

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav translatologie

Filologie - Translatologie

Eva Císlerová

**TLUMOČENÉ INTERAKCE NA FILMOVÝCH
FESTIVALECH V ČESKÉ REPUBLICE**

ANEŽ BIOGRAĀ A TLUMOČENÍ – OR INTERPRETING THE CINEMA

**INTERPRETER-MEDIATED INTERACTIONS
AT FILM FESTIVALS IN THE CZECH REPUBLIC**

Dizertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ivana Čeňková, CSc.

2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Eva Císlerová

Praha, 2.5.2011

Děkuji především prof. Čeňkové za podporu a trpělivost.

Velký dík patří také rodině: oběma babičkám, tatínkovi a dětem.

OTÁZKA:
Kdo mluví všemi jazyky?

ODPOVĚĎ:
Ozvěna.

hádanka z pohádky
O ševci Čičovi
dle Jiřího Mahena
čtená pro Jáchyma a Prokopa

OBSAH

ÚVOD	6
1 FILMOVÉ FESTIVALY A TLUMOČENÍ – ORIENTACE	11
1.1 Přehled a základní rysy	12
1.1.1 Tlumočení filmů	14
1.1.2 Ceremoniály	16
1.1.3 Úvody a debaty	17
1.1.4 Doprovodný program	19
1.2 Prostředí filmových festivalů a výzkum tlumočení	20
1.2.1 Simultánní tlumočení filmů – výzkum	20
1.2.2 Tlumočení na ceremoniálech a tiskových konferencích – výzkum	22
1.2.3 Šušotáž – výzkum	23
1.2.4 Doprovodné tlumočení pro hosty filmových festivalů – výzkum	23
1.2.5 Tlumočení debat a úvodů – výzkum	23
1.2.6 <i>Cinema Babel</i> – Babylon biografu	25
2 TEORETICKÁ ČÁST: INTERAKCE A KULTURA	27
2.1 <i>Interpreting as Interaction</i>	27
2.1.1 Cecilia Wadensjö a Erving Goffman	29
2.2 Otázky a odpovědi	32
2.2.1 Otázka a odpověď v translatologii	35
2.2.2 Linie dialogu	37
2.2.2.1 Dialog	37
2.2.2.2 Otázka	37
2.2.2.3 Odpověď	38
2.3 Kultura	38
2.4 Závěrem	40
3 METODOLOGIE: OTEVŘENÝ PLÁN	41
3.1 Úvodem	41
3.2 Kvalitativní výzkum	41
3.3 Kvalitativní výzkum a translatologie	43
3.4 Orientační výzkum jako plán	46
3.5 Metody předloženého výzkumu	47
3.5.1 Jednotka výzkumu	47
3.5.2 Sběr dat	48
3.5.3 Analýza dat	51
3.5.3.1 Atlas.ti – popis práce	52
3.6 Hranice kvalitativního výzkumu: ukázky	54
3.6.1 Šušotáž: problém a hranice	54
3.6.2 Čas, výpověď a interakce	54
3.7 Subjektivita badatele, validita a kredibilita dat	60
3.8 Hlavní rysy metodiky práce	63
4 ÚVODY A DEBATY – TERÉN	64
4.1 Zkoumané filmové festivaly	64

4.1.1	Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary	64
4.1.1.1	Základní charakteristika	64
4.1.1.2	Tlumočení na KVIFF	65
4.1.2	Filmový festival Jeden svět	66
4.1.2.1	Základní charakteristika	67
4.1.2.2	Tlumočení na Jednom světě	68
4.1.3	Mezinárodní filmový festival Praha-Febiofest	68
4.1.3.1	Základní charakteristika	68
4.1.3.2	Tlumočení na Febiofestu	68
4.1.4	Festival krátkých filmů Praha	69
4.1.4.1	Základní charakteristika	69
4.1.4.2	Tlumočení na „Shortech“	70
4.2	Kinosál	71
4.2.1	Prostor sálu a co se v něm děje	71
4.2.2	Velikost	71
4.2.3	Pódium a hlediště	72
4.2.4	Mikrofon	73
4.3	Závěrem	74
5	ÚVODY A DEBATY – PRŮBĚH INTERAKCE	75
5.1	Závislost na filmu	75
5.1.1	Představit film a vyložit jeho smysl	75
5.1.2	Jména a názvy	79
5.2	Jazykové kultury	86
5.2.1	Dohoda	88
5.2.2	Angličtina	89
5.2.3	Přímý kontakt	90
5.3	Moderátor	96
5.4	Humor	106
5.4.1	Představit problém	107
5.4.2	Humor jako uvolnění	109
5.4.3	Agrese	112
5.4.4	Textura, intertextura	119
5.5	Závažnost	120
5.5.1	Autorství, záměr, příběh	124
5.6	Explicitně o tlumočení: Hovor o tlumočení	129
5.7	Biograf a tlumočení – závěrem	138
	ZÁVĚR	139
	ANOTACE	142
	ABSTRACT	143
	BIBLIOGRAFIE	144
	PŘÍLOHY	i

ÚVOD

Filmové festivaly jsou významnou součástí palety tlumočených interakcí v České republice. Mnozí tlumočníci uvádějí tlumočení na nich do svých životopisů a rádi vyprávějí zážitky, které se jim na festivalech přihodily.

Filmové festivaly jsou kulturní setkání a kultura se zde vyjevuje v obou svých navzájem spojených významech: péče o ducha a rozličnost způsobů života.

Filmové festivaly jsou světem samy pro sebe. V České republice je málo míst, kde se setkává tolik kultur a kde je tolik příležitostí k tlumočení. Na filmovém festivalu v Karlových Varech tak například v jednom okamžiku, na různých místech, pracuje sedm tlumočnicků z angličtiny.

Translatologie a věda o tlumočení si prostor filmových festivalů dosud neprohlédly.

Tato práce je jedním z možných pohledů na prostory tlumočených filmových festivalů. Nejprve si je přitom prohlédne z dálky, aby určila, jaká je typová struktura tlumočení na festivalech. Ještě před patnácti lety se většina nově uváděných filmů na festivalech tlumočila simultánně do sluchátek. S postupem technologií tento způsob tlumočení sice na mnohých místech nahradily titulky, simultánní tlumočení filmů však na některých festivalech dosud vytváří významnou součást interkulturního setkávání. Tlumočí se také při slavnostních příležitostech a tlumočnický či jeho hlas se tak dostávají na hlavní jeviště festivalu.

Dorozumívacím jazykem na festivalech je sice hlavně angličtina, ale je to angličtina světová, angličtina, která v sobě obsahuje prvky nejrozličnějších kultur, ať už jsou to kultury jazykové či kultury osobní, příslušející každému návštěvníkovi festivalového prostoru. Je ale slyšet i jiné jazyky. Kromě češtiny je to například němčina, francouzština, ruština, italština, španělština, ale také hebrejština, turečtina či farsí. Různé jazyky jsou slyšet také díky tlumočnickům.

Nejlépe jsou pak jazyky slyšet a vidět v debatách a úvodech před a po promítání filmů, kde mají všichni návštěvníci a hosté festivalu možnost zažít na vlastní kůži dialog kultur – jazykových i osobních.

Pozorování tlumočených debat a úvodů je proto druhým, bližším pohledem na festivaly. Pohledem, který se odehrává v kinosále. Pozorovala jsem přitom tlumočení v jazykových kombinacích mezi angličtinou, němčinou a češtinou. Seděla jsem v první řadě či na schodech sálu mezi jevištěm a hledištěm a nahrávala tlumočené interakce odehrávající se v prostoru sálu. Nejprve na jeviště přišla moderátorka a uvedla film a někdy i tvůrce či hosta festivalu – potom byl úvod tlumočený. Někdy se však host, a s ním také tlumočník, dostavili před diváky až na debatu po promítání, kdy měli diváci v sobě příběh a zážitky z promítaného filmu. Film spojoval všechny účastníky debat. Hosté festivalu, kteří přicházeli na jeviště, se podíleli na jeho tvorbě, tlumočník se na něj často díval společně s diváky (někdy k němu dokonce překládal titulky) a diváci byli pohnuti filmem – pozitivně či negativně.

Debata je prostorem pro dialog příběhu filmu a jeho kulturním vnímáním. Diváci či moderátorka, každý se svou vlastní kulturou, kladou otázky či komentují film a tvůrce odpovídá – tak, jak to přísluší jeho vlastní kultuře. Otázky, komentáře a odpovědi však, opět kulturně specificky, vyslovuje také tlumočník, který je viditelným a slyšitelným účastníkem interakce.

Dva pohledy na tlumočený prostor filmových festivalů v České republice mají poskytnout základní orientaci v tomto prostředí. Je to nejen orientace abstraktní, tedy orientace podle mapy, která vychází z teoretických poznatků, ale i konkrétní, hmatatelná či lépe slyšitelná orientace – k práci je totiž připojeno CD s nahrávkami tlumočených debat a úvodů na čtyřech filmových festivalech v České republice. Jsou to: Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, Festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět, Festival krátkých filmů Praha a Mezinárodní filmový festival Praha-Febiofest. Práce by měla být přínosná nejen pro translatology a akademickou obec, ale i pro tlumočníky, kteří chtějí vědět, co je ještě při tlumočení na filmových festivalech může potkat, případně kteří chtějí zjistit,

v čem se jejich zkušenosti podobají či liší od interakcí zobrazených na nahrávkách.

Nahrávky byly pro účely práce přepsány. Přepisy v této práci se podobají dramatickým textům. Odlišuje je od nich jen forma tabulek, která umožňuje přesnější odkazy, a dále časové údaje a více konkrétních informací o způsobech řeči, která omezuje interpretaci a přivádí ji blíže pozorování skutečnosti. Tlumočníci jsou *dramatis personae* v sociálních dramatech tlumočení, říká k tomu Şebnem Bahadirová (Bahadir 2010: 11). Mé pohledy jsou, podobně jako pohledy Bahadirové (ibid.) a dalších osobností výzkumu tlumočení (např. Wadensjö 1998, Torikai 2009), kombinací „etnografického“ a „divadelního“ přístupu, kde se spojuje zkoumání prostředí a v něm obsažených struktur a procesů s přímou ukázkou jednání a rolí účastníků tlumočené interakce.

Výzkum v této práci má kvalitativní povahu. Kvalitativní analýza byla podpořena programem Atlas.ti, který umožňuje kódování dat, psaní poznámek, spojování poznatků a jejich abstrahování do celistvé podoby. Data pro první, orientační pohled na filmové festivaly v České republice, jejichž výsledkem je seznam v Příloze 1, pocházejí z rozhovorů s organizátory filmových festivalů a z dotazníků, které byly zaslány také agenturám organizujícím tlumočení na festivalech.

Druhý pohled vychází především ze zúčastněného pozorování tlumočených debat a úvodů na filmových festivalech, které byly zaznamenány na nahrávkách. Data jsou doplněna o rozhovory s těmi tlumočníky, tvůrci a moderátory, které se mi podařilo zastihnout po promítání či později k samostatnému rozhovoru.

Zkoumání tlumočených debat a úvodů respektuje soukromí tlumočnicků, proto neuvádím jejich jména. Z přiloženého CD lze sice vyvodit závěry o tom, „kdo by to mohl být“ a jestli „dobře či špatně tlumočí“, tyto závěry jsou ale povrchní a neodpovídají skutečnosti. Nahrávky jsou pouze záznamem interakce, hlavním zdrojem pro analýzu je zúčastněné pozorování. Všichni tlumočníci předem souhlasili s tím, že budou nahráváni

a analyzováni. Souhlas jsem získala i od organizátorů všech čtyř filmových festivalů.

Rozvržení a forma práce

Teoretická základna této práce je postavena z pojmů: interakce, dialog, kultura a text. Opírá se o dílo Cecilie Wadensjö, Ervinga Goffmana, Marka Nornese a Juliane Houseové.

První kapitola pozoruje prostředí filmových festivalů v České republice, na nichž se vyskytuje tlumočení v různých formách. Sleduje také výzkum, který byl dosud proveden v oblasti tlumočení na filmových festivalech a zjišťuje, že je ho skutečně málo – většinou se týká audiovizuálního tlumočení a festivalový rámec zmiňuje pouze okrajově.

Druhá kapitola obrací pozornost k debatám a úvodům na filmových festivalech. Má teoretickou povahu a snaží se aplikovat a vytvářet teorii, která je základem výzkumu tlumočených interakcí v kinosále. Popisuje východiska práce založená na teoriích výše zmíněných autorů, kteří se dívají na komunikaci z pohledu vzájemnosti. Tlumočení a tlumočnick tak není pouhou ozvěnou originálních výpovědí, ale spoluvytváří interakci. Velká část dialogicky zaměřených prací z oblasti translatologie se věnuje komunitnímu tlumočení a interakci z očí do očí (*face-to-face talk*). Tlumočení v debatách a úvodech na filmových festivalech však probíhá nejen z očí do očí, ale také z jeviště k divákům. Tato práce se snaží rozpoznat dialogický princip i ve větších, „obřadnějších“ interakcích.

Třetí kapitola je metodologická a postihuje pravidla a kategorie, v nichž se pohyboval sběr a analýza dat. Popisuje zpracování dat (především z nahrávek a rozhovorů) pomocí softwaru Atlas.ti. Je zde uveden vzor přepisu konsekutivně tlumočených interakcí a seznam používaných značek. Pojednává také o potížích při výzkumu a jeho hranicích. Tlumočené debaty a úvody jsou sice zařaditelné pod interakce s konsekutivním tlumočením, vyskytuje se na nich však i tlumočení simultánní, které má formu šušotáže a není v nahrávkách slyšet. Kapitola se věnuje také subjektivitě badatele,

kteřá je nevyhnutelná už proto, že jsem seděla v hledišti a „na vlastní oči“ tak interakci viděla jen z určitého úhlu.

Čtvrtá kapitola popisuje terén zkoumaných tlumočených debat. Charakterizuje čtyři filmové festivaly, z nichž pocházejí nahrávky. Každý festival má svou vlastní „kulturu“, která se týká i „kultury tlumočení“. Od terénu filmových festivalů pak přechází do terénu kinosálů. Kinosál je přitom jednotkou analýzy tlumočených interakcí – jednotkou otevřenou.

Pátá kapitola se věnuje průběhu a rysům konkrétních tlumočených interakcí ze života v bio-grafu. Rozlišuje makrostrukturu interakcí probíhající mezi úvodem, promítáním a debatou a mikrostrukturu, která je dána normativním vzorcem otázka – odpověď. Popisuje závislost na filmu a setkávání kultur, které přesahují kultury jazykové. V divadle před promítáním a po promítání filmu objevuje komické (humor) i tragické (závažnost) prvky. Pozoruje, jakou roli hraje na jevišti tlumočník a co se stane, když se dostane pod světla reflektorů. Kapitola se dívá také na to, jak proces tlumočení ovlivňuje moderátor, který má, podobně jako tlumočník, pevně stanovený úkol. Uvádí konkrétní příklady – některé jsou rutinní a obvyklé – jiné zase nezvykle dramatické. Všechny příklady přesně odkazují na nahrávky, kde je možné zjistit jejich kontext a pokračování. Konfliktní příklady ukazují, jak komplexní je setkání kultur, které nejsou jen kulturami jazykovými (angličtina, němčina, čeština), ale i kulturami osobními, spjatými s hodnotami, pravidly a normami života. Paradoxně lze i tyto kultury většinou vysledovat v jazyce.

Kulturní prvky se jistě nacházejí i ve formě této práce. Citáty a termíny v češtině dávám do uvozovek, citáty a termíny v cizích jazycích pak uvádím kurzívou. V otázce rodu používám maskulinum tam, kde se jedná o obecná označení, tedy: „Tlumočník je důležitou osobou, která ovlivňuje interakci“. Popisují-li konkrétní interakce, vyjadřuji rod tak, jak to odpovídá skutečnosti, tedy: „Moderátorka se zeptala tlumočnice, jak se jmenuje kameraman“.

Autorkou překladu výroků a citátů uvedených v práci jsem já, pokud tomu tak není, je autor překladu uveden v závorce. Některé citáty však uvádím v angličtině – především tam, kde čeština hůře postihne základní poselství citátu.

1 FILMOVÉ FESTIVALY A TLUMOČENÍ - ORIENTACE

Tato kapitola mapuje způsoby a hlavní rysy tlumočení na filmových festivalech v České republice. V první části podám přehled podobností a rozdílů týkajících se způsobu tlumočení na filmových festivalech v České republice. Druhá část se pak věnuje jednotlivým druhům tlumočení na filmových festivalech a výzkumu, který se těchto druhů týká.

1.1 Přehled a základní rysy

V první části kapitoly budu postupovat podle údajů v tabulkách, které jsou přílohou dizertační práce (viz Příloha 1). Každý festival má v příloze svou tabulku, kde je uveden název a datum posledního konání festivalu (stav je k 31.3. 2011) a dále jednotlivé druhy tlumočení podle prostředí; jazyky, ze kterých a do kterých se na filmovém festivalu tlumočí; informace o tom, odkud tlumočníci pocházejí a krátká poznámka, která doplňuje základní přehled, případně vystihuje tlumočení na určitém filmovém festivalu.

Při sestavování tabulek jsem nejprve postupovala podle seznamu „Filmové festivaly a přehlídky“ ve Zprávě o české kinematografii, kterou vydalo ministerstvo kultury (Zpráva 2007). Aktuální seznam filmových festivalů jsem pak získala na webové adrese Českého filmového centra (Festivaly v ČR 2011). Vodítkem při sestavování tabulek mi byla také „Filmová ročenka pro rok 2009“ vydaná Národním filmovým archivem (Tibitanzlová, Kučerová, Michnová 2010).

Na mezinárodní festivaly jsem pak rozeslala informační dotazník, který měl podobnou formu jako tabulky v příloze. Druhý informační dotazník jsem rozeslala agenturám, které měly tlumočení na Filmových festivalech na starosti. Na dotazníky však odpověděla necelá třetina filmových festivalů a jedna agentura, a tak jsem se musela spolehnout na osobní a telefonické rozhovory.

V rozhovorech s produkčními filmových festivalů se, zvláště u festivalů menších, velmi často objevoval problém neznalosti terminologie, která snižuje validitu dat. Někteří například považovali simultánní tlumočení za konsektivní a naopak. V odpovědích na otázky v dotazníku to bylo méně časté, avšak z psaného textu je obtížnější poznat, zda respondent rozumí či nerozumí terminologii. Rozhovory jsou proto vhodnější metodou, protože umožňují vysvětlení. U čtyř filmových festivalů jsem se v rozhovorech s produkčními dokonce setkala s potíží rozlišovat pojem tlumočení a překlad. Pokud jsem narazila na neznalost pojmů, ověřila jsem v rozhovoru odpovědi na otázky ještě jednou.

Celková charakteristika způsobů tlumočení na jednotlivých festivalech je pouze přibližná, protože i na velkých, profesionálně vedených festivalech, z nichž největší je MFF Karlovy Vary, je třeba reagovat na změny bez ohledu na předem určený systém. Navíc se situace mění po jednotlivých ročnících. Předložené informace o festivalech se týkají roku 2010 a počátku roku 2011. Poslední informaci jsem získala 31.3. 2011.

Změny tlumočnické situace dnes hodně souvisí s tlumočením filmů a jejich postupným nahrazováním titulky. Tlumočení filmů je také první, o čem ze 72% (statistika vytvořená z poznámek při rozhovorech) mluvili produkční festivalů, na které jsem se obrátila s dotazem: „Mohl/a byste mi popsat tlumočení na Vašem filmovém festivalu?“.

Produkční (případně osoby zodpovědné za tlumočení na festivalu) odpovídali především na otázky týkající se druhu tlumočení na jednotlivých akcích festivalu. Ptala jsem se jich ale i na to, ze kterých jazyků se tlumočí, odkud získávají tlumočníky a jak proces tlumočení hodnotí.

Většina filmových festivalů má s tlumočníky individuální smlouvy. Agentury zajišťují tlumočení na následujících filmových festivalech: MFF Karlovy Vary, Jeden svět, MFDF Jihlava, Festival francouzského filmu. Nemusí ale jít o výhradní poskytování služeb, jak je tomu právě v posledním případě. Festivaly zaměřené na určitou jazykovou kulturu často zaměstnávají tlumočníky spojené s příslušnými velvyslanectvími či institucemi určenými

k propagaci příslušné jazykové kultury (Das Filmfest, Festival francouzského filmu, Festival bollywoodského filmu).

