplatnění konkrétních forem vícejazyčnosti; jsou-li např. některé formy vícejazyčnosti běžným postupem u jednoho typu kódu, u druhého jsou využívány méně, nebo se nemusí vyskytovat vůbec. Mluvené jazyky existující a konstruované (vystupující jako mateřský jazyk subjektu) jsou si samozřejmě bližší, mají stejný způsob realizace a ve fikčním světě filmu mají stejný status; přesto není jejich situace totožná. Zatímco u existujících přirozených jazyků je divákova znalost toho kterého jazyka vždy do jisté míry možná a je tedy možné i porozumění textu v daném jazyce, aniž by byly přítomny nějaké prostředky zpřístupnění obsahu (např. titulky), je jazyk ad hoc vytvořený umělým konstruktem tvůrce a jako takový nemůže existovat v běžném „rejstříku jazyků“ žádného recipienta filmového textu; porozumění výpovědi je tak bez původcovy „pomoci“ nereálné.

Od vícejazyčnosti je potřeba odlišit ještě pojem cizojazyčnost (jinojazyčnost), který, jak píše Mareš, „vyzdvihuje [...] hierarchické rozvrstvení textu a jistou nerovnoprávnost jeho složek“ (2003: 14). Ve vícejazyčných textech vystupuje jazyk diváka, jemuž je text primárně určen¹¹ jako jazyk základní, bázový,¹² ostatní jazyky, které nejsou primárnímu publiku vlastní, jako jazyky cizí. Cizojazyčnost vztažená

11 Zpravidla jsou primárním publikem příslušníci země, v jejíž produkci se film natáčí. Jednoduše řečeno: český film je určen primárně diváku českému, anglický anglickému. (V případě koprodukce má zpravidla některá z partnerských zemí dominantní postavení, její jazyk je potom jazykem bázovým.)

12 Tento termín přebírám, stejně jako Mareš (2003), z práce Istvána Lanstyáka věnované otázce střídání kódů (2000). Lanstyák tohoto pojmu užívá v jiné souvislosti, jeho termín však pojmenování jazyka vlastního primárnímu publiku (v opozici k jazyku cizímu) plně vyhovuje, v tomto významu ho tedy bude užíváno v této práci.

k recipientovi filmu může být přítomná i v textu, v němž vystupuje pouze jeden jazyk společný všem postavám. Příkladem může být americký film *Apocalypto*, v němž se mluví pouze mayským jazykem. Film je pro diváka opatřen překladovými titulky.

2.2 Vícejazyčnost v primární komunikaci

2.2.1 Komunikační záměry původce filmu

Jak bylo zmíněno, je komunikantem v pozici producenta původce filmu (autor),¹³ recipientem filmu je divák. Podoba vícejazyčnosti ve filmu závisí na rozhodnutí autora; ten přihlíží k divákovu jazykovému „vybavení“, kterému pak užívání různých jazyků přizpůsobuje. Při rozhodování o zobrazení vícejazyčnosti v sekundární komunikaci se řídí tím, čeho chce u diváka dosáhnout. Kýžené naplnění komunikačního záměru může být dáno divákovým porozuměním nebo naopak neporozuměním promluvě v cizím jazyce; efekt také nemusí spočívat v obsahové stránce komunikátu, tj. nezávisí na jeho porozumění či neporozumění.

2.2.1.1 Porozumění cizojazyčnému textu

Je-li užívání cizích jazyků ve vyjadřování postav respektováno (vícejazyčnost je předvedena formou prezence; viz 3.2.1.4) a autor potřebuje, aby divák promluvám rozuměl, může mu obsah cizojazyčných promluv rozličnými postupy zpřístupňovat. Takového zpřístupnění může být dosaženo prostředky diegetickými nebo nediegetickými.

Zpřístupnění obsahu komunikátu diegetickými prostředky

Diegetické prvky jsou takové, které „náleží do iluzivního a fiktivního, do sebe uzavřeného světa představeného ve filmu“ (Mareš 1993: 80), zatímco prvky nediegetické jsou „zaměřeny mimo iluzivní svět, obracejí se přímo k vnímateli filmu. Tyto prvky

13 V případě filmu se však nejedná o tvůrce jediného, neboť je film již díky svému charakteru dílem kolektivním. Pro zjednodušení zde však budu užívat právě jednoslovného označení autor, popř. tvůrce.

rozrušují konvence iluzivního světa (a tak jej odhalují jako iluzi) nebo (častěji) podávají vnější doplnění a vysvětlení k němu.“ (ibid.)

Možností, jak divákovi diegeticky zpřístupnit cizojazyčnou výpověď, je obsadit do příběhu (fikčního světa) „prvek“, který promluvu přeloží. Tímto „prvkem“ bývá postava znalá daného cizího jazyka vystupující jako tlumočník pro postavu tento jazyk neovládající a tím i pro recipienta filmu. Překládající postavou však nemusí být pouze třetí, ke komunikaci přistupující, osoba tlumočnicka, ale může jí být i sám aktivní účastník komunikace. Jde o postup, který Mareš označuje jako zdvojování promluv, kdy „složka výrazová (reprezentující jazykovou cizost, resp. jinakost) a složka významová (v básovém, základním jazyce textu) zde vystupují ‚samostatně‘.“ (Mareš 2003: 26) Zdvojovat promluvu může buď sám produktor cizojazyčného komunikátu, nebo může být zdvojení rozděleno mezi oba komunikanty. V tomto případě postavy participující na komunikaci cizí jazyk ovládají a překlad realizovaný zdvojením je určený čistě divákovi. Další možností, s níž se můžeme setkat zvláště v sci-fi filmech zobrazujících střet s mimozemskou civilizací,¹⁴ je existence překladového zařízení, které převádí cizí jazyk do jazyka básového a naopak. Daný překlad je určen postavě a zároveň divákovi.

Zpřístupnění obsahu komunikátu nediegetickými prostředky

Nediegetickou formou zprostředkování obsahu promluvy jsou obvykle titulky. Ty mohou být dvojí: titulky umístěné „přímo v obraze“, těmi jsou nejčastěji podtitulky, tedy titulky umístěné v dolní části obrazu, nebo titulky vkládané mezi jednotlivé obrazy, tzv. mezititulky. S překladovými mezititulky se téměř nesetkáme, ve filmu *Boksuneun naui geot*,¹⁵ v němž vystupuje neslyšící komunikant a o němž bude pojednáno v kapitole o komunikačních prostředcích neslyšících, však tvůrce s tímto prostředkem pracuje (viz 5.4.2.2).¹⁶ Užití titulku má výhodu v tom, že umožňuje ztvárnit komunikaci realisticky,

14 Komunikaci v těchto filmech je věnována samostatná podkapitola (4.2).

15 V diváckém povědomí je znám spíše pod anglickým názvem *Sympathy for Mr. Vengeance*. Z toho důvodu budu v práci tento film označovat jako *Boksuneun naui geot / Sympathy for Mr. Vengeance*. Takto ho uvádím i ve filmografickém údaji v seznamu citovaných filmů.

16 V souvislosti s tímto filmem bude potřeba oba typy titulků terminologicky rozlišovat, avšak u ostatních pojednávaných filmů, které obsahují pouze podtitulky, budu pro zjednodušení užívat termínu titulky.

bez umělých úprav komunikátu. Přesto se však tvůrci často titulům vyhýbají, neboť, jak je všeobecně namítáno, titulek „odpútava od akcie, narúša sledovanie hereckého prejavu a obrazu vôbec, často dokonca i v tom prípade, ak rozumieme originálnej verzii“ (Benedikovič 1987: 291). Jsou-li titulky využívány, nemusí tlumočit všechny promluvy; jejich užití bývá selektivní. Často doprovázejí pouze výpovědi, které jsou důležité vzhledem k vývoji událostí, k náležitě recepci je potřeba obsahu těchto promluv rozumět, a ostatní (převážně sémanticky nezátížené) promluvy nepřekládají. V případech, kdy by mohlo být titulkování promluvy redundantní, např. ve scéně, v níž je cizojazyčná výpověď tlumočena některou z postav, bývají také titulky vypouštěny.

Zprostředkování obsahu cizojazyčného projevu může poskytovat i nediegetický komentář, i když se používá spíše sporadicky. Příkladem je komedie *Bohové musejí být šílení*, kde jsou ve voice-over komentáři překládány a objasňovány promluvy hlavního hrdiny, křováka Xi.

2.2.1.2 Neporozumění cizojazyčnému textu

Druhý případ dosažení komunikačního cíle spočívá v divákově neporozumění cizojazyčné promluvě, která v tomto případě zůstává nepřeložena. Chybějící překlad je motivován několika možnými záměry. Nejčastěji je to navození pocitu divákovy identifikace s postavou. Tím, že recipient stejně jako postava neovládá daný jazyk a výpověď mu není nikterak objasněna, ocitá se ve stejné pozici jako ona.¹⁷ Příznakovější je znemožnění porozumění vedoucí k zatajení důležité informace; mluvíme o utajovací funkci cizojazyčné výpovědi, jejíž význam může být v průběhu děje odhalen, nebo zůstává skryt, což vede k vyvolání možných spekulací o tom, „co asi bylo řečeno, co to znamená“. Tak tomu může být u zobrazované komunikace v cizím jazyce, jejímiž účastníky jsou uživatelé tohoto jazyka, kteří si navzájem rozumí. Ve výsledku ví divák méně než subjekty fikčního světa. Jiným případem je, když cizojazyčné výpovědi

17 Jako příklad uvádí Mareš film Romana Polaňského *48 hodin v Paříži*, v němž není užito překladových titulků a francouzské promluvy jsou tudíž pro diváka neznalého tohoto jazyka, s nímž film počítá, stejně nesrozumitelné jako pro sanfranciského lékaře Richarda Walkera pátrajícího v Paříži po své unesené manželce. (srov. Mareš 1996: 41)

nerozumí postava, která je přímo adresátem nebo postava přihlížející cizojazyčné rozmluvě mezi uživateli cizího jazyka. Zde se neznalost diváka shoduje s neznalostí postavy, míra divákovy informovanosti je stejná jako postavy, která cizí jazyk neovládá a komunikátu také nerozumí.

Výše uvedené případy se vztahovaly k závažnosti sémantické stránky cizojazyčného textu, resp. znalosti jeho obsahu vzhledem k naplnění komunikačních záměrů tvůrce filmu. Jsou však i případy, v nichž obsah výpovědi nehraje velkou roli, a to, zda divák textu porozumí nebo naopak neporozumí, nemá na výsledný efekt výraznější vliv.¹⁸ Nejčastěji jde o výpovědi v cizím jazyce, které nejsou užity jako nositelé informací, ale pouze jako složky dokreslující atmosféru cizího prostředí, cizí jazyk zde plní primárně atmosférotvornou funkci (viz 2.4.1).

2.3 Vícejazyčnost v rámci sekundární komunikace

Jak jsem již uvedla, charakter střetávajících se jazyků (viz 2.1) determinuje možnosti ztvárnění vícejazyčnosti. Ve filmech, v nichž se střetávají různé mluvené jazyky reálné či jazyk reálný s jazykem konstruovaným, jsou podoby vícejazyčnosti vzhledem k realizaci jazyků stejné. Ve filmech, v nichž vystupují neslyšící komunikanti, jsou možnosti odlišné.

Konkrétní formy zobrazení vícejazyčnosti včetně jejich příkladů uvedu u jednotlivých skupin filmů.

2.4 Funkce vícejazyčnosti

Funkce vícejazyčnosti jsou v zásadě všem typům zde pojednávaných jazyků společné, a to jak funkce v komunikaci primární, tak i v komunikaci sekundární. V obou

18 Je-li divák nadstandardně vybaven znalostí cizího jazyka, který se ve filmu vyskytuje, rozumí i promluvam, jimž rozumět potřeba nebylo nebo dokonce být nemělo. V prvním případě mohou jazykové znalosti diváka prohloubit porozumění celkového textu, v druhém případě však může znalost jazyka odhalit nekorektní či dokonce nesmyslné užití tohoto jazyka. Výsledný komunikační efekt v těchto případech je pak jiný než tvůrcem zamýšlený.

případech uvedu pouze nejčastější případy, s nimiž se můžeme ve filmovém textu setkat; vycházet budu z Marešovy monografie z roku 2003, jeho termíny zachovávám. (K některým dalším funkcím srov. např. i Janáčková – Macurová 2001a, 2001b.)

2.4.1 Funkce vícejazyčnosti v rámci primární komunikace

Na rovině primární komunikace se uplatňují v první řadě funkce vztahující se k postavě mluvčího. Jde zejména o neutrální funkci národně zařazovací, kdy je užívání daného jazyka poukazem na národní příslušnost, popř. mateřštinu produktora, dále pak o funkci charakterizační, a to skupinově charakterizační a individuálně charakterizační.¹⁹

Podílí-li se vícejazyčnost na vytváření celkového obrazu prostředí, jeho rázu (kulturního či etnického), lze mluvit o její funkci atmosférotvorné.

Poměrně frekventovaná je funkce hodnotová, kdy se jazyk zapojuje „do opozice obecně vyjádřené napětím mezi pólem pozitivním a pólem negativním“ (Mareš 2003: 42).

Dále se můžeme setkat s funkcí dějotvornou: přítomnost cizího jazyka, jeho užití má dopad na vývoj událostí. Dějotvorné funkce nabývá vícejazyčnost často v souvislosti s dezinterpretací, nepochopením cizímu slovu či celé výpovědi. Např. ve filmu *Dívoch Jack vede* (anglická) výslovnost příjmení českého skladatele Antonína Dvořáka k chybné interpretaci, hlavní hrdina vnímá toto jméno jako spojení slov „dívorce Jack“ a jeho kroky se v důsledku toho ubírají špatným směrem.

Na závěr zmíním ještě některé funkce, které směřují k recipientovi filmového textu. Jednou z nich je funkce komikotvorná, u níž je užití vícejazyčnosti (a její forma) zaměřeno na vyvolání komického účinku. Nositeli této funkce jsou zejména: „neobvyklost, bizarnost a grotesknost vyjádření, různé deformace jazyka, rozpor mezi užitým jazykem a rázem komunikační situace, jazyková nedorozumění a jejich důsledky“

19 Mareš uvádí ještě tzv. funkci indiciální: „prostý poukaz na to, že určitý subjekt používá daného jazyka, resp. že se daný jazyk používá v určitém prostředí či v určité historické situaci“ (Mareš 2003: 41). Jak poznamenává, jde o termín zavedený Alenou Macurovou a Jaroslavou Janáčkovou; pracují s ním např. ve studiích věnovaných jazykové heterogenosti v textech Boženy Němcové (Janáčková – Macurová 2001a, 2001b).

(Mareš 2003: 43). Jestliže je ve filmu výpověď formulována v cizím jazyce, aniž by byl recipientovi filmového textu zprostředkován její obsah (formou diegetickou či nediegetickou), může být uplatňována funkce utajovací a restriktivní. Záměrem tvůrce je v tomto případě omezení informovanosti diváka. Obsah výpovědi pak může být divákovi odhalen později, třeba i v úplném závěru filmu (tvoří pointu nebo se na ní spolupodílí), nebo nemusí být objasněn vůbec; v tom případě jsou důsledkem různé divákovy spekulace, které zůstávají nepotvrzené ale i nevyvrácené, výsledkem je „otevřená interpretace“ promluvy.

2.4.2 Funkce vícejazyčnosti v rámci sekundární komunikace

V rámci sekundární komunikace je užití cizího jazyka primárně motivováno sledováním dvou protikladných záměrů. Tím je na jedné straně porozumění recipienta vedoucí k úspěšnému přenosu informace mezi komunikanty, na druhé straně nepochopení komunikátu, kdy produktor záměrně užívá jazyk, o němž předpokládá, že mu recipient (adresát či třetí osoba přítomná u dialogu postav) nebude rozumět. Cílem formulace výpovědi v cizím jazyce je před recipientem něco utajit, z komunikace ho vyřadit či zamezit samotnému započítí komunikace. V obou případech může záměr selhávat a dochází tak k opačnému efektu než takovému, kterého chtěl mluvčí dosáhnout.

Funkce užití cizího jazyka nemusí být ale vázány na nociónální obsah dané promluvy. Záměrem produktora může být nějak zapůsobit na recipienta, vzbudit v něm emoce. Chce-li např. produktor recipienta pobavit, může vyvolat komický účinek záměrnou deformací cizího jazyka, simulací jazyka nebo konstrukcí jazyka úplně nového.²⁰ Mareš upozorňuje i na případ z filmu *Ryba jménem Wanda*, v němž je funkcí cizího jazyka podnítit v hlavní hrdince Wandě erotické vzrušení. Ať už jde o Ottovo pronášení vzájemně nesouvisejících italských výrazů, které je samo o sobě prosté sémantického obsahu, či Archieho recitaci Lermontovovy básně, je to právě zvuková stránka jiného jazyka, která na Wandu působí. (Mareš 1993: 134–135)

Kromě vyvolání emocí u komunikačního partnera může volba cizího jazyka sloužit i k projevu emocí vlastních, k vyjádření vlastního stanoviska. Své pocity a postoje

20 Simulace a konstrukce jsou specifickými formami vícejazyčnosti i v primární komunikaci.

vyjadřuje ve filmu *Pramen života*²¹ polský chlapec Leo tím, že ironické přání „příjemného večera“, během něhož má hlavní hrdinka Grétka počít dítě s německým vojákem, formuluje v němčině.

Konečně je cizojazyčné vyjádření voleno postavami i k „potvrzení vlastního společenského statusu, resp. dosažení (nebo také předstírání) tohoto statusu“ (Mareš 2003: 41). Jsou-li ale jazykové schopnosti produktora nedostatečné, což se může projevit deformací promluvy v daném jazyce, dosažení statusu není realizováno, postava je naopak odhalena jako subjekt stavějící se do pozice, která mu nepřísluší.

21 Můžeme se setkat i s jinou verzí názvu: *Der Lebensborn – Pramen života*. Zde budu užívat titulu *Pramen života*.

3 Přítomnost dvou a více reálných mluvených jazyků

3.1 Reflexe o vícejazyčnosti v odborné literatuře

Problematicke vícejazyčnosti, střetu dvou a více existujících mluvených jazyků ve filmu, věnují jistou pozornost polští badatelé Jerzy Płazewski (1967, původní vydání *Język filmu* 1961) a Marek Hendrykowski (1982). Z nedávné doby pochází monografie Chrise Wahla *Das Sprechen des Spielfilms* (2005). Wahl však pojednává pouze o filmech pracujících s prezencí vícejazyčnosti, v nichž dochází ke konfrontaci různých jazyků. Tyto filmy, které označuje jako filmy polyglotní, pro něj představují filmový žánr: „Der polyglotte Film ist somit einerseits ein formales Genre wie etwa das Musical, nur eben mit Sprachen statt Gesang und Tanz.“ (Wahl 2005: 145) Filmům, v nichž je vícejazyčnost jakýmkoli způsobem redukována (eliminace, evokace), nevěnuje pozornost.²² Soustavněji se problematikou vícejazyčnosti, a to nejen v oblasti kinematografie, ale i v díle literárním, zabývá Petr Mareš.²³ (srov. např. Mareš 2003 a 2012)

3.2 Zobrazení vícejazyčnosti ve filmu

Interakce reálných mluvených jazyků ve filmu může být prezentována různými způsoby, které se vyznačují větší či menší mírou realističnosti ztvárnění komunikace.²⁴ Hendrykowski v této souvislosti mluví o bipolárním charakteru procesu „konvencionalizace“ vícejazyčnosti ve filmu, kdy na jedné straně stojí filmy dodržující užívání mateřského jazyka postavy, na straně druhé je jazyk postavy v promluvě převeden na jazyk jiný. (Hendrykowski 1982: 124–141) Na stejném základě provádí klasifikaci i Płazewski. Jejím výsledkem jsou čtyři skupiny filmů umístěné na škále, jejíž

22 „Filme, in denen hin und wieder fremdsprachige Floskeln oder Anreden verwendet werden, um Lokalkolorit zu verströmen, ansonsten aber über alle Erdteile hinweg dieselbe Sprache gesprochen wird, gehören demnach nicht zum polyglotten Film, denn dieser ist ‚naturalistisch‘: Sprachen werden wie in der Wirklichkeit verwendet.“ (Wahl 2005: 145)

23 Jeho poznatky a klasifikace vícejazyčnosti v literatuře jsou aplikovatelné i na oblast filmové tvorby. Proto budu vycházet právě i z těch Marešových prací, které nejsou zaměřeny přímo na film.