Agentury mají klíčový vliv na výsledný proces tlumočení. Porovnání širšího procesu tlumočení bez a s účastí agentury by bylo jistě zajímavé zpracovat, například tak, jak to činí Uldis Ozolins v oblasti tlumočení komunitního (2007).

1.1.1. Tlumočení filmů

Když jsem se obracela na osoby odpovědné za tlumočení na filmových festivalech, tedy zpravidla členy produkčního týmu, odpovídali mi často následujícím způsobem: „Ne, snažíme se co nejvíce používat titulky“. Zástupce firmy, jež zajišťuje titulky pro MFF Karlovy Vary, pro Festival krátkých filmů, Festival filmových úsměvů a festival Ekofilm, se k tomu v písemném rozhovoru vyjádřil takto (potom, co velmi pochválil výkony tlumočnicků) : „Simultánní překlad je pořád ještě také cesta, ale je fakt, že kdo chce dělat festival ‘vyšší třídy’, měl by titulkovat.“ Je pozoruhodné, že titulkář používá pojem *simultánní překlad*, ať už vědomě, či nevědomě. David Snelling (1990: 14-16) tento pojem používá vědomě a odvolává se na to, že se za svou kariéru profesionálního filmového „tlumočnicka“ nikdy nesetkal s tím, že by tlumočil bez dialogové listiny či titulků.

Výpověď výše uvedeného titulkáře v zásadě odpovídá tomu, co tvrdí Adams a Cruz Garcia (2009: 34; cit. Jüngst 2010: 158):

„Simultánní tlumočení mluvených prvků audiovizuálního textu přímo při promítání se považuje za poslední možnost, ke které se lze v audiovizuálním překladu uchýlit. Souvisí to s výraznými nedostatky, které simultánní tlumočení má v porovnání s titulkováním či dabingem...Poměrně negativní pohled na užitečnost tlumočení v audiovizuálním kontextu se však neslučuje s extrémně vysokými nároky na jazykovou, kulturní a překladatelskou kompetenci každého simultánního tlumočnicka, který tuto práci chce provádět. K těmto schopnostem se navíc připojují znalosti a orientace ve filmovém prostředí.“

Volba, zda filmy simultánně tlumočit či titulkovat, je jedním z velmi důležitých rozhodnutí festivalových týmů. Výhodu simultánního tlumočení

však v telefonním rozhovoru se mnou popsala organizátorka Mezinárodního festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně:

„Kromě toho, že děti neumějí číst, je nevýhodou titulků to, že odvádějí pozornost od výtvarné, obrazové stránky filmů. To však umí nejlépe dabing. Český dabing je pozoruhodný.“

O českém dabingu a jeho proměně po roce 1989 hovoří velmi pozitivně také Nornes (2007: 236-240). Dabing je však velmi časově náročný a na filmových festivalech jej nelze používat pro čerstvě dodávané filmy.

Většina filmových festivalů v České republice již nahradila tlumočení filmů titulkováním. Patří sem i festival kategorie A - MFF Karlovy Vary - který ročně uvede více než 200 filmů.

Tlumočení filmů se provádí na těchto filmových festivalech: Anifest, MFŠF Písek, PAF Tachov, MFDF Jihlava, Festival pro děti a mládež ve Zlíně, Film Sokolov a Finále Plzeň. U posledních dvou festivalů však tlumočení ubývá a mělo by v nejbližší budoucnosti být zcela nahrazeno titulky. Nahradit simultánní tlumočení výhradně titulkováním je však náročné i z finančních důvodů (v případě, že v kabině sedí jen jeden „ochotný“ tlumočník).

Festival pro děti a mládež ve Zlíně je specifický tím, že zřejmě u tlumočení filmů zůstane. V publiku kategorie filmů do 12 let jsou totiž i děti, které neumějí číst či neumějí číst tak rychle, aby pro ně titulky byly vhodné.

Programová ředitelka festivalu to popisuje takto:

„Máme s tlumočením filmů velmi dobré zkušenosti, děti jej vnímají dobře, jsou na to zvyklé, chodí k nám každý rok a tlumočníci pro ně mění hlas a snaží se je zabavit“.

Simultánního tlumočení na festivalech tedy ubývá, a to i přesto, že obrovská masa filmů je velkým soustem i pro ty nejzkušenější titulkáře. Situace se výrazně zlepšila s digitalizací titulkování, ale termíny jsou stále náročnější a tak například často dochází k tomu, že se i filmy z tak běžných jazyků jako je italština a francouzština, překládají z angličtiny.

1.1.2. Ceremoniály

Zahajovací a závěrečné ceremoniály se na filmových festivalech zpravidla tlumočí tehdy, když jsou na jevišti či v publiku cizí hosté. Na závěrečných ceremoniálech je tlumočení častější, protože všechny festivaly s mezinárodní soutěží, které při vyhlašování cen zvou na pódium zahraniční tvůrce či jejich zástupce, potřebují tlumočení. Výjimkou je festival německy mluvených filmů Das Filmfest a Festival bollywoodského filmu, kde závěrečné ceremoniály obstarávají moderátoři, kteří slavností provázejí dvojjazyčně, tlumočí sami sebe, improvizují a dělají si legraci.

Ceremoniály slavnostního rázu se většinou tlumočí simultánně (MFF Karlovy Vary, Jeden svět, Freshfilmfest, MFSF Písek, MFDF Jihlava, Festival pro děti a mládež ve Zlíně, Dny evropského filmu, Festival francouzského filmu, Ekofilm, Festival krátkých filmů Praha).

Simultánní tlumočení do sluchátek s cílovým jazykem angličtina (kromě Festivalu francouzského filmu) pak doplňuje tlumočení konsekutivní na pódiu (kromě MFF Karlovy Vary), kde tlumočnick pracuje s hosty hovořícími cizím jazykem. Hosté a vítězové festivalové soutěže se na pódiu většinou snaží hovořit anglicky, ale někdy je třeba vybrat tlumočnicka, který pro konsekutivní tlumočení ovládá více jazyků, nebo zaměstnat více tlumočnicků (MFF Karlovy Vary, MFDF Jihlava). Tlumočnick na pódiu tlumočí do češtiny nahlas a do cizího jazyka tvůrcům či hostům na pódiu zpravidla šeptá.

Některé festivaly ale pro ceremoniály využívají raději tlumočení konsekutivní, protože jim to umožňuje určitou operativnost. Je to často na těch festivalech, kde není mezinárodní publikum, mezinárodní interakce se odehrává na jevišti a tvoří jen malou část ceremoniálu, který probíhá v češtině (Mezinárodní festival outdoorových filmů, AFO Olomouc, Finále Plzeň, Liberec Sportfilm, Festival Mental POWER). Konsekutivní tlumočení většinou doplňuje šušotáž.

V tomto ohledu je zajímavý festival Febiofest, kde ceremoniály probíhají česky a zahraniční hosté mají svého tlumočnicka, který jim poskytuje šušotáž a pak je doprovází na pódium, kde tlumočí konsekutivně. Tak se na pódium dostanou i jiné jazyky než angličtina. Příkladem může být krátký ceremoniál,

který se odehrál v rámci úvodu k filmu *Ludwig* v roce 2011 a který je k dispozici jako nahrávka na CD v příloze (P52). Byl uveden film a poté předána Helmutu Bergerovi, herci v hlavní roli tohoto filmu, cena filmového festivalu zvaná Kristián. Tlumočník byl zároveň průvodcem herce na festivalu. Dostavil se společně s ním a část ceremoniálu probíhala v češtině, angličtině a němčině.

Tlumočení na ceremoniálech musí probíhat dle potřeb konkrétní interakce. Na jednotlivých filmových festivalech se proto rok od roku liší. Na soutěžních festivalech dostávají tlumočníci ve scénáři přesné odůvodnění poroty, které si zpravidla mohou předem připravit - přeložit. To platí jak pro tlumočení do sluchátek, tak pro tlumočení konsekutivní. Tak tomu bylo i na závěrečném ceremoniálu Festivalu krátkých filmů Praha, kde jsem pořídila nahrávku konsekutivního tlumočení na pódiu i simultánního tlumočení v kabině. Tyto nahrávky jsem nezkopírovala na přiložené CD, protože interakce na CD jsou úvody a debaty pro analýzu participačního pozorování a nikoli ceremoniály. Nahrávka je však k dispozici pro případný další výzkum.

1.1.3. Úvody a debaty

Jádrem této práce je pozorování tlumočených interakcí „před“ (úvody) a „po“ (debaty) promítání festivalových filmů, která je výraznou součástí filmových festivalů v ČR. Tato část předběžně mapuje jejich výskyt a podobu na filmových festivalech v ČR.

Úvody a debaty je třeba rozlišovat, protože základní smysl těchto dvou typů interakcí je odlišný, úzce je ale spojuje prostor sálu, který je hlavní jednotkou a prostorem této práce. Dále je spojuje promítaný film, jehož obsah a forma ovlivňují průběh obou typů tlumočené interakce.

Rozlišovat oba druhy interakcí v předběžném výzkumu je důležité v souvislosti s tím, že některé festivaly, například Festival krátkých filmů Praha, se soustředí jen na úvody k filmům, kde tvůrci představí své dílo. Některé úvody se ale mohou stát debatami, protože vznikne potřeba odpovědět na dotaz či diskutovat o představeném filmu. Zajímavým

příkladem je v této souvislosti festival pro děti a mládež ve Zlíně, kde se dle vedoucí programové sekce festivalu debaty konají většinou před filmem. Interakce před filmem tedy neprobíhá pouze jako představení filmu, ale tvůrcům a hercům jsou kladeny také otázky z publika, převážně dětského. Děti se zajímají například o své vrstevníky, kteří ve filmech hráli.

Úvody a debaty se velmi podobají také proto, že způsob tlumočení je na obou typech stejný, a to u všech festivalů, na kterých se vyskytují oba druhy interakce.

Většina debat a úvodů je tlumočená konsekutivně, protože na interakce, které trvají průměrně 20 minut (výpočet dle interakcí z participačního pozorování, zaokrouhleno) se nevyplatí instalovat tlumočnickou techniku.

Simultánně se debaty a úvody k filmům samozřejmě tlumočí tam, kde se tlumočí samotné filmy a technika je nainstalovaná. Tak je tomu například na Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, Mezinárodním festivalu studentského filmu a v některých sálech také na festivalu Finále v Plzni.

Většina úvodů a debat před a po promítání je ale tlumočená konsekutivně. Často se doplňuje šušotází. Tlumočník šeptá tvůrci či tvůrcům filmu dotazy a komentáře českého publika do cizího jazyka. Tvůrci odpovídají a následuje „klasicky konsekutivně“ (Pöchhacker 2004: 19) tlumočená výpověď. Někdy se ale interakce tlumočí konsekutivně celá a šušotáž se nepraktikuje, jak se ukazuje i v provedeném výzkumu (přiložené CD: P36).

Tlumočené debaty mají všechny větší festivaly v České republice: MFF Karlovy Vary, Febiofest, Letní filmová škola Uherské Hradiště, festival Jeden svět a Finále Plzeň, MFDF Jihlava.

Některé velké festivaly, například festival v Jihlavě, však mají tlumočení filmů a na debaty pak používají simultánní tlumočení s technikou, která je nainstalována v sálech a je třeba ji co nejlépe využít. Zvláštním případem je festival Finále v Plzni, který uvádí české filmy, ale má mezinárodní porotu i diváky a debaty se simultánně tlumočí do angličtiny.

Nejčastější jazyková kombinace pro tlumočení je angličtina a čeština, některé filmové festivaly si ale zakládají (dle rozhovorů s produkčními) na tom, že mají i tlumočníky z malých jazyků, například turečtiny. To je

nutností tam, kde tvůrci přicházející před plátno anglicky buď vůbec nehovoří, nebo tvrdí, že mluví jen velmi špatně. Tlumočení debat z méně běžných jazyků mají často festivaly, na kterých se o tlumočení stará agentura: Filmový festival Karlovy Vary, Festival dokumentárních filmů Jeden svět a Festival dokumentárních filmů Jihlava. Dále se dle vyjádření organizátorů z méně běžných jazyků debaty tlumočí také na festivalech Febiofest a Letní filmová škola Uherské Hradiště a na Festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně (příležitostně).

Menší filmové festivaly, které patří do kategorie mezinárodních filmových festivalů a potřebují tlumočení, často tlumočené debaty nepořádají. Jedním z důvodů je nedostatek hostů hovořících cizím jazykem a ochotných debatovat a druhým nedostatečné prostorové a časové možnosti. Tlumočené debaty například nemá festival animovaných filmů Anifest, kde je hlavní tlumočnickou činností tlumočení filmů. Podobně je tomu na festivalu Film Sokolov a Potápěčském filmovém festivalu v Tachově. Některé festivaly pořádají tlumočené debaty jen příležitostně (Dny evropského filmu, Festival bollywoodského filmu, Ekofilm).

Také tlumočení debat a úvodů souvisí s titulkováním, protože někteří překladatelé, kteří se účastní výroby titulků, poté pracují jako tlumočníci. Přetlumočí úvod, pak na plátno pouštějí titulky a následně se vrací na pódium, kde začínají tlumočit debatu. Takové situace jsem zaznamenala například na festivalu Jeden svět 2009 (P8 a P11).

1.1.4. Doprovodný program

Z výše uvedených druhů interakcí je doprovodný program druhem a pojmem nejširším. Patří do něj semináře, které se nevztahují ke konkrétnímu promítanému filmu, tiskové konference, doprovázení hostů, setkávání hostů s návštěvníky filmového festivalu, večírky a společenské akce, setkání novinářů apod. Způsob tlumočení se vždy vybírá konkrétně pro určitou interakci. Na Filmovém festivalu pro děti a mládež se tak například hlavní tisková konference tlumočí simultánně do sluchátek,

ostatní tiskové konference se řeší individuálně, ať už konsekutivně nebo šušotází.

1.2. Prostředí filmových festivalů a výzkum tlumočení

Na filmových festivalech v České republice se vyskytují především tyto druhy tlumočení: simultánní tlumočení filmů, simultánní tlumočení ceremoniálů a tiskových konferencí, konsekutivní tlumočení debat a úvodů k filmům, šušotáž, doprovodné tlumočení pro osobnosti festivalů a tlumočení pro policii, které má však s tematikou jen nepatrnou souvislost (viz např. Švelch 2010).

Tato část práce (1.2) je přehledem odborné literatury týkající se výše uvedených druhů tlumočení na filmových festivalech. Druhy tlumočení popíšu podle prostředí, protože je jednotícím prvkem při kombinaci více druhů tlumočení. Soustředím se především na tlumočení konsekutivní, které se nejčastěji vyskytuje v debatách a úvodech k promítaným filmům.

Na závěr kapitoly se podívám na prostředí filmových festivalů a translaci jako celek, tak jak ji představil Abé Mark Nornes ve své monografii *Cinema Babel*.

1.2.1 Simultánní tlumočení filmů - výzkum

Simultánní tlumočení filmů je z výše uvedených oblastí pravděpodobně tou nejstudovanější. Vyskytuje se především v souvislosti s termínem audiovizuální překlad. Měl by se ale spíše nazývat „audiovizuální tlumočení“.

Heike Jüngst se ve své práci *Audiovisuelles Übersetzen* (2010) věnuje i simultánnímu tlumočení filmů. Činí tak sice až v závěru své práce (ibid.: 156-162), ale věnuje tomuto druhu tlumočení samostatnou kapitolu a považuje jej za důležitou součást „audiovizuálního překladu“. Připomíná, že činnost tlumočení filmů v kabině sice nabyla na důležitosti s rostoucí internacionalizací filmového průmyslu, ale v poslední době díky rozvinutým

technologiím a digitalizaci filmového průmyslu ustupuje. Tak tomu je i v České republice.

Pojem audiovizuální překlad, který zahrnuje i simultánní tlumočení filmů najdeme také ve sborníku *Topics in audiovisual translation* vydaném Orerovou v r. 2004. Orerová (ibid.: vii) popisuje nejednotnost užívaných termínů, která se projevuje už v názvu tohoto odvětví. Orerová uvádí následující termíny: *traducción subordinada* (překládáno do angličtiny jako *constrained translation*), dále pak *film translation*, *film and TV translation*, *screen translation*, *media translation*, *film communication*, *traducción fílmica*, *audiovisual translation* a *(multi)media translation*. Všechny tyto pojmy mohou zahrnovat i simultánní tlumočení filmů, ale příspěvek o něm ve sborníku nenajdeme.

Sborník Orerové navázal na Gambierův a Gottliebův z roku 2001, který ovšem zahrnuje i tlumočení, a to především televizní simultánní tlumočení (Viaggio: 23-33, Alexieva: 113-124, Mack: 125-132).

Simultánní tlumočení filmů řadí pod pojem audiovizuální překlad také González v *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2008: 17). Tvrdí, že simultánní tlumočení filmů se používá především na filmových festivalech, a to z časových a finančních důvodů. Poukazuje také na příspěvek Lecuonové z roku 1994 (Lecuona 1994), který umísťuje simultánní tlumočení filmů mezi titulkování a dabing. Od roku 1994 se však velmi rozšířily technické možnosti a simultánní tlumočení filmů bylo z velké části nahrazeno titulkováním. Tlak na rychlost titulkování je velký a často se stává, že se filmy z jiných jazyků, než je angličtina, překládají z anglických titulků či dialogových listin.

Významným příspěvkem o tlumočení filmů je také článek v časopise *Interpreting* z roku 2005 (Russo 2005: 1-26), který stručně popisuje podobnosti a rozdíly mezi tlumočením filmů, konferenčním tlumočením, titulkováním a dabingem. Je důležitý také proto, že se dívá převážně na tlumočení na filmových festivalech v Itálii, a podává tak zprávu o zvyklostech v jedné geografické oblasti.

1.2.2 Tlumočení na ceremoniálech a tiskových konferencích - výzkum

Pět z šesti ročníků filmových festivalů, ze kterých pocházejí data pro výzkum konsekutivního tlumočení popsaný v páté kapitole této práce, měly při slavnostním zahájení a zakončení instalovanou kabinu. Simultánní tlumočení v této kabině se pak kombinovalo s konsekutivním tlumočením na pódiu (kromě MFF Karlovy Vary, kde se používá jen kabinové tlumočení). Simultánní tlumočení zahajovacích a závěrečných ceremoniálů na kulturních akcích jako jsou divadelní, hudební a filmové festivaly, je velmi zanedbanou oblastí výzkumu tlumočení. Pozornosti se jim dostalo pouze pro případ předávání cen Americké filmové akademie (Antonini 2010, Zanarini 2003 a Lee 2000). V posledních dvou případech jde ale spíše o tematiku tlumočení pro masová média, neboť se výzkum soustředí na živý televizní přenos.

Prostorově se tlumočení ceremoniálů velmi podobá konferenčnímu simultánnímu tlumočení. Sdílí s ním frontálnost komunikace, rozdělení prostoru na místo pro osoby „vpředu na jevišti“, místo pro obecenstvo a místo pro tlumočníky v kabině. Lze zde tedy předpokládat aplikaci hypotéz a výsledků výzkumů z oblasti konferenčního simultánního tlumočení, např. těch, které se týkají stresu, náročnosti, neurolingvistických procesů, anticipace a interference.

Také tiskové konference mají výrazné typologické členění a tlumočení na konferencích v rámci filmových festivalů lze proto zkoumat podobně jako tlumočení na tiskových konferencích z jiných oblastí. Podnětná může být v tomto ohledu například práce týkající se stresu z roku 2008, jejímiž autory jsou Xu a Zuo.

Empirický materiál k této dizertační práci zahrnuje také nahrávky ze závěrečného ceremoniálu na Festivalu krátkých filmů Praha, které jsou ukázkou spojení simultánního tlumočení v kabině a konsekutivního tlumočení na pódiu. Nahrávka z ceremoniálu je na požádání k dispozici.

1.2.3. Šušotáž - výzkum

Šušotáž se na filmových festivalech v ČR vyskytuje poměrně často, i když zřídka samostatně. Většinou je součástí kombinovaných forem tlumočení. Spojuje se především s konsektivním tlumočením na debatách před a po promítání, s konsektivním tlumočením na pódiu a se simultánním tlumočením v kabině během slavnostních ceremoniálů a s doprovodným tlumočením pro hosty filmových festivalů.

V debatách, jejichž výzkum je hlavní součástí této práce, se šušotáž zpravidla vyskytuje tam, kde hovoří moderátor nebo ostatní členové diskuze česky a vypadá to, že v hledišti není nikdo, kdo potřebuje tlumočení do cizího jazyka.

V odborné literatuře neexistuje práce, která by se podrobněji zabývala vztahem šušotáže a konsektivního tlumočení jako navzájem se doplňujících forem (vztah krátce zmiňuje např. Pöchhacker 2007: 124).

Šušotáž předpokládá blízkost některých účastníků interakce. Tato blízkost by se dle mého názoru měla stát podnětem pro rozšíření analýzy, kterou provedla Pienaarová (2007) pro oblast tlumočení ve vzdělávání, když se zabývala rolemi a vztahy mezi jednotlivými účastníky interakce.

1.2.4. Doprovodné tlumočení pro hosty filmových festivalů - výzkum

Tlumočníci na filmových festivalech mohou být také průvodci festivalových hostů. Tlumočí jim při zajišťování zázemí na filmovém festivalu a při setkávání s ostatními účastníky filmového festivalu, hosty a novináři. Jedná se jak o tlumočníky, kteří jsou zaměstnáni také na debatách, ceremoniálech a při konferencích, tak o členy festivalového týmu či brigádníky, kteří jsou schopni a ochotni tlumočit. Ani doprovodné tlumočení pro hosty kulturních festivalů nebylo podrobněji zkoumáno. Zajímavé by v této souvislosti bylo popsat, jak se projevuje konflikt mezi rolí průvodce a tlumočnicka.

1.2.5. Tlumočení debat a úvodů - výzkum

Tlumočené debaty a úvody v kinosálech jsou středobodem předloženého výzkumu. Konají se v rámci promítání určitého filmu a jsou proto úzce spojeny s tematikou i atmosférou promítaného díla.

O tlumočení debat a úvodů k filmům na filmových festivalech neexistuje monografie ani sborník, který by se tomuto tématu samostatně věnoval. Z termínů pro audiovizuální překlad, které uvádí Orerová (2004: vii) v úvodu ke svému klíčovému sborníku, pokrývá debaty snad jen pojem *film communication*. Analýza debat zůstává především otázkou praktickou.

Caroline Eliasová podává na internetových stránkách (Elias 2010a) podporovaných berlínskou Humboldtovou univerzitou stručný přehled základních činností spojených s translací ve filmovém a televizním prostředí. Zmiňuje titulkování, tlumočení debat s diváky (*Publikumsgespräche, Q&A rounds*), tlumočení filmů a tlumočení při natáčení. Poslední zmiňovaná činnost se sice přímo netýká tématu tlumočení na filmových festivalech, ale rozhodně s ním úzce souvisí. Eliasová rovněž provozuje blog <http://dolmetscher-berlin.blogspot.com/>, jehož ústředním tématem je právě tlumočení na filmových festivalech a ve filmové branži. Blog je výborným zdrojem terénních dat biografické povahy. O jeho výstižnosti a kvalitě svědčí už motto: *Übersetzen ist Handwerk, Dolmetschen ist Mundwerk*. („Překlad se dělá rukou, tlumočení ústy - překlad je řemeslo, tlumočení vyřídilka.“).

O debatách se zmiňuje také Geesová, členka AIIC a VKD BDÜ, a také ona podává o tlumočení na filmových festivalech zprávu spíše osobní, navíc spojenou s obecným tématem tlumočení v oblasti kultury.

Geesová přednesla svůj příspěvek na konferenci BDÜ *Dolmetschen für die Zukunft* 11.9.2009. Porovnává zde tlumočení debat v kinech s debatami po divadelních představeních a čteních a poznamenává, že se velmi odlišují od jiného druhu tlumočení ve filmovém oboru, a to tlumočení při natáčení.

Krátké osobní vyjádření lze nalézt také v rozhovoru s tlumočnicí Zeh-Glücklerovou, která připomíná, že některé debaty na filmových festivalech se tlumočí simultánně, nikoli konsektivně (Jansen 2010). V České republice je tomu tak na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě.

Simultánním tlumočením debat se zabývají také Chang a Wu ve speciální edici časopisu *Interpreting* věnované Číně. Jedná se sice o debaty na konferencích a Chang a Wu zkoumají jen jeden z rysů interakce, kterým je oslovování, přesto je jejich příspěvek přínosný i pro tuto práci, protože užívají mnoho klíčových slov, která jsou relevantní i pro terénní výzkum debat po promítání na českých filmových festivalech. Patří sem především pojmy „dvojazyčná, jednoazyčná a víceazyčná komunikace“, „kultura“, „způsob oslovování“ (druhá vs. třetí osoba) a „role“ tazatelů a dotazovaných.

1.2.6. *Cinema Babel* – Babylón biografu

Nornesova práce *Cinema Babel* (2007) je podrobným popisem překladatelského a tlumočnického prostředí ve filmové branži. Pro mou práci je důležitá především proto, že nenabízí pohled pouze ze strany *tlumočení*, ale také ze strany *biografu*, použiji-li k vysvětlení název své práce.

Abé Mark Nornes je profesorem na University of Michigan, kde se věnuje filmové vědě a asijským jazykům. V *Cinema Babel* poukazuje na to, že film měl interkulturní základy už na začátku svého vzniku a jeho šíření výrazně spočívalo na „tlumočnících“ (*interpreters*; *ibid.*: zadní strana obálky). Použití slova „tlumočník“ jako souhrnného pojmu na zadní straně obálky není náhodné, protože Nornés nerozlišuje mezi *tlumočníky* a *překladateli* tak striktně, jak je obvyklé v translatologii (lze-li translatologické rozlišení, např. Kade 1968: 35, vůbec považovat za striktní). Na straně 60 (*ibid.*, uvádím anglicky kvůli používání terminologie) Nornes kupříkladu uvádí:

Other aspects of film festival interpretation cannot escape our attention. Translation is often one of the largest budget lines for international film festivals. The many events whose ambition exceeds their bottom lines adopt a number of compromising strategies to deal with language difference. Some translators are forced to simultaneously act as moderators for question-and-answer sessions. This puts them in an impossible situation. They must compartmentalize their roles as moderator and as translator, but inevitably slide one into the other.

Nornes používá pojmy překlad a tlumočení především souhrnně. Nerozlišování mezi těmito dvěma formami translace může sice translatologa pobouřit, ale smyslem Nornesovy práce není tolik rozlišování mezi termíny jako spíše hledání smyslu při setkávání kultur ve filmovém prostředí. Zmatení řeči v Bavelu má svůj smysl (1. kniha Mojžíšova 11: 1-9). Nornes uvádí především příběhy *tlumočnicků* a *tlumočení* a naplňuje tak význam slova biograf (záznam života). Některé příběhy se podobají těm, které jsem zaznamenala já na debatách a úvodech a v rozhovorech s tlumočníky.

2 TEORETICKÁ ČÁST: INTERAKCE A KULTURA

V předchozí kapitole jsem popsala prostředí filmových festivalů z hlediska tlumočení. V této kapitole se podívám na teoretické perspektivy, z nichž budu pozorovat toto prostředí v empirické části práce.

Opírám se o tři teoretické pilíře. Prvním z nich je výzkum Cecilie Wadensjö a především její nejvýznamnější a nejvlivnější monografie *Interpreting as Interaction* (1998). Ta tvořila již základ mé rigorózní práce (Tůmová 2002). Wadensjö založila svou monografii na díle Ervinga Gofmana, jehož dílo bylo také inspirací pro tuto dizertaci. Druhým pilířem je konverzační analýza a analýza diskurzu, která má v translatologii bohatou tradici a kterou použiji především jako pomůcku pro charakterizaci struktury tlumočené interakce na filmových festivalech (dialog otázek a odpovědí). Třetí pilíř vychází z pojmu kultura. Kultura se totiž při tlumočení na filmových festivalech zobrazuje v obou svých základních významech, tak jak o nich píše Juliane Houseová ve sborníku *Translational Action and Intercultural Communication* (2009: 8). Kultura je v této práci vymežitelným, zároveň však otevřeným pojmem.

2.1 *Interpreting as Interaction*

Monografie *Interpreting as Interaction* je v translatologii považována za velmi převratné dílo (Roy 1999). Naplňuje očekávání, které Wadensjö vzbuzuje v úvodu (1998: 4-5), když shrnuje tři oblasti zájmu v dosavadní translatologii. První oblastí jsou podle ní didaktické strategie a modely pro výuku překladu a tlumočení, které často mají preskriptivní zaměření. Druhou oblastí je kvalita překladu a tlumočení, která se vyznačuje především porovnáváním textů v původním a v cílovém jazyce. Třetím předmětem zájmu jsou kognitivní procesy při překládání a tlumočení. Wadensjö nabízí čtvrtou oblast a především čtvrtou perspektivu. Dívá se na sociální uspořádání skutečných tlumočených interakcí a na to, co považují

jednotliví účastníci konkrétní interakce za „správné, normální, adekvátní atd.“ (ibid.: 5).

Přejala jsem od Wadensjö především perspektivu pohledu na sociální procesy a roli. Předmět mého zájmu se s Wadensjö shoduje v tom, že jde o skutečné a nikoli simulované interakce. Uspořádání interakcí u mne a Wadensjö je ale odlišné, a to nejen uspořádání sociální, ale i časoprostorové.

Wadensjö se zabývá komunitním tlumočením (definice a stav ibid.: 48-60) a představuje ukázky z tlumočených interakcí v „lékařském a právním prostředí“ (*medical and legal settings*). Spektrum interakcí je tedy velmi široké, což je kladem i záporem monografie. Široký rozsah umožňuje variabilitu a tím také praktický dopad pro větší množství lidí. Záporem je, že nemůže podrobněji zkoumat strukturu druhů tlumočené interakce a jednotlivé situace zůstávají fragmenty. Ale zlomky mají sílu a význam. A tlumočení je fragmentace diskurzu (Wadensjö 1998: 234).

U Wadensjö (ibid.: 21-47) je velmi cenná také kombinace přístupu k tlumočené interakci jako textu (*talk as text*) a jako aktivitě (*talk as activity*). Právě tento přístup může velmi účinně doplnit pohled na mezikulturní filmové prostředí, které zobrazuje Nornes (2007), který se, alespoň do jisté míry, vyhýbá akademickému translatologickému pohledu (ibid.: 18).

Wadensjö přirovnává svůj typ tlumočených interakcí ke „komunikativnímu *pas de trois*“, tanci tří tanečníků, a společně s Goffmanem připomíná (ibid.: 11), že interakce ve třech mají zcela jinou dynamiku než interakce ve dvou. Při uvádění svých příkladů však neopomíjí ani interakce, jichž se účastní čtyři a více účastníků. Dvojice také nezavrhne zcela – už proto, že k popisu používá Bachtinovu dialogickou filozofii jazyka (bibliografie ibid.: 292).

Můj předmět empirického výzkumu se možná tanci tří podobá ještě více, protože moderátor, tlumočník a tvůrce stojí na jevišti před obecnstvem, a to je dimenze, která je zde v porovnání s interakcemi Wadensjö navíc. Ani tak to ale není tanec ve třech, protože na jevišti může stát osob více a každá přichází samostatně, se svým očekáváním, zkušenostmi i předpoklady.

Nejde tedy o setkání dvou kultur, jak by vyplývalo z pojmu dia-log, ale spíše o poly-log, jak o tom hovoří Hrubec (2008: 15).

„Nicméně vzhledem k tomu, že termín dialog je již dobře zaveden a nebývá omezován na svůj doslovný význam spjatý s pouhými dvěma aktéry diskuse, zatímco termín polylog je užíván pouze omezeným okruhem odborníků, je možné zůstat na tomto místě u prvního termínu“ (ibid.)

Dialog může navíc být i dialogem vnitřním, příslušejícím jedné lidské bytosti. Tlumočnickova činnost je jistým způsobem dokladem možnosti vnitřního dialogu: z jedněch úst vycházejí dvojí slova ($\delta\iota\alpha - \lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$).

Bahadirová (2010: 35), která se zabývá komunitním tlumočením, v této souvislosti hovoří o mnohohrstevnatosti kulturních identit. Tlumočnická identita je identitou zvláštní, identitou prostřed- kující (*ver/mitteln*; ibid.).

Dialog v debatách na filmových festivalech se velmi liší od dialogu v komunitním tlumočení, kde jsou všichni účastníci interakce v blízkém až intimním kontaktu a tlumočnick má možnost vyjednávat o významu a ptát se na nejasnosti (Angelelli 2000 cit. v Chang a Wu 2009) . Charakteristiku tohoto dialogu, který je založen na principu otázka-odpověď, popíšu přesněji v části 2.2.2.

Monografie Cecilie Wadensjö může být kritizována za to, že pokrývá příliš širokou oblast zájmu (například Watanabe 1999), ale její výzkum díky tomu poskytuje velmi významnou orientaci a staví na něm celá řada translatologických monografií a příspěvků, včetně jejích vlastních (např. Metzger 1999, Davidson 2000, Roy 2000, Angelelli 2004a a 2004b, Bahadir 2010 a Wadensjö 2001, 2004).

2.1.1 Cecilia Wadensjö a Erving Goffman

Při výzkumu sociální interakce používá Wadensjö jako základ výzkumy a teorie Ervinga Goffmana. Jedná se především o monografie *Encounters* (1961), *Frame Analysis* (1974), a *Forms of Talk* (1981), z nichž druhé dvě se zpravidla řadí do doby po „obratu k jazyku“ (*linguistic turn*) v Goffmanově bádání (Lemert 1997: xv).

Pro tuto práci je zvláště důležitá právě část Goffmanova díla, kterou přebírá Wadensjö (jinak řečeno: Wadensjö je pro tuto práci důležitější než Goffman), protože ji osvobozuje od momentů, které jsou pravděpodobně „dobové“, ale především nepoužitelné pro analýzu a porozumění procesu tlumočení.

Nejprve zde popíšu, co si bere Wadensjö z Goffmana a v čem je Goffman výjimečný a poté krátce pohlédnu na prvky z Goffmana, které jsou nepřijatelné či lépe nepřenositelné.

Z monografie *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction* (1961) si Wadensjö zvolila především koncept sociální role. Při popisu tlumočené interakce používá Goffmanovo dělení na normativní roli, typickou roli a výkon role a dále koncept tzv. rolové distance (překlad viz Keller 1997: 65). Rolová distance je zvláště důležitá při pohledu na tlumočenou interakci a roli tlumočnicka v ní – Goffman ji totiž definuje jako prostředek, jak zacházet s rozpory mezi závazkem a skutečným výkonem role (1961: 85-152). Patří sem například jemná ironie při mluvení, mírně přehnané napodobování, omluvy, vysvětlování, vtipy apod. Všemi těmito prostředky chce člověk, a tedy i tlumočnick (!), dosáhnout toho, aby v určitém momentu nebyl ztotožňován s tím, čeho se právě účastní, nebo co se děje s ním či v něm (ibid.: 105).

Goffmanem inspirovaná je u Wadensjö také problematizace rolí „neviditelného“ (*non-person*; překlad a definice viz Goffman 1999: 149-151) a prostředníka (*mediator*; ibid.: 147-149). U komunitního tlumočení je tato problematizace skutečně naléhavá, protože chování, které se spojuje s rolí „ne-viditelného“, který „nezaujímá ani roli účinkujícího, ani člena obecnosti“ (ibid.: 149), je u komunitního tlumočení zcela neudržitelné. Tato role však i u ostatních druhů tlumočení zůstává v normativní a typické oblasti – výkon role však ukazuje, že v inventáři (Angelelli 2004a) nemůže být rolí jedinou.

Druhou monografií Ervinga Goffmana, kterou používá Wadensjö, je *Frame analysis* z roku 1974, která přebírá koncept rámce od Batesona (*frame*; 1972). Rámec definuje Wadensjö jako způsob interpretace dané situace

(1998:68). Wadensjö však z druhé Goffmanovy práce přejímá především koncept figury (*figure*; 1974) a pozoruje prostředky, jimiž mluvčí reprezentuje sám sebe. Koncept figury byl dále rozvinut ve třetí Goffmanově práci, která je zdrojem monografie Wadensjö. Nazývá se *Forms of Talk* (1981) a společně s figurou popisuje aspekty *já* zvané *animator*, *author*, *principal* (animátor, autor a představitel). Figura je „komunikativním prostředkem, jak znázornit rozdíl mezi já a druhým člověkem“ (Wadensjö 1998: 245; včetně kurzívy) a „animátor, autor a představitel“ jsou aspekty „já“, které zároveň objasňují formát produkce výpovědi (Goffman 1981: 145). Koncept figury ústí u Wadensjö do rozlišení mezi *relaying by displaying*, které také nazývá *representing* a *relaying by replaying* čili *re-presenting* (1998: 247). Neuvádí je však jako pojmy, pod které lze vždy zařadit určitou interpretaci situace, ale jako hranice určitého kontinua. Tyto dva pojmy se liší především v míře expresivity, kterou tlumočnick vkládá do svých výpovědí tam, kdy mluva řečníka je emocionálně výrazná. *Displaying* je přitom míra minimální a *replaying* je míra, která vypadá jako herecký výkon (ibid.). Zde se však Wadensjö dostává za hranice sociologie a rozvíjí především Goffmanovy metaforické postupy, za něž byl často kritizován (Lemert 1997). Metaforické postupy však spojuje s proběhlou a tedy velmi konkrétní situací. Pojmy tak ztrácejí hodnotící dimenzi, kterou lze nalézt u Goffmana.

Právě posuzující a odsuzující přístup je jedním z aspektů Goffmanova díla, který je nejčastěji kritizován. Keller nazývá Goffmannovy monografie „sociologii přetvářky“. Goffman se sice zabývá každodenním životem, ale k analýze nepoužívá civilní pojmy. Používá naopak pojmy velmi hodnotící. K těm patří například fasáda, idealizace, klam, slušnost, způsoby a lež (*facade, idealization, deception, deference, demeanor a lie*; Goffman (2005). U Goffmana není problémem, že tyto pojmy užívá, ale že na ně klade takový důraz. Wadensjö (1998) používá méně výrazné Goffmanovy pojmy a především je používá čistě jako orientační body.

Goffman bere, dle mého názoru, také málo v úvahu, že při volbě rolí existuje jistá svoboda. Svě v empirii nezakotvené příklady totiž uvádí tak,

jako by jednání v nich bylo nevyhnutelné. Hovoří v této souvislosti dokonce o omezení „společenskými třídami“ (2005: 63).

Goffmanovi také bývá vytýkáno (Lemert 1997), že jsou jeho pojmy fiktivní a patří spíše do oblasti literatury a fikce. Tento aspekt díla mi tolik nevadí, mnohem horší je hodnotová orientace takovéto fikce.

Z Goffmanova díla jsem si tedy vybrala především pojmy, které používá Wadensjö. Navíc je zde pojem jeviště (*stage*), o kterém mluví Goffman ve své základní práci (1959) a který Wadensjö uplatňuje dosti okrajově (1998: 264-266). Není totiž vhodný pro komunitní tlumočení a jeho prostorovou situaci. V sálech na filmových festivalech ale stojí skutečná jeviště a při analýze tlumočených interakcí lze tedy Goffmanův pojem dobře využít.

2.2 Otázky a odpovědi

Uvádění filmu na filmovém festivalu, při kterém se používá konsekutivní tlumočení, má zpravidla strukturu: úvod – promítání – debata. Konsekutivně se tlumočí především debata, v některých případech také úvod. Tato část kapitoly se soustředí na debaty a jejich strukturu vyjádřenou teoreticky dvojicí pojmů „otázka-odpověď“.

Debaty (*question and answer sessions*) jsou běžným typem veřejného diskurzu (Chang a Wu 2009: 165) a výzkum (Shalom 1993 a Ventola 2002 – cit. in Chang a Wu 2009) prokázal, že se v nich vyskytují podobné diskurzivní postupy. Tento výzkum se sice týkal především debat na konferencích, ale základní postupy jsou tytéž i v debatách na filmových festivalech.