24 Tento faktor platí i pro filmy obsahující komunikační prostředky neslyšících a jazyky smyšlené.

jeden pól tvoří film redukující všechny jazyky na jediný a druhý film stavící na realistické přesnosti; mezi nimi stojí potom filmy pracující s redukcí, doplněné však prvky, které indikují užívání cizího jazyka a odkazují k tomu, že se nacházíme v prostředí, v němž se hovoří cizím jazykem. V prvním případě zůstávají zachovány diegetické nápisy či texty písní, v druhém jsou užívány všeobecně povědomé obraty „pro zachování místního koloritu“ (Płażewski 1967: 297).

3.2.1 Formy zobrazení vícejazyčnosti

V následující části budu pracovat s kategorizací Petra Mareše, který rozlišuje čtyři základní formy znázornění vícejazyčnosti: eliminaci, evokaci, prezenci a signalizaci.²⁵ (Mareš 1996, 2003) I ty jsou postulovány vzhledem k jejich orientaci k realitě, resp. příklonem na stranu analogie, nebo konvence. Dále pak uvádí ještě formy speciální: deformaci, interferenci, oscilaci, hybridizaci, simulaci a konstrukci.²⁶ (Mareš 2003: 37–40)

3.2.1.1 Signalizace

Signalizace, která je vlastní především literárnímu zpracování, se ve filmu se v podstatě nevyskytuje.²⁷ Literatura a film totiž jako odlišná média aktualizují narativ různými způsoby, které jsou ovlivněny tím, jaké prostředky mají média k dispozici. Při filmovém ztvárnění narativu, které pracuje se složkou auditivní a vizuální, jsou události zobrazovány „přímo“, v literatuře jsou čtenáři podávány zprostředkovaně a všechno to, co na plátně vidíme a slyšíme, je vyjádřeno verbálně. Zatímco ve filmu, který svou

25 Důležitá je skutečnost, že se jednotlivé formy často nevyskytují izolovaně, ale bývají v rámci jednoho filmu kombinovány.

26 Simulaci a konstrukci věnuje Mareš i dvě samostatné studie: 2000a, později in: 2003: 47–60; 2005, v upravené podobě in: 2012: 144–152. Případně citace uvádím z novějších verzí těchto textů.

27 V dostupné literatuře ani osobně jsem se s žádným příkladem nesetkala. Myslím ale, že ani ve filmu není signalizace zcela vyloučena. Explicitní odkaz na jazyk promluvy může být například uveden ve formě titulku nebo, jak uvádí Mareš (1996: 38), v komentáři hlasu „mimo obraz“ (voice-over).

mimetickou povahou působí jako „nevyprávěný“ narativ²⁸ a navozuje tak dojem naší „přítomnosti“ u probíhající komunikace, vnímáme jednotlivé promluvy bezprostředně, je charakter promluvy v psaném textu upřesňován slovy vypravěče, který nám příběh zprostředkovává. Ten pak může explicitně informovat čtenáře o tom, že promluva probíhá „ve skutečnosti“ v jiném jazyce, než ve kterém ji čteme (nejčastěji jde o vyjádření ve větách uvozujících jednotlivé výpovědi, např. „odpověděl anglicky“). Užití tohoto postupu v literatuře a jeho „absenci“ ve filmové oblasti ilustruje Hendrykowski (1982: 129–130) na porovnání románu Bolesława Pruse *Loutka* s jeho stejnojmennou filmovou adaptací v režii Wojciecha Jerzyho Hase. Zatímco v románu stačilo na přítomnost angličtiny odkázat v řeči vypravěče a dialog pak mohl být napsán celý v polštině, museli se tvůrci filmu uchýlit k prostředkům jiným. Ve filmu je tedy užito angličtiny, místy prokládané větami polskými.

3.2.1.2 Eliminace

S eliminací se setkáváme tehdy, jsou-li všechny jazyky ve filmu zredukovány na jazyk jediný, bázový. Do popředí se zde na úkor formy dostává obsah promluvy, důraz je kladen na „hladký“ přenos informace umožňující nejen plynulý průběh děje, který by zachování příslušných cizích jazyků (spolu s nutnými objasňujícími prostředky) zpomalovalo a komplikovalo, ale i divákovo přímé porozumění promluvám, které je potřebné pro naplnění autorova záměru. Jsou-li komunikujícími subjekty postavy s odlišným jazykovým vybavením, jsou odstraněny jazykové bariéry, které by mezi ně za normálních okolností vstupovaly. S tímto postupem se můžeme setkat v dobrodružných filmech vyznačujících se rychlým spádem událostí, který by právě vícejazyčnost brzdila, či v mnoha filmech komediálního žánru pracujících s dialogy jako nositeli komického účinku. Aniž by naráželi na jakékoli jazykové překážky, vstupují do interakce příslušníci různých národů např. ve starších českých komediích, jako jsou *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* a *Což takhle dát si špenát* Václava Vorlíčka, *Zabil jsem Einsteina, pánové...* Oldřicha Lipského nebo *Zítřka vstanu a opařím se čajem* Jindřicha Poláka. Národnost jednotlivých postav je buď explicitně uvedena, nebo je

28 K problematice nevyprávěného narativu v uměleckém textu srov. Chatman (2000) a (2008).

odvoditelná z kontextu. V komedii *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, která je parodií na „bondovky“ a jiné filmy s nepřemožitelnými agenty, je indicií k určení národní příslušnosti Alice Roberts užití aluze právě na Jamese Bonda, a to v momentě, kdy Alice na dotaz, zda je pan Foustka jedním z jejích mužů, odpovídá: „Copak takhle se chová agent jejího Veličenstva?“

3.2.1.3 Evokace

U evokace jsou jazyky redukovány na jeden, jednotlivé promluvy ale obsahují prvky, které poukazují na to, že promluva je „ve skutečnosti“ pronášena v jiném jazyce. Indikátory vícejazyčnosti mohou být různé povahy (lexikální, morfologické, zvukové...). Jsou-li k evokaci cizího jazyka užity prvky lexikální, jde většinou o takové výrazy, které se vyznačují „slabou sémantickou zatížeností, nízkou informační hodnotou z hlediska údajů nezbytných pro porozumění znázorněné scéně“ (Mareš 2003: 36). Často jsou jimi v obecném povědomí známé obraty a fráze, pozdravy, oslovení nebo různá vyjádření emocí. Může jít i o výrazy označující jevy zakotvené v konkrétních časoprostorových souřadnicích; příklady můžeme nalézt ve filmech s tematikou druhé světové války (označení osob: „Reichsführer“, „Sturmbannführer“, věcí: „Ahnenpass“). U takových výrazů však může být někdy obtížné určit, zda se jedná opravdu o prostředek evokace, nebo o transfer z jiného jazyka, resp. pojmenování, kterého je i v jazyce, v němž jinak celá promluva probíhá, (např. vzhledem k nerozvinutému názvosloví v dané oblasti) užíváno (tzv. hybridizace, viz 3.2.1.9). Vodítkem ke správné identifikaci daného prvku je především osoba komunikačního partnera mluvčího a jeho reakce na přijímaný komunikát, popř. celkový kontext probíhající komunikace. Evokace lexikální povahy se uplatňuje v českém filmu *Pramen života*, kde je na bázový jazyk (češtinu) převeden výhradně jazyk německý: „Ruhig mein Kind. Jsem u tebe.“, výrazy „fertig“, „möglich“ atd. Jiné jazyky zůstávají zachovány, stejně jako německé výpovědi komplexnější povahy jsou doprovázeny překladovými titulky.²⁹

29 Vzhledem k jazykové blízkosti češtiny a polštiny, která je mateřtinou židovského chlapce Lea, může dialog mezi ním a hlavní postavou Grétkou probíhat v dvojjazyčné podobě (Grétko mluví česky, Leo polsky); pasivní znalost jazyka komunikačního partnera umožňuje hladký přenos informace. Dalším

S morfologicky evokovanou vícejazyčností se můžeme setkat v již výše zmíněné komedii *Což takhle dát si špenát*; na cizojazyčnost postav z Jižní Ameriky zde upozorňuje mj. užívání nominativního tvaru v oslovení milionářčiny společnosti („María!“).

3.2.1.4 Prezence

V případě prezence každá postava mluví jazykem, který jí přísluší. Oproti eliminaci zde mezi příslušníky různých národů vstupují i patřičné jazykové bariéry, které musí být nějakým způsobem překonávány. Zároveň je potřeba (je-li to v souladu s autorovým záměrem) překlenout bariéry i v oblasti primární komunikace, zpřístupnit obsah cizojazyčného komunikátu recipientovi filmu. Jak jsem již uvedla výše, má autor k dispozici prostředky diegedického nebo nediegetického charakteru. (viz 2.2.1.1)

Zpřístupnění obsahu komunikátu nediegetickými prostředky

Ve snímku Alexandra Rogožkina *Kukuška* jsou nediegetickým prostředkem umožňujícím divákovi porozumět promluvám titulky. Díky nim dochází k realizaci komikotvorné funkce.

V příběhu odehrávajícím se během druhé světové války se setkávají tři naprosto rozdílní lidé: finský voják Veiko, ruský voják Ivan a mladá Laponka Anni. Jelikož každý mluví jiným jazykem, staví se mezi ně jazykové bariéry a v důsledku toho dochází k častým nedorozuměním. Samy postavy si však tato nepochopení většinou ani neuvědomují.

K jednomu takovému nedorozumění dochází hned při prvním setkání Ivana a Veika. Když se Veiko s Ivanem seznamuje, odbude ho Ivan slovy: „Pašol ty...“, která

faktorem, který determinuje česko-polskou podobu komunikace, je skutečnost, že čeština je jako zástupný jazyk vázána pouze na němčinu. Jazyková transformace polštiny by mohla vést k identifikaci rozmluvy jako německé; užívání němčiny je ovšem s ohledem na charakter komunikantů (Lea a Grétky) vysoce nepravděpodobné. Důsledně zůstává zachována němčina vojáka, který je Grétce přisouzen programem jako partner; dominuje zde charakterizační a hodnotová funkce.

Veiko interpretuje jako jeho jméno – Pšolty. To pak Ivanovi zůstává, v závěru filmu zjistíme, že Anni tak dokonce pojmenovala svého (a Ivanova) syna.

Z obou vojáků je komunikaci otevřenější finský odstřelovač Veiko. V jedné scéně se snaží Ivanovi vysvětlit, že už nechce dál bojovat a válka pro něj skončila. K tomu, aby mu Ivan rozuměl, se snaží najít nějakou „společnou řeč“ a používá tak odkazů na známá literární díla, resp. jejich názvy. Nejdříve je to Tolstého *Vojna a mír*, poté Hemingwayův román *Sbohem, armádo*.

Zpřístupnění obsahu komunikátu diegetickými prostředky

S příkladem diegetického zprostředkování významu cizojazyčného textu se setkáme v povídce „Čintamani a ptáci“ z filmu *Čintamani a podvodník*.³⁰ Postava doktora Vitáska zde čte svému příteli Bimbalovi výklad z anglické Encyklopedie Britanniky o vzácném koberci známém jako Čintamani a ptáci. V průběhu četby originálního anglického textu překládá důležité informace, v promluvě se tedy prolíná angličtina s češtinou, přičemž formulace v angličtině předcházejí formulacím v češtině, stojí v antepozici:

[...]

BIMBAL: Proč je vlastně zakázaný?

VITÁSEK: Náboženství v orientě zakazuje – to portray – zobrazovat živé tvory.

BIMBAL: Čistě z religiózních důvodů.

VITÁSEK: Hřích, smrtelný hřích. Chintamans with birds were made secretly – byly proto udělány tajně, tajně. There were discovered only three copies on the world – pouze tři exempláře na světě. They are in possession – jsou ve vlastnictví – king of England, persian Shah, indian maharaja.

Touto formou zůstává zachována skutečnost, že je encyklopedie psána v angličtině; přímá četba v češtině by totiž mohla vzbudit dojem, že jazykem, kterým je známá encyklopedie psána, je čeština.

30 Film tvoří dva samostatné příběhy, „Čintamani a ptáci“ a „Příběhy sňatkového podvodníka“. Jde o adaptace stejnojmenných povídek „z druhé kapsy“ od Karla Čapka.

Další možností jak zpřístupnit cizojazyčnou promluvu je nechat ji tlumočit do bázového jazyka třetí osobou. V komedii *Muž z Acapulca* nabývá tento proces komikotvorné funkce; lze říci, že právě proto byl do filmu zakomponován. Aby se obsah promluvy albánského atentátníka dostal k hlavnímu hrdinovi, musí „přejít“ přes pět tlumočnicků: tlumočeno je z albánštiny do řečtiny, z řečtiny do srbštiny, ze srbštiny do maďarštiny, z maďarštiny do češtiny a konečně z češtiny do francouzštiny, která je bázovým jazykem ve filmu.³¹

Komikotvorná funkce se prosazuje i ve filmu *Ztraceno v překladu*, v němž je konfrontována angličtina s japonštinou. Samotný název filmu manifestuje proces tlumočení ve scéně natáčení reklamy na whisky, v níž režisér komunikuje s Bobem Harrisem prostřednictvím (japonské) překladatelky. Komický efekt je vyvolán kontrastem mezi dlouhou a energickou promluvou režiséra v japonštině a jejím následným přetlumočením, které je podáno krátkou větou o počtu ani ne deseti slov. A obráceně: když se Bob zeptá, zda se má na kameru otočit zprava, či zleva, je tento dotaz tlumočen pětkrát tak déle.

Jako poslední film, v němž vystupuje postava tlumočnicka, uvedu ještě Godardův snímek *Pohrdání*, který je adaptací stejnojmenného románu Alberta Moravii (*Il disprezzo*, 1954); došlo v něm ovšem k několika úpravám. Tou hlavní, která vlastně přivádí film do oblasti našeho zájmu, je změna národností jednotlivých postav a z toho plynoucí různojazyčnost. Zatímco v předloze byli všichni Italové, až na postavu režiséra Rheingolda, který je Němec (nicméně hovoří velmi dobře italsky), jsou ve filmu postavy různého původu.³² Paul a Camille (v předloze Riccardo a Emilia) jsou Francouzi,

31 V české dabované verzi došlo k určitým změnám. Ve scéně tlumočení je referováno o jiných jazycích: „Pozvali jsme marinovenetského tlumočnicka, ale ten mluví jen řecky. A tak jsme museli najít Řeka. Ten mluví zas jen srbsky. Srb mluví maďarsky a Maďar jen polsky. Naštěstí umím polsky.“ Albánie je nahrazena fiktivní zemí Marina Veneta, albánština přestává být albánštinou a stává se bez jakékoli formální změny marinovenetštinou. Zároveň je čeština změněna na polštinu, protože film vstupuje do jazykového prostředí, v němž není čeština cizím jazykem vyžadujícím překlad. Jelikož je čeština v tomto případě cílovým jazykem (v originále jím byla francouzština), je tedy potřeba „vložit“ ještě jeden národní jazyk, resp. původní pozici češtiny obsadit jazykem jiným.

32 Děj je v románu i v jeho zpracování zasazen do Itálie, v knize se tak postavy pohybují v domácím prostředí (pomineme-li postavu režiséra), zatímco ve filmu se nacházejí v prostředí cizím.

producent Prokosch (v předloze Battista) je Američan. Sám sebe hraje německý režisér Fritz Lang.³³ Ve filmu se tak mezi subjekty staví náležitě jazykové bariéry, a je tutíž potřebná přítomnost někoho, kdo bude přenos informace mezi postavami zprostředkovávat. Proto zde přibývá nová postava, italská překladatelka Francesca, která kromě italštiny³⁴ ovládá němčinu, angličtinu a francouzštinu, a zprostředkovává tak komunikaci mezi všemi postavami.

Na volbu jazyka a podobu dialogů mezi postavami má určující vliv potřeba porozumění výpovědi ze strany diváka; asi nejmarkantněji je toto patrné v konverzaci mezi Franceskou a Fritzem Langem. Lang mluví německy v podstatě pouze v takových komunikačních situacích, v jejichž rámci je umožňován překlad do francouzštiny, které rozumí divák. Tak ve scéně v promítacím sále přednáší Lang Danta v němčině, což Francesca následně překládá do francouzštiny zde přítomnému Paulovi.³⁵ Představení Dantova textu pak dokončuje Paul francouzsky. Při následné Langově recitaci Hölderlina zde již není přítomna postava, které by Francesca německý text tlumočila. Tvůrce se s touto situací vypořádal tak, že scéna nabývá podoby jakési zkoušky, při níž Lang hodnotí překladatelčino převedení z němčiny do francouzštiny. Vezmeme-li v potaz, že francouzština není mateřským jazykem ani jednoho z nich, je příznačné, že je zde Hölderlin překládán právě do tohoto jazyka, resp. to, že je vůbec překládán. Jazykem, který pak užívají Francesca s Langem mezi sebou v běžné konverzaci, je také pouze francouzština, ačkoli rozumí-li Francesca německy, není důvod přecházet na jazyk jiný.³⁶

33 Lang, který v roce 1933 emigroval, strávil nějaký čas ve Francii a poté se usídlil v Americe. Ovládá tedy i jazyky ostatních postav (kromě italštiny) a zaujímá tím mezi subjekty zvláštní postavení.

34 Italština zde má v podstatě pouze platnost národně zařazovací a atmosférotvornou. Setkáváme se s ní ve formě diegetických nápisů a v promluvách členů filmového štábu, jejichž obsah nemá pro film významovou hodnotu. Pouze v jedné scéně je italština jako jazyk „tematizována“. V dialogu mezi Franceskou a Fritzem Langem, se Lang zeptá Francesky, jak se řekne v italštině slovo „étrange“ (zvláštní), na což mu ona odpoví: „strano“. Tento moment ve filmu ukazuje Langův zájem o jiný jazyk a jinou kulturu a zároveň manifestuje jeho „otevřenost“ a schopnost komunikace.

35 Je zajímavé, že promluvu nepřekládá do angličtiny, aby jí porozuměl Prokosch, který je v sále také přítomen, zvláště když je to on, pro koho Francesca pracuje. Je tedy zřejmé, že hlavním záměrem, který vedl k výběru daného jazyka, je, aby textu porozuměl divák.

36 Jen v krátkých, sémanticky nezátížených promluvách mezi nimi zazní němčina, např. ve scéně odehrávající se na Capri, v níž Lang pochválí Francesce barvu županu: „Schöne gelbe Farbe.“ –

Je nepochybné, že společným jmenovatelem, který determinoval podobu komunikace mezi Langem a Franceskou, je ohled bráný na jazykovou vybavenost diváka.

3.2.1.5 Jazykové kompetence postav

Než přistoupím ke speciálním formám vícejazyčnosti, zmínila bych zde ještě postup, kterého může tvůrce využít v případě, že se chce vícejazyčnosti, resp. různojazyčnosti vyhnout. Autor nechá některého z komunikantů přizpůsobit se cizojazyčným podmínkám; subjekt si jazyk svého partnera vbrzku osvojí, popř. je jeho znalostí již vybaven (osvojení již proběhlo, není ve filmu ukázáno). Tím dochází k eliminaci jazykových bariér, účastníci komunikace ovládají tentýž jazyk a jím se také dorozumívají. Tento postup volí tvůrce poměrně často a setkáme se s ním i ve filmech, v nichž jsou prezentovány komunikační prostředky neslyšících či různé jazyky smyšlené.