„First the chair opens the discussion and assigns a turn to a questioner who indicates the intention to speak, usually by raising hands. The questioner who is given the turn initiates the question or comment. The presenter then responds to the question or comment. After that, the chair elicits question or comments again and gives the floor to another participant. The process goes on until all participants willing to speak get their turn or until time runs out and the chair closes the session.“ (ibid.).

Výše uvedený popis zobrazuje výstižně i debaty na filmových festivalech. Stačí přitom nahradit slovo předsedající (*chair*) slovem moderátor. Další

pojmy jsou zcela případné i pro kontext této práce: *presenter* (na filmových festivalech tvůrce), *questioner* (tazatel, zde také divák), *participant* (účastník debaty) a také *turn* (předané slovo), *question* (otázka), *comment* (komentář), *floor* (prostor pro řeč) a *respond* (odpovídat).

Chang a Wu (ibid.) používají tento popis pro simultánně tlumočené debaty, ale i konsekutivně tlumočené debaty mají poměrně jasnou strukturu a popis lze tedy využít i pro ně. Struktura OTÁZKA – TLUMOČENÁ OTÁZKA – ODPOVĚĎ – TLUMOČENÁ ODPOVĚĎ je však pouze ideální a v praxi se vyskytuje velmi zřídka. Tvůrce filmu často odpovídá v několika úsecích, takže vzorec není opakovatelný. Tlumočení se nevyskytuje vždy tam, kde je v tomto vzorci předepsáno, protože tlumočník například shrnuje otázky a odpovědi do jednoho úseku a otázky jsou pokládány několikrát. Účastníci diskuze se mohou navzájem přerušovat.

Otázka může být odpovědí a odpověď otázkou. Příkladů je mnoho – některé z nich uvedu v analýze empirického materiálu v páté kapitole dizertace.

Významem otázek a odpovědí se do hloubky zabývá konverzační analýza. Je tomu tak už v prvním a dá se říci revolučním článku Sackse, Schlegloffa a Jeffersona o konverzační analýze, který existuje ve třech verzích: verze z let 1974 a 1978 a původní Sacksem vytvořená verze, kterou měl k dispozici Lerner (2004). Tento článek (Sacks, Schlegloff a Jefferson 1974) hovoří o primárním organizačním principu konverzace, jímž je „jedna strana v jednom časovém úseku“ (*one party at a time*). Z tohoto principu pak vyplývá základní termín konverzační analýzy, jímž je „střídání replik“ (*turn taking*). Ze základního principu se pak odvozují další termíny jako pauza (*pause*), překrývání (*overlap*) a přerušení repliky (*interruption*). Tyto základní termíny poskytují velmi dobrou orientaci při analýze empirického materiálu z tlumočených interakcí. Tato práce jich hojně využívá.

Konverzační analýza poskytuje významný teoretický základ v průzkumech komunitního, soudního a doprovodného (*liaison*, nebo spíše *ad hoc interpreting*) tlumočení (např. Jacobson 2009, Mason 2006, Wadensjö 2010). Většina interakcí s těmito druhy tlumočení (úřady, medicína, policie)

zahrnuje určitý druh „šetření“ či „vyšetřování“, které je spojeno s dotazováním.

Tyto tři druhy tlumočení se proto často pojí s tzv. párovou sekvencí (*adjacency pairs* – doslova „styčné dvojice“) *otázka – odpověď*. V konverzační analýze se záměrně neužívá pojem „protikladná“, což by u dvojice *otázka – odpověď* bylo možné, protože otázka je pokládána mluvčímu – protějšku, který na ni odpovídá (případně neodpovídá). Takovéto pojetí lze užít i v analýze debat v rámci promítání filmů, protože zde funguje protiklad *jeviště- hlediště*. Ve schématu protikladnosti stojí tlumočnick zpravidla na jevišti a je tedy součástí týmu, který je tázán a který představuje film a organizuje debatu. *Adjacency pair* však v konverzační analýze není dvojice protikladná, ale styčná (prostorové hledisko) či následná (sekvence-časové hledisko), čímž se zdůrazňuje spojení prvků dvojice. Spojení umožňuje vytvářet celek – tedy průběh debaty odehrávající se v promítacím sále.

Základy konverzační analýzy mohou být kritizovány za jednosměrnost a zjednodušování (Wadensjö 1998). Například princip „jedna strana v jednom časovém úseku“ nebere ohled na skutečnost, že „strana druhá“ v tutéž chvíli naslouchá, případně nenaslouchá – a právě tato vzájemnost vytváří dynamiku interakce.

Konverzační analýza může být rovněž kritizována za to, že se soustředí pouze na interakci samotnou a nikoli na širší kontext a způsoby používání jazyka, tak jako to činí například analýza diskurzu (Wooffitt 2005: 79-80).

Konverzační analýza (viz Mason 2006) prošla za dobu své existence výrazným vývojem a dnes pohlíží na mluvenou interakci jako „vzájemný rozhovor“ a to i tehdy, když užívá termínů vytvořených první generací konverzačních analytiků (Sidnell 2010, Mason 2006). Výhodou konverzační analýzy je, že považuje každý hovor za jedinečný, čemuž odpovídají také její metody zkoumání. Hlavním badatelským přístupem je tedy přístup etnografický – podobně jako v této práci.

Nornes (2007: 33) hovoří o debatách na filmových festivalech i o zvláštní a obtížné roli, kterou tlumočnick má, stojí-li na jevišti, protože jeho tlumočení

je „vystaveno“ veřejné pozornosti. Tlumočník je dle Nornese pod „dohledem“: je součástí panoptika a stojí v záři reflektorů (ibid.: 34). Musí být nestranný, zároveň je však součástí představení a zábavy.

Tlumočník a jeho řeč jsou oním styčným, sjednocujícím bodem ve dvojici otázka a odpověď, protože z tlumočnickových úst vychází celý průběh (příběh) debaty.

Zkoumání *párových sekvencí* a projevů diskursně a konverzačně analytických pojmů *replika, překrývání, pauza a přerušení* je součástí analýzy a syntézy v etnografickém zkoumání v páté kapitole této dizertační práce.

2.2.1. Otázka a odpověď v translatologii.

Otázka a odpověď jako párová sekvence je v translatologii poměrně podrobně zkoumána v pracích, které se inspiroují analýzou diskurzu a konverzační analýzou.

Patří sem především práce Hatima a Masona (Hatim a Mason 1990, Hatim a Mason 1997, Mason 2004), u kterých jsou otázka a odpověď nahlíženy z pohledu záměru a interpretace. Tedy: „Proč se ptal? Co tím myslel? Jak to pochopil? a Co tím chtěl říci?“ (Mason 1997: 144).

Hatim a Mason (1997) považují dialog za hlavní součást své teorie a hovoří o statickém a dynamickém principu jazyka (1997), který lze uplatnit v analýze kladení otázek a poskytování odpovědí. V nejnovějším sborníku vydaném k počtě Iana Masona (Baker, Pérez, Olohan 2010) se k jeho tradici hlásí i Cecilia Wadensjö (ibid.: 9-26), a to samozřejmě i přesto, že ve svém zásadním díle *Interpreting as Interaction* Masona částečně kritizuje za přebírání monologických přístupů k jazyku a kategorizaci rolí v mluvené interakci (1998: 89-90). V příspěvku k počtě Iana Masona se Wadensjö zabývá právě otázkou a odpovědí, a to v soudním tlumočení, kde jsou otázka a odpověď těsně spojeny se smyslem interakce (výše zmíněné „šetření“ – 2.2). Přitom porovnává jednojazyčné a tlumočené procesy.

Druhým – a velmi podobně motivovaným – směrem, který se zabývá užíváním otázek a odpovědí v tlumočené interakci jsou přístupy vycházející

z teorie a výzkumu interkulturní komunikace. Sem patří především práce Kristiny Bührigové a Jochena Rehbeina z oblasti tlumočení a interkulturní komunikace v lékařském prostředí, kde mohou otázka a odpověď být záležitostmi života a smrti (Rehbein 1993; Bührig a Meyer 2004, Bührig 2009). Autoři rozeznávají několik vzorců komunikace (*otázka-odpověď, podávání zprávy, oznámení a popis*), které lze najít v prostředí institucí a to tam, kde se provádí tlumočení *ad hoc*. *Tlumočení ad hoc* je možná nejlepším termínem, který lze užít i pro výzkum tlumočených úvodů a debat, protože tlumočníci sice zpravidla používají klasické konsekutivní tlumočení (definice viz Pöchhacker 2004: 19), ale nevědí, o čem se bude diskutovat a tlumočená interakce nese rysy improvizace.

Tlumočení otázek a odpovědí se výrazně dotýká zkoumání sociální role tlumočníka, které se uplatňuje především v soudním, lékařském a komunitním tlumočení. Právě tam hrají otázky a odpovědi důležitou roli. U lékařského tlumočení jde především o práce Botové (např. 2005) a Bührigové (např. 2009), u tlumočení soudního pak například příspěvky Lipkinové (2010). Další oblastí výskytu dvojice otázek a odpovědí v tlumočení jsou rozhovory s přistěhovalci (např. Scoletta 2008).

Tato práce má jednoznačně kořeny v konverzační analýze a analýze diskurzu, snaží se ovšem nezůstávat na čistě deskriptivní rovině (viz kapitola 3), ale také se zabývat smyslem a využitelností nabízené analýzy a syntézy, jako je tomu ve sborníku *Why Translation Studies Matters* (Hansen, Gile, Pokorn: 2010) a jeho části *Why Interpreting Studies Matters* (Pöchhacker 2010), které mají otázku a odpověď shrnutou již v názvu.

Podrobný rozbor diskurzu v debatách a úvodech v rámci promítání na filmových festivalech neexistuje. Jedinou prací, která popisuje dialog odehrávající se v těchto debatách alespoň částečně, je práce Nornesova (2007). Nornesova monografie se ale, jak bylo již řečeno v první kapitole této práce (1.2.6) nesoustředí na detailní podobu jednotlivých tlumočených interakcí, ale podává je spíše jako vyprávěný příběh. Chtěla bych tyto příběhy obohatit o „znění“ konkrétních interakcí. Spíše než o prózu půjde tedy o drama (dialog). Pokusím se tento dialog popsat, analyzovat a vyvodit

z něj závěry pro budoucnost. Budu se zabývat smyslem dialogu v promítacím sále.

2.2.2 Linie dialogu

Výše jsem uvedla popis struktury debaty na konferenci. Následující část popíše základní strukturu tlumočených debat na filmových festivalech a to v rámci pojmů DIALOG: OTÁZKA – ODPOVĚĎ.

2.2.2.1 Dialog

Dialog je základním principem této dizertace. Proces tlumočení sice předpokládá minimálně „trialog“, přesto je dialogický princip pro tuto práci vhodnější, neboť je v něm obsažen přímý vztah – spíše vztah Já-Ty, než Já-Ono (Buber 2005).

Dialogický princip existuje nejen mezi otázkami a odpověďmi pronesenými a slyšenými v sále, ale i v samotných pojmech otázka a odpověď. *Otázky* se totiž *kladou* a *vkladení otázek* se propojuje princip otevřenosti a uzavřenosti. *Odpovědi* se naopak *poskytují* a propojují tak uzavřenost a otevřenost. Dialogický princip je i v mluvení a naslouchání, které probíhají souběžně a vytvářejí tak konverzaci (Wadensjö 1998).

2.2.2.2 Otázka

Hlavním tazatelem jsou **diváci**. Ptají se na film, na jeho významy, na příběhy s ním spojené, ptají se na tvůrce a jeho život. V konkrétní, tedy omezené interakci to však nejsou diváci, ale **divák**. Otázka dostává konkrétní podobu a divák přestává být součástí obecnstva skrytého ve tmě kinosálu.

Tazatelem je však i **tvůrce** filmu, který se ptá na svůj film, na to jak jej diváci vnímali. Chce vědět něco o svém obecnstvu, i o každém jednotlivém divákovi. Ptá se: „Co tomu říkáte?“

V komunikativním trojúhelníku (Wadensjö 1998: *pas de trois*) je však tazatelem i **tlumočník** – ten se může tázat na věci spojené s jeho povoláním i věci mimo něj.

Schéma trojúhelníku je však pro debaty na filmových festivalech nedostačující – už proto, že otázky může klást a navíc usměrňovat

moderátor diskuze. Ten se ptá diváků: „Máte otázky?“ a „Máte ještě nějaké otázky?“

2.2.2.3 Odpověď

S odpovědí je to podobné jako s otázkou. Funguje zde jakési zrcadlení, avšak zrcadlení neúplné.

Také odpovídat mohou všichni účastníci interakce.

Nejčastěji odpovídá **tvůrce** filmu. Hovoří o tom, jak film vznikl, hovoří o příbězích s filmem spojených, hovoří o významech filmu. Hovoří o sobě a svých **spolupracovnících**.

Odpovídá však i **divák**. **Diváci** poskytují režisérovi odezvu, verbální i neverbální. Odpovídají na dotazy jiných diváků a na dotazy moderátora.

Také **moderátor** odpovídá – tím, že organizuje diskuzi, tím, že představuje film, jeho tvůrce a někdy také tlumočníka.

Tlumočník odpovídá na otázky už tím, že „přenáší“ odpovědi pronesené tvůrci, diváky či moderátorem. Odpovídá však i na dotazy směřované na přímo na něj, například v případě nejasností na straně režiséra, diváka či moderátora.

2.3 Kultura

Zatímco v mé rigorózní práci (Tůmová 2002) byl při studiu interakce důležitý pojem role, zde je to spíše pojem kultura, který je ovšem s rolí bytostně spjat. Role je kulturně specifická.

Jak jsem popsala již v úvodu, tlumočení na filmových festivalech je spojeno s oběma základními koncepty kultury, tak jak o nich mluví Houseová (2009: 8). Na jedné straně kontinua je koncept humanistický, který kulturu spojuje s pěstováním a výjimečností a na druhé koncept antropologický, který odkazuje na každodenní život lidí. Do prvního konceptu jistě patří umění a s ním i filmy, to však neznamená, že druhý aspekt není přítomen. Ve filmu, před ním i po něm se setkávají lidé a každý

z nich vede svůj jedinečný život a má vlastní kulturu. „Bio – graf“ odkazuje na takovýto jedinečný život.

Houseová uvádí (ibid.: 9), že společně se vznikem „postmoderních, postrukturalistických, postkoloniálních a feministických studií“ byl silně napaden i celkový koncept kultury. Houseová kritiku shrnuje následovně (ibid.):

„Celá myšlenka kultury je nepřijatelná abstrakce. Neexistují ani „čisté kultury“, ani cokoli takového jako „sociální skupiny“, protože skupiny jsou neustále destabilizovány externími vlivy, zvláštnostmi jednotlivců a jejich jednáním. Kultury jsou v tomto pojetí pouhé ideologie, idealizované systémy, které slouží pouze k redukci skutečných rozdílů mezi lidskými bytostmi. Tyto rozdíly jsou ve všech sociálně a geograficky vyčleněných oblastech.“

Na otázku, zda je z těchto důvodů pojem kultury skutečně zbytečný, odpovídá Houseová důrazným ne, které je zvláště platné pro „výrazně prakticky orientovanou oblast překladu“. A samozřejmě také tlumočení.

Houseová při shrnování kritického postoje k pojmu kultura odkazuje (ibid.) na sborník *Culture, Power, Place* Gupty a Fergusona z roku 1997. Ti připomínají, že kritika se vztahovala a vztahuje na oddělitelnost a izolaci kultur (cit. ibid. např. Frank 1967) a na představu hmatatelnosti kultury (cit. ibid. např.: Marcus 1989), která je mnohem spíše metodou fikce a vyprávění než něčím objevitelným (*made rather than found*; ibid.: 2-3). Gupta a Ferguson nabízejí ve svém sborníku eseje, ve kterých je kultura místem rozdílnosti (ibid.: 5).

Od Houseové přejímám také pět orientačních dimenzí pro charakteristiku kulturní rozdílnosti (2009: 18):

<i>Přímot ↔ Nepřímot</i>	<i>Directness ↔ Indirectness</i>
<i>Orientace na sebe ↔ Orientace na druhého</i>	<i>Orientation towards Self ↔ Orientation towards Other</i>
<i>Orientace na obsah ↔ Orientace na osoby</i>	<i>Orientation towards Content ↔ Orientation towards Persons</i>
<i>Explicitnost ↔ Implicitnost</i>	<i>Explicitness ↔ Implicitness</i>

Pojem orientační dimenze pro mne znamená, že budu výše uvedené pojmy považovat za přibližné a nebudu je užívat jako znaky, či dokonce známky.

Kultura je jistě neizolovatelná, ale uchopitelná. Snažím se ji pochopit tam, kde jsou nalezitelné a tedy objevitelné hranice. Jednou z hranic kultury při tlumočení je fragmentace (roz)hovoru, o němž mluví Wadensjö (1998: 235). Ta je také zdrojem některých konfliktů, ve kterých se vyjevují odlišné způsoby chápání jednotlivých osob, tedy jejich kultury. Hranicí, která souvisí s pojmem kultury ve smyslu „povznášející umění“ je jeviště a hlediště. Přitom je velice důležité, aby hranice jednotlivých kultur byly otevřené, podobně jako jsou otevřené dveře do kinosálu a jako ten, který hovoří, pouští ke slovu druhého a naslouchá mu.

V teorii tlumočení se s pojmem kultura zachází především tam, kde jde o popis a analýzu situací, ve kterých tlumočnick zachází s tzv. „kulturně vázanými prvky“ (*culture bound elements*, Pöchhacker 2007), kde jde o to, „vyrovnávat se s kulturou“ (*coping with culture*, *ibid.*), míněno těch jedinců, pro které se tlumočí. Tento pohled je velmi důležitý už proto, že je přínosný pro praxi. Nebere ale ohled (Pöchhacker částečně ano) na to, že „vázaný na kulturu“ je i tlumočnick a je pro něj velmi těžké „svou kulturu“ nahlédnout zvenčí.

2.4 Závěrem

Teoretické zázemí této práce spočívá v pojmech interakce, text, dialog a kultura. První dva pojmy vycházejí z výzkumu Cecilie Wadensjö (především 1998), která velmi smysluplně kombinuje textovou a interaktivní rovinu při analýze tlumočených interakcí. Pojem kultura definuji pro svou práci jednak jako pěstování lidského života spojené s výjimečností (filmové festivaly jsou výjimečnými akcemi) a jednak jako způsob života jedinců.

3 METODOLOGIE: OTEVŘENÝ PLÁN

3.1 Úvodem

Na počátku dizertace byla problematika sociální role tlumočnicka. Při sběru dat pro výzkum v interkulturních skupinách se však proměnilo téma i zaměření práce. Získala jsem velký počet dat z filmových festivalů, kde se konaly debaty po filmech – debaty s režiséry, scénáristy i občanskými aktivisty. Původně jsem sledovala sociální roli tlumočnicka, ale zjistila jsem, že problematika tohoto typu interakcí dosud není zpracována a že se tak váha přenáší z tématu na typ tlumočených interakcí. Plán výzkumu byl otevřený, a tak bylo ve fázi sběru dat a počáteční analýzy možné jej pozměnit. Co zůstalo, je **kvalitativní zaměření**. Tato kapitola pojedná o kvalitativním výzkumu, definuje jeho hranice a tím i konkrétní podobu. Popíšu zde používané metody a jejich klady a zápory.

3.2 Kvalitativní výzkum

Kvalitativní výzkum se rozvinul jako reakce na výzkum kvantitativní, který humanitní vědy převzaly v 19. století od věd přírodních (Petrusek 1993) a jehož aplikace v podstatě etablovala humanitní vědy jako obory (novodobá sociologie, psychologie, literární, hudební a divadelní věda atd.). Po dlouhá staletí existovaly humanitní vědy pouze jako pokusy odpovědět na důležité otázky individuálního a společenského života. Zkoumaly svět lidí. Čistě kvantitativní přístup ke zkoumání však vědu ochudil právě o reflexi subjektivity, šířku záběru a otevřenost.