V komediích pracujících s nadsázkou bývá proces učení se cizímu jazyku tematizován, a to takovým způsobem, že nabývá komického účinku. Např. ve filmu *Adéla ještě nevečeřela* se naučí americký detektiv Nick Carter česky z příručky „Česky snadno a rychle“, a to pouze během své cesty.³⁷ Je ovšem pravda, že angličtina není slyšet ani v dialogu probíhajícím mezi Carterem a jeho pomocníkem s roztomilým českým jménem Kuřátko. V angličtině jsou formulovány pouze diegetické nápisy, text v novinách či věnování na fotografiích od Sherlocka Holmese a vynálezce Edisona.

Z příručky stejného typu³⁸ se cizí jazyk naučí i postava jiné české komedie – Lelíček ve filmu *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*. V tomto případě jde o španělštinu. Zatímco ve filmu *Adéla ještě nevečeřela* je osvojovaným jazykem jazyk

„Danke.“

37 Z jazykové příručky „snadno a rychle“ se Carter učí v závěru filmu ještě jiný jazyk. Při cestě do Egypta, kde má vyřešit zmizení Cheopsovy pyramidy, studuje z příručky „Egyptsky snadno a rychle“, což vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o vymyšlený jazyk, ještě zesiluje komické působení tohoto motivu.

38 Zmíněné příručky evidentně odkazují na proslulou řadu jazykových učebnic Františka Vymazala, který za svého života (1841–1917) vydal na dvě desítky takových titulů: např. *Francouzsky snadno a rychle*, *Litevsky snadno a rychle*, *Turecky snadno a rychle*, *Chorvatsky snadno a rychle* apod.

bázový, učí se Lelíček jazyk divákovi cizí. Bariéry mezi postavami jsou sice odstraněny, ale aby došlo k hladkému přenosu informace i směrem k recipientovi filmu, musí být odstraněny ještě ty, na které naráží divák. Zde pracuje autor s eliminací. Při zachování cizojazyčnosti, tj. prezenci jazyka cizího divákovi, bývají ve filmech užívány titulky.

Dalším příkladem filmu, v němž příslušníci cizí národnosti ovládají jazyk bázový, je britský snímek *Třetí muž*, odehrávající se v poválečné Vídni. Postavy v centru dění jsou vybaveny znalostí angličtiny a mohou tak bez problémů komunikovat s hlavní postavou, britským autorem brakových románů Holly Martinsem, který ve Vídni pátrá po svém příteli.

3.2.1.6 Deformace

Deformací je míněno nekorektní užití cizího jazyka, odklon od jeho normy, přičemž by se dalo říct, že ve filmu bývá častěji deformován jazyk bázový, divákovi vlastní; u něj může totiž recipient deformaci snáze identifikovat, její kvality vnímat a tedy i ocenit. V promluvě se s deformací můžeme setkat na rovině gramatické, lexikální i zvukové.

Deformace může být záměrná, řízená produktořovou motivací, kterou je např. „neochota osvojit si jazyk, přezíravý a pohrdavý vztah k němu, popř. záměrný výsměch dotýkající se jazyka a jeho nositelů“ (Mareš 2003: 37), nebo naopak nezáměrná, způsobená nedostatečnou jazykovou kompetencí mluvčího.

Kromě situací, v nichž je postava „nucena“ mluvit cizím jazykem, aby se dorozuměla se svým protějškem, existují ještě případy, v nichž má sice produktor k dispozici možné ekvivalenty v jazyce vlastním, komunikační situace (úspěšné naplnění komunikace) cizí jazyk nevyžaduje, přesto formuluje své výpovědi nebo jejich části v cizím jazyce. Snaží se tak prezentovat svou kultivovanost a erudici, a právě nezáměrná deformace jeho vyjádření vede k „nepřímé[mu] odhalení pseudovzdělanosti, předstírané vzdělanosti“ (ibid.: 38).

Asi nejčastěji je deformace jazyka spojena s komikotvornou funkcí.³⁹ Příkladem, kde grotesknost situace pramení z komolení výpovědi v cizím jazyce (zde je jím jazyk bázový), daném odlišným charakterem střetávajících se jazyků, je již zmíněný snímek *Ztraceno v překladu*. V něm se na deformaci angličtiny odrážejí dvě specifické vlastnosti japonštiny: „v japonštině jednak vůbec neexistuje písmeno ‚l‘ [při formulacích v jazyce, jehož rejstřík *l* zahrnuje, mají v důsledku toho japonští mluvčí tendenci *r* a *l* zaměňovat, D. H.] a jednak v podstatě nelze tvořit shluky souhlásek“ (Votruba 2005: 46). Japonský fotograf zde např. komolí jméno představitele Jamese Bonda Rogera Moora či označení skupiny umělců Rat Pack, jejímž členem byl americký herec a zpěvák Frank Sinatra, fotografem vyslovovaný ovšem jako „Sinatora“.

Záměna konsonantů *r* a *l* pak vede i k různým nedorozuměním. Ve scéně v hotelovém pokoji ukazuje prostitutka na své punčochy a přikazuje Bobovi: „Lip my stockings! Lip them!“ Teprve když mu gesty naznačí trhání punčoch, pochopí zmatený Bob, že punčochy nemá olizovat, ale trhat.

3.2.1.7 Interference

Interference „je vlastně specifická varianta deformace jazyka. Jeden jazyk je deformován tím, že se do něho skrytě, podpovrchově promítají prostředky a struktury jiného jazyka (projevuje se to zvláště mechanickými překlady slov a frazeologických spojení nebo utvářením textu podle gramatických kategorií a syntaktických konstrukcí jazyka ovlivňujícího vyjádření)“ (Mareš 2003: 39). S interferencí prezentovanou mechanickým překladem slova se setkáme např. v komedii *Slunce, seno, erotika*, a to ve scéně, v níž Škopková při koupi nového počítače říká německému prodáváči: „My nejsme žádný podvodníci. Jak se to řekne německy. Untrvasrmani, rozumíš.“ Jde v podstatě o využití již známé jazykové hříčky; uplatňuje se zde komikotvorná funkce.

39 Roztomilým příkladem je mluva knížete Mechlínského z filmové povídky „Polévka pro chudé děti“ z komedie *Haškovy povídky ze starého mocnářství*.

3.2.1.8 Oscilace

Dochází-li ke střídání více jazyků (nebo jejich „vystřídání“) v rámci jedné promluvy, mluvíme o oscilaci neboli střídání kódů (code-switching).⁴⁰ Přehlednou klasifikaci podává stať Istvána Lanstyáka, v níž autor definuje střídání kódů jako „spôsob komunikácie, pri ktorom hrá v rámci jedného rečového prejavu aktívnu rolu viac ako jeden kód“ (Lanstyák 2000: 2, zvýraznil Lanstyák). Tato definice umožňuje pod termín střídání kódů zahrnout nejen střídavé používání různých jazyků (přepínání), ale také přepnutí jednorázové, při němž už nedochází k návratu k původnímu kódu; dále pak i případy, kdy mluvčí v promluvě probíhající v jednom jazyce použije slovo nebo slovní spojení v jazyce jiném. Tento proces včleňování cizích jednotek je označován jako transfer, zároveň však může být transferem nazýván i sám jinojazyčný prvek. Jak zmiňuje Lanstyák, je transfer někdy těžko odlišitelný od lexikální výpůjčky z cizího jazyka, která již v jiném jazyce „zdomácněla“, stala se jeho organickou součástí. Co nám může pomoci identifikovat výraz jako transfer, je jeho fonetická a morfologická samostatnost, ani tento faktor však není jednoznačný. (srov. Lanstyák 2000: 4)

Oscilace ve filmu se vyskytuje na rovině sekundární komunikace, produktorem promluv, v nichž koexistují prvky různých jazyků, je subjekt fikčního světa. Transfer je přítomen např. v českém filmu *Cukrová bouda*⁴¹ zobrazujícím přátelství mezi českým chlapcem Ondrou a německým antifašistou Fredou Bartlem. Jazykové bariéry mezi tyto dva nevstupují, protože Freda mluví česky, což je dáno jeho zakotveností v jazykově heterogenním společenství žijícím v pohraniční oblasti severní Moravy. Do svých promluv promítá německé (převážně všeobecně povědomé) výrazy: „vielleicht“, „Quatsch“, „fertig“, „sofort“ apod.

40 Kódy nemusí být pouze různé jazyky, přepínání může probíhat i v rámci jazyka jediného, v tomto případě dochází ke střídání různých variet daného jazyka. Ke střídání kódů srov. Lanstyák 2000, Trost 1995.

41 Film je adaptací novely Vladimíra Körnera *Zrození horského pramene*, jejíž děj je stejně jako u dalších dvou Körnerových próz *Adelheid* a *Zánik samoty Berhof* zasazen do pohraničí krátce po ukončení druhé světové války. K vícejazyčnosti v Körnerově literárním díle srov. Mareš 2012: 45–67. I *Adelheid* a *Zánik samoty Berhof* byly zfilmovány; u všech tří filmů se Körner zároveň podílel na scénáři. K filmu *Adelheid* srov. Mareš 1996: 48–51.

3.2.1.9 Hybridizace

Termín hybridizace zde již padl v oddílu o evokaci. Jde o takovou formu kombinace různých jazyků, v níž jsou „prostředky několika jazyků propojeny těsněji, navzájem se mísí: lexikální jednotky jednoho jazyka, zpravidla v přizpůsobené podobě, se zapojují do morfologických a syntaktických struktur dalšího jazyka“ (Mareš 2003: 39). Tak např. cizojazyčná substantiva podléhají při zapojení do věty v češtině českému skloňování, cizojazyčná slovesa podléhají českému časování. V české komedii *Jára Cimrman ležící, spící* jsou to např. vyjádření: „Doma bude. Už se narajzoval dost.“, „Dobře. Tak až to dokončíte, přijďte za mnou do šísicimry.“, „To vám dávám volnou ruku. Vy už nejlíp víte, jak ty city forzírovat. Od toho jste spisovatel.“

3.2.1.10 Simulace cizího jazyka

Simulace cizího jazyka může být produkována na rovině primární, jejím původcem je tvůrce filmu, nebo na rovině sekundární, kdy je výtvozem subjektu fikčního světa.

Jak uvádí Mareš, je produkce simulovaných cizích jazyků motivována dvěma možnými záměry. V prvním případě jsou „simulace vytvářeny s cílem, aby vzniklý výrok byl komunikačním partnerem jako simulace rozpoznán a odpovídajícím způsobem oceněn“ (Mareš 2012: 148). Ukázkou simulace cizího jazyka v rámci primární komunikace je např. „rumunština“ ve filmu *Marečku, podejte mi pero!*, do níž jsou tlumočeny české projevy při návštěvě zahraniční (rumunské) delegace. „Hujer, metelesku blesku.“ překládající větu „Hujere, jděte si po svejch.“ je u nás již kultovní „hláškou“.

Setkat se můžeme i s případem, kdy není simulován národní jazyk, ale pouze varieta jazyka. Teritoriální varieta je simulována např. ve filmu *Tajemství hradu v Karpatech*, v němž se objevuje svérázný dialekt, „jadrná horalská mluva“ obyvatel Vyšných Vlkodlak, vyznačující se takovými rysy, jako jsou např.: protetické *h* („habý“ a „ha“), změna kvantity vokálů (dloužení: „pane hrábě“, „hrád“), změna kvality vokálů („čort“), odlišné střídnice v slovesech ve třetí osobě, a to v dloužené podobě („mňál“, „strašá“, „vomdlíla“, „sa nehodiá“), či výskyt průvodního vokálu slabikotvorného *r*,

často dlouženého („perdéli“, „mértvou“, „déržál“). Nářeční prvky nepocházejí z rejstříku jediného konkrétního dialektu, v mluvě se uplatňuje směsice výrazných nářečních rysů různých oblastí. Dalo by se říci, že z prostředků existujících nářečí je tvořen dialekt zcela nový.

Na rovině sekundární komunikace představují simulace, které jsou recipientům jako simulace prezentovány, promluvy některých filmových postav Vlasty Buriana, např. ve filmech *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* či *Funebrák*, v němž Burian jako funebrák Pleticha simuluje hned sedm různých jazyků.

Druhou komunikační strategií simulace je produktorovo usilování „o to, aby recipient její status neidentifikoval a pokládal ji za smysluplné vyjádření v příslušném jazyce“ (Mareš 2012: 148). Postava z nějakého důvodu předstírá, že je jiné národnosti a v souvislosti s tím formuluje promluvu v mateřském jazyce této národnosti, resp. tento jazyk simuluje. Ve snímku *Eva tropí hlouposti* představí Eliška své snobské matce Michala jako hraběte, protože ví, že na ni tato skutečnost zapůsobí. Představí ho navíc jako hraběte anglického, což ovšem není příliš šťastná volba, protože jak sám Michal říká, neumí anglicky „mimo několika vět, počítání do desíti a dvou nebo tří nadávek“ ani slovo. Když se potom Michal na večírku setká se svou sestrou Evou, která se zde také vydává za někoho jiného, musí spolu pro zachování svých inkognit v přítomnosti komorníka konverzovat v angličtině. Oba sice užívají skutečných anglických výrazů a ustálených spojení, ovšem v naprosto náhodných a tedy nelogických kombinacích:

MICHAL: Yes, my water-proof...

EVA: Oh, right. Fifty-thirty.

MICHAL: Love you my havelock?

EVA: My havelock? Oh, no! Black and white.

MICHAL: OK, my boy. His master's voice.

EVA: Voice? Oh, yes.

Jak demonstrují uvedené ukázky, jsou takové simulace cizích jazyků nejčastěji spojeny s komikotvornou funkcí.

3.2.1.11 Konstrukce

O konstrukci mluvíme, nachází-li se ve filmu neexistující, ad hoc vytvořený jazyk. Ten může být konstruován buď některou z postav (postava je aktivním původcem jazyka) nebo je vytvářen tvůrcem filmu, a to jako mateřský jazyk subjektu fikčního světa. V prvním případě může postava vytvářet nový jazyk za účelem vyvolání různých emotivních reakcí, nejčastěji je cílem produktora komunikačního partnera pobavit. Dále může konstrukce jazyka sloužit k utajení informace před jinou osobou. Tak je tomu v případě, že je konstruovaný jazyk vypracován jako systém, obsahuje prvky nesoucí význam a platí u něj nějaká pravidla, podle nichž lze vytvářet smysluplná sdělení. Je-li sdílen dvěma (popř. více) subjekty, představuje pro tyto subjekty jejich vlastní tajný jazyk a může být tedy využíván k dorozumívání i v přítomnosti jiných osob, které jejich neznalost daného jazyka z komunikace vyřazuje. V neposlední řadě pak může být záměrem mluvčího zamezit samotnému dialogu s jinou osobou (takovou funkci má i simulace konkrétního cizího jazyka, o němž produktor předpokládá, že ho recipient neovládá). V dvoudílné komedii *Císařův pekař – Pekařův císař* se alchymista na dvoře Rudolfa II. vydává za cizince; formuluje řeč ve vymyšleném jazyce, který vydává za svou mateřštinu, aby zablokoval komunikaci s císařem a mohl klidně „pracovat“ na císařském dvoře.⁴² Pracovní postup výroby zlata potom vysvětluje takto: „Kjamlalalicha i paprt'ála, achano, achano, achano, achano, džalala, džalala, paprt'ála. Tas kvartal maznalnika zamast piskurti i jarda piskurti, patláma, patláma, patláma a žbrluch.“ Je patrné, že komunikát, jeho podoba plní v tomto filmu (na rovině primární komunikace) komikotvornou funkci.

Druhý případ, smyšlený jazyk konstruovaný autorem filmu bude předmětem následujícího oddílu.

42 Dalo by se říci, že se i v tomto případě jedná o jistý druh simulace. Není sice simulován konkrétní jazyk, daná řeč má však jako cizí jazyk (alchymistova mateřština) působit. Je tedy vlastně simulována (předstírána) cizojazyčnost. Vzhledem k charakteru jazyka, jeho nevázanosti na žádný existující jazyk, jsem se rozhodla zařadit tento příklad do skupiny konstrukce.

4 Přítomnost reálného přirozeného mluveného jazyka a smyšleného jazyka⁴³

4.1 Odborná literatura věnovaná výskytu smyšleného jazyka ve filmu

S odbornými pracemi věnovanými problematice konstruovaných jazyků ve filmu se příliš často nesetkáme. Pozornost je věnována spíše smyšleným jazykům v literárním textu, často je potom zaměřena na konkrétní literární díla. Ze zahraničních prací lze jmenovat např. kapitolu „First Beauty: Fictive Neology“ v knize Istvana Csicsery-Ronayho, Jr. *Seven Beauties of Science Fiction* (2008: 13–46) nebo knihu Ariky Okrentové⁴⁴ *In the Land of Invented Languages*, v níž pojednává podrobněji o jazyce známém ze sci-fi série *Star Trek*⁴⁵ – klingonštině (2010: 253–293). Stručný výklad o smyšlených jazycích podávají i hesla některých jazykovědných encyklopedií (srov. Bainbridge 1994, Stockwell 2006). U nás se konstruovanými jazyky zabývají práce Petra Mareše (srov. např. 2003: 47–57)

V této části se budu zabývat smyšlenými jazyky, jejichž původcem je tvůrce filmu (jsou tedy konstruované na rovině primární komunikace), a to konkrétně takovými, které jsou ve filmu prezentovány jako přirozené jazyky určitého společenství. Předmětem zájmu budou pouze smyšlené jazyky mluvené.

Korpus filmů rozdělím ještě na dvě dílčí skupiny, první zahrnuje filmy žánru science fiction, v nichž se vyskytují jazyky mimozemských bytostí, druhou skupinu tvoří filmy se smyšlenými jazyky patřícími fiktivnímu lidskému společenství.

43 Pro snadnější orientaci bude v této části užíváno zjednodušených označení: jazyk reálný a jazyk smyšlený (popř. konstruovaný).

44 Příjmení zahraničních autorek v textu pro jasnější identifikaci přechyľuji, v bibliografických údajích v závěru práce zachovávám jméno v nepřechýlené podobě.

45 Televizní seriál a několik celovečerních filmů.

4.2 Žánr science fiction zobrazující setkání s mimozemskou civilizací

První skupinou filmů, o nichž pojednám, jsou filmy žánru science fiction zobrazující střet s mimozemskou civilizací.⁴⁶ Vícejazyčnost zahrnující jazyk mimozemšťanů, mívá zpravidla podobu eliminace nebo prezence. Evokace, která se často užívá ve filmech s výskytem různých reálných jazyků, zde v podstatě není zastoupena.

Stejně jako v případě přítomnosti dvou či více jazyků reálných existuje i zde možnost vybavit některého z komunikantů znalostí jazyka komunikačního partnera a odstranit tak jazykové bariéry mezi postavami. V případě, že je osvojován jazyk bážový, je divákovi současně umožněn přímý přístup k obsahu promluv. Tento postup je uplatňován častěji než postup opačný, neboť je to většinou právě mimozemšťan, kdo vstupuje do (pro něj) cizího prostředí, jemuž se obeznameností s příslušným jazykem přizpůsobuje. Ocítá-li se naopak člověk (popř. malá skupinka lidí) v prostředí mimozemském, v případě, že se (na)učí cizí jazyk a následně v tomto jazyce s mimozemšťany komunikuje, je u významově zatížených výpovědí potřebné dodatečné zpřístupnění obsahu výpovědi. Tak např. ve filmu *Avatar* jsou promluvy v jazyce Na'vi, který si nakonec hlavní postava zcela osvojí, titulkovány. V tomto filmu titulky zároveň umožňují naplno prezentovat propracovaný jazyk, který není pouhým shlukem nahodilých slov či zvuků, ale lingvistou zkonstruovaným jazykovým systémem.⁴⁷ Právě jazyk obyvatel měsíce s názvem Pandora hraje ve filmu významnou úlohu, dominuje u něj charakterizační a hodnotová funkce. U většiny ostatních filmů však mimozemský jazyk takový význam nemá. Proto není osvojování mimozemského jazyka lidskými mluvčími ve filmu příliš časté. Pro tvůrce by zároveň vyjadřování mimozemského subjektu ve vlastním jazyce znamenalo konstrukci nějakého nového jazyka, ve výsledku

46 Kromě science fiction se s konstrukcí jazyků setkáváme také v příbězích žánru fantasy, v nichž vystupují fiktivní společenství s vlastní kulturou a jazykem. Asi nejznámější jsou jazyky Středozemě zkonstruované J. R. R. Tolkienem (sindarština, quenijština a další). Žánr fantasy však ponechávám stranou.

47 Tvůrcem je Paul Frommer, který vytvořil i jazyk Mart'anů pro film *John Carter: Mezi dvěma světy*; ten zkonstruoval na základě jazyka prezentovaného v knižní předloze filmu E. R. Burroughse *Princezna z Marsu* (*A Princess of Mars*, 1917).

by pak nastala i nutnost promluvy formulované v novém jazyce divákovi objasňovat. Obojí je pro tvůrce komplikací, které se snaží vyhnout. Za tím účelem se ve filmech prosazuje jiná, velmi frekventovaná metoda. Bariéry mezi příslušníky různých světů a zároveň i bariéry, na něž naráží recipient filmu, jsou zrušeny za pomoci užití speciálního překladového zařízení. Ačkoli v tomto případě dochází často k naprostému vypuštění cizojazyčné formulace výpovědi, pojednám o translačních zařízeních v části věnované diegetickému zprostředkování obsahu cizojazyčného textu (4.2.2).

4.2.1 Jazykové kompetence postav

Jak bylo řečeno výše, může být nepřítomnost mimozemského jazyka spjata s jazykovými kompetencemi mimozemských postav, tj. tyto postavy ovládají jazyk lidí, a v komunikaci s nimi tedy mluví jejich jazykem.⁴⁸ Pokud mimozemské bytosti lidský jazyk ovládají, mohou jím mluvit již od první chvíle, kdy se v příběhu objeví, nebo se ho naučí teprve v jeho průběhu.

V případě, že se v komunikaci s lidmi mimozemšťan hned od počátku vyjadřuje v bazovém jazyce, může být tato skutečnost nějak ozřejmena, nebo je brána jako holý fakt, tj. není podáno žádné explicitní vysvětlení. Často je odůvodněním znalostí lidského jazyka odposlouchávání rozhlasového vysílání. Tak je tomu např. ve filmech *Den, kdy se zastavila Země*⁴⁹ či *Akce Bororo*. Ve filmu *Starman* je zdrojem znalostí angličtiny zlatá anodizovaná deska s pozdravy ze Země v 54 jazycích světa, kterou do vesmíru vyslali lidé. Jak vysvětluje Shermin z institutu SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence): „This was designed so that an intelligent species could get a working knowledge of English. Enough to get by, anyhow. A couple-hundred-word vocabulary, a rough idea of syntax.“

Ačkoli v komunikaci s lidmi používá ve filmu *Den, kdy se zastavila Země* mimozemšťan Klaatu angličtinu, je zde prezentován i jeho vlastní jazyk; promluvy

48 Naučený lidský jazyk užívají mimozemšťané pouze v kontaktu s lidmi; pokud by v něm formulovali své výpovědi i mezi sebou, šlo by již o eliminaci.

49 Mluvit budu o původní verzi filmu z roku 1951, nikoli o jejím remaku z roku 2008.

v tomto jazyce nejsou nikterak překládány. Jde buď o stručné výpovědi, jejichž význam je následnou akcí okamžitě ozřejmen (např. povely dávané Gortovi, robotovi, který přiletěl spolu s Klaatuem: „Gort, baringa!“, „Gort, deglet ovrosco!“), nebo o promluvy významově zatížené, které se vzhledem k divákově neznalosti jejich obsahu stávají zdrojem napětí. Když Klaatu poté, co přislíbí demonstraci síly, kterou disponuje („Something dramatic, but not destructive.“), domlouvá uvnitř vesmírné lodi plánovanou akci, jeho slovům nerozumíme. Stejně tak nám zůstává utajen význam slov: „Klaatu barada nikto“, která má říct Helen Gortovi v případě, že by se Klaatuovi něco stalo. Absence titulků u těchto promluv tedy vede k omezené informovanosti diváka; uplatňuje se zde restriktivní funkce, která se spolupodílí právě na budování napětí a divákova netrpělivého očekávání toho, co přijde.

V české kinematografii není žánr science fiction s mimozemskou tematikou příliš rozšířen. Vystupují-li v českém filmu postavy mimozemského původu, které navazují kontakt s lidmi, mluví zpravidla bázovým jazykem. Tak v komedii *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* používá dvojice mimozemšťanů češtinu jak v komunikaci s lidmi, tak i mezi sebou; tvůrce zde pracuje s technikou eliminace, což je v rámci komediálního žánru, v němž jsou repliky postav zdrojem komického účinku, zaběhnutou a všeobecně přijímanou konvencí.

Také ve filmech *Kam zmizel kurýr* a *Akce Bororo* režiséra Otakara Fuky a ve filmu Věry Chytilové *Vlčí bouda* vystupují mimozemšťané, kteří již od počátku užívají bázového jazyka. V druhém z nich se kromě češtiny objevují i jiné jazyky, všechny jsou plně prezentovány a promluvy v nich jsou pak doprovázeny titulky. I tyto jazyky mimozemské postavy (Ori-Ana a Seturi) ovládají, což je vysvětleno právě tím, že se jazykům naučili z odposlouchávaného rozhlasu planety Země. Filmy režiséra Fuky mají navíc několik společných motivů. Hlavní mimozemské postavy se nepředstavují jako osoby čistě české národnosti, Michal ve filmu *Kam zmizel kurýr* vystupuje jako australský bohemista s českými předky,⁵⁰ Ori-Ana v *Akci Bororo* jako poloviční Češka. Oba také vyjadřují svůj zájem o češtinu, a to tím, že se ptají po významech některých

50 Michael Jones čili Michal Joneš.

českých idiomů: „být pod parou“ (*Kam zmizel kurýr*), „jde na to od lesa“, „spadl z měsíce“ (*Akce Bororo*).

Signifikantní je „práce s cizojazyčností“ v psychologickém hororu *Vlčí bouda*. V něm totiž absentuje jakákoli verbální komunikace mezi mimozemskými bytostmi (v komunikační situaci bez přítomnosti lidských subjektů).⁵¹ Ty si pouze vyměňují pohledy, které působí tajemně a často i děsivě.

Film *Můj nepřítel*⁵² zobrazuje setkání příslušníků dvou zneprátených národů, člověka Willise E. Davidge a mimozemšťana z planety Draco, Jeriby „Jerryho“ Shigana. Oba havarovali na neobydlené planetě, a chtějí-li přežít, musí se spolu i přes vzájemné antipatie naučit komunikovat. Zpočátku vedle sebe stojí oba mateřské jazyky: Willis mluví anglicky, Jerry dracky; narážejí tedy na náležité jazykové bariéry. Jelikož není užito titulků či jiných nediegetických prostředků překladu, jsou pro recipienta filmu Jerryho promluvy v dračtině stejně nesrozumitelné jako pro Willise:

JERRY: Kos son va.

WILLIS: What?

JERRY: Kos son va, irkman.

WILLIS: Stick it.

JERRY: Kos va son Jeriba Shigan. Shigan.

WILLIS: So your name is Jerry Shigan. So what?

JERRY: Kos son va, irkman.

WILLIS: Do you want to know my name? Willis E. Davidge.

Při představování doprovází Jerry svá slova deiktickými gesty.⁵³ Vyslovuje své jméno, což provází gestem odkazujícím k vlastní osobě, poté ukáže na Willise, čímž

51 Ta je nepřítomna i v *Akci Bororo*; pouze ve scéně, v níž se spolu Ori-Ana a Seturi snaží spojit vysíláčkou, dochází k jejich vzájemnému oslovování. Jelikož jde však jen o vyslovování jmen (Ori-Anino jméno přítom není skloňováno), není narušena iluze toho, že mají tyto postavy vlastní jazyk, který se od lidského liší.

52 Předlohou filmu je stejnojmenná povídka Barryho B. Longeara z roku 1979.

53 Stejná forma představování je přítomna i v jiných filmech, např. v *Pátém elementu* či filmu Rolanda Emmericha *Hvězdná brána*.

naznačuje, aby se představil také on. Divákovi by obsah Jerryho výpovědi (resp. její funkce) byl jasný i bez Willisova „komentáře“; ten zde ovšem kromě toho, že divákovi napomáhá identifikovat smysl Jerryho promluvy, zároveň manifestuje Willisův nenávislný postoj k Jerrymu.

Když už jsou později Willis a Jerry ochotni spolupracovat a komunikovat, učí se navzájem jazyk toho druhého. Jako první si osvojí Jerry angličtinu; komunikace pak probíhá v tomto jazyce, odstranění jazykových bariér vede k hladkému přenosu informace mezi subjekty a obsah promluv je plně přístupný i recipientovi filmu. Willis se naučí Jerryho jazyk později. To, že jej již ovládá, je demonstrováno např. ve scéně, v níž Jerry šije na své (ještě) nenarozené dítě.⁵⁴ Obsah Willisovy otázky v dračtině je vydedukovatelný z následné Jerryho odpovědi, která je formulována anglicky:

WILLIS: Kos son dedu, Jerry?

JERRY (*pozdvihne rozešitý obleček*): Zammis. Hmm.

WILLIS: Zammis?

JERRY (*ukazuje Willisovi své narostlé břicho*): Zammis.

WILLIS: Koda miy zoka Zammis?

JERRY: Soon.

Jelikož je zde forma komunikace podřízena potřebě divákova porozumění promluvám postav, stává se primárním jazykem dorozumívání mezi oběma komunikanty angličtina. Dračtina však z filmu nemizí, pouze ustupuje do pozadí. Je ovšem nepřítomna i tam, kde by správně měla mít své místo, a to při výchově Jerryho potomka Zammise. Willis, který po Jerryho smrti Zammise vychovává, používá pouze angličtinu, jež se tak vlastně stává Zammisovou mateřštinou.

Komikotvorná funkce se v souvislosti s osvojováním cizího jazyka (zde jazyka bázového) uplatňuje v české komedii *Muž z prvního století*. V ní je čalouník Josef, který se omylem ocitne v kosmu, doprovázen zpět na Zemi mimozemšťanem pocházejícím z planety Modrá hvězda. Ten ke komunikaci využívá zprvu „překladačného strojku“, později se naučí mluvit česky. Češtinu se učí sám ze slovníku a jiných knih; v důsledku neznalosti systému českého jazyka a jeho vlastností nevnímá interpunkční znaménka

54 Rod Draků je hermafroditní: „not male or female, but both, bundled together in a scaly reptilian body“.

jako pokyn k pauze či změně intonace, ale vyslovuje je explicitně: „Josefe čárka, učím se česky tečka.“ Později již češtinu plně ovládá.

4.2.2 Zpřístupnění obsahu komunikátu v mimozemském jazyce

Zpřístupnění obsahu komunikátu diegetickými prostředky

Stejně jako ve filmech, v nichž se spolu setkávají různé jazyky reálné, bývá i ve filmech s jazyky smyšlenými zpřístupňován obsah cizojazyčné výpovědi některou z postav fikčního světa. Kromě tohoto postupu se v případě konstruovaných jazyků ve filmech žánru science fiction poměrně často užívá ještě postup další: subjekty sekundární komunikace mají k dispozici nějaké překladové zařízení, tedy nástroj převádějící promluvu z jednoho jazyka do druhého a naopak.

Postava jako zprostředkovatel obsahu promluvy figuruje např. ve filmu *Pátý element*. Je jí kněz Vito Cornelius, který jako jediný rozumí „božskému jazyku“ („divine language“), jímž mluví právě „pátý element“ – dívka Leeloo. Ačkoli Cornelius tomuto jazyku rozumí, aktivně ho neužívá, pouze z něj pro ostatní postavy překládá a na Leeloo se sám obrací v angličtině. Tím, že je božský jazyk aktivně užíván výhradně postavou Leeloo, charakterizuje ji jako jedinečnou bytost.

V případě překladového zařízení jde nejčastěji o technický přístroj, zpravidla zkonstruovaný vyspělejší mimozemskou civilizací, který umožňuje překonat jazykové bariéry mezi příslušníky obou světů.

V překladu sdělení při osobním kontaktu subjektů („tváří v tvář“) bývá vyjádření komunikátu v mimozemštině omezeno, v podstatě je cizojazyčná část překladu zcela eliminována. V takovém případě je mimozemský jazyk formálně nepřítomen; zařízení sice překládá komunikát oběma směry, prezentován je však pouze jazyk bázový. Je-li produktorem v zobrazené komunikaci subjekt mluvící bázovým jazykem, slyšíme pouze původní promluvu, její překlad, tj. tatáž promluva vyjádřená v cílovém (mimozemském) jazyce, slyšet není, ačkoli víme, že se v této podobě dostává ke svému adresátovi. A naopak, v případě, že je produktorem bytost mimozemská, není

prezentována původní forma komunikátu, ale pouze rezultat překladu tohoto komunikátu.

Tato metoda bývá volena především s ohledem na možné komplikace, které by vznikaly v důsledku zachování obou jazyků. V případě, že by překladáč produkoval promluvu v cílovém jazyce současně s promluvou v jazyce výchozím, vedlo by překrytí obou forem ke snížené srozumitelnosti komunikátu, resp. by vyžadovalo vyšší míru soustředění na porozumění, a to i při určitém potlačení hlasitosti výchozího projevu. Tato simultánní forma překladu prostřednictvím translačního zařízení je předvedena ve filmové adaptaci románu Franka Herberta *Duna*. Jde zde však pouze o jedinou výpověď na začátku filmu, poté se již s tímto postupem ve filmu nesetkáme. Byl-li by na druhou stranu překlad produkován až po skončení původní promluvy, docházelo by k nežádoucímu narušování plynulosti komunikace a celkové retardaci této komunikace i rozvoje příběhu. V neposlední řadě je potom eliminace cizojazyčné složky i prostředkem, kterým se může tvůrce vyhnout vymýšlení nového jazyka.

Překlad prostřednictvím technického aparátu, u něhož je přítomna pouze formulace v bázovém jazyce a mimozemský jazyk je vynechán, je užit např. ve filmech *Plán 9, Galaxy Quest, UFO útočí! a Muž z prvního století*.

V *Plánu 9* a filmu *UFO útočí!*, sci-fi filmech natočených v 50. letech, kdy bylo téma střetu s mimozemskou civilizací v americké kinematografii velmi oblíbené, disponují translačním zařízením také lidé. Neužívají jej ovšem k překladu v rámci přímé komunikace, nýbrž k (distančnímu) dekodování nahrávky projevu v mimozemském jazyce. Zde potom slyšíme nejen formulaci v bázovém jazyce, ale i v jazyce mimozemském, který má však pouze podobu nesrozumitelných zvuků.

Zajímavým příkladem, v němž není prostředkem překladu mechanické zařízení, je adaptace románu⁵⁵ Douglase Adamse *Stopařův průvodce po Galaxii*. Jako překladový prvek zde figuruje zvláštní rybka,⁵⁶ kterou ve voice-over komentáři představuje právě

55 Adamsova próza je označována jako trilogie v pěti dílech a tvoří ji knihy *Stopařův průvodce po Galaxii* (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy, 1979), *Restaurant na konci vesmíru* (The Restaurant at the End of Universe, 1980), *Život, vesmír a vůbec* (The Life, the Universe and Everything, 1982), *Sbohem, a díky za ryby* (So Long, And Thanks for All the Fish, 1984), *Převážně neškodná* (Mostly Harmless, 1982).

56 Tento příklad z Adamsovy předlohy uvádí i Mareš. (Mareš 2003: 53)

průvodce po Galaxii: „The Babel fish is small, yellow, leech-like, and probably the oddest thing in the universe. It feeds on brainwave energy, absorbing unconscious frequencies, and excreting a matrix of conscious frequencies to the speech centers of the brain. The practical upshot of which is that, if you stick one in your ear, you instantly understand anything said to you in any language.“

Zpřístupnění obsahu komunikátu nediegetickými prostředky

Titulky u plně prezentovaného mimozemského jazyka užívají např. filmy *Avatar* či *District 9*. První jsem zmínila již výše (viz 4.2), proto zde nyní krátce pojednám jen o filmu *District 9*. Ten je natočen v polodokumentárním stylu a popisuje události, které se odehrály v tzv. sektoru 9, ghettu osídleném mimozemskými stvořeními, označovanými lidmi hanlivě jako „krevetáči“ („prawns“). Příběh hlavní postavy Wikuse van de Merwa, který byl určen jako vedoucí operace stěhování mimozemšťanů do jiné oblasti, je prokládán „autentickými“ záběry, rozhovory s odborníky, svědky a účastníky událostí, jejichž hlavním aktérem byl právě Wikus. Staví-li tedy film na realistickém ztvárnění a dojmu autentičnosti, vedla by jakákoli úprava zobrazené komunikace k narušení této autentičnosti, jejímu rozbití. I osvojení bázového jazyka, které je uplatňováno v některých filmech, by zde působilo silně nevěrohodně. „Krevetáči“ tedy mluví svým vlastním jazykem a právě titulky umožňují divákovo porozumění promluvám v tomto jazyce.

Na závěr stojí ještě za zmínku případ výskytu smyšleného jazyka (prezentovaného jako mateřský jazyk mimozemských postav) mimo rámec příběhu, pro který byl vytvořen. Jedná se o klingonštinu,⁵⁷ v níž mezi sebou v komedii *Paul* komunikují Graeme a Clive, chtějí-li někomu zabránit v přístupu k informacím, které si předávají. K divákovi se obsah promluv dostává prostřednictvím titulků, je tedy do

57 Klingonštinu („tlhIngan Hol“) zkonstruoval jako plně funkční systém americký lingvista Marc Okrand. Vybral jazyk vlastní zvukovou stránkou, písmem, slovníkem i gramatikou. Roku 1985 publikoval *Klingonský slovník* (The Klingon Dictionary; druhé, rozšířené vydání potom následovalo v roce 1992), česká verze u nás vyšla v roce 2008. Do klingonštiny byla dokonce přeložena i některá klasická díla, jako např. *Epos o Gilgamešovi* či Shakespearův *Hamlet*.

předmětu řeči zasvěcen. Na rovině sekundární komunikace plní klingonština utajovací funkci, na rovině komunikace primární potom funkci charakterizační a komikotvornou. To, že Graeme a Clive tento jazyk aktivně ovládají, je charakterizuje jako nadšené fanoušky seriálu *Star Trek*, jež si tvůrce filmu určitým způsobem dobírá; užití klingonštiny má komický účinek. Tento případ ilustruje, jak se může zkonstruovaný jazyk vymanit z hranic svého fikčního světa a zakotvit ve fikčním světě jiném.

4.3 Smyšlené lidské jazyky

Druhou kategorií filmů, v nichž se setkávají jazyk reálný a jazyk smyšlený, jsou filmové texty obsahující fiktivní lidské jazyky; konstruované jazyky vystupují v tomto případě jako přirozené jazyky příslušníků lidského společenství. Roli zde hraje časové nebo prostorové zařazení děje. V prvním případě pak může být daný jazyk jazykem společenství žijícího v dávné minulosti nebo naopak v (daleké) budoucnosti, v druhém je děj zasazen do nějaké fiktivní země.