Definice kvalitativního výzkumu má tři podoby. První a nejčastější je negativní vymezení vůči kvantitativnímu přístupu. Lze jej nalézt například u Strausse a Corbinové (1998: 10), kteří kvalitativní výzkum definují jako typ výzkumu nepoužívající statistické či jiné kvantifikační postupy. Druhá definice je pozitivní. Například Denzin a Lincolnová (2005: 3) vidí kvalitativní

výzkum jako „situovanou činnost, která určuje místo pozorovatele ve světě“. Hovoří (ibid.) o generické, a tedy stimulující, tvorbu podněcující, povaze definice a dodávají, že cílem kvalitativního výzkumu je zviditelnit svět užitím zřetelných interpretačních postupů. Komplex definice u Denzina a Lincolnové zahrnuje příklady ze široké oblasti metod a přístupů kvalitativního výzkumu. Za důležité považují především případové studie, otázku politiky a etiky, participantní dotazování a pozorování, vizuální metody a interpretační analýzu. Třetím typem definice kvalitativního výzkumu je odmítnutí teoretizování o tom, jak definovat kvalitativní výzkum, když je tak „různorodý“. Například Silverman (2006) zobrazuje uchopitelné pozitivní definice až při popisu konkrétních kvalitativních metod. Přitom zdůrazňuje, že kvalitativní přístup neznamena vyhnutí se důslednosti a preciznosti.

Důslednost a preciznost mají být předmětem revize každého kvalitativního výzkumu, např. dle kritérií Milese a Hubermana (1994: 278-280). Tato kritéria (*objektivita, ověřitelnost, vázanost, autenticita, vhodnost, přenositelnost, validita*) jsou poměrně striktní a v některých aspektech (*validita, objektivita*) připomínají kvantitativní přístupy. Miles a Huberman (ibid.: 278) však netrvají na striktním dodržování požadavků stanovených těmito kritérii. Hlediska zůstávají otázkami, které mohou být velmi plodné jak při vytváření, tak při provádění a revizi kvalitativních výzkumů.

Otázka je základním metodologickým přístupem této práce. Její stopy najdeme i v etymologii slova kvalitativní. Rejzek (2001) udává následující etymologii substantiva kvalita: „**kvalita** ‚jakost‘, *kvalitní, kvalitativní, zkvalitnit*. Z lat. *quālītās* tv. od *quālis* ‚jaký‘“ (Rejzek 2001: 325). Dizertační práce se ptá: „**Jaká** je tlumočená interakce na filmových festivalech? **Jak** probíhá?“ Zaměřuje se především na sociální interakci.

3. 3 Kvalitativní výzkum a translatologie

Na přelomu století a tisíciletí se výrazně proměnily metody výzkumu tlumočení. Došlo k odklonu od zdánlivě nehybných interpretací tlumočnickovy práce (Pöchhacker 2009: 25-46). Stalo se tak dokonce i v kognitivně-zaměřených výzkumech, používaných především v oblasti simultánního tlumočení (Pöchhacker 2004: 203). I kognitivně zaměřené přístupy se otevřely pojetí tlumočení jako procesu a uznaly jeho společenskou motivaci, a to i v tlumočení konferenčním (např. Diriker 2004, Monacelli 2005, Beaton 2007, Garzone a Viezzi 2002). Otevřela se tak cesta k používání zřetelně kvalitativních metod výzkumu. Dirikerová, jejíž práce (2004) znamenala velký zlom ve výzkumu simultánního tlumočení a je zároveň zcela zásadní pro bádání v oblasti sociálního procesu tlumočené interakce (tlumočnické „já“), používá například participativní pozorování, rozhovory a analýzu nahrávek. To jsou metody s výraznými kořeny v kvalitativním výzkumu. U participativního pozorování se nevyhýbá ani otázce subjektivity výzkumníka (2004: 60).

Hranice kvalitativního výzkumu však není lineární, a to ani v translatologii. V rámci jedné metodologie lze například používat kvantitativní i kvalitativní přístupy. O kombinaci a prolínání metod výzkumu se diskutuje například na stránkách Evropské translatologické společnosti (EST). Diskuse byla iniciována Danielem Gilem a Gile do ní (2007; online) přispívá příklady kombinace obou přístupů (kvalitativní metody ve výzkumu tlumočení může obohatit např. počítání frekvence klíčových slov a měření délky tlumočených úseků). To lze doplnit také návrhy Milese a Hubermana (1994: 41), jak kombinovat kvalitativní a kvantitativní metody: patří sem například používání dotazníků, které pomáhají ujasnit základní pojmy výzkumu a prohlubují ho tam, kde je vysoká míra reprezentativity dat (Kreidl 2008). Příkladem používání dotazníků a statistiky ke zjišťování validity již provedené studie, je práce Sabine Fentonové (Fenton 2004), která ověřovala a prohlubovala teorii a výzkum Roberta Barskeho (1996) v praxi tlumočení. Kvantitativními metodami zjistila, že Barskeho návrh rozšíření

role tlumočníka směrem k „aktivnímu mediátorovi“ nemusí mít v realitě velké uplatnění. Žádný z dotazovaných tlumočnicků nechtěl opustit úzkou roli jazykového zprostředkovatele.

Také Schäffnerová (2004) a s ní například Gile (ibid.: 10-34), Inghilleriová (ibid.: 71-76), Mason (ibid.: 89-97) a Pöchhacker (ibid.: 104-115) považují multimetodologický přístup za úrodnou půdu, a to při výzkumu překladu i tlumočení. Gile (2007) navrhuje opustit spojení kvalitativní výzkum (*qualitative research*), resp. výzkum kvantitativní (*quantitative research*). Navrhuje protiklad zúžit a hovořit pouze o metodách, popřípadě přístupech (metoda: způsob cesty). Tato práce Gileovo zúžení přijímá. Budu tedy hovořit o kvalitativních metodách, popř. přístupech. Gile (2005, 2007; online) však vytváří novou dichotomii zvanou *ESP* a *LAP*, kde se setkávají paradigmaty „empirické vědy“ (*ESP: Empirical Science Paradigm*) a „svobodných umění“ (*LAP: Liberal Arts Paradigm*). Tato dichotomie je širší než protiklad kvantitativní a kvalitativní **výzkum**, ale podobně jako výše uvedený koncept vylučuje kombinaci a multimetodologii.

Výzkum sociální interakce v procesu tlumočení používá ve valné části kvalitativních metod. Platí to například v otázce sběru dat: nejčastěji jde o pozorování (např. Wadensjö 1998, Pöllabauer 2007, Mason 2006, Bot 2005) a (následné) rozhovory (Bot 2005, Barsky 1996, Martin a Martí 2008). Kvalitativní přístupy převládají také v analýze dat, kde se využívá např. konverzační analýza (Roy 2000), analýza diskurzu (ibid., Metzger 1999, Davidson 2000), sociologie interakce (Wadensjö 1998) a další kombinované přístupy zdůrazňující interaktivní povahu tlumočení. Miles a Huberman (1994, cit. in Hendl 1999: 164) hovoří o dvou typech analýzy: analýzu orientovanou na proměnné a analýzu orientovanou na případy. Práce zkoumající tlumočenou interakci jako sociální proces většinou zdůrazňují individualitu aktérů i procesu samotného, mají však také exploratorní charakter, tj. mapují uvedenou oblast interakce (například komunitní a soudní tlumočení, tlumočení v lékařském prostředí). Kombinují tedy obě metody: sledují proces jednotlivých případů a dívají se na proměnné působící mezi nimi (Wadensjö 1998). Proměnné se spolu s teoretickým

konceptem mohou ustalovat až v procesu výzkumu (Strauss a Corbinová 1998).

Oba typy metodologie užívá ve své práci také Claudia Angelelliová (2004a, 2004b). V roce 2004 zveřejnila dvě vzájemně se doplňující a překrývající se studie. První studie (*Revisiting the Interpreter's Role*) má převážně kvantitativní metodologii, která prověřuje kvalitativně zaměřené poznání z oblasti role tlumočnicka. Angelelliová se v rozsáhlém výzkumu ptá (pomocí dotazníků) tlumočnicků na jejich pohled na vlastní práci a postavení a zkoumá přitom jasně definované součásti konceptu role tlumočnicka (věk, kulturní příslušnost, gender, národnost, rasa, socioekonomický status, solidarita a projevené pocity). Kvantitativní metodologie této práce však neopomíjí dialogickou povahu tlumočnického povolání, jak jej definuje Wadensjö (1998) a konkrétně popisuje „viditelnost“ a moc tlumočnického povolání. Může proto velmi dobře posloužit jako základ pro další kvalitativní výzkumy.

Druhá práce Claudie Angelelliové (*Medical interpreting and cross-cultural communication*) je metodologicky kvalitativní případovou studií, která zkoumá tlumočení v kalifornské nemocnici. Angelelliová zde kombinuje pozorování (nahrávky) a rozhovory.

Obě studie jsou velmi přínosné rozsáhlostí dat a konkrétními závěry a ukazují, že výzkum sociálních aspektů tlumočení není omezen na čistě kvalitativní přístupy.

Také Rosenbergova práce (2002) je doplněním a obohacením monografie Cecilie Wadensjö. Rosenberg zpracovává materiál z oblasti tlumočení v medicíně a pozoruje výskyt textových kategorií (provedení – *rendition*), které uvádí Wadensjö (1998: 107-108). Zjišťuje přitom, že přístup k tlumočení jako textu má v praxi velký výskyt, což ale neznamená, že tlumočená interakce se odehrává na běžícím páse (*conduit model*).

3. 4 Orientační výzkum jako plán

Na počátku této kapitoly jsem hovořila o tom, jak se můj výzkum proměnil ve výzkum tlumočené interakce v prostředí filmových festivalů, na debatách o filmech.

Z výzkumu pro ověření teoretického konceptu se stal výzkum orientační. Debaty a úvody spojené s promítáním festivalových filmů jsou v České republice opakovaně se objevujícím typem tlumočené interakce. Filmových festivalů je dostatek a možnost hovořit s některým ze spolutvůrců filmu je jejich přitažlivou součástí.

Orientační výzkum nemá zcela jasnou definici a je často nahrazován pojmy exploratorní, etnografický a terénní výzkum. Zpravidla se definuje jako výzkum, o němž "zatím nic nevíme" (Ferjenčík 2000: 53). Výzkum má zjistit pravidelnosti a rozpory v tematicky vázané oblasti, např. v určité skupině lidí se společným zájmem.

Studia tlumočení (*Interpreting Studies*) hojně využívají orientační typ výzkumu. Důvod je zjevný: jsou poměrně mladou vědeckou oblastí, v níž zůstávají neprobádány nejen jednotliviny, ale i široké oblasti zájmu. Jednou z takových oblastí je interakce v tlumočených úvodech a debatách k filmům. V translatologii se zřetelně naplňuje průkopnická funkce orientačního výzkumu. Orientační výzkumy započaly kognitivně-psychologická (např. Goldman-Eisler 1972) a neurologická bádání v oblasti simultánního tlumočení (Kurz 1995). Objevily dosud zneuznané komunitní tlumočení (Wadensjö 1992).

Zde předložený orientační výzkum se pokouší mapovat tlumočení mezinárodních debat na filmových festivalech, a to v německo-české a anglicko-české jazykové oblasti. Kompasem je přitom sociální interakce mezi účastníky tlumočeného procesu.

Protože orientační výzkum popisuje širokou oblast tlumočení, má zpravidla několik teoretických perspektiv. V tomto výzkumu tvoří perspektivy pojmy: interakce, dialog, kultura a text (viz kapitola 2).

3.5 Metody předloženého výzkumu

Při vytváření a provádění otevřeného plánu pro můj výzkum se přes všechna prolínání a multimetodologie jevílo jako velmi plodné oddělovat formálně sběr dat a jejich analýzu. Platí to jak v přípravě na výše uvedené činnosti, tak v jejich průběhu.

Jako metody sběru dat jsem předběžně stanovila participativní pozorování a doplňující rozhovory. Tlumočená interakce i rozhovory byly nahrávány na diktafon a doplněny interními poznámkami (*field notes*). V interních poznámkách se samozřejmě vyskytly náznaky analýzy a bylo proto velmi plodné oddělit (pomocí ručně psaných kódů) brzy po nahrávání analytické a interpretační poznámky (např. „Proč teď šušotáš? Chce se skrýt?) od „čistě“ (existuje-li něco takového) deskriptivních poznámek (např. „J. podává režisérovi vodu“). Pokud se ve fázi analýzy dat vyskytla možnost sesbírat další data související s provedeným pozorováním a rozhovory (například náhodné setkání s tlumočnickem a další krátké interview), bylo díky jasnému oddělení možné záznam uložit do sekce sběr a dále jej zpracovávat společně s ostatními daty.

3.5.1 Jednotka výzkumu

Jednotkou předloženého výzkumu je kinosál (v názvu biograf). Kvalitativní výzkum zpravidla pracuje s jednotkami abstraktnějšími, např. interakce, vztah, vnímání, komunikace, které ovšem mohou snížit validitu výzkumu. V tomto ohledu jsem se nechala inspirovat konverzační analýzou a potřebou jasně interakci ohraničit (viz 2.2) a zvolila jsem za jednotku jasně určený prostor kinosálu..

V analýze tlumočených interakcí pozoruji to, co se děje v sále některého z filmových festivalů, kde se promítá film a kde se o tomto filmu hovoří.

Sál je jednotkou otevřenou (lidé do něj přicházejí a odcházejí) – proto neopomím zohlednit i situace, které se konají mimo tento sál a které mají vliv na to, co se v sále děje.

Hlavním pohledem je tedy pohled dovnitř sálu. Předtím však bylo třeba podívat se na širší kontext tlumočení na filmových festivalech. Tak vznikl přehled druhů tlumočení na hlavních festivalech v ČR (Příloha 1 a Kapitola 1).

3.5.2 Sběr dat

Jak jsem již naznačila výše, hlavními dvěma metodami sběru dat jsou participativní pozorování a doplňkové rozhovory.

Data z participativního pozorování jsem zaznamenávala na stereo-diktafon. 25 interakcí z debat a úvodů je zaznamenáno na 26 nahrávkách. Debata o časosběrných dokumentech z festivalu Jeden svět 2009 je totiž rozdělena do dvou částí (na CD: P8 a P11). Na každé debatě jsem také pořídila několik fotografií a psala interní poznámky (fieldnotes), které doplnily data o zvukově nezaznamenané informace. Fotografie ale nebyly příliš kvalitní a tak jsou v Příloze 2 i fotografie oficiálních festivalových fotografů, kteří souhlasili s uveřejněním svých snímků.

Největším problémem záznamu byl výskyt šušotáže. Mluvil-li například jeden z účastníků debaty (moderátor) k českému publiku, probíhalo tlumočení německému režisérovi šeptem. To bylo diktafonem nezachytitelné (viz 3.6.1).

Doplňkové rozhovory byly krátké. Ptala jsem se dostupných účastníků interakce (tlumočnicka a ve většině případů také moderátora debaty, tvůrce filmu a diváka) na jejich dojmy z průběhu tlumočení. Tlumočnickům jsem pokládala otázku: „Jak se Ti líbila dnešní interakce? Jaké jsou Tvé dojmy?“. Ostatní účastníky jsem musela trochu vést, aby se vyjádřili k procesu tlumočení, a pokládala jsem jim proto otázku: „Co se Ti líbilo na dnešní tlumočené debatě? Co se Ti nelíbilo? Jaké jsou Tvé dojmy z tlumočení?“

Záznam tlumočených interakcí byl posléze zpracován do písemné podoby. Přepisy se ukázaly jako jedna z nejnáročnějších součástí předloženého kvalitativního výzkumu. Bylo třeba velké trpělivosti.

Poslední nahrávané interakce (z Festivalu krátkých filmů, z festivalu Jeden svět 2011 a z festivalu Febiofest P39 až P52) jsem již nepřepisovala, protože jsem při analýze zjistila, že analýza z poslechu umožňuje celkovější a přesnější chápání tlumočené interakce. Kódování novějších souborů tedy probíhalo jen ze zvukového záznamu. V Atlas.ti jsem také znovu věnovala pozornost nahrávkám již přepsaných interakcí.

Starší přepisy pak ale byly velice cenné při přenosu do textu této dizertační práce. Přepisování situací tedy zabralo jak sběrovou, tak analytickou část a část psaní zprávy o kvalitativním výzkumu (Hendl 1999: 243).

Původní přepis vypadal takto:

P40

Značení souběžných částí výpovědí	Mluvící osoba	Slyšená výpověď
 	Moderátor	Prosím další otázku
	Divák	Já bych rád položil otázku přítomnému hudebnímu skladateli, jak se obecně dívá na roli, na použití hudby v dokumentu.
	Tlumočník	Question to our composer: What is your opinion to the use and the form of music used in the documentaries these days

Tuto tabulku jsem pak využívala nejen k analýze, ale i později při psaní textu této práce. Vždy jsem ale psaný text konfrontovala s nahrávkou.

V textu dizertační práci má tabulka podrobnější vzhled. Přibyly dva sloupce vpravo. První z nich je přibližným časovým údajem v nahrávce, který umožňuje snazší hledání v příloze a zároveň poskytuje přehled o trvání výpovědi. Druhý sloupec navíc, který se objevuje v přepisech audionahrávek, použitých jako ukázky v této dizertační práci, jsou čísla výpovědí umožňující odkazy na text.

P 40a

Značení souběžných částí výpovědí	Mluvící osoba	Slyšená výpověď	Trvání (údaje na nahrávce: začátek – konec)	Odkazový řádek
 	Moderátor	Tak já bych poprosila	23.26 – 23.27	1
	Divák	Já bych rád položil otázku přítomnému hudebnímu skladateli, jak se obecně dívá na roli, na použití hudby v dokumentu.	23.26 – 23.32	2
	Tlumočník	Question to our composer: What is your opinion to the use and the form of music used in the documentaries these days	23.34 – 23.41	3

Jednotlivé debaty měly svá čísla – při vsazování do programu Atlas.ti i při ukládání do datového souboru v příloze. Dokumenty mají název Px, kde x je číslo datového dokumentu podle pořadí, jakým byl získán. Výše uvedená nahrávka pochází z festivalu Jeden svět 2010 a má číslo P40. V softwaru atlas.ti však soubory za údajem Px měly v názvu ještě základní charakteristiku situace se jménem tlumočníka. Jména tlumočnicků ani moderátorů zde z pochopitelných důvodů neuvádím. V textu práce na první moderátorčinu otázku tedy odkážu takto: P40a: 1 (a znamená, že jde o první ukázkou z nahrávky).

V tabulkách jsem používala následující znaky:

(kurziva) komentář k písmem nezaznamenané podobě slyšeného

hhh, hh váhání hlasem (dle délky)

hmm souhlas

... pauza, která je součástí výpovědi (kratší pauzy..., delší

PAUZA pauza, která přísluší interakci jako celku

☺ ☺ smích (počet emotikonů dle intenzity)

(///) fragment, vynecháno

[kurzíva...] přibližná podoba slyšeného; tečky znamenají vynecháno pro nesrozumitelnost

V přepisech jsem v první fázi často používala jména tlumočnicků, moderátorů i režisérů – v textu práce však v tabulkách uvádím pouze orientační název role (například tlumočnice, moderátorka, režisérka, kameraman.). V úvodu jsem poukázala na důvody tohoto „předurčení rolí“, kterému se například Wadensjö (1998) vyhýbá.

3.5.3 Analýza dat

Cílem prováděného výzkumu byl nejen popis jednotlivých tlumočených interakcí, ale také jeho systematické uspořádání a rozbor. Účelem přitom bylo pojmenovat společné rysy tlumočených interakcí na filmových festivalech, které jsou smysluplné a mohou posloužit zkvalitnění procesu zkoumaného typu tlumočení a metodologie jeho výzkumu.