4.3.1 Smyšlené jazyky z hlediska časového zařazení událostí

Do dávné minulosti (80 000 let př. n. l.) je zasazen děj filmu *Boj o oheň*. Tvůrcem exponovaných jazyků prehistorických lidí byl britský spisovatel a lingvista Anthony Burgess, autor románu *Mechanický pomeranč*, ve kterém představil další zkonstruovaný jazyk, tentokrát ovšem jazyk budoucnosti, tzv. nadsat.⁵⁸ (srov. stručně např. Mareš 2003: 47–57)

Ve filmu *Boj o oheň* se střetává několik kmenů lišících se úrovní vyspělosti. Různý stupeň vývoje se odráží i v jazycích, které kmeny používají. Jak píše Bainbridge: „[...] the film shows several hominid species, and their speech is more complex the more physically similar they are to modern humans. The hero's tribe uses short phrases of what may be recognized as words, augmenting cries, grunts, and hoots.“ (1994: 1760) Smyslu

58 Roku 1971 natočil Stanley Kubrick podle románu stejnojmenný film, v němž Burgessem vytvořený slang mládeže plně zachovává. Subjekty fikčního světa jím mluví mezi sebou, hlavní postava jej užívá i ve voice-over komentáři.

výpovědí postav rozumíme i bez jakéhokoli ozřejmování, a to díky kontextu a neverbálním prvkům komunikace. Některé z výrazů lze však přece jen z proudu řeči vydělit a přiřadit k nim i příslušný význam. Tak je tomu např. hned u prvního slova, které ve filmu padne; to navíc označuje právě klíčový element filmu, samotný oheň, zde „atra“. Výraz použije hlavní hrdina filmu Naoh při pohledu na oheň, jenž je jeho kmenem (Ulam) trvale udržovaný a chráněný, neboť Ulamové neznají způsob, jak oheň „vyrobit“. Výraz je užit ještě několikrát, pokaždé ve stejném významu, což dokazuje, že ve filmu nejde jen o náhodné užívání prázdných slov. Druhým výrazem, u něhož můžeme identifikovat jeho význam, je potom „dondoro“.⁵⁹ Poprvé ho vysloví Gaw, jeden z Naohových druhů, když zahlédne stádo zvířat. Při tom vyjadřuje otevíráním úst a mlaskáním, která jsou provázena silným sliněním, hlad a potřebu jíst; z toho lze vydedukovat, že „dondoro“ znamená jídlo. I podruhé pronáší toto slovo Gaw, a to poté, co se Naohovi podaří získat oheň, který v Gawovi evokuje představu teplého jídla. Bainbridge navíc uvádí ještě vyjádření jiné, které interpretuje takto: „The phrase *do menye* apparently means ‚give me‘, suggesting that the hero is a primitive Indo-European.“ (ibid., zvýraznil Bainbridge) Kromě jazyku Ulamů, z jehož rejstříku pocházejí i uvedené výrazy, vystupuje do popředí ještě jazyk kmene Ivaka; Ivakové reprezentují vyšší vývojový stupeň člověka, jejich jazyk je tedy prezentován v rozvinutější podobě.

Kromě již zmíněného filmu *Mechanický pomeranč* je smyšlený jazyk „vázaný na budoucnost“ přítomen např. i ve sci-fi filmu *Blade Runner*. V něm používá policista Gaff pouliční jazyk *Cityspeak*. Stejně jako v případě Kubrickova *Mechanického pomeranče* jde i zde o filmové zpracování knižního díla.⁶⁰ Film existuje v několika verzích. V původní verzi, jejíž součástí tvořil voice-over hlavní postavy, slyšíme Deckardův hlas komentující daný jazyk: „That gibberish he talked was city speak, gutter

59 Tento i předchozí výraz uvádím pouze na základě vlastního odposlechu. Přesné znění, resp. písemnou podobu slov jsem neměla kde ověřit, proto je třeba brát obě podoby slov spíše orientačně; od originálních forem daných výrazů se mohou mírně odlišovat.

60 Předlohou je román Philipa K. Dicka *Blade Runner: Sní androidi o elektrických ovečkách?* (Do *Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968)

talk. A mishmash of Japanese, Spanish, German, what have you.“ V režisérské verzi (Director's Cut, 1992) z roku 1992 byl Deckardův komentář odstraněn; stejně tak chybí i ve finální verzi filmu (Final Cut, 2007).

4.3.2 Fiktivní země

Příkladem smyšleného jazyka spojeného s existencí fiktivního státu je africký jazyk ve snímku Sydneyho Pollacka *Tlumočnice*. Silvia Broomová, která pracuje jako tlumočnice pro OSN, zaslechne hovor o připravovaném atentátu na prezidenta republiky Matobo. Dialog probíhá v dialektu kmene Ku, který Silvia díky tomu, že z Matoba pochází, ovládá. Tím, že není hovor o atentátu opatřen titulky, ocitá se divák v pozici s menší mírou informovanosti, než jakou mají postavy. Co bylo obsahem hovoru, se dozví, teprve když Silvia, která si předtím vzhledem k neznalosti kontextu nemohla uvědomit význam řečeného, sdělí obsah hovoru i svůj výklad tohoto obsahu policii.

Zatímco ve výše uvedené scéně slouží jazyk běžnému dorozumění, účastníci dialogu prostě mluví jazykem, který je jim vlastní a kterým se „normálně“ domlouvají, v jiné scéně užije Silvia tohoto dialektu s určitým záměrem. Když potřebuje navázat hovor s jedním matobským politikem, promluví před ním v jazyce Ku, čímž zaujme jeho pozornost, a on sám pak Silvii osloví. Oba poté v rozhovoru přejdou do angličtiny.

S jiným konstruovaným jazykem se setkáme ve filmu Ingmara Bergmana *Mlčení*; je jím jazyk obyvatel fiktivního města Timoka. Lokace města, v němž se na cestě domů zastavují sestry Anna a Ester a Annin syn Johan, není blíže specifikována, explicitně uvedena; Singer ho zařazuje do oblasti Pobaltí, píše: „The train takes them north toward their home in Sweden through a land that might be one of the Baltic States.“ (2007: 131) Toto tvrzení by dokládaly i některé lexikální prvky prezentovaného jazyka. V první řadě je určující samotný název města, jehož původ vykládá Bergman ve své knize *Obrázky* (Bilder, 1990): „Zahlédl jsem v názvu jedné estonské knížky slovo Timuka, ale nevěděl jsem, co znamená. Řekl jsem si, že by se tak nějak mohlo jmenovat nějaké cizí město. Timuka je genitiv slova Kat.“ (Bergman 2002: 59) Další

interpretovatelné výrazy zde existují spíše v písemné podobě, protože vydělit z proudu řeči menší jednotky je velmi obtížné.

Jsou to především označení různých objektů či titulky v novinách. Asi nejnápadnější je nápis na lahvi, kterou přinese Ester etážový číšník: „SKAJNOK“.⁶¹ Čteme-li toto slovo odzadu, dostáváme „konjaks“, což v lotyštině znamená „koňak“. Při aplikaci metody „obráceného čtení“ na některé další výrazy můžeme dojít ještě k jiným označením nesoucím určitý význam. Tak bych např. interpretovala slova v novinách:⁶² „SMUJONPAS“ – „sapnojums“ – „snění“ (lotyšsky: „sapņojums“), „STRCNOK“ – „koncrts“ – „koncert“ (lotyšsky: „koncerts“; zde tedy mírně modifikováno).⁶³ U dvou slov je ve filmu explicitně vyjádřen jejich význam, jsou jimi výrazy „kasi“ a „najgo“. „Kasi“ znamená v tamějším jazyce „ruka“ (podle estonského: „käsi“), „najgo“ potom „obličej“ (podle estonského: „nägu“). Dané výrazy patří mezi slova, s nimiž se prostřednictvím starého číšníka seznamuje Ester a která potom zapisuje a předává Johanovi. Ačkoli je Ester překladatelka znalá několika jazyků, i ona v tomto městě naráží na jazykové bariéry; se starým číšníkem se navzájem dorozumívají užíváním gest a pantomimických prvků.

Kromě starého číšníka má ve filmu významnější úlohu ještě jeden mužský subjekt, rovněž číšník. Ten pracuje v baru naproti hotelu a „sblíží se“ s Annou. Cizojazyčnost obou mužů pak umožňují Ester i Anně vyjádřit naplno své myšlenky, svěřit se, vyslovit dokonce to, co by před jiným (rozumějším) recipientem „nešlo“, čemu by sdílení stejného jazyka subjektů bránilo. Tak je tomu především v případě Anny, která mladému číšníkovi přímo říká, že je ráda, že si spolu nerozumějí. Díky tomu může nahlas vyslovit i své přání Esteřiny smrti.

Absence jakéhokoli nediegetického zpřístupnění cizojazyčných slov staví diváka do podobné pozice, v níž se nachází trojice hlavních postav, jazyk je pro recipienta filmového textu stejně nesrozumitelný jako pro ně.

61 Ve filmu je výraz (stejně jako další dva, které uvedu vzápětí) psán verzálkami. Tuto podobu zachovávám.

62 Uvádím v pořadí: výraz užitý ve filmu – obrácená podoba tohoto výrazu – český ekvivalent, popř. interpretace významu slova. V závorce je uveden jazyk, v jehož lexiku se slovo nachází a přesný tvar v tomto jazyce.

63 U výrazu „STRCNOK“ je v novinách uvedeno jméno J. S. Bacha.

Následující kapitola pojednává o komunikačních prostředcích neslyšících; jak ukázu, odráží se odlišná materializace obou typů jazyků v ztvárnění komunikace a v možnostech, jak překonávat jazykové bariéry v rámci primární i sekundární komunikace.

5 Mluvený jazyk a komunikační prostředky neslyšících

5.1 Odborná literatura věnovaná komunikaci neslyšících ve filmu

V odborné literatuře najdeme tři významnější práce věnované fenoménu komunikace neslyšících ve filmu.⁶⁴ Roku 1988 vychází kniha Johna S. Schuchmana *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*, roku 1999 kniha *L'écran Sourd. Les représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle* Guy Jouanneta, roku 2004 obhájuje Marlies Hochfeldová svou diplomovou práci *Zur Darstellung der Kommunikation Gehörloser im Film unter besonderer Berücksichtigung des Gebärdensprachdolmetschens*.

K dispozici jsem měla dvě z těchto prací, Schuchmanovu (2. vydání, 1999) a Hochfeldové. Schuchman ve své knize uvádí rozsáhlý seznam titulů od počátků kinematografie až po současnost (do roku 1987), a to jak z oblasti kinodistribuční produkce, tak z oblasti televizní tvorby.⁶⁵ Věnuje se nejen zobrazování neslyšících ve filmu, ale také celkově vztahu filmového průmyslu a osob se sluchovým postižením,⁶⁶ např. uplatnění neslyšících v kinematografii či tomu, jak zábavní průmysl přihlíží k sluchově postiženým jako publiku. Druhá práce, jak už její název sám napovídá, zaměřuje svou pozornost na možnosti ztvárnění komunikace neslyšících. Podstatnou část práce Hochfeldová, která sama působí jako profesionální tlumočnice, zaměřuje na roli tlumočnicka ve filmu.⁶⁷

64 Kromě těchto prací pojímajících problematiku komunikace neslyšících ve filmu komplexně se můžeme setkat se studii zabývajícími se konkrétními filmy, v nichž vystupuje neslyšící subjekt. Srov. např. Ebbinghaus – Heßmann 1987, Möbius 1997. Zobrazování neslyšících ženských postav ve filmu se věnuje Bergermannová (1998).

65 A to z hollywoodské produkce: 82 „kinofilmů“ a 86 televizních titulů (celovečerních snímků i seriálů). (Schuchman 1999)

66 Termín osoby se sluchovým postižením v sobě zahrnuje nejen osoby neslyšící, ale i osoby nedoslýchavé. Ke klasifikaci sluchového postižení vzhledem k době vzniku sluchové vady, stupni sluchového postižení srov. stručně např. Krahulcová 2002: 71–73.

67 U tlumočení pak rozlišuje tlumočení profesionální („professionelles Dolmetschen“) a laické, neodborné („Laiendolmetschen“).

5.2 Terminologický aparát

V textu budu pracovat s termíny znakování a znakový jazyk, přičemž pojmem znakování je zde míněna realizace znakového jazyka (popř. znakových systémů; viz simultánní komunikace, 5.4.2.2). Znakový jazyk je „[n]a základě výzkumu posledních třiceti let [...] vymezován jako *přirozený* jazyk neslyšících, jazyk s vlastním slovníkem a gramatikou (neodvozenými z jazyka mluveného)“ (Macurová 1994: 121, zvýraznila Macurová).⁶⁸

V komunikaci neslyšících je zároveň důležité rozlišovat „dvojí bytí komunikace neslyšících: (1) jako komunikace uvnitř komunity (kultury) neslyšících, komunikace *intra*kulturní; (2) jako komunikace jdoucí ‚přes hranice‘, komunikace neslyšících se slyšícími, komunikace *inter*kulturní. Značně podstatné je toto dvojí hledisko pro výběr prostředků a postupů v komunikaci neslyšících užívaných.“ (Macurová 1994: 128, zvýraznila Macurová)

5.3 Ztvárnění komunikace neslyšících

Stejně jako v případě střetu různých mluvených jazyků nevyskytují se ani zde užívané způsoby komunikace, jejich forma, izolovaně. Nekladu si samozřejmě nárok na vyčerpávající podání všech těchto postupů, jako spíše na poukázání na nejčastěji se vyskytující typy.

5.3.1 Odstranění vícejazyčnosti

Jak jsem již uvedla, může být v komunikaci, v níž dochází ke kontaktu různých mluvených jazyků, vícejazyčnost eliminována. Ačkoli jsou jazyky redukovány na jeden

⁶⁸ V České republice je tato skutečnost ustanovena i v *Zákoně o komunikačních systémech neslyšících a hluchoslepých osob*: „Český znakový jazyk je přirozený a plnohodnotný komunikační systém tvořený specifickými vizuálně-pohybovými prostředky, tj. tvary rukou, jejich postavením a pohyby, mimikou, pozicemi hlavy a horní části trupu. Český znakový jazyk má základní atributy jazyka, tj. znakovost, systémovost, dvojí členění, produktivnost, svébytnost a historický rozměr, a je ustálen po stránce lexikální i gramatické.“ (§ 4, odst. 2 zákona)

společný jazyk, víme, že probíhající komunikace by se ve skutečnosti odehrávala v jazycích odlišných. Eliminace je plně záležitostí filmové konvence a neodpovídá možnostem reality. Ve filmech s neslyšícími se nejedná o odstranění vícejazyčnosti, vícekódovosti, v tomto smyslu. Jde vlastně o vypuštění jednoho z kódů, v tomto případě znakového jazyka, a volbu takové formy komunikace, v níž oba komunikanti užívají mluveného jazyka. Neslyšící postava je koncipována jako osoba, která mluvený jazyk ovládá, její stav jí však pochopitelně neumožňuje mluvený jazyk „náležitě“ realizovat, resp. orálně produkovat a sluchem recipovat. V případě komunikace neslyšícího se slyšícím, který neovládá znakový jazyk, jsou tedy jazykové bariéry odstraněny tím, že se neslyšící subjekt v interakci přizpůsobuje svému komunikačnímu partnerovi a pracuje s mluveným jazykem.⁶⁹ Zobrazovaná komunikace se v naší každodenní realitě vyskytuje, rozhodně ne však v takové podobě, jak je zde prezentována. Ve filmu se setkáváme s dvěma postupy: odezíráním a hlasitou mluvenou řečí⁷⁰ neslyšícího. Další možností přenosu informace bez znakování je psaní, grafická podoba mluvené řeči. Tvůrce však velmi často pomíjí zásadní skutečnost, a to, že ne každý neslyšící je schopen plynulé komunikace v mluveném jazyce, tak jak je povětšinou ve filmech představována. Způsobem zobrazení neslyšícího a jeho dovedností komunikovat v mluveném jazyce filmový průmysl spoluvytváří a podporuje falešné mýty o komunikačních možnostech neslyšících.

5.3.1.1 Odezírání

Jsou-li v zobrazované interkulturní komunikaci neslyšící postavy v pozici recipienta, mohou využívat odezírání, tedy vizuální recepce mluvené řeči. Díky odezírání je informace neslyšícím bezprostředně přijímána, komunikace se zjednodušuje. „Die hörenden Figuren können wie in jedem anderen Film ganz normal, direkt mit ihrem Gegenüber sprechen. Der Gesprächsfluss wird nicht durch zusätzliche Personen gestört,

69 Jde v podstatě o princip využívající jazykových kompetencí postav, s nímž se setkáme i ve filmech s jazyky mluvenými. (viz 3.2.1.5 a 4.2.1)

70 Termínem mluvená řeč mám na mysli orální realizaci mluveného jazyka, tedy hlasitou mluvu. V tomto smyslu užívám někdy pouze výrazu řeč.

die dolmetschen und es werden keine anderen Hilfsmittel wie Papier und Stift benötigt.“ (Hochfeldová 2004: 26–27)

Autor filmu však velmi často nedbá na objektivní a subjektivní faktory ovlivňující úspěšnost odezírání, jako jsou prostředí (osvětlení, prostorové uspořádání, vzdálenost apod.), artikulace mluvcího, jazyková vybavenost⁷¹ odezírajícího, jeho psychický a fyzický stav, a postavy tak odezírají z naprostou lehkostí a nebývalou přesností, s čímž se v reálné situaci často nesetkáme.⁷²

Filmy, v nichž je odezírání hlavním způsobem recepcce v rámci interkulturní komunikace, jsou například snímky *Srdce je osamělý lovec* a *Milý Frankie*, v němž se Frankieho matka o chlapci zmiňuje jako o šampionovi ve čtení ze rtů („champion lip-reader“).

Ve filmu *Voices* je oproti jiným filmům odezírání i tematizováno. Neslyšící Rosemarie říká Drewovi, že z jeho řeči rozumí přibližně polovině. Ve skutečnosti bývá úspěšnost odezírání ještě nižší, podle Strnadové je to 30 až 40 procent. (Strnadová 1998: 14)

Odezírání nemusí být jen výhodným prostředkem komunikace neslyšícího se slyšícím zvoleným za účelem usnadnění vzájemného dorozumívání, může být i významným elementem ve výstavbě děje. Klíčovou roli má například v americkém filmu *The Man Who Played God* z roku 1932.⁷³ Hlavní postavou je koncertní klavírista Montgomery Royle, který v důsledku silné detonace ztrácí sluch. Poté, co se naučí odezírat (jeho odezírací schopnosti jsou neuvěřitelné), nachází smysl života v anonymní pomoci lidem, jejichž rozhovory sleduje dalekohledem z okna svého bytu.

Film jsem sice neměla možnost zhlédnout celý, pouze některé jeho fragmenty, jedním z nich však byla kompletní scéna Montgomeryho odezírání dialogu mladého páru. Zvolený postup zobrazení tohoto sledování komunikátu působí ve výsledku

71 Míněna je úroveň znalosti daného mluveného jazyka.

72 K odezírání srov. např. Strnadová 1998, 2008, Krahulcová 2002: 193–210.

73 Film zpracovávající stejnou látku (jde o filmovou adaptaci divadelní hry *The Silent Voice* J. E. Goodmana) byl natočen přetím již dvakrát, roku 1915 jako *The Silent Voice* a roku 1922 rovněž pod názvem *The Man Who Played God*. Ve filmu z roku 1922 ztvárnil hlavní roli Montgomeryho Royle stejně jako o deset let později herec George Arliss.

rozporně. Tvůrce užívá masky⁷⁴ k vytvoření eliptického zarámování obrazu, které prezentuje zobrazené události jako sledované dalekohledem. Vzájemná pozice mluvčích a Montgomeryho jako sekundárního příjemce jejich dialogu koliduje s formou, kterou je divákovi obsah rozhovoru předáván. Dochází ke smíšení komunikačních kanálů, auditivně vnímáme neslyšitelné. Dívá-li se recipient filmu spolu s Montgomerym dalekohledem, je vyloučené, aby rozmluvu páru slyšel; jelikož však tvůrce potřeboval divákovi sdělit, co Montgomery odezírá, bez titulků ani jinou možnost než dialog „ozvučit“ neměl.⁷⁵

Montgomeryho „zázračné“ odezírací schopnosti demonstruje kromě případu sledování dalekohledem i scéna, kterou zmiňuje Schuchman: „As his final test, the lip-reading teacher places his fist in front of his mouth, with only parts of his lips visible. Arliss reads him perfectly and explains that he understands ‚partially from the lips and the muscles of the jaw.‘ “ (1999: 49)

V českém detektivním filmu *Alibi na vodě* je díky odezíracím schopnostem postavy pana Lebedy odhalen vrah mladé herečky. Z filmového záznamu, u něhož absentuje zvuková stopa, odezírá pan Lebeda promluvy osob, mezi nimiž je přítomen právě i vrah. Vyšetřující major Tůma, který má případ na starost, představuje Lebedu takto: „Pan Lebeda nás neslyší, ale dívá-li se nám na ústa, rozumí. Je hluchoněmý, ale umí odezírat a naučil se mluvit. Film už několikrát viděl, takže všechno půjde hladce.“ Důležitá je zde zmínka o tom, že nejde o první setkání pana Lebedy s tímto filmem; poznámka implikuje skutečnost, že takto obdivuhodné „tlumočení“ je výsledkem až několikanásobného zhlédnutí a že první „čtení“ samozřejmě neprobíhalo tak hladce jako nyní.

74 Maskou je nazývána „neprůhledná clona umístěná v kameře nebo kopírce, která mění tvar snímaného obrazu a blokuje část obsahu rámu, jež zůstává v jedné barvě“. (Bordwell – Thompsonová 2011: 641)

75 Neadekvátní je zde i sklon kamery. Nadhled by měl být ve skutečnosti větší, než jak je prezentován, což je zvláště patrné v okamžiku, kdy do okna, z něhož se Montgomery dívá, pohlédne doktor, kterého za mladým párem Montgomery poslal. Jelikož doktor ví, kde se Montgomery nachází, dívá se na něj, měl by být jeho pohled směřován do kamery; pohled však míří vysoko nad ni.

5.3.1.2 Hlasitá mluvená řeč neslyšících⁷⁶

Vystupuje-li v rámci komunikace neslyšící jako produktor, může se vyjadřovat i prostřednictvím mluvené řeči.

Autentický mluvený projev dospělého neslyšícího se objevuje poprvé v americkém filmu *Voices*: „Until 1979, in the movie *Voices*, audiences had not heard real deaf speech from a deaf adult character. Only deaf children, usually portrayed by a class from nearby schools for deaf children, have difficulty with speech.“ (Schuchman 1999: 100) Používala-li v předchozích filmech dospělá neslyšící postava mluvenou řeč, šlo o naprosto plynulý nedefektní mluvený projev, který je ve skutečnosti bez možnosti zpětné sluchové kontroly velmi vzácný, ba nemožný. Fyzický stav mluvčího se v těchto filmech na kvalitě řeči vůbec neodráží.

Mluvená řeč neslyšícího může ve filmu nabývat různých funkcí. Jednou z nich může být i vzbuzení divákových emocí. Neslyšící, kteří v interakci s jinými postavami nemluví, mohou být k řeči ve vypjaté situaci vyprovokováni; tak tomu je například ve filmech *Za hranicí ticha* či *Bohem zapomenuté děti*. V těchto případech jde o jednorázové užití hlasu.

Příklady filmu, v nichž je hlasitá mluva jednou z používaných komunikačních forem, jsou již zmíněný snímek *Voices* a kanadsko-americký film *Crazy Moon*.⁷⁷ Oba pojednávají o vztahu mezi neslyšící ženou a slyšícím mužem. Jelikož ani Drew ve *Voices* ani Brooks v *Crazy moon* neovládají znakový jazyk (oba se ho v průběhu pomalu učí), probíhá mezi nimi a dívkami komunikace v mluveném modu. Rosemarie a Anne odezírají a používají (kromě znakování) i samostatnou mluvenou řeč. K ní se odhodlávají až postupem času, zpočátku hlas vůbec nepoužívají; tato skutečnost odráží jejich nabytou důvěru v partnery.

Ještě stojí za zmínku, že kromě snímku *Voices* jsou ve zde uvedených filmech neslyšící postavy ztělesněny neslyšícími představiteli.

76 K mluvené řeči sluchově postižených srov. např. Krahulcová 2002: 71–192.

77 Ve filmu *Crazy moon* ztělesňuje hlavní ženskou postavu neslyšící herečka Vanessa Vaughanová. Film měl premiéru o rok později než *Bohem zapomenuté děti*, v němž byla do hlavní role rovněž obsazena neslyšící představitelka, Marlee Matlinová.

5.3.1.3 Psaná forma komunikátu

Psaného slova v interkulturní komunikaci užívá jako produktor zpravidla neslyšící. Například John Singer ve filmu *Srdce je osamělý lovec* nebo Annie ve filmu *Crazy Moon* při sobě nosí zápisník a tužku, a vyžaduje-li to situace, svá sdělení vyjadřují písemně. Stejně jako tomu bylo v případě odezírání a mluvené řeči neslyšících, je i zde opomíjena jazyková kompetence neslyšícího komunikanta, a tedy i skutečnost, že neslyšící osoby mívají s písemnou produkcí mluveného jazyka problémy.⁷⁸ Potíže neslyšících s písemnou produkcí komunikátu, nebývají ve filmu tematizovány. Jelikož jde v sekundární komunikaci převážně o zprávy krátkého rozsahu, je však korektní psaná podoba mluveného jazyka celkem věrohodná.

Aby byl obsah psané výpovědi zpřístupněn i divákovi, je buď text hlasitě čten, popř. komentován či zodpovězen slyšící postavou, jíž je výpověď určena, nebo je přímo zobrazen v detailním záběru kamery.

Ve filmu se můžeme setkat i s psaným komunikátem komplexnější povahy, zde uvedu konkrétně dopis neslyšící postavy. Ten se od stručných vzkazů, tedy „přepisů“ toho, co chce neslyšící osoba v přímém kontaktu říct, liší především v časové a prostorové distanci, které se v komunikaci užívající těchto různých druhů psaného textu vyskytují. Zatímco u „přepisů“, které zastupují mluvenou podobu repliky neslyšícího, je následnost produkce a recepce téměř bezprostřední,⁷⁹ a reakce komunikačního partnera může proběhnout hned vzápětí, jsou od sebe produkce a recepce v rámci korespondence vzdálené.

Ve filmu *Milý Frankie* píše malý Frankie dopisy svému otci, o němž se domnívá, že se jako námořník plaví po světě. Dopisy ve skutečnosti na poště vybírá a odpovídá na ně Frankieho matka, která se před mužem pro jeho násilnické vlastnosti spolu se synem a svou matkou skrývá. Právě Frankieho otec zavinil chlapcovo postižení.

78 Srov. např. Hudáková 2002, Macurová 1995.

79 Musíme samozřejmě počítat s tím, že oproti přímé komunikaci v mluvených jazycích, v nichž probíhá produkce a recepce v podstatě simultánně, existuje zde určitý časový posun způsobený dobou, po kterou je text psán a okamžikem předání, teprve poté je komunikát protějškem recipován.

Signifikantní je, že Frankie píše plynulé, gramaticky korektní texty: „Dear Dad, did you know something? We're moving again. Ma says it's time. She says it's definitely the last time. But she says that every single time...“

Text divákovi reprodukuje Frankieho voice-over. Do posledního dopisu má pak divák možnost i nahlédnout (list je v záběru kamery). Do té doby bylo ještě myslitelné, že korektní forma neodpovídá plně napsanému, že jde o formálně upravenou promluvu, protože v mluveném modu by defektní podoba komunikátu působila bizarně. Nyní však vidíme, že je celý psaný text bezchybný, což je v naprosté diskrepanci s realitou.

5.3.2 Prezence znakového jazyka

V případě užití znakového jazyka ve filmu může být, tak jako u přítomnosti různých mluvených jazyků, obsah znakované výpovědi v rámci primární a sekundární komunikace recipientovi nějakým způsobem zprostředkován, nebo může zůstat promluva pro komunikanta neznajícího daný jazyk nepřeložena, a tím nejasná. Stejně jako tomu je i v případě filmů pracujících s jazyky mluvenými, řídí se tvůrce záměrem, tím čeho chce u diváka, tedy recipienta v primární komunikaci dosáhnout.

5.3.2.1 Nezpřístupněné znakované promluvy

Nezprostředkované obsahy promluv ve znakovém jazyce v rámci interkulturní komunikace se téměř nevyskytují, protože tvůrce povětšinou užívá některou z forem dorozumívání umožňující předání obsahu výpovědi recipientovi filmu (viz 5.4.2.2). Užívá-li slyšící jako produktor pouze čistého znakování, bývají jeho promluvy (spolu s promluvami neslyšícího) překládány titulky.

V intrakulturní komunikaci jsou již znakované výpovědi (tj. výpovědi produkované ve znakovém jazyce) bez překladu častější. Jde zejména o sémanticky nezatížené, pro rozvoj děje zanedbatelné promluvy. Např. ve filmu *Srdce je osamělý lovec* zůstává veškeré znakování mezi Singerem a jeho přítelem Antonapoulosem nepřekládané, divák sice nerozumí, o čem si „povídají“, nicméně lze smysl vydedukovat z kontextu.

Je-li u komunikace dvou (nebo více) neslyšících přítomen subjekt, který znakový jazyk neovládá, dialogu nerozumí a je z komunikace vyřazen. Takové vyřazení může být z hlediska aktivních účastníků komunikace záměrné, nebo k němu dochází nezáměrně.

S nezáměrným vyřazením se setkáváme ve filmech *Crazy Moon* a *Bohem zapomenuté děti*. V druhém z jmenovaných se v takové situaci ocitá James Leeds, který je sice uživatelem znakového jazyka, neovládá ho však natolik, aby mohl všemu rozumět. To, že tvůrce nepracuje s titulky, vede k identifikaci diváka s postavou.

Záměrné vyřazení subjektu neovládajícího znakový jazyk, můžeme sledovat např. v americkém filmu *Divoká řeka*. Zde se však setkáváme s odlišnou komunikační situací. Komunikanty užívajícími znakování k odstranění nežádoucích příjemců nejsou neslyšící postavy. Gail, Tom a jejich syn Roarke jsou drženi jako rukojmí dvěma muži, kteří rodinu potřebují, aby s nimi sjela nebezpečnou řeku. Členové rodiny ovládají znakový jazyk, což je v úvodu vysvětleno skutečností, že má Gail neslyšícího otce. Právě po znakovém jazyce pak rodina sahá jako po cizím jazyku, kterému nebudou únosci rozumět. V prvním případě je tohoto kódu vlastně využito pro způsob jeho materializace. Protože má jeden z únosců zavřené oči a druhý je k postavám otočen zády, mohou se spolu Tom a Roarke domlouvat, aniž by vzbudili jejich pozornost. V druhém případě již Gail a Roarke znakují přímo před únosci, kteří jim pochopitelně nerozumějí. Recipientovi filmu je, vzhledem k tomu, co se již dříve dozvěděl z rozhovoru Gail a Toma, i bez překladu obsah výpovědí jasný. Ví tedy víc než oba únosci, kteří znakování pouze bezbranně přihlížejí.

5.3.2.2 Zprostředkování obsahu znakových promluv

Je-li k naplnění funkce v primární komunikaci potřebná znalost obsahu znakových promluv, využívá tvůrce stejně jako u filmů, v nichž se střetává více mluvených jazyků, prostředky diegetické nebo nediegetické. Jejich repertoár je ale jiný.

Diegetické zprostředkování významu

Diegetické zprostředkování je vázáno na jednotlivé komunikanty, obsah výpovědi předkládá divákovi některá z postav, která je u komunikace přítomná, nebo je přímo jedním z komunikantů. Patří sem simultánní komunikace, různé reaktivní výpovědi recipienta znakované promluvy a konečně tlumočení v rámci komunikace s neslyšícími⁸⁰ překládající ze znakového jazyka do mluveného a naopak. Jednotlivé postupy se liší mírou autentičnosti svého využití, některé z nich odpovídají skutečnosti, jiné méně.

Postupem umožňujícím zpřístupnit divákovi obsah promluv v rámci komunikace s neslyšícími je současné užití znakování a mluvené řeči; tato forma komunikace se označuje termínem simultánní komunikace. V komunikaci je současně využito kanálu vizuálně-motorického i audio-orálního, přičemž je zřejmé, že mluvené slovo, tedy materiál šířící se kanálem audio-orálním, je určeno právě divákovi. Důležitá je ovšem skutečnost, že v případě simultánní komunikace se neužívá znakový jazyk, nýbrž tzv. znakové systémy (sign systems), které vycházejí z mluveného jazyka.⁸¹ Jak píše Baker-Shenková:

Když neslyšící lidé znakují a mluví zároveň, odpovídají jejich znaky obvykle slovosledu mluveného jazyka. [...] Není možné mluvit jedním jazykem, například anglicky, a zároveň znakovat v jiném jazyce, například v ASL [American Sign Language, D. H.]. To proto, že

80 Komunikací s neslyšícími míním komunikaci, které se účastní neslyšící osoba (ať už v pozici produktora, či recipienta, popř. jsou-li obě pozice obsazeny neslyšícím komunikantem).

81 Tyto systémy ovšem nemusí být (a také nejsou) používány pouze ve spojení s mluvenou řečí, bývají užívány i samostatně. „Odvozené jsou z jazyka mluveného, jehož charakter a vlastnosti ‚vizualizují‘ (u nás tzv. znakovaná, ‚do znaků převedená‘ čeština). Jejich slovník sice do jisté (značné?) míry čerpá ze slovníku ZJ [znakového jazyka, D. H.], zahrnuje však i znaky jiné. Ty jsou vytvářené (obvykle slyšícími) převážně za účelem zprostředkovat neslyšícím strukturu příslušného jazyka mluveného, včetně – a často v první řadě – jeho psané podoby. Od ZJ se znakové systémy liší nejen vztahem k mluvenému jazyku (jejich odvozenost naproti neodvozenosti ZJ), ale i oblastí svého užívání: obvykle nejsou běžně užívány v komunikaci neslyšící – slyšící.“ (Macurová 1994: 121)

struktura těchto jazyků – slovosled a znakový sled a vyjadřování významu – je naprosto odlišná. (1998: 41)

Důležitým faktorem určujícím, nakolik je použita simultánní komunikace v souladu s realitou, je to, kdo je původcem takto prezentované promluvy a na koho se obrací, tedy to, zda je simultánní komunikace užito v rámci intrakulturní či interkulturní komunikace neslyšících; na rovině komunikace interkulturní je určující pak ještě vzájemné postavení slyšícího a neslyšícího komunikanta, jejich komunikační role.

Je-li v pozici produktora slyšící postava směřující svůj projev k postavě neslyšící, pracuje tvůrce s metodou simultánní komunikace poměrně často. Jde o jednoduchý způsob, jak divákovi „doslovně“ sdělit obsah znakové promluvy bez přítomnosti titulků. Ve filmu *Bohem zapomenuté děti* je simultánní komunikace hlavním komunikačním prostředkem slyšícího s neslyšícími, dalšími filmy, v nichž tento způsob zaujímá nejčastější formu přenosu obsahu od slyšícího k neslyšícímu, jsou např. *Milý Frankie*, *Iqbal*, *Za hranicí ticha* a film *Johnny Belinda*, který vůbec jako první s tímto postupem pracuje. Hochfeldová uvádí příklady, v nichž je do jisté míry užití této formy komunikace opodstatněné, a působí tak přirozeněji, než je tomu v ostatních případech. Jde zvláště o scény zobrazující vyučování neslyšících studentů slyšícím učitelem, které lze sledovat ve filmech *Bohem zapomenuté děti* či *Hledání pana Goodbara*. (Hochfeldová 2002: 47–48)

Méně častý je ve filmu výskyt simultánní komunikace neslyšícího mluvčího. V českém filmu *Pupendo*, kde vystupuje jediná neslyšící postava, Matěj Mára (ztvárněný neslyšícím Lukášem Baborským), je právě simultánní komunikace prostředkem, kterým se Matěj dorozumívá se slyšícím okolím. Ze zahraničních filmů pak stojí za zmínku snímek *Voices*, v němž užívá znakování a současně mluvení hlavní postava v hovoru se svou matkou znalou znakového jazyka; dále filmy *Bohem zapomenuté děti* a *Opus pana Hollanda*, kde jsou neslyšícími uživateli postavy vedlejší, v prvním případě jsou jimi neslyšící studenti, v druhém neslyšící syn titulního hrdiny.

V běžné intrakulturní komunikaci neslyšící hlas neuvžívají, tuto skutečnost zachovává i film. Určitou výjimku tvoří scéna z filmu *Bohem zapomenuté děti*, v níž James spolu se studenty vytváří hypotetickou komunikační situaci („picking up hearing girls“). V ní je akustická složka určena Jamesovi, který ji kontroluje a hodnotí, zatímco

znakování slouží k přenosu informace mezi studenty, kteří by samostatně užitě mluvené řeči nerozuměli. Jde ale o komunikaci, jíž se přece jen (i když spíše pouze jako pozorovatel) účastní slyšící osoba, a jež má navíc odlišnou funkci, než jakou by měla v reálné situaci.

V případě tlumočení jde o mluvený překlad znakované promluvy slyšící postavou. Tou může být sám recipient, jde potom o specifickou formu tlumočení (tlumočení „pro sebe“), kterou uvedu později, nebo je jí třetí osoba, která tlumočí jednotlivé promluvy mezi komunikanty, překládá ze znakového jazyka do jazyka mluveného a naopak. Může jít o tlumočení simultánní, kdy je „C-text⁸²“ produkován tlumočnickem víceméně časově souběžně s produkováním V-textu, přičemž je produktor tohoto výchozího textu součástí celkové translační situace. Nejde však o souběžnost dokonale simultánní či synchronizovanou [...] Produkování C-textu se nutně o kratší či delší časový moment opožďuje.“ (Daneš 1999: 418), nebo o tlumočení konsekutivní, tedy takové u něhož „produkování C-textu následuje až po ukončení V-textu“ (ibid.).

Tlumočí-li ve filmu třetí osoba, je jí slyšící postava, která ovládá znakový jazyk a zprostředkovává komunikaci mezi slyšícími a neslyšícími subjekty.

Např. v *Iqbalovi* je takovým prostředníkem mladší sestra titulní postavy Khadija, ve filmu *Za hranicí ticha* dcera neslyšících rodičů Lara.

Zobrazovaný překlad může být ve filmu dvojí. Tlumočnick buď zachovává 1. osobu singuláru, nebo výpověď převádí do 3. osoby singuláru. Při takovém převodu vystupuje jeho osoba více do popředí, zatímco produktor výchozího textu je naopak ve výsledku jaksí upozadněn. Překladatel vlastně staví neslyšícího do pozice objektu, o němž sám referuje.

Doslovný překlad zachovávající 1. osobu singuláru podává ve filmu *Opus pana Hollanda* manželka titulního hrdiny Iris. Jelikož ovládá znakový jazyk lépe než Glenn, tlumočí mu znakování jejich neslyšícího syna Colea, přičemž překlad produkuje simultánně s Coleovým projevem.

82 Označení C-text užívá Daneš pro cílový text (rezultát překladu), jeho protiklad tvoří text výchozí (V-text), tedy text ve výchozím, překládaném jazyce.