Logika mnou předloženého výzkumu je induktivní, jak je poměrně běžné v kvalitativních studiích orientačního typu (tzv. *grounded theory*, tj. teorie zakotvená v empirickém výzkumu, Creswell 2003: 119). Po sběru dat a jejich zpracování do počítačové podoby tedy následuje vytváření kategorií a témat (ibid.: 132). Pro můj výzkum bylo výhodné rozdělit analýzů do dvou fází. Nejprve jsem kladla obecné otázky deskriptivního typu dle následujících dimenzí interakce (Spradley 1990: 78, cit. in Hendl 1999: 139):

1. Prostor: fyzikální místo nebo místa
2. Aktéři: zúčastnění lidé
3. Aktivity: množina souvisejících činností lidí
4. Předmět: fyzikální předměty, které mají vztah k situaci
5. Jednání: jednotlivé akty, které lidé provádějí
6. Události: množina souvisejících aktivit lidí
7. Čas: průběh, který má časovou dimenzi
8. Cíl: věci, které lidé chtějí dosáhnout
9. Pocity: emoce, které jsou pociťovány nebo vyjadřovány

Každá z těchto devíti skupin má své kódy. Při kódování textů je velmi výhodné používat software pro kvalitativní analýzu (CAQDAS). Jeden z dostupných softwarů Atlas.ti umožňuje kódování textů a audiovizuálních materiálů v několika rovinách. Pomocí nejvyšší roviny (superkódy) se pak vytváří teoretické hypotézy. Základem pro kódování textů jsou údaje z participativního pozorování. Rozhovory po debatách mají pouze doplňkovou funkci. Z rozhovorů nevznikají samostatné kódy. Program Atlas.ti je velmi výhodný pro vytváření teorie z orientačních dat a je již téměř patnáct let podporován širokou akademickou veřejností (například Flick 2009, Ezzy 2002, Weitzman a Miles 1995, u nás Hendl 1999: 234- 242 a Hendl 2000).

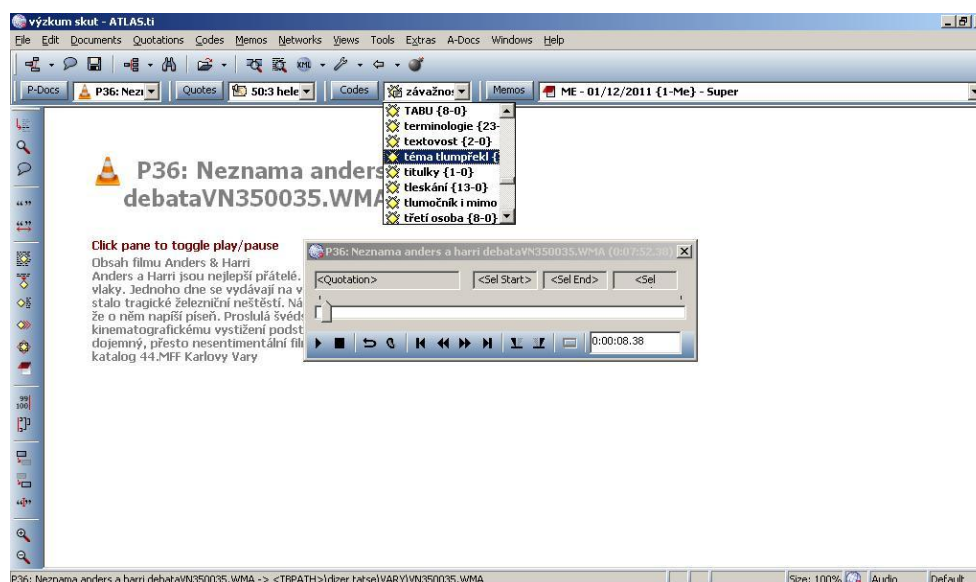
Práce s Atlas.ti probíhá na dvou obsahových úrovních: textové a konceptuální. Na textové úrovni se pracuje přímo s primárními texty. Tato práce sestává z vyhledávání, označování a komentování významných míst v textu. Na konceptuální úrovni jde o navržení interpretační struktury a teoretických elementů (Hendl 1999: 237).

3.5.3.1 ATLAS. ti – popis práce

Atlas.ti umožňuje velmi přehlednou analýzu dokumentů. Před použitím jsem se obávala, že je vhodný pouze pro psané texty, ale tento program umožňuje velmi rychlou a přehlednou analýzu audio- a videodokumentů.

Do programu jsem ukládala především audiodokumenty, tedy všechny nahrávky debat a úvodů na filmových festivalech. Dále jsem pracovala s přepisy nahrávek, které jsem měla k dispozici, ty jsem pak vyvolávala při sestavování textu této práce. Dalšími dokumenty uloženými v programu jsou fotografie z kinosálů, internetové stránky, .pdf přílohy a některé nahrané rozhovory.

Hlavním předmětem analýzy byly ale nahrávky a právě na práci s nimi osvětlím práci se softwarem.



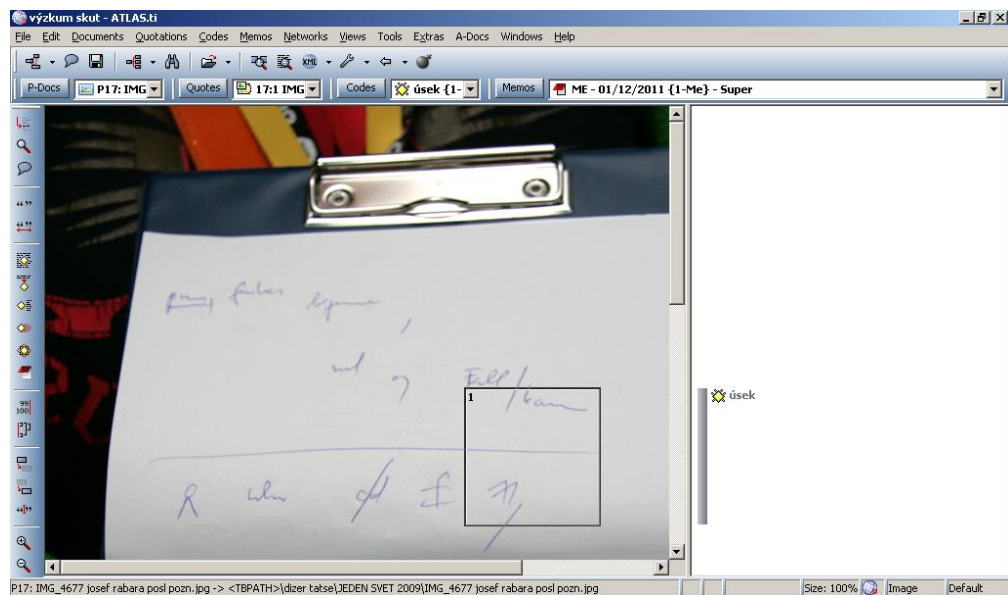
Obrázek 1: Vzhled obrazovky při používání souboru Atlas.ti a kódování audiodokumentů

Audiosoubory mají v programu zvláštní způsob kódování. Na obrazovce (Obrázek 1) se objeví číslo a název souboru a okno s probíhajícím audiodokumentem. Při poslechu nahrávky lze stanovit začátek a konec segmentu, ke kterému se přiřadí kód (například TABU tam, kde tématem interakce je závažné tabuizované téma). Tento kód lze poté používat pro kódování dalších dokumentů. Kód TABU má pak několik „citací“ (*quotations*). Ty lze poté kdykoliv vyvolat, poslechnout si je a zkontrolovat, jak spolu souvisejí (například podle čísla v části *Quotes*). Jiný kód, zvaný například ZÁVAŽNOST, odkazuje na úryvky, ve kterých se interakce dotýká neobvyklých, těžkých témat. Tyto dva kódy pak spolu tvoří rodinu (*family*), čímž se upozorňuje na souvislosti mezi jednotlivými kódy. Vyvolávání kódů z jedné rodiny pak ústí do širších analytických celků, které tvoří části této práce věnované analýze empirického materiálu (kapitola 5).

Vícevrstevnatost je kladem programu atlas.ti, protože zpřehledňuje proces abstrahování, je však také jeho záporem, protože může opomenout některé segmenty nahrávek, které byly zahrnuty do nižší, nikoli však do vyšší vrstvy.

Největším pozitivem tohoto softwaru je umožnění kódování autentických materiálů a rychlý přístup k opětvnému poslechu nahrávky. Dalším pozitivem je možnost přesného odkazování na časové údaje.

Podobný způsob kódování se využívá i u obrazových a textových dokumentů. U nich se při kódování vždy vybere relevantní část, ke které se přiřazuje kód.



Obrázek 2: Výběr relevantního místa pro kódování dokumentů v programu Atlas.ti. Název kódu („úsek“) je přiřazen k dělicí čáře v tlumočnickém zápisu.

3.6 Hranice kvalitativního výzkumu: ukázky

Tato podkapitola představí dvě ukázky z analytického procesu. Ukázky ilustrují hranice kvalitativního přístupu, zároveň jej však výstižně charakterizují. První ukázka se týká problémů s typem sbíraných dat a druhá se věnuje časové rovině, která je sedmým orientačním bodem první fáze analýzy (viz 6.2)

3.6.1. Šušotáž – problém a hranice

V původním plánu výzkumu stálo, že se výzkum zaměří výhradně na konsekutivně tlumočené interakce. V souboru dat je ovšem zaznamenáno několik situací, kde se objevila šušotáž.

Analýza používání šušotáže je součástí páté roviny v první fázi rozboru (viz 6.2). V softwaru Atlas.ti má pak použití šušotáže vlastní kód. Šušotáž je jedním z druhů jednání, jedním z interakcí vytvářejících mluvních aktů (Searle: 1969).

Interakce tlumočená šušotáží je hraniční situací výzkumu. Popisu a analýze takovéto situace může napomoci kvantitativní výzkum. Lze zjistit počet původních výpovědí určených pro šušotáž, počet šušotáží, jejich délku a například frekvenci hlasitosti výpovědí. V níže uvedené situaci je jedna šušotáž (P25: 3), která přísluší asi třiceti vteřinové původní výpovědi účastníka diskuze. Výpověď tlumočnicka je výrazně delší. Přesah činí 20 vteřin a hladina zvuku je jen o několik dB nižší.

P25a

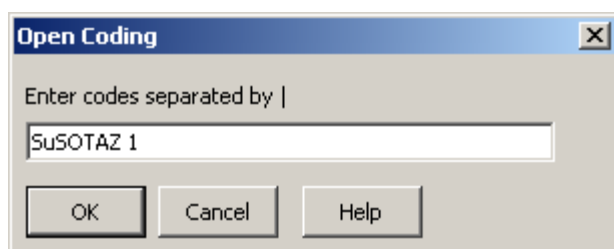
Moderátor	Prosím o další dotaz	2.59 – 3.02	1
Divačka	No, já jsem pochopila z toho filmu, že ten hlavní hrdina jako cítí ten hhh tu výpověď nebo to svoje sesazení z té poměrně vysoké funkcehh, jako křivdu, to mně přišlo jako ústřední jeho pocit, že se, že to bylo neoprávněné a na pa-, chci se zeptat, jestli paní režisérku napadlo se hh na ten postoj zeptat té druhé strany, to znamená někoho z toho hh, toho zaměstnavatele, nebo někoho, kdo prostě musel rozhodnout o tom, že přece jenom po čtyřiceti letech se vyplatí toho člověka hhh jaksí odsunout.	3.03 – 3.38	2
Tlumočnick (šeptem, fragment)	(///)Vater [...] die zweite Partei auch kontaktiert haben, also jemanden von dem Betrieb, der die Entscheidung hhh gemacht hat nach vierzig Jahren [...]	??? – 3.58	3

Používání šušotáže je kamenem úrazu předloženého výzkumu, neboť není podrobně zaznamenatelné ve zvukové podobě a odlišuje se tak od jiných druhů jednání. Proto je třeba věnovat mu velkou pozornost, a to pomocí kvantitativních i kvalitativních metod analýzy. Všechny použité šušotáže jsem kódovala v prepisech a zjišťovala nejen jejich výskyt a akustické vlastnosti, ale také kontext interakce, v němž se šušotáž používá.

Objevila jsem tři základní situace, které jsem poté vkládala do poznámek k jednotlivým kódům v Atlas.ti.

1. Česky-mluvící účastník diskuze klade z publika otázku tvůrci filmu, který hovoří cizím jazykem.
2. Česky hovořící moderátor uvádí diskuzi, případně ji usměrňuje.
3. Na pódiu v malém kinosále je česky mluvící spoluvůrce filmu, který se vyjadřuje k procesu filmování (ve velkých sálech se zpravidla používá "klasické" konsektivní tlumočení).

Těmto třem typům interakce se opět přiřazuje kódování. Výše uvedená šušotáž pak nese kód ŠUŠOTÁŽ 1 (Obrázek 3).



Obrázek 3: Okno přiřazování kódů

3.6.2. Čas, výpověď a interakce

Na sociální proces tlumočené interakce významně působí časový faktor (sedmá oblast předběžné analýzy, viz 3.5.3), například délka tlumočených výpovědí a pauzy. Čas je veličinou, která spojuje kvalitativní a kvantitativní přístupy, neboť je měřitelný a zároveň nezadržitelný. Čas také mezi těmito přístupy vytváří hranici.

P4a

Režisér (německý)	How does the native American culture fascinate me...I don't know...I think I had the same the same preconceptions as many...all of us had going into this project you	00:52 – 2:14	1
----------------------	---	--------------	---

	know...all I knew about the native Americans was what I heard from the mainstream media that you know, either you have the clichés, the question: Do they still live in tepees and you know, you hear, they are all poor and unemployed and using drugs and maybe the luckier ones they run casinos, that's kind of what I knew before I went there. But,hhh, the interes-, the fascinating thing to me was how much of their culture hh of those tribes in particular hhh is still intact hh you know the white people didn't show up there before the 1850s, which by United States standards is pretty late, so hhh, yeah, the culture was still intact, they are still doing, they are doing, they are still doing the ceremonies without interruption they hhh many people still speak the old languages hh I found it rather fascinating and I kind of tried to <i>[internate]</i> that into the film – not in the kind of National Geographic type or way but kind of more getting to them in their everyday lives.		
Tlumočník	Co mě na amerických Indiánech fascinovalo. No tak východiska při vytváření tohoto filmu byla asi pro nás pro celý ten štáb stejná, měli jsme takové ty běžné informace, co člověk slyší v médiích, jako že všichni američtí Indiáni jsou chudí, nezaměstnaní, že fetují, že možná ty šťastnější z nich vlastní nějaké kasino nebo něco takového, ale co mě fascinovalo poté, když jsme přijeli na samotné místo bylo vidět to, kolik indiánské kultury je stále zachováno v původním stavu. Musíme si uvědomit, že do jejich oblasti přišli běloši až zhruba v polovině 19.století, což je i na americká, na americká měřítka poměrně pozdě, ale přesto Indiáni mají veškeré své slavnosti, veškeré své ceremonie, ty nepřestali dělat a stále se ještě snaží žít hh tím svým tradičním způsobem. Já jsem nechtěl, aby celý ten film vyzněl jako nějaký dokument hh National Geographic, chtěl jsem spíše poznat kulturu a životní styl těch lidí.	2:15 3:23	– 2
Režisér	And I get, I get asked a lot, how I got into the story in the first place, which might have been an expression, sorry 😊 😊	3:24 3:29	– 3
Moderátorka	Noo 😊 😊	3:27 3:29	– 4
Režisér	You know I first heard about the story, when	3:30	– 5

	these tribes were about to come to Scotland to confront Scottish power, who at the time built the dams and I had a very good friend in Scotland, who does environmental public relations work and he got asked by the tribes when they came over to help hh them reach the British media, so this friend Stan told me, told me about this in the phone and he said, OK, there are American Indians coming to Scotland to confront that big energy giant and in some and in some aspects it sounded like the David and Goliath story and well, looking at it today, with the outcome that you just saw, one should remember who won that David against Goliath competition.	4:18	
Tlumočník	A možná trošičku předejmu otázku, která by byla možná následovala, hh, jak jsem přišel na téma celého tohoto dokumentu. Původně mi vlastně bylo vnuknuto jedním mým přítelem ve Skotsku, který pracuje v oblasti PR jako environmentalista a ten mne upozornil na to, že do Skotska přijíždí američtí Indiáni, aby jednali se společností Scottish power, to bylo ve filmu také zmíněno, to byl ten první pokus o společná jednání Indiánů a tohoto skotského giganta. Mně to tehdy vyznělo jako ten typický konflikt Davida a Goliáše, že nějací američtí Indiáni bůhvíodkud se chtějí postavit obrovskému evropskému energetickému molochu. A myslím si, že i vzhledem k východiskům a k výsledkům, které jste viděli i v mém filmu, bychom se měli velice dobře zamyslet nad tím, jak to vlastně tehdy s tím Davidem a Goliášem dopadlo	4.19 – 5.13	6

Orientační typ výzkumu, který pozoruje sociální interakci v česko-německých a česko-anglických jazykových skupinách se v analýze interakce jistě dotkne délky mluvených úseků. Při měření délky se kvantitativní přístup objevuje i v programu pro kvalitativní analýzu, kde lze měřit a porovnávat přesnou délku výpovědí. Zvláště dlouhé výpovědi, případně výpovědi neobvykle krátké se kódují značkou DÉLKA. Jako druhý kód jsem používala jedničku nebo dvojku, kde 1 je znakem pro výpovědi neobvykle dlouhé a dvojka pro výpovědi krátké. Poslední rovina kódování reflektuje případné důvody použití dlouhých, resp. krátkých výpovědí. Ve výše uvedené ukázce (P4) může být důvodem například fakt, že jde o počátek debaty, kdy se proces tlumočení z časového hlediska ještě neustálil. Důvody a souvislosti výpovědí se v softwaru zaznamenávají do poznámek u jednotlivých dokumentů, kódů a citátů.

Pro měření délky výpovědí v konfliktních situacích je třeba brát v úvahu rozdíl mezi výpovědí původní a tlumočenou. Také zde lze objevit konfliktní a zajímavé situace.

Objevuje se zde slabina schématu *původní – tlumočená – původní – tlumočená výpověď*, tedy schématu, který Knapp a Knapp-Potthofová (1985: 457-458) nazývají *Normalform der Mittlerdiskursstruktur* (běžná struktura zprostředkovaného diskurzu). Zvláště ve skupinových interakcích s konsektivním tlumočením se totiž objevují situace, kdy lze všechny výpovědi účastníků (včetně tlumočnicka) považovat za původní (např. dohadování se o způsobu tlumočení – viz 5.3).

Širší pohled na interakci umožňuje vidět všechny výpovědi jako původní, tj. jako výpovědi jednotlivých účastníků interakce, které odpovídají jejich úkolu a roli (normativní a skutečná role: Goffman 1990). Tlumočnick tedy formuluje své výpovědi sám a je za ně odpovědný. Výše uvedenému modelu, který je založen na vnímání tlumočené interakce jako textu (Wadensjö 1998: 104) odporuje také množství pauz, které nelze označit za hezitací pauzy jednotlivých účastníků a nelze je považovat za součásti jednotlivých výpovědí. Jsou to pauzy, kdy “hezituje” celá skupina. Pauzy se označují zkratkou PAUZA.

3.7 Subjektivita badatele, validita a kredibilita dat

Obě výše uvedené situace jsou zaznamenanými daty – kvantitativní přístup by na nich trval, neměnil je a nic k nim nepřidával. Lidská interakce je však svou povahou otevřená. Její proměnlivost respektuje právě přístup kvalitativní. Základními daty pro kvalitativní analýzu jsou nahrávky tlumočených interakcí. Kvalitativní analýza tlumočené interakce, která vychází z participativního pozorování, však nemůže být založena pouze na nahrávkách (ať už video- nebo audio-). Může se totiž stát, že v nahrávkách není zaznamenáno zásadní místo v interakci mezi jednotlivými účastníky, například rozzlobený pohled. Zde nastupuje paměť badatele-účastníka.

Data pro kvalitativní analýzu jsou tedy otevřenější než pro analýzu kvantitativní. Operuje-li kvantitativní analýza pouze s čísly (například při měření délky výpovědí), přehlíží původ dat. Jazyk má jinou povahu než čísla, i když zde existují jisté podobnosti. Kvalitativní analýza operuje s daty zaznamenanými i vnímanými.

Nebezpečím a zároveň kladem kvalitativního přístupu je ale subjektivita badatele, který zachází s vnímanými daty, tj. pamětí registrující i nezaznamenané a nezaznamenatečné, vlastními poznámkami a interpretacemi prováděnými během pozorování. Subjektivitu je třeba reflektovat a produktivně využívat během celého výzkumného procesu (Breuer, Mruck a Roth 2002).