Slovesnou osobu v tlumočení zachovává i Dr. Richardson ve scéně soudního přelíčení ve filmu *Johnny Belinda*, když překládá Belindiny výpovědi: „I was with my baby.“, „I was very much afraid“. Oproti předchozímu případu, jde o překlad produkovaný až po ukončení výpovědi. Zajímavé je, že zde, ačkoli jde o svědecký výslech a jeho účastníci se v komunikačních rolích střídají, je překlad jednostranný. Doktor překládá pouze do mluveného jazyka, zatímco řeč slyšících postav Belindě netlumočí, nechává Belindu odezírat a sám se na ni i v mluveném jazyce obrací.

Ukázkou překladu ve 3. osobě je tlumočení dcery hlavní postavy ve filmu *Piano*: „She says ‚no‘. She says she'd rather be...“, „Mother wants to know if they...“, „Mother would like to see...“ Film *Piano* zde zaujímá zvláštní postavení, protože v něm oproti ostatním filmům nevystupuje žádná sluchově postižená postava. Ada totiž slyší, ve věku 6 let ale přestala mluvit, a tak se vyjadřuje prostřednictvím znakování.⁸³

Specifickým postupem převedení promluvy z jednoho jazyka do jiného, a to bez přítomnosti třetí (tlumočící) postavy, kde jako tlumočnický vystupuje sám příjemce znakované výpovědi, je postup, který zde označuji jako tlumočení „pro sebe“. Recipient, na kterého se obrací neslyšící postava ve znakovém jazyce, překládá tento projev do mluvené podoby, přičemž překlad probíhá paralelně se znakováním produktora. Recipient původní promluvy v podstatě opakuje danou výpověď ještě jednou, tentokrát v jiném kódu. Jsou-li v tlumočené promluvě tematicky zahrnuti účastníci komunikace, nebo alespoň jeden z nich, může dojít k modifikaci výpovědi, a to vzájemnou výměnou pozice v deixi, prezentovanou změnou slovesné osoby. Tlumočení „pro sebe“ se svou formou může blížit (mluvené) reakci recipienta (viz dále), co nám však napovídá, že zde jde opravdu o tlumočení, jsou prozodické prvky, především intonace, s níž je překlad pronášen.

83 Se stejným principem užívání znakového jazyka slyšící postavou neschopnou mluvit se setkáváme i ve westernu *Pyšný rebel* z roku 1958. Syn hlavního hrdiny David, který byl svědkem smrti své matky a následkem šoku z této události přestal mluvit, užívá znakování doprovázeného neartikulovanými orálními zvuky.

Doslovný překlad reprezentují některé scény z filmů *Bohem zapomenuté děti* a *Za hranicí ticha*. V prvním z nich je to např. scéna, kde si James takto překládá Sářino⁸⁴ znakování: „Everyone always told me who I am and I let them. ‚She wants, she thinks.‘ And most of the time they were wrong. They had no idea what I said, wanted, thought.“ James dokonce v dialogu se Sárou takovýto překlad tematizuje, když jí říká: „I heard. I heard every word goddamn it. I translated for myself. It went from your hands into my brain and out my mouth.“

Ve filmu *Za hranicí ticha* tímto způsobem tlumočí Lara otcovu promluvu: „Als Clarissa so neun oder zehn Jahre alt war, da gab sie ihr erstes Konzert vor einem größeren Publikum. Opa hatte viele wichtige Leute eingeladen, ich glaube, es war sein fünfzigste Geburtstag.“ Tento příklad uvádí i Hochfeldová.⁸⁵ (2004: 52)

Příkladem modifikovaného překladu jsou např. scény z filmu *Bohem zapomenuté děti*, v nichž James tlumočí Sářiny výpovědi: „If I don't sign faster the hour will be over before I finish my opening speech.“ či „You've been angry since you were little girl. You didn't want to hurt again so you used your anger to push me away.“

Obsah znakované promluvy mohou ozřejmovat i reakce (slyšícího) recipienta, tj. jeho odpovědi a jiné výpovědi vyjadřující jeho postoje.

Výpověď recipienta může reagovat na otázku či na tvrzení neslyšícího. V prvním případě jde o odpověď na zjišťovací otázku, v druhém o potvrzení/popření sdělení a o tzv. nepravou otázku vyvolanou sdělením; zastoupeny jsou i další možné reakce, které však nepatří do žádné ze skupin.

Uvedené příklady užitých postupů vybírám ze dvou filmů, *Bohem zapomenuté děti* a *Za hranicí ticha*.

84 Pro snadnější zacházení se jménem této postavy (zvláště ve skloňování tohoto jména či u přivlastňování) převádím původní anglickou podobu Sarah do její podoby české – Sára.

85 Hochfeldová, která ve své práci užívá jiné klasifikace způsobů komunikace s neslyšícími, metodu, kterou zde označuji jako tlumočení „pro sebe“, zahrnuje spolu s reakcí ve formě otázky („Rückfrage“), s odpovědí a okomentováním znakované výpovědi do skupiny komentářů; pojímá ji jako jeden ze způsobů, jímž „Hörende kommentieren gebärdete Kommunikation von Gehörlosen“ (2004: 50–52). Domnívám se ale, že vzhledem k odlišné komunikační funkci výpovědi-překladu do této skupiny nepatří.

Odpovědi, které ozřejmují obsah zjišťovací otázky,⁸⁶ na niž reagují, bývají uvedeny částicemi *ano, ne* (mohou se vyskytnout i takové výrazy jako *ovšem, kdepak* apod.), po nich následuje explicitní vyjádření předchozí otázky. Např.: „Nein, ich hör’ noch nichts.“, „Ja, sie machen ein Geräusch.“ (*Za hranicí ticha*), „Yes. I talked to your mother.“ (*Bohem zapomenuté děti*)

Popření/potvrzení sdělení je reakcí, jíž se mluvčí vyjadřuje k platnosti obsahu předchozího tvrzení, popř. jeho oprávněnosti. Stejně jako v případě odpovědí na zjišťovací otázky neslyšících, je i zde v promluvě obsažena výpověď komunikačního partnera: „He doesn’t think you’re stupid.“, „I don’t hate you for not learning how to speak.“ (*Bohem zapomenuté děti*)

Užíváno bývá i (víceslovných) obrátů, po nichž následuje zopakování toho, co bylo znakováno: „You’re right. I hated you.“, „It’s true. I’m early today.“ (*Bohem zapomenuté děti*) Ve filmu *Za hranicí ticha* stojí naopak explicitní vyjádření nesouhlasu v postpozici: „Sie bildet sich doch gar nicht ein. Das ist doch Quatsch.“

Někdy se může zdát, že je recipientova promluva, která následuje hned za znakovanou výpovědí, pouhým tlumočením „pro sebe“; co ji však od konsekutivního překladu odlišuje, je to, že se již nejedná o přeloženou promluvu produktora (s „obrácenou deixí“), nýbrž vlastní promluvu recipienta, která sice užívá produktorových slov, ale vyjadřuje již postoje recipientovy. To, že se nejedná o prostý překlad, je vyvoditelné z prozodických vlastností výpovědi, především z intonace, která indikuje odlišnou komunikační funkci. Výpověď zakončuje antikadence, která je v jazyce

86 Termínem zjišťovací otázka je označována výpověď s tázací (interogativní) funkcí, kterou se ptáme „na platnost/neplatnost *obsahu predikátu* a tím vlastně platnost/neplatnost (o) dané výpovědi“ (Grepl – Karlík 1998: 460, zvýraznil Grepl). Druhým typem otázky je otázka doplňovací, obsahující tázací výrazy (kdo, co, proč, jaký apod.), dotazovaný subjekt má v odpovědi za tato interogativa doplnit „konkrétní pojmenování“ (ibid.: 464). K tázacím výpovědím srov. Grepl 1965, Grepl – Karlík 1998: 460–466, Daneš – Grepl – Hlavsa 1987: 323–334. Tematické celky zabývající se problematikou otázky ve výše uvedených publikacích autorsky zpracoval Grepl.

vázána na zjišťovací otázky.⁸⁷ Ta je často jediným prvkem rozlišujícím výpovědi se stejným slovosledem na výpovědi tázací a netázací.

Výpovědi reagující na znakované promluvy neslyšícího zde mají tedy podobu otázek, konkrétně tzv. zjišťovacích otázek nepravých. Ty se od pravých odlišují svou funkcí; zatímco ve zjišťovacích otázkách pravých dominuje záměr produktora něco se dozvědět, převládá v otázkách nepravých funkce emocionální, výpověď vyjadřuje citový postoj produktora.⁸⁸

Ve filmu *Bohem zapomenuté děti* jsou to např. Jamesovy reakce na Sářiny znakované promluvy: „No one wants my help?“, „I'm not funny?“, „How about me getting out of here so you can mop the floor“? Smysl těchto výpovědí lze vystihnout jako: *(tak) ty říkáš, že...?*

Následující dva příklady jsou dokonce uvedeny výrazy, díky nimž je tento smysl explicitněji vyjádřen: „Was? Die Musik leitet mich vom Lernen ab?“, „Daß Leben ist die Schule, nicht umgekehrt?“ (*Za hranicí ticha*)

Uvedené kategorie nepokrývají plně spektrum reakcí na znakované promluvy, uvádím je zde jen jako nejčastěji užívané konvencionalizované postupy.

Příklady, které nelze začlenit ani do jedné z kategorií, jsou např. otázka vyvolaná znakovanou výpovědí zahrnující v sobě tuto výpověď: „If my jokes are terrible and my signing is boring, what are you doing here?“ (*Bohem zapomenuté děti*) nebo Lařina odpověď na otcovu výzvu: „Na ja, ich les' schon weiter.“ (*Za hranicí ticha*)

Nediegetické zprostředkování významu

I zde, stejně jako u filmů s mluvenými jazyky, jsou titulky užívány většinou selektivně. Zhruba do devadesátých let se filmy s neslyšícími titulky vyhýbaly a volily specifickou úpravu sekundární komunikace, od počátku devadesátých let jsou, je-li k naplnění primární komunikace potřeba divákovy obeznamenosti s obsahem znakované výpovědi, více využívány. Hochfeldová, která ve své práci vyjadřuje procentuálně podíl

87 Srov. např. Daneš 1949: 62–68, 1957: 110–112.

88 K funkční diferenciaci tázacích výpovědí srov. Grepl 1965: 276–291.

jednotlivých forem komunikace s neslyšícími a způsobů zprostředkovávání obsahu divákovi, udává přibližně 25% výskyt titulků ve filmech devadesátých let 20. století a prvních let století 21., přesněji filmů mezi lety 1990 a 2003.⁸⁹ Současně upozorňuje, že jde výhradně o filmy z evropské produkce. (srov. Hochfeldová 2004: 53–55) Vzhledem k negativnímu postoji amerického publika a tvůrců vůči titulkům dominují v amerických filmech nadále postupy jiné. S překladovými titulky se setkáme např. v evropských filmech *Milý Frankie* (v něm jsou titulkovány pouze promluvy Frankieho, slyšící postavy užívají simultánní komunikace), *Za hranicí ticha* a v krátkém filmu („Francie“) tvořícím spolu s deseti dalšími snímky celovečerní povídkový film *11'09''01*⁹⁰ věnovaný událostem 11. září 2001; otitulkované znakování v americké kinematografii najdeme ve filmu *Orphan*⁹¹ z roku 2009 (na snímku se podílely i Kanada, Německo a Francie).

Velkou výhodou práce s titulky je zachování autentičnosti komunikace a zároveň umožnění divákovi plného porozumění komunikátu, resp. formální stránce komunikátu.

Jak demonstruje britský film *Čtyři svatby a jeden pohřeb*,⁹² titulek může umocňovat i komikotvornou funkci, v podstatě ji spoluutváří, protože bez titulků by nebylo komického efektu dosaženo. To dokládají následující příklady.⁹³

Scény, které zde uvádím, reprezentují dvě odlišné komunikační události. První scéna zobrazuje dialog dvou postav, scéna druhá zaznamenává komunikaci, v níž vystupuje navíc tlumočící subjekt.

89 V rámci jí zvoleného korpusu filmů.

90 Film má symbolickou strukturu. Je tvořen jedenácti snímky jedenácti režisérů z jedenácti různých zemí světa o délce 11 minut 9 vteřin a 1 filmového okénka (image). Filmové (obrazové) okénko je „nejmenší statická jednotka filmu, jedna přihrádka osvětleného filmového pásu“ (Płażewski 1967: 35).

91 U nás se někdy můžeme setkat i s českou verzí názvu – *Sirotek*, nicméně v české distribuci (na DVD) vyšel pod původním anglickým názvem *Orphan* (zároveň je u nás znám spíše pod tímto názvem), z tohoto důvodu tedy původní titul zachovávám.

92 *Čtyři svatby a jeden pohřeb* jsou jedním z mála filmů, v nichž není v komunikaci s neslyšícím vůbec používán hlas (ani ze strany slyšícího, ani ze strany neslyšícího). Komunikát je přenášen čistě vizuálně-motorickým kanálem.

93 Uváděné citace pochází z knižně publikovaného scénáře z roku 1994, zachovávám původní grafické rozlišení písma (znakované výpovědi jsou psány kurzívou).

První komunikační události jsou přítomni pouze dva na komunikaci participující subjekty, neslyšící David⁹⁴ a Serena, které se David zalíbí, a proto se začne učit znakový jazyk. Jelikož je při prvním oslovení Davida teprve v počátcích, neovládá ještě komplexní znaky pro jednotlivé výrazy, užívá převážně dvouruční prstové abecedy.⁹⁵ Přitom se dopouští komických chyb, které nám dovolují sledovat právě titulky.

SERENA: Hello. (*Then she starts to sign, very slowly.*) *I'm S-e-r-e-n-a.*

DAVID *smiles sweetly.*

DAVID: *Hello.*

SERENA: *I'm just learning. I'm probably naking tols of nistakes.*

DAVID *shakes his head.*

DAVID: *No, perfect. Perfect. Would you like to dance?*

SERENA: *Yes. That would be mice.*

(Curtis 1994: 57)

Jak jsem uvedla, je v druhém případě zobrazen dialog, jehož se účastní třetí osoba působící jako tlumočnick. A nejen to, Charles zde není pouze ve funkci tlumočnicka, ale je sám i aktivním komunikantem; komunikace je tříčlenná, přičemž Charles navíc vystupuje jako „most“ mezi Davidem a Carrie, který umožňuje překlenutí jejich jazykových bariér.

[...]

DAVID: *Pathetic excuse. Who's she marrying?*

CHARLES: *Some total penis.*

DAVID: *What is it about penises that they get such great wives?*

CARRIE *looks to CHARLES to translate it.*

CHARLES: *I'm just telling him about you marrying Hamish – and he said it couldn't have happened to a nicer fellow – so that's nice.*

DAVID: *Didn't you do it with her once?*

CHARLES: (*To CARRIE*) *Where are you doing it?*

CARRIE: *Scotland.*

94 Ztělesňuje ho neslyšící herec David Bower.

95 K prstové abecedě a jejím typům srov. Krahulcová 2002, Kuchařová 2005, Potměšil 1992.

CHARLES: *Yes.*

DAVID: *Beautiful breasts.*

CHARLES: *He says that's beautiful place. Hilly.*

CARRIE: (*To DAVID*) You should come to the wedding too – I want as many friends as possible to make up for the gruesome stiff that Hamish knows. Well, you better go in. Bye. Bye.

CHARLES: Bye.

(*ibid.*: 70–71)

V závěru rozhovoru je komický efekt vystupňován ještě opětovným užitím manuálního znaku pro *prsa* („breasts“), tentokrát pro naprosto odlišný, a v dané situaci neškodný, výraz: *hornatý* („hilly“), kterým Charles odkazuje ke skotskému kraji. Tuto záměnu umožňuje ikoničnost znaku, podobný charakter obou denotátů.

Jako ve výše uvedené scéně i ve filmu *Za hranicí ticha* jsou titulky nástrojem umožňujícím divákovi sledovat rozpory v tom, co má být tlumočeno, a tím, co je následně opravdu řečeno. Tak např. ve scéně v bance, v níž Lara tlumočí dialog rodičů a bankovního poradce:

MARTIN: Frag' ihn, was mit dem Geld ist, was wir einbezahlt haben... kann er uns davon nichts zurückgeben? Wir brauchen jetzt Geld!

LARA (*k MARTINOVI*): Es geht nicht, Papa! Hör' auf zu betteln!

MARTIN: Frag' ihn!

LARA (*k PORADCI*): Mein Vater bedankt sich, er ist zufrieden mit dem Geschäft.

BANKOVNÍ PORADCE: Das freut mich.

LARA (*k MARTINOVI*): Er sagt nein.

Ve scéně zobrazující rozhovor mezi Lařinými rodiči a její učitelkou, je Lařin překlad v naprosté opozici k tomu, co učitelka říká.

UČITELKA: Lara ist die wunderbare Schülerin, aber, bitte verstehen Sie meine Besorgnis, sie kann unmöglich versetzt werden, wenn sie nicht besser wird in lesen und schreiben.

LARA (*k rodičům*): Mein Lesen wird langsam besser, aber es ist noch nicht ganz perfekt.

V uvedených příkladech je manifestována „moc“ tlumočnicka, jeho možnost řídit komunikaci záměrnou modifikací komunikátu. Tlumočící subjekt vystupuje z externího postavení v komunikační situaci, z pozice pouhého zprostředkovatele, stává se aktivním zainteresovaným účastníkem, sledujícím vlastní záměry. Podává záměrně zkreslený překlad, který může být diametrálně odlišný od původní promluvy.

Ve snímku *Boksuneun naui geot / Sympathy for Mr. Vengeance*⁹⁶ režiséra Chan-wook Parka je k překladu znakových promluv kromě podtitulků užito i mezititulků, které jsou umístěny vždy za obraz obsahující promluvu, již překládají.

Na začátku filmu vidíme a slyšíme lékaře, který hlavnímu hrdinovi Ryuovi oznamuje, že má nevhodnou krevní skupinu a nemůže tak být dárce ledviny své nemocné sestře. V průběhu doktorovy promluvy zabere kamera detail Ryuových očí, po němž následuje další detail, tentokrát na lékařovy pohybující se rty. Signifikantní je absence zvuku v těchto záběrech.⁹⁷ Ta je primárně pokynem k divákově identifikaci hrdiny jako neslyšícího subjektu. Zároveň je prostředkem umožňujícím určité ztotožnění se recipienta filmu s touto postavou. Stejně jako Ryu v této scéně ani my neslyšíme, ale zaznamenáváme doktorovu výpověď vizuálně. Její obsah nám pak zprostředkovává právě mezititulek.

Scéna u lékaře je jediná, v níž mezititulek tlumočí výpověď jiné postavy než hlavního hrdiny. Ostatní mezititulky jsou vázány pouze na Ryuovy promluvy. Tlumočí nejen jeho znakované výpovědi, ale vyjadřují i vnitřní monolog. Mezititulků u Ryuových promluv však není užito důsledně. Ve scénách, v nichž by mezititulky narušily plynulost děje či navozenou atmosféru scény, překládají text podtitulky.

5.4 Percepční subjektivita neslyšící postavy

Na závěr bych ještě zmínila postup, kterého může být ve filmu, v němž vystupují neslyšící postavy, využito. Bordwell a Thompsonová hovoří o percepční

96 Snímek je součástí Parkovy „trilogie pomsty“. Dalšími filmy této trilogie jsou *Oldboy* (Oldeuboi) a *Nebohá paní pomsta* (Chinjeolhan Geumjassi).

97 S využitím deformované podoby auditivní složky filmu se můžeme setkat i v dalších filmech, viz 5.5.

subjektivitě („perceptual subjectivity“),⁹⁸ kdy jsou události podávány tak, jak je vnímá některá z postav.

V případě subjektivního vnímání neslyšících postav se filmy vyznačují zpravidla absolutní rezignací na zvukovou stopu, její eliminací.