Subjektivita se projevuje už při sběru dat – na nahrávkách jsem slyšela vlastní smích – někdy byl nerozeznatelný od ostatních diváků v obecnstvu. Následující ukázka je příkladem toho, jak výzkumník ovlivňuje znění a povahu debaty. Americký režisér (viz také kapitola Jazykové kultury 5.2) hovoří o agresivním postoji amerických institucí ke zbraním a o tom, jak tato kultura expanduje do Evropy. Používá k tomu líčení nedávné (březen 2009) události z města Winnenden v Německu, v níž sedmnáctiletý mladík střílel ve škole a zastřelil asi 15 lidí. Inspiraci prý získal z USA. Ukázka začíná a končí uprostřed výpovědi režiséra.

	Režisér	(///) but there was a pistol,	19:07 – 19:08	1
	Tlumočník (<i>pochopení a souhlas</i>)	Hmm, hm	19:08-	2
	Režisér	that was in the bedroom and the teenager took the pistol, the boy took the pistol and that's what he used. But I would say that the father truly loves guns, he's, he's, he's German, right? I can't remember, was it in Germany? (<i>dívá se na mne do první řady</i>)	19:08 – 19:21	3
	Moderátorka, tlumočník a diváci v první řadě	Yeah, yeah	19:22 – 19:23	4
	Výzkumnice	Yes, I think so.	19:22 - 19:23	5
	Režisér	I think it's Germany. Hh, hhh so there is an example for me of American gun culture coming in to Europe a little bit (///)	19:24 – 19:33	6

Režisér si nebyl jist, ve které zemi se hrozná událost odehrávala a nechtěl se právě v případě Německa splést. Proto se obracel střídavě na moderátorku a tlumočníka, kteří v souhlasu přikyvovali. Režisér ale hledal jasnější souhlas a přímo se podíval na mne. Odpověděla jsem a možná tak ovlivnila volbu jeho dalších slov (*think – think*; 5 a 6).

Do interakce, tentokrát z pohledu hlediště, jsem se pak zařadila ještě v jedné debatě (P44: 21.22). Debata se odehrála na festivalu Jeden svět v roce 2010 – šlo o rozhovor se švédským režisérem, který natočil film *Videokracie* o Itálii Silvia Berlusconiho. Tlumočnice převáděla dlouhý komentář jedné české divačky režisérovi do angličtiny šušotáží. Další, pouze anglicky hovořící hosté v publiku však byli v nevýhodě. Vedle mne v první řadě kinosálu seděla Američanka a bezmocným gestem mi dala najevo, že ničemu nerozumí. V nahrávce je tak slyšet přerušovaná šušotáž, která ovšem nepochází od „původní“ tlumočnice. Přerušovaná proto, že jsem se snažila umístit diktafon tak, aby zaznamenával co nejvíce z „původní“ interakce, která je předmětem výzkumu.

Se subjektivitou souvisí problém validity – tedy to, že vzhledem k délce a intenzitě lze zkoumat poměrně úzký počet interakcí. Nahrála jsem 25 tlumočených interakcí spojených s promítáním na filmových festivalech. Prvních 14 záznamů bylo přepsáno, zbylé interakce byly předmětem výzkumu pouze jako nahrávky. Software atlas.ti, který byl zakoupen po přepisu prvních 14 debat, totiž umožňuje analýzu přímo z nahrávek. Poskytuje přehledné odkazy, podobně jako přepis, zároveň však zachovává autentičnost empirického materiálu.

Dvacet pět tlumočených interakcí o celkové délce 451 minut (zaokrouhleno, nahraná hodnota) je ve většině aspektů pro orientační výzkum zcela dostačující.

Někdy však lze mluvit pouze o jednotlivinách. Řeknu-li například, že se zkoumaní tlumočníci F. a K. v určitých situacích zachovali způsobem x, y, z, zůstává validita výzkumu nízká. Ke zvyšování validity lze použít analyzovaná data z kvantitativních výzkumů podobného zaměření (např. Angelelli 2004a). Validita je zvýšena především používáním softwaru, který umožňuje zaznamenat všechny případy užívání způsobů x,y a z a jejich analýzu.

Subjektivita se zobrazuje také v kredibilitě dat. Ve výzkumu může hrát roli také fakt, že až na dva tlumočníky, kteří byli účastni zkoumaných interakcí, byli všichni ostatní absolventy či studenty Ústavu translatologie. Lze se zde vyhnout subjektivnímu pohledu? Badatel si při používání kvalitativních metod musí být své subjektivity neustále vědom, a to jak při sběru, tak při analýze dat. Problém subjektivity jsem rovněž řešila pomocí kódů (SUB). Kódovala jsem situace, kdy mohlo dojít k extrémním případům, například při analýze konfliktní situace (P55), se kterou jsem se při tlumočení setkala na vlastní kůži.

3.8 Hlavní rysy metodiky práce

1. Metodika dizertační práce je převážně kvalitativní. Dizertační práce studuje vlastnosti a průběh tlumočené interakce na filmových festivalech. Předmětem zájmu je proces, nikoli výkon tlumočení.
2. Předložený výzkum má orientační povahu. Proces tlumočení v debatách na filmových festivalech dosud nebyl studován. Cílem výzkumu je vytvoření teoretických konceptů, které popíšu a tím dále kultivují proces tlumočení debat.
3. Exploratorní povaze výzkumu odpovídá jeho deskriptivní zaměření a zvolené metody sběru a zobrazování dat. Participativní pozorování a doplňkové rozhovory jsou systematicky přepisovány, a to tak, aby je bylo možné analyzovat pomocí podpůrného softwaru.
4. Počítačově podporovaná (Atlas.ti) analýza dat spočívá v přiřazování kódů pro rozšiřující se roviny. Nejvyšší rovina (superkódy) je pak základem vzájemně provázaných teoretických konceptů, které tvoří výsledek dizertační práce.
5. Metody výzkumu respektují subjektivitu badatele, která je po celou dobu reflektována a prověřována (kódy). Subjektivita a otevřenost výzkumu však nesmějí zamezit důslednosti a preciznosti, která je testována kritérii validity a kredibility.

4 ÚVODY a DEBATY – TERÉN

Tato kapitola se zaměří na popis terénu, ve kterém se odehrávalo participativní pozorování tlumočených debat a úvodů na filmových festivalech.

Nejprve popíšu filmové festivaly, z nichž jsem získala nahrávky pro analýzu a poté se budu věnovat prostoru, kde se interakce odehrávají, tedy kinosálu (biografu).

4.1 Zkoumané filmové festivaly

4.1.1 Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary

4.1.1.1 Základní charakteristika

Filmový festival Karlovy Vary (KVIFF) je jediným festivalem v České republice, který byl akreditován mezinárodní asociací FIAPF a nachází se v jejím seznamu elitních filmových festivalů (FIAPF 2011).

Na internetových stránkách festivalu (KVIFF 2010) se lze dozvědět několik podstatných faktů z jeho historie.

„MFF Karlovy Vary je jeden z nejstarších filmových festivalů vůbec (1. ročník se uskutečnil v roce 1946). Více než 40 let byl festival organizován pod tlakem politické situace v socialistickém Československu. Po společenských změnách v listopadu 1989 se festival několik let potýkal s nezájmem ze strany státu i veřejnosti, v jejichž očích byl téměř nenávratně zdiskreditován.

V roce 1994 se organizace festivalu ujal nový tým v čele se známým českým hercem Jiřím Bartoškou a významnou filmovou publicistkou Evou Zaoralovou, kteří se rozhodli přetvořit stagnující přehlídku v mezinárodně významné filmové fórum. Svou novou programovou i organizační koncepcí dokázal tým Jiřího Bartošky a Evy Zaoralové během několika málo let vrátit festivalu prestiž a zájem odborné i laické veřejnosti.“

Na MFF Karlovy Vary jsou uváděny filmy nejrozumnějšího žánrů a druhů: filmy krátkometrážní i dlouhometrážní; dokumenty i filmy hrané, animované filmy pro dospělé, děti i mládež, celovečerní filmy i filmy. Filmy pro děti představuje tento festival jen zřídka a úplně vynechává filmy reklamní.

V roce 2009 bylo uvedeno 232, v roce 2010 pak 207 filmů.

4.1.1.2 Tlumočení na KVIFF

Význam karlovarského festivalu je neustále potvrzován silným mediálním obrazem, který se dotýká i tlumočení. Svědčí o tom například článek „Tlumočení je adrenalinová záležitost“ uveřejněný na serveru iDNES (2006). Výhradní tlumočnický servis poskytuje filmovému festivalu akciová společnost Artlingua. Artlingua byla založena v roce 1990 a jako jedna z mála tlumočnických a překladatelských agentur v ČR obhazuje certifikát kvality EN ISO 9001:2000, dnes již nahrazený novým ISO 9001: 2008, s účinností od května 2009.

Artlingua má na filmovém festivalu svoji kancelář, umístěnou hned vedle pořadatelské a organizační kanceláře. Tato kancelář je dostupná všem účastníkům festivalu. Vchod a chodba jsou společné s prostorem pro festivalové sídlo firmy, která na festivalu zajišťuje titulky.

Tlumočníci jsou vybíráni z databáze firmy. Program tlumočení se zcela přizpůsobuje potřebám festivalu. Tlumočníci pracují až do pozdních nočních hodin. Program tlumočených akcí dostávají zpravidla jeden den před vlastním tlumočením.

Tlumočí se simultánně a konsekutivně. Simultánně (v kabinách) se zajišťuje zahájení a zakončení festivalu a hlavní tiskové konference.

Konsekutivně se dále tlumočí debaty před a po uvedení jednotlivých filmů a některá další setkání, například menší tiskové konference, kde se konsekutivní tlumočení střídá s šuťotáží.

Do roku 2002 se na karlovarském festivalu tlumočily i samotné filmy. Tlumočení pak bylo nahrazeno titulky, nejprve s tlumočnický v záloze (Švelch 2006).

„Tlumočený film byl někdy výjimečný zážitek, zvláště když se našel charismatický tlumočník. Často ale docházelo k vypouštění a zpoždění,“ říká hlavní dodavatel festivalových titulků Petr Alexander (ibid.)

Hlavní jazykovou kombinací, ve které probíhá tlumočení, je kombinace čeština - angličtina, ale běžně se tlumočí i ze všech a do všech hlavních

evropských jazyků, především z a do angličtiny, francouzštiny, němčiny, španělštiny a italštiny. K dispozici byli i tlumočníci s neobvyklými kombinacemi, jako je například čeština – farsí.

Osm nahrávek tlumočených úvodů a debat pochází z roku 2009.

4.1.2 Filmový festival Jeden svět

4.1.2.1 Základní charakteristika

Jeden svět je mezinárodní festival dokumentárních filmů o lidských právech, který se koná každoročně v březnu. Na rozdíl od filmového festivalu v Karlových Varech má tedy jak druhovou, tak tematickou specializaci.

První ročník se konal v roce 1999. Pořadatelem festivalu je obecně prospěšná společnost Člověk v tísni, která byla založena v únoru 1994 jako humanitární organizace s cílem pomáhat v krizových oblastech světa. Realizuje humanitární pomoc, dlouhodobé rozvojové projekty a podporuje snahy o demokratizaci a dodržování lidských práv ve světě (viz internetové stránky festivalu Jeden svět: 2011a).

Jeden svět není pouze přehlídkou zajímavých filmů, ale má i poselství a morální rozměr, který je zřejmý i z prezentace festivalu na internetových stránkách:

„Cílem aktivit Jednoho světa je povzbuzovat ve svých divácích a divačkách pocit spoluzodpovědnosti za chod společnosti a podporovat v nich občanský aktivismus...

Neoddělitelnou součástí Jednoho světa jsou **diskuse** s festivalovými hosty po projekcích a panelové debaty s experty, projekce pro základní a střední školy a spolupráce s vysokými školami.“ (Jeden svět 2011b, zvýraznění z webu)

Hlavní část filmového festivalu se koná v Praze, ale festival má pokračování i v jiných lokalitách České republiky – pod názvem *Jeden svět v regionech*. Sem však přijíždí o něco méně zahraničních tvůrců a návštěvníků a tlumočení se pak většinou řeší ad hoc.

V roce 2009 bylo uvedeno 123 filmů, v roce 2010 101 filmů a v roce 2011 104 filmů.

4.1.2.2 Tlumočení na Jednom světě

Festival Jeden svět je menší než Karlovy Vary, ale i zde organizuje tlumočení agentura. V prvních ročnících festivalu bylo tlumočení improvizované. Na webových stránkách těchto ročníků (Jeden svět 1999, Jeden svět 2000) nejsou tlumočníci ani překladatelé vůbec uvedeni, je těžké dohledat i festivalový tým (kromě poroty).

Od roku 2006 zajišťuje tlumočení i překlad pro festival Jeden svět agentura Easytalk.

Filmové festivaly jsou jednou ze specializací agentury Easytalk. Na speciálních stránkách s referencemi (Easytalk 2010) jsou vyjmenovány všechny filmové festivaly, s nimiž agentura Easytalk spolupracuje (dodává titulky i tlumočení).

Tlumočníci se vybírají z databáze firmy a také zde pracují i v pozdních večerních hodinách. Na rozdíl od festivalu v Karlových Varech zde agentura zajišťuje i překlad titulků a tak se stává, že tlumočníci v debatách a úvodech jsou zároveň autory titulků či jejich promítači.

Zahajovací a závěrečný ceremoniál festivalu se tlumočí v kombinaci čeština – angličtina, a to simultánně v kabině a zároveň konsekutivně na pódiu filmového sálu.

Dle odpovědí agentury na přiložený dotazník (Příloha 3) se tlumočí mezi češtinou a všemi velkými evropskými jazyky, ale i jazyky méně obvyklými, dle potřeby a dispozic.

Festival Jeden svět je největším zdrojem dat pro participační pozorování, pochází z něj 12 z 25 nahraných úvodů či debat, a to z ročníků 2009, 2010 a 2011.

4.1.3 Mezinárodní filmový festival Febiofest

4.1.3.1 Základní charakteristika

Na internetových stránkách festivalu stojí:

“FEBIOFEST byl založen v roce 1993 nezávislou filmovou a televizní společností FEBIO. V těžkém období přechodu od komunismu k demokracii a tržní ekonomice poskytlo FEBIO příležitost natáčet téměř všem významným českým filmařům, a to včetně Věry Chytilové, Juraje Jakubiska, Jiřího Menzela, Jana Jireše, Jana Hřebejka a dalších.” (Febiofest 2011)

Na rozdíl od ostatních tří filmových festivalů se festival koná především v sálech multiplexu (Praha – Cinestar Anděl). Filmové sály v multiplexech se liší především přístupem do nich, který je organizován velmi technicky a poskytuje méně příležitostí k neformálnímu setkávání, než je tomu u samostatných kinosálů či dvojsálů na ostatních filmových festivalech.

V debatách jsem zde například nikdy neslyšela říci: „A teď bude následovat další promítání, pokud chcete, můžete se autorů dále ptát na chodbě“ (příp. ve foyer či v kavárně).

V multiplexech Cinestar se konají také ostatní české festivaly Febiofest, které ale mají především podobu ozvěn pražského festivalu a tlumočení zde tedy nehraje tak významnou roli.

V roce 2011 Febiofest uvedl 190 filmů.

4.1.3.2 Tlumočení na Febiofestu

Febiofest je velký festival, ale „své“ tlumočnický nezískává přes agentury. Zahraniční hosté mají většinou svého tlumočnicka, který do určité míry hraje rovněž roli průvodce. Je tomu tak i na ceremoniálech tohoto festivalu. Během zahajovacího a závěrečného festivalu provádí tlumočnick šušotáž a vstupuje-li host na pódium, pak tlumočí konsekutivně, případně konsekutivní tlumočení doplňuje šušotáží.

U doprovodných akcí se tlumočení řeší individuálně a improvizace je jedním ze znaků přístupu festivalu k tlumočení. Od roku 2009 se netlumočí filmy a titulky má na starosti tatáž společnost jako na MFF Karlovy Vary.

Podobně jako na Mezinárodním festivalu v Karlových Varech zde platí, že se často na pódiu objevují tři jazyky: při návštěvě německého hosta je to

například čeština, němčina a angličtina. Tlumočí se z běžných evropských jazyků, ale i například z turečtiny. Festival při získávání tlumočnicků oslovuje jedince, často přes zastupitelství příslušných zemí.

Na Febiofestu jsem pořádila tři nahrávky (dva úvody a jednu debatu), které jsou tematicky propojeny osobností herce Helmuta Bergera, který na filmovém festivalu získal cenu Kristián.

4.1.4 Festival krátkých filmů Praha

4.1.4.1 Základní charakteristika

Festival krátkých filmů Praha je nejmenším ze čtyř festivalů, z nichž pocházejí nahrávky úvodů a debat.

Celý program se koná v pražském kině Světozor. Toto kino má dva sály a meziprostor s kavárnou, která je neformálním prostorem pro setkávání. Kino je jedním z center filmové kultury v Praze. Je také velmi důležitým sálem na filmovém festivalu Jeden svět.

Festival je organizován společností Film Servis Festival Karlovy Vary. Členové týmu tedy často pracují i na MFF Karlovy Vary.

Festival je soutěžní, stejně jako ostatní tři festivaly, z nichž pocházejí nahrávky úvodů a debat.

V katalogu ročníku 2011 se nachází následující charakteristika (Short 2011: 8):

„Celkem jistě tak platí, že mnohé z filmů uváděných v letošním programu byste v normálním kině potkali jen opravdu stěží. A to je přesně důvod, proč obliba krátkých filmů ve světě stále roste. Jsou totiž ideální platformou pro alternativnější podoby tvorby i zábavy a výtečně pasují do dnešní fragmentarizované a netrpělivé doby. A festival krátkých filmů Praha nabízí opět možnost seznámit se s tím nejlepším, co mladí filmaři z celého světa vytvořili, a také jak začínali ti, kteří jsou dnes již legendami“.

Na festivalu bylo v roce 2011 promítáno 68 filmů.

4.1.4.2 Tlumočení na „Shortech“

Nejdůležitější vlastností Festivalu krátkých filmů („Shorty“), která ovlivňuje pozorování interakce, je fakt, že se zde nekonají oficiální debaty a tlumočené interakce jsou jen úvody k filmům. Právě proto zde ale mnohokrát byla pronesena věta: „Pokud by Vás ještě něco zajímalo, můžete se tvůrce zeptat ještě venku v kavárně“. Úvody tak mají trochu jiný charakter.

Filmy představují buď tvůrci, nebo osobnosti spjaté s některým z filmů. V rámci jednoho představení se uvádí průměrně pět filmů a ten, kdo je představuje, v nich musí najít určitou souvislost.

Protože se nekonají debaty, jsou úvody o něco obsáhlejší.

Protože jde o menší festival, netlumočí se česky mluvené debaty a úvody do angličtiny.

Zahajovací a závěrečný ceremoniál byl v roce 2011 tlumočen simultánně do angličtiny, na pódiu pak tlumočnice používala konsektivní tlumočení z angličtiny do češtiny a šušotáž pro hosty v opačném směru. Na ceremoniálu ročníku 2011 jsem pořídila nahrávku tlumočení v kabině i na pódiu.

Do pozorování tlumočených interakcí jsem zahrnula dva úvody tlumočené v kombinaci angličtina-čeština.

Každý ze čtyř festivalů, z nichž pocházejí nahrávky tlumočených úvodů a debat, má vlastní kulturu. Festivaly jsou ale v mnohém propojeny: ať už je to přes osobnosti tlumočnicků a organizátorů, přes prostory, ve kterých se festivaly konají či přes festivalové filmy. Hlavním předmětem mého výzkumu je další společný „kulturní fenomén“ festivalů, a to konání tlumočených debat a úvodů k promítaným filmům.

4.2 Kinosál

4.2.1 Prostor sálu – sál a co se v něm děje

Hlavní jednotkou terénu a s ním i výzkumu je kinosál a procesy, které se v něm odehrávají.

Sál (biograf) je jednoznačně definovanou a uchopitelnou jednotkou, která určuje hranice toho, co se děje uvnitř (viz kapitola 3.5.1). Jde o hranice otevřené, takže jsem zkoumala i to, co se děje mimo sál, mělo-li to souvislost s tlumočeným děním v sále.

Promítací sál je jedním z atributů, který odlišuje debaty a úvody k filmům od podobných debat o výtvarném umění, divadle a hudbě. Všechny debaty a úvody, které jsem nahrávala, měly toto konstantní prostředí. Tři filmové festivaly byly pořádány vždy v několika sálech, Festival krátkých filmů Praha obsadil jen kino Světozor a jeho malý a velký sál.