To, že je chybějící zvuk filmovou strategií, absence zvukové stopy je záměrná (nejde např. o důsledek poškození filmového materiálu), je dáno formální metodou ztvárnění zvukové subjektivity. Nejčastěji je jí dosahováno kooperací modifikované zvukové stopy s jinými filmovými prostředky, především střihovými. Frekventované je spojení přímého (zpravidla detailního) záběru postavy se záběrem, který můžeme identifikovat jako zorné pole postavy, tedy to, co postava vidí. Potom i zvuk, resp. jeho absenci, doprovázející tento záběr přisuzujeme vnímání postavy.

Subjektivní vnímání hlavní postavy filmu *Boksuneun naui geot / Sympathy for Mr. Vengeance* bylo zmíněno již výše (viz 5.4.2.2). Dalším snímkem, v němž se s tímto postupem setkáme, je drama *Babel*. V něm se ve scéně na diskotéce střídají záběry detailu tváře neslyšící Chieko, se záběry toho, co Chieko vidí, resp. vnímá. Akustická složka chybí, vnímatelná je pouze složka vizuální. Filmové provedení jasně prezentuje, že pohled zabírající dění na diskotéce spojený s absencí zvuku patří Chieko.

Se zvukovou stopou experimentuje i český film o neslyšícím Františkovi *Minulost*. Nedá se ale říct, že by šlo v tomto případě o subjektivní percepci neslyšící postavy. Zvuková podoba verbálního jazyka (akustická stránka řeči) jednotlivých postav je eliminována, vidíme pouze pohyby rtů, které lze sem tam při pozornějším sledování odezřít, ostatní akustické složky (hudba, zvukové efekty)⁹⁹ však zůstávají v modifikované podobě zachovány. Film tedy na zvukovou stránku nerezignuje, pouze ji deformuje. Těžko lze však daný zvuk společně s obrazem přisoudit subjektivnímu vnímání postavy. Deformovaný zvuk je permanentní a doprovází i scény, v nichž je zvnějšku zabírán sám František. Jelikož jde však o experimentální snímek, lze na něj těžko aplikovat stejná hlediska jako na „realistické“ (neexperimentální) filmy; tvůrcem zvolenou formu jako diváci přijímáme.

98 Bordwell – Thompsonová 2008. K tomu srov. i Bordwell – Thompsonová 2011: 129–130.

99 K auditivním složkám filmu srov. např. Płażewski 1967: 269–302, Bordwell – Thompsonová 2011: 347–395.

S naprostou absencí zvuku pracuje tvůrce v již zmíněném krátkém snímku „Francie“, který je jedním z jedenácti příběhů filmu *11'09''01*. Snímek natočil Claude Lelouch s neslyšící herečkou Emmanuelle Laborit v hlavní roli. Jedinou výjimkou v jinak naprosto „němém“ filmu je věta, kterou pronáší do telefonu milenec neslyšící ženy, průvodce sluchově postižených po New Yorku, zmiňující chystanou návštěvu Světového obchodního centra. Bez objasnění této výpovědi by byl závěr hůře pochopitelný.

6 Závěr

Tvůrce filmového textu se při práci s vícejazyčností řídí tím, zda je k naplnění komunikační funkce filmového textu, tj. v rámci komunikace primární, potřebné divákovo porozumění cizojazyčným promluvám, či má být naopak obsah daných promluv divákovi skryt. S ohledem na recipientovy jazykové kompetence potom ztvárnění sekundární komunikace, jíž se účastní subjekty s odlišným jazykovým vybavením, modifikuje. Tento aspekt je všem typům jazyků, jimž zde byla věnována pozornost, společný, stejně jako funkce, které se jak na rovině primární komunikace, tak i na rovině komunikace sekundární uplatňují. U všech typů může tvůrce cizí jazyk (jeho formu) zachovat, jazyk je plně prezentován, nebo může jeho přítomnost omezit, popř. najít způsob, jak se různojazyčnosti zcela vyhnout, aniž by musel praktikovat umělou úpravu komunikace. Jsou-li jazyky plně exponovány, je v případě potřeby divákova porozumění zpřístupněn obsah cizojazyčných promluv diegetickými či nediegetickými prostředky. Diegetické prostředky zároveň umožňují náležitý přenos informace mezi subjekty fikčního světa. Zatímco nediegetické prostředky (titulky či voice-over) jsou v případě všech typů jazyků stejné, zprostředkování vnitrotextové bývá odlišné. Stejně tak se charakter vystupujících jazyků odráží i v samotné formě, v níž je ve filmu vícejazyčnost prezentována. Zatímco u mluvených jazyků, smyšlených i reálných, volí tvůrce často formu eliminace vícejazyčnosti, u znakových jazyků je tento postup nepoužitelný. Uplatnění evokační metody, která je častá u reálného mluveného jazyka, se potom stejně jako u jazyků znakových neprosazuje ani v případě jazyků smyšlených (v literatuře je naproti tomu evokace poměrně často užíváno). Všem typům jazyků je ovšem společná možnost odstranění jazykových bariér v rámci zobrazované komunikace tím, že se některý ze subjektů přizpůsobí svému komunikačnímu partnerovi, osvojí si jeho jazyk, popř. ho již ovládá. Tímto jazykem je potom zpravidla jazyk bázový, odstraněny jsou tudíž i bariéry v rámci primární komunikace.

7 Seznam použité literatury

Bainbridge, W. S.: Invented Language in Literature. In: Asher, R. E. (ed.): *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 4. Oxford: Pergamon Press, 1994, s. 1759–1761.

Baker-Shenk, C.: Simultánní komunikace. In: Homoláč, J. (ed.): *Komunikace neslyšících: Sociolingvistika*. Praha: FF UK, 1998, s. 39–44.

Benedikovič, V.: Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu. *Slovenské divadlo*, 1987, 35, s. 291–326.

Bergemann, U.: Projektionsflächen. Gehörlose Frauen im Film. *Das Zeichen*, 44, 1998, s. 231–247.

Bergman, I.: *Obrázky*. Praha: Havran, 2002.

Bordwell, D. – Thompson, K.: *Categorical coherence: A closer look at character subjectivity* [online]. 2008, [cit. 2012–05–13]. Dostupné z:

<<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/10/24/categorical-coherence-a-closer-look-at-character-subjectivity/>>

Bordwell, D. – Thompson, K.: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

Csicsery-Ronay, Jr., I.: *Seven Beauties of Science Fiction*. Middleton: Wesleyan University Press, 2008. Dostupné též z:

<<http://site.ebrary.com/lib/cuni/docDetail.action?docID=10500362>>

Čermák, F.: *Jazyk a jazykověda*. Praha: Karolinum, 2001.

Daneš, F.: Intonace otázky. *Naše řeč*, 1949, 33, č. 3–4, s. 62–68.

Daneš, F.: *Intonace a věta ve spisovné češtině*. Praha: Československá akademie věd, 1957.

Daneš, F. – Grepl, M. – Hlavsa, Z. (eds.): *Mluvnice češtiny 3. Skladba*. Praha: Academia, 1987.

Daneš, F.: Několik myšlenek o textovělingvistickém modelování procesů translace. In: *Jazyk a text I., část 2*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 1999, s. 411–423.

Ebbinghaus, H. – Heßmann, J.: Gottes vergessene Kinder – die andere Seite des Schweigens. *Das Zeichen*, 1, 1987, s. 28–31.

Evans, L.: Totální komunikace. In: Homoláč, J. (ed.): *Komunikace neslyšících: Sociolingvistika*. Praha: FF UK, 1998, s. 35–39.

Grepl, M.: O větách tázacích. *Naše řeč*, 1965, 48, č. 5, s. 276–291.

Grepl, M. – Karlík, P.: *Skladba češtiny*. Olomouc: Votobia, 1998.

Hausenblas, K.: *K základním pojmům v oblasti řečové (verbální) komunikace*. In: *Studia Slavica Pragensia*. Praha: Univerzita Karlova, 1973, s. 21–27.

Hausenblas, K.: Text, komunikáty a jejich komplexy (Zamyšlení pojmoslovné). *Slovo a slovesnost*, 1984, 45, č. 1, s. 1–7.

Hendrykowski, M.: *Słowo w filmie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Hoffmannová, J.: *Stylistika a...* Praha: Trizonia, 1997.

Hochfeld, M.: *Zur Darstellung der Kommunikation Gehörloser im Film unter besonderer Berücksichtigung des Gebärdensprachdolmetschens: Diplomarbeit.* Hamburg: Universität Hamburg, 2004.

Hudáková, A.: Helena nechce hada. *Čeština doma a ve světě*, 2002, 10, č. 2–3, s. 125–129.

Chatman, S.: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu.* Brno: Host, 2008.

Chatman, S.: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

Janáčková, J. – Macurová, A.: Němčina v dopisech. In: Janáčková, J. – Macurová, A. a kol.: *Řeč dopisů, řeč v dopisech Boženy Němcové.* Praha: ISV nakladatelství, 2001a, s. 95–103.

Janáčková, J. – Macurová, A.: Slovenština v dopisech. In: Janáčková, J. – Macurová, A. a kol.: *Řeč dopisů, řeč v dopisech Boženy Němcové.* Praha: ISV nakladatelství, 2001b, s. 105–117.

Jouannet, G.: *L'écran Sourd. Les représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle.* Paris: INJS, 1999.

Kořenský, J. a kol.: *Komplexní analýza komunikačního procesu a textu.* České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, pedagogická fakulta, 1999.

Krahulcová, B.: *Komunikace sluchově postižených.* Praha: Karolinum, 2002.

Kuchařová, L.: Prstová abeceda. In: Kuchařová, L. (ed.): *Jazyk neslyšících. Co víme, co nevíme a co bychom měli vědět o českém znakovém jazyce*. [online]. Praha: ÚČJTK FF UK, 2005, s. 26–33. [cit. 2012–05–13]. Dostupné z:

<http://old.ucjtk.ff.cuni.cz/cnes/downloads/jazyk_neslysicich.pdf>

Lanstyák, I.: K otázce striedania kódov (maďarského a slovenského jazyka) v komunitě Maďarov na Slovensku. *Slovo a slovesnost*, 2000, 61, č. 1, s. 1–17.

Macurová, A. – Mareš, P.: *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1993.

Macurová, A. – Mareš, P.: Soužití a střet. *Stylistyka*, 1996, 5, s. 164–182.

Macurová, A.: Jazyk v komunikaci neslyšících (Předběžné poznámky). *Slovo a slovesnost*, 1994a, 55, č. 2, s. 121–131.

Macurová, A.: Náš – jejich jazyk a naše vzájemná komunikace. *Naše řeč*, 1994b, 77, č. 1, s. 44–50.

Macurová, A.: ...protože já bavím spolu vypravovat (*Komunikace v dopisech českých neslyšících*). *Slovo a slovesnost* 1995, 56, č. 1, s. 23–33.

Mareš, P.: „Gehen Sie in mein Zimmer...“ K vícejazyčné komunikaci ve filmu. *Illuminace*, 1996, 8, č. 2, s. 37–53.

Mareš, P.: Smyšlené jazyky a literární text. *Stylistyka*, 2000a, 9, s. 59–71.

Mareš, P.: Fikce, konvence a realita. K vícejazyčnosti v uměleckých textech. *Slovo a slovesnost*, 2000b, 61, č. 1, s. 47–53.

Mareš, P.: „*Also: nazdar!*“ – *Aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Univerzita Karlova, 2003.

Mareš, P.: Simulace cizích jazyků jako hra a komunikační strategie. In: Čmejrková, S. – Svobodová, I. (eds.): *Oratio et ratio. Sborník k životnímu jubileu Jiřího Krause*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 2005, s. 255–262.

Mareš, P.: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012.

Möbius, U.: Diesseits und „Jenseits der Stille“. Persönliche Anmerkungen zu Caroline Links Film. *Das Zeichen*, 39, 1997, s. 124–127.

Okrent, A.: *In the Land of Invented Languages*. Westminster: Spiegel & Grau, 2010. Dostupné též z: <<http://site.ebrary.com/lib/cuni/docDetail.action?docID=10386233>>

Palková, Z.: Víme, co všechno sdělujeme, když mluvíme? *Čeština doma a ve světě*, 1996, 4, č. 1, s. 3–5.

Plažewski, J.: *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

Schuchman, J. S.: *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana: University of Illinois Press, 1999.

Singer, I.: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. Cambridge: MIT Press, 2007. Dostupné též z: <<http://site.ebrary.com/lib/cuni/docDetail.action?docID=10194160>>

Stockwell, P.: Invented Language in Literature. In: Brown, K. (ed.): *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 6. Oxford: Elsevier Science, 2006, s. 3–10.

Strnadová, V.: *Hádej, co říkám aneb Odezírání je nejisté umění*. Praha: Ministerstvo zdravotnictví ČR, 1998.

Strnadová, V.: *Odezírání jako schopnost*. Praha: Česká komora tlumočnicků znakového jazyka, 2008.

Trost, P.: Střídání kódů. In: *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst, 1995, s. 217–219.

Votruba, O.: Japonština – magická, nevyzpytatelná i legrační. *Čeština doma a ve světě*, 2005, 13, č: 1–2, s. 45–49.

Wahl, Ch.: *Das Sprechen des Spielfilms*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.

Zákon o komunikačních systémech neslyšících a hluchoslepých osob [online]. [cit. 2012–05–15]. Dostupné z: <<http://www.mvcr.cz/soubor/sb138-08-pdf.aspx>>

Webové portály

The Internet Movie Database (IMDb) [online]. IMDb.com, Inc. © 1990–2012. [cit. 2012–05–15]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/>>

Česko-slovenská filmová databáze [online]. POMO Media Group s.r.o. © 2001–2012. [cit. 2012–05–15]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/>>

8 Přílohy

8.1 Citované filmy

Filmografické údaje jsou uvedeny v pořadí: distribuční titul v ČR (popř. Československu), originální titul, jméno režiséra, země a rok vzniku. Nebyl-li u nás film oficiálně uveden nebo je-li název, pod nímž byl promítán, shodný s názvem původním, zachovávám originální verzi a v závorce již původní název neuvádím. U filmu *11'09''01*, který tvoří jedenáct samostatných povídek od různých režisérů, uvádím u názvu filmu titul konkrétní analyzované povídky (název povídky v originální podobě je uveden v závorce před jménem režiséra).

48 hodin v Paříži (Frantic; Roman Polański; USA, Francie 1988)

11'09''01: příběh „Francie“ (France; Claude Lelouch; Velká Británie, Francie, Egypt, Japonsko, USA, Írán 2002)

Akce Bororo (Otakar Fuka; Československo 1972)

Alibi na vodě (Vladimír Čech; Československo 1965)

Apocalypto (Mel Gibson; USA 2006)

Avatar (James Cameron; USA, Velká Británie 2009)

Babel (Babel; Alejandro González Iñárritu; Francie, USA, Mexiko 2006)

Blade Runner (Ridley Scott; USA, Hong Kong 1982)

Blade Runner: Final Cut (Ridley Scott; USA, Hong Kong 2007)

Bohem zapomenuté děti (Children of a Lesser God; Randa Haines; USA 1986)

Bohové musejí být šílení (The Gods Must Be Crazy; Jamie Uys; Botswana, Jižní Afrika 1980)

Boj o oheň (La guerre du feu; Jean-Jacques Annaud; Kanada, Francie, USA 1981)

Boksuneun naui geot / Sympathy for Mr. Vengeance (Chan-wook Park; Jižní Korea 2002)

Císařův pekař – Pekařův císař (Martin Frič; Československo 1951)

Což takhle dát si špenát (Václav Vorlíček; Československo 1977)

Crazy Moon (Allan Eastman; Kanada, USA 1986)

Čtyři svatby a jeden pohřeb (Four Weddings and a Funeral; Mike Newell; Velká Británie 1994)

Den, kdy se zastavila Země (The Day the Earth Stood Still; Robert Wise; USA 1951)

District 9 (Neill Blomkamp; USA, Nový Zéland, Kanada, Afrika 2009)

Divoch Jack (Divorcing Jack; David Caffrey; Velká Británie 1998)

Divoká řeka (The River Wild; Curtis Hanson; USA 1994)

Duna (Dune; David Lynch; USA 1984)

Eva tropí hlouposti (Martin Frič; Československo 1939)

Funebrák (Karel Lamač; Československo 1932)

Galaxy Quest (Dean Parisot; USA 1999)

Haškovy povídky ze starého mocnářství (Miroslav Hubáček; Československo 1952)

Hledání pana Goodbara (Looking for Mr. Goodbar; Richard Brooks; USA 1977)

Hvězdná brána (Stargate; Roland Emmerich; USA, Francie 1994)

Iqbal (Nagesh Kukunoor; Indie 2005)

Jára Cimrman ležící, spící (Ladislav Smoljak; Československo 1983)

John Carter: Mezi dvěma světy (John Carter; Andrew Stanton; USA 2012)

Johnny Belinda (Jean Negulesco; USA 1948)

Kam zmizel kurýř (Otakar Fuka; Československo 1981)

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky (Václav Vorlíček; Československo 1967)

Kukuška (Kukushka; Alexandr Rogožkin; Rusko 2002)

Loutka (Lalka; Wojciech Jerzy Has; Polsko 1968)

Lelíček ve službách Sherlocka Holmese (Karel Lamač; Československo 1932)

Man Who Played God, The (F. Harmon Weight; USA 1922)

Man Who Played God, The (John G. Adolfi; USA 1932)

Marečku, podejte mi pero! (Oldřich Lipský; Československo 1976)

Mechanický pomeranč (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick; Velká Británie, USA 1971)

Milý Frankie (Dear Frankie; Shona Auerbach; Velká Británie 2004)

Minulost (Ivo Trajkov; Česká republika 1998)

Mlčení (Tystnaden; Ingmar Bergman; Švédsko 1963)

Můj nepřítel (Enemy Mine; Wolfgang Petersen; USA 1985)

Muž z Acapulca (Le Magnifique; Philippe de Broca; Francie, Itálie)

Muž z prvního století (Oldřich Lipský; Československo 1961)

Orphan (Jaume Collet-Serra; USA, Kanada, Německo, Francie 2009)

Paul (Greg Mottola; USA, Velká Británie 2011)

Pátý element (The Fifth Element; Luc Besson; Francie 1997)

Piano (The Piano; Jane Campion; Austrálie, Nový Zéland, Francie 1993)

Plán 9 (Plan 9 from Outer Space; Edwar D. Wood jr.; USA 1959)

Pohrdání (Le Mépris; Jean-Luc Godard; Francie, Itálie 1963)

Pramen života (Milan Cieslar; Česká republika 2000)

Pupendo (Jan Hřebejk; Česká republika 2003)

Pyšný rebel (The Proud Rebel; Michael Curtiz; USA 1958)

Ryba jménem Wanda (A Fish Called Wanda; Charles Crichton – John Cleese; USA, Velká Británie 1988)

Silent Voice, The (William Bowman; USA 1915)

Slunce, seno, erotika (Zdeněk Troška; Československo 1991)

Srdce je osamělý lovec (The Heart is a Lonely Hunter; Robert Ellis Miller; USA 1968)

Starman (John Carpenter; USA 1984)

Stopařův průvodce po Galaxii (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy; Garth Jennings; USA, Velká Británie 2005)

Tajemství hradu v Karpatech (Oldřich Lipský; Československo 1981)

Tlumočnice (The Interpreter; Sydney Pollack; Velká Británie, USA, Francie, Německo 2005)

Třetí muž (The Third Man; Carol Reed; Velká Británie 1949)

UFO útočí (Earth vs. The Flying Saucers; Fred F. Sears; USA 1956)

Vlčí bouda (Věra Chytilová; Československo 1986)

Voices (Robert Markowitz; USA 1979)

Za hranicí ticha (Jenseits der Stille; Caroline Link; Německo 1996)

Ztraceno v překladu (Lost in Translation; Sofia Coppola; USA, Japonsko 2003)

8.2 Citované zdroje

Curtis, R.: *Four Weddings and a Funeral*. London: Corgi Books, 1994.