Následující část kapitoly pozoruje filmový sál a jeho atributy, které mohou mít vliv na proces tlumočení. Vliv prostoru tlumočeného sálu lze nejlépe kategorizovat dle dvou z pěti dvojic parametrů, které stanovuje Alexieva pro makro-úroveň tlumočené interakce (2002):

- vzdálenost – blízkost mezi účastníky tlumočené interakce
- formálnost-neformálnost interakce.

4.2.2 Velikost

Více než 80 procent kinosálů v Evropě měří na šířku méně než 10 m (Eur-lex 2010) a má tedy „úzce vymezenou“ frontální linii, kde se nachází filmové plátno a kam také přicházejí moderátoři, hosté a tlumočníci při úvodech a debatách v rámci promítání.

Pozorované interakce se odehrávaly v kinech menší a střední velikosti, tj. v kinech, která se svými rozměry pohybovala kolem hranice 10*25 metrů . Rozměry 8*20 m' jsou přitom maximálními hodnotami pro definici plochy malého kinosálu, jak o nich ve své zprávě hovoří Asociace českých kameramanů (Myslík et Jícha: 2010).

Výjimkou je festival Febiofest, který se koná i v sálech s šířkou plátna 14,1 metru. Širší přední linie zamezuje zaostření na přítomného tvůrce, a tak se často stává, že se diváci na debatu přesouvají ze zadních míst dopředu blíže k hostům, tlumočnickovi a moderátorovi, aby tak vznikl přímý kontakt.

4.2.3 Pódium a hlediště

Některá kina na všech třech festivalech byla kromě filmového plátna vybavena i pódiem před ním, které mělo velký vliv na průběh tlumočené interakce. Pódium bylo centrem interakce ve 12 z 25 nahraných interakcí. Kino Světozor o dvou sálech, kde se odehrálo 10 debat a úvodů, má ve Velkém sále poměrně prostorné pódium, které bylo původně určeno na pořady typu AUTOMAT, jak mi sdělila architektka rekonstrukce kina Marcela Steinbachová. V kině se odehrávaly debaty i úvody k filmům. Porovnáme-li interakce, ve kterých aktéři debaty a tlumočnick stojí na pódiu, s debatami, kde filmoví tvůrci a tlumočnick stojí vpředu pod pódiem, nebo pouze na podlaze pod filmovým plátnem, zjistíme, že debaty pod pódiem jsou kratší, v některých případech (např. P20 a P42) však obsahují nejdelší časové úseky, které mají být přetlumočeny.

Na pódiu před plátnem se odehrávají také panelové diskuze spojené nejen s promítaným filmem, ale i šířeji s daným tématem: debata o časosběrných dokumentech (P8 a 11), debata o ženách v médiích (P24) .

Právě v těchto debatách je nejlépe vidět, jak pódium a přední část sálu vytvářejí dojem samostatných jednotek interakce, kde se setkávají veřejný (tj. ve svislé linii mezi pódiem a obecnstvem) a intimní projev (v linii horizontální - tj. mezi diváky a mezi účastníky debaty zvlášť).

Šušotáž je zřejmým příkladem intimní interakce, režisérovo či moderátorovo představení filmu je naopak příkladem projevu veřejného.

Ve dvou zkoumaných debatách však došlo k tomu, že režisér hovořil o debatovaném problému polohlasem směrem k tlumočnickovi, který pak nahlas tlumočil směrem do hlediště. Jak obě debaty pokročily (P8 a P11; P

23 a P24), vztah režiséra k obecenstvu se vytvářel i na přímé rovině a režisér postupně začal hovořit nahlas.

Hlediště je z prostorového hlediska protikladem pódia a z tohoto protikladu vyplývá i vertikální povaha tlumočených interakcí spojená s formálností – tam, kde je přední linie sálu zvednuta do výšky.

Prostor filmového sálu je primárně určen pro promítání a shlédnutí filmů. Tlumočená debata narušuje pocit soukromí, který má divák při promítání filmu. Hlediště přestává být skryto ve tmě a lze v něm rozlišit jednotlivé tváře, které pokládají dotazy a komentují film z různých míst v sále.

Terén filmového sálu a přítomnost pódia mají vliv také na diskurz. Ve mnou zkoumaných debatách lze rozeznat všechny tři typy diskurzu, které popisuje Pöchhacker (2007): projevy, debaty a konverzaci tváří v tvář (*speeches, debates a face-to-face talk*). Vysoké pódium činí například z diskurzu projev (P 50), zatímco rozhovor moderátora, tlumočnicka či diváka v přední řadě s hostem, který stojí pod pódium, má rysy konverzace tváří v tvář. Debata je nejčastějším druhem diskurzu už proto, že se v rámci filmových festivalů tento termín běžně používá.

4.2.4 Mikrofon

Zacházení s mikrofonom úzce souvisí s tématem velikosti sálu. Některé menší interakce měly 1 mikrofon pro všechny účastníky (P17), jiné (a všechny se odehrávaly na pódiu) měly naopak zvláštní mikrofon pro moderátora, debatujícího režiséra tlumočnicka (P 28).

Velikost a pódium jsou dvě veličiny o stálé hodnotě, kterou lze zjistit i po natočení pozorovaných interakcí, zatímco informace o mikrofону jsou buď součástí nahrávky, nebo jsou zjistitelné z terénních poznámek zapsaných během interakce (viz kapitola 3).

4.3 Závěrem

Terén filmových festivalů a jejich „kultura“ mají výrazný vliv na průběh tlumočené interakce. Významnou roli přitom hrají i detaily sálu, například výška jeviště, počet řad v hledišti, šířka filmového plátna a umístění schodiště.

5 ÚVODY A DEBATY – PRŮBĚH INTERAKCE

Tato kapitola je výsledkem analýzy tlumočených interakcí nahraných na festivalech. 26 nahrávek z 25 interakcí (P8 a P11 na sebe navazují) je dokladem zajímavých setkání a napínavých konfliktů. Kapitola popisuje jejich průběh a hranice.

5.1 Závislost na filmu - promítání

Tlumočení debat a úvodů k filmům má zcela jinou povahu než tlumočení filmů samotných, přestože se odehrává ve stejném prostoru, v kinosále. S filmy, o nichž se debatuje, nebo které jsou východiskem debat, však velmi úzce souvisí. Základní je přitom rytmus: úvod – promítání – debata.

V čem tedy spočívá závislost na promítaném filmu?

5.1.1 Představit film a vyložit jeho smysl

První a nejdůležitější závislostí je fakt, že v debatách jsou přítomni tvůrci (většinou režiséři, někdy však scénáristé, kameramani či jiní spolutvůrci), kteří se vyjadřují k filmu, k filmu jako svému dílu a ke svému dílu vůbec. Popisují svůj umělecký záměr.

Tlumočení se tak stává „interpretací“ uměleckého záměru a tím i uměleckého díla. Neustále se tak potýká se základní otázkou: Lze hovořit o umění? Lze jej tlumočit? Lze to navíc učinit v tak krátké době, která je určena pro debaty a úvody k filmům? Na to se ptá již Schleiermacher:

„Oblasti umění a vědy přísluší písmo; jedině jím se díla stávají trvalými; tlumočit vědecké či umělecké výtvary od úst k ústům by bylo stejně zbytečné, jako se to zdá být nemožné. Naopak pro obchody je písmo jen mechanickým prostředkem; původním je zde ústní jednání a každé písemné tlumočení (*schriftliche Dolmetschung*) je třeba vidět jen jako záznam mluveného“ (Schleiermacher 1960: 39-40)

Grieselová (2007), která studuje tlumočení a titulkování v příbuzné divadelní oblasti, popisuje tento problém dvěma známými dichotomiemi, přítomnými všude v translatologii: literárnost vs. funkčnost a ústní vs.

písemná forma. V oblasti filmu má ústní forma paradoxně ještě větší váhu než v divadle, filmové texty totiž nebývají kanonizovány. To se projevuje i v debatách. V debatách hraje mnohem větší roli funkčnost než literárnost. Existují však výjimky a v debatách lze najít části, které vypadají jako „mluvený záznam psaného“...

P 25a

 	Režisérka	Also ich wollte einen Film machen, der die...Funktion von Arbeit auf emotionale Art und Weise untersucht also ich wollte die Emotionen verstehen die an Arbeit geknüpft sind. Und um das zu verstehen hhh versuchte ich oder der der Kern, der Film entwickelte sich so, dass ich als Kern die Geschichte meines Vaters hatte, dieses Interview hatte und von diesem Interview aus, ich habe immer an Etappen gedreht und wieder geschnitten, folgte ich den Fragen, die ich hatte, an den unterschiedlichen Stellen und so folgte ich zum Beispiel der Frage, warum sind die Kollegen nicht vorbei gekommen, was ist da passiert und was hhh wie wird dieses, diese Arbeitskette von standardisiertem Verhalten, dass mein Vater erzählt, wie, wo wird das gelehrt, wenn es das gibt. Letzlich versuchte ich und hh in sofern stimme ich Ihnen zu, ich versuchte keinen Film zu machen, der eine These belegt, sondern viel mehr den hh das das das, die Fragestellungen präsent zu machen, das Entwickeln der Gedanken vor den Augen der Betrachter, weil in meinem Si-, in meinem Verständnis von Filmen, oder die Art von Filmen, die ich machen möchte, versuche ich hh meinen Zuschauer zu motivieren, zu verknüpfen und selber für sich zu überlegen, an welchem Punkt stehe ich, wo ist meine Sollbruchstelle. Und hh... voilà	1 4 : 2 5 – 1 5 : 5 4	1
	Diváci	☺ (<i>jemný smích</i>)	15:54	2
	Tlumoč-ník	Hhh tam hh základem toho filmu bylo zkoumat vlivy práce na lidské emoce a také to, jaké emoce se vážou k práci hhh ten	15:54 17:08	3

		film se vyvíjel takovým způsobem, že jádro tedy samozřejmě byl příběh mého otce a na něj navazovaly různé etapy, hhh v rámci kterých jsem se snažila najít odpovědi na vlastní otázky, které jsem k tomuto tématu měla, například hh, proč se žádný z kolegů mého otce nezajímal o jeho situaci, kde vznikají takové ty standardizované vztahy na pracovišti, o kterých mi můj otec vyprávěl, případně, kde se takové vztahy učí. A ten film jako takový nemá prezentovat žádnou tezi, žádnou teorii, spíše má pokládat otázky a hh divákovi představovat určitý vývoj. Já se ve svých filmech, respektive v takových filmech, které bych chtěla točit, bych diváka chtěla postavit před nějakou takovouto vyvíjející se situací a nechat ho samotného zjistit, zkoumat hhh, jaké hledisko na celou situaci zaujímám a kde je můj tak zvaný Sollbruchstelle, tedy původní název tohoto filmu, což je bod zlomu, dalo by se říci.		
--	--	--	--	--

Režisérčin projev je skutečným popisem uměleckého záměru, který v sobě nese rysy psaného textu. Tak je tomu i s projevem tlumočnickovým. Máme zde proti sobě (či lépe za sebou) dva téměř vzorové úseky, které mohou být analyzovány jako psaný text.

V „originálním“ textu ukázky se nachází sedm přibližně synonymických výrazů, jak vyjádřit umělecký záměr: *Ich wollte einen Film machen, der...untersucht; Ich wollte verstehen; Ich versuchte...; Ich hatte als Kern...; Ich folgte den Fragen, die ich hatte; Ich versuchte Fragestellungen präsent zu machen...; In meinem Verständnis von Filmen, die ich machen möchte...*

Tlumočnick používá následující výrazy pro umělecký záměr – používá jich o něco méně, avšak přibližně s touže lexikální variabilitou: „Základem tohoto filmu bylo zkoumat; Jádro tedy byl...; Snažila jsem se najít odpovědi na vlastní otázky; A ten film jako takový nemá prezentovat tezi...; Já bych chtěla diváka postavit před takovouto situací.“

Z textového hlediska lze sledovat, jak tlumočnick zachází s abstraktními a složenými podstatnými jmény jako jsou *Arbeitskette, Verständnis, das*

Entwickeln, Fragestellungen a samozřejmě *Sollbruchstelle*, což je název filmu. Tlumočník skutečně rozpoznává mnohá z těchto slov jako klíčová pro režisérku a přenáší je odpovědně do češtiny tak, jak mu jen čeština dovoluje („jaké bych chtěla točit; vývoj; vyvíjející se situace“). To, že na tyto mluvené úseky vůbec lze nahlížet jako na psaný text umožňuje také fakt, že jsou jak na papíře, tak i časově téměř stejně dlouhé. Uvedená ukázka je příkladem toho, čemu Wadensjö říká *close rendition* (těsný převod či lépe těsná interpretace; 1998: 107). Tlumočená výpověď je dosti plynulá a ještě více než projev režisérky tak působí jako čtení. Při porovnání ve směru „interpretace“ - „originál“ (ibid.: 108) zde však nutně chybí závěrečné *voilà*, kterým režisérka předává slovo tlumočnickovi a kdy si uvědomuje, že její „řeč“ už je příliš dlouhá.

Klíčové slovo ukázky je *Sollbruchstelle*, což je, jak tlumočník vysvětluje publiku, německý název promítaného filmu. Oficiální anglický překlad názvu je *The Devil Hides in Doubt*, z něhož vychází také český název „Dábel se skrývá v pochybnostech. *Sollbruchstelle* je technický termín pro místo, kde se má rozbít technické zařízení, aby nevznikly nežádoucí jevy. Bruchstelle je skutečně bod zlomu, chybí zde však část *Soll-*, která konotuje ovladatelnost našich životů zvnějšku - stejně jako je zkonstruováno technické zařízení. Tlumočník v ukázce však pojem nevysvětluje, a to i přesto, že ví, co pojem znamená, jelikož se připravoval na tlumočení a díval se na shrnutí obsahu a informace o filmu.

Režisérka se snaží hájit svůj film a vypadá přitom dosti vyčerpaně, tlumočník naopak její slova přenáší s lehkostí a autoritou – nejedná se o „jeho“ film.

Výrazy pro vyjádření uměleckého záměru jsou jedním z nejfrekventovanějších lexikálních prostředků, který spojuje všechny nahrané interakce a to i přesto, že každý tvůrce má jistě své vlastní, jedinečné intence.

5.1.2 Jména a názvy

Zcela konkrétní propojení debat a promítaných filmů vytvářejí jména, především jména postav, tvůrců a míst, spojených s filmem.

Jména jsou výraznou součástí přípravy na tlumočený film. Všechny osm tlumočnicků, se kterými jsem hovořila po představení, tvrdilo, že se před debatou musejí naučit hlavně jména tvůrců, název filmu a oficiální festivalové překlady tohoto názvu. Čtyři dotazovaní tlumočníci také tvrdili, že u jmen jim velmi prospívá, když se účastní promítání, kde opakovaně slyší vyslovovaná jména a kde mohou z titulků rovněž zjistit jejich pravopis.

Vlastní jména nejsou v translatologii opomíjeným fenoménem, na jejich tlumočení se však zaměřuje jen několik odborných příspěvků (Meyer 2008; Kovarski 2002, Gile 1984).

U jmen jde dle Meyera (2008) v zásadě o čtyři typy (jména osob a živých bytostí, míst, institucí a věcí, příp. produktů). Meyer se přitom zabývá především rozdílem mezi simultánním a konsekutivním tlumočením. Pohlíží přitom na následující typy zacházení se jmény, které sleduje v obou způsobech tlumočení:

1. Jména jsou převedena jako jména.
2. Jména jsou v převodu vynechána .
3. Jména jsou nahrazena zájmeny.
4. Jména jsou převedena pomocí druhového označení.
5. Jména jsou rozšířena (ibid.).

Meyer volí textový pohled na tlumočení a porovnává originál a jeho převod. Dochází k závěru, že nerovnost originálu a převodu může být považována za „univerzálii jazykového zprostředkování“, ale opomíjí, že tlumočený projev závisí také na vztazích, celkové atmosféře interakce a vnitřním rozpoložení tlumočnicka. Přesto jeho kategorie poskytují dobré vodítko a lze se s nimi konfrontovat.

P45a

	Režisérka	The way I found the people was that I met Kang Chol-Hwan , who is the man in the red sweater, who talks about his fish and his aquariums and I met him at a human rights conference in 2002 in Japan	3:30 – 4:00	1
--	-----------	---	-------------------	---

		that my husband and I went [by to] hh and it was my first exposure to this entire issue and I met him there and he told his story hhh and hearing his stories completely blew my mind		
	Tlumočnice	Hh, takže, první člověk se kterým jsem se setkala, tak byl tam pan Kim , ten v tom, v tom červeném svetru. My jsme se potkali v roce 2002 v Japonsku, kde jsem byla na konferenci a on tam byl taky a mluvil tam o svých zkušenostech a povídal ten svůj životní příběh a pro mě to vlastně bylo vůbec poprvé, co jsem se setkala s tím tématem Severní Korey a uprchlíků	4:01 – 4:26	2
	Režisérka	Kang Chol-Hwan wrote a memoir called The Aquariums of Pyongyang and hhh it's a book and I originally optioned that, it's a book, and I optioned to do a feature film, to do a dramatization of his story and so I developed a relationship with him and this was in 2002 I started so it went over several years and then hhh I couldn't make that film I became very frustrated but the longer way I was going to conferences and I met other people and I heard of their stories and each time I would say: Can I tell [would you,] your story? And everytime the person said yes and those people introduced me to other people and eventually I just had a network of people that I could call and and talk to.	4:27 – 5:14	3
		PAUZA	5:15 – 5:18	4
	Tlumočnice	Pan Kim o těch svých zkušenostech napsal také knihu a já jsem na tu knihu hh v tom roce 2002 koupila práva, protože jsem chtěla natočit hraný film, chtěla jsem to, ten příběh zdramatizovat a ono se to protahovalo, trvalo to několik let, nakonec se to bohužel nepodařilo ten film natočit, já jsem z toho byla poměrně hodně frustrovaná, ale hh za těch pár let jsme si vytvořili docela blízký vztah, já jsem mezitím jezdila po dalších konferencích o lidských právech a potkávala jsem další lidi, kteří vyprávěli své příběhy a ti mně pak, pak zase dávali kontakty na další a další lidi, hhh takže	5:19 – 6:09	5

		postupně jsem si takhle vybudovala takovou malou síť a naprostá většina těch lidí souhlasila s tím, že, že se účastní toho dokumentu		
	Moderátorka	Tak prosím, támhle máme další otázku	6:10	6
	Divák	Dobrý den, já nemám otázku, já jenom chci doplnit, ta kniha vyšla taky česky v nakladatelství Agite/Fra a jmenuje se Pchjongjangská akvária a je to právě ta originální kniha, pán se jmenuje Kang , ne Kim .	6:11 – 6:29	7
	Tlumočnice a moderátorka	☺ ☺	6:30	8
	Moderátorka	Děkujeme.	6:31	9
	Tlumočnice	I just I don't have a question I have a comment. The book was also published in Czech in 2003 and hh it has the same name and I was corrected for mispronouncing the name. I am sorry.	6:31 – 6:42	10
	Režisérka (laskavě)	OK.	6.42	11

V této ukázce jsou zmíněna dvě zásadní vlastní jména: jméno knihy a především jméno autora, který ji napsal a který se objevil ve filmu. V interakci se jméno autora knihy vyskytuje celkem šestkrát. Poprvé (P45a: 1-2) převádí tlumočnice skutečné jméno autora jako pan Kim. Jeden převod lze však zařadit do tří z pěti Meyerových kategorií (2008):

1. Jméno **Kang** Chol-Hwan je převedeno jako jméno **Kim**.
2. Jméno **Chol-Hwan** je vynecháno.
3. Jméno **Kang Chol-Hwan** je převedeno pomocí druhového označení **pan** Kim.

Podobná situace nastává mezi výpověďmi 3 a 4.

Vrchol situace se však nachází mezi výpověďmi 7 až 11. Divák opravuje tlumočnici (P45a: 7) a ta uznává svou chybu (ibid.: 10). Nejprve ovšem přetlumočí informace uvedené v divákově komentáři.

Klíčová slova této ukázky jsou *the man in the red sweater* („ten v tom červeném svetru“) a *mispronouncing* (nesprávná výslovnost).

Obě klíčová slova jsou spojena s promítnutým filmem.

The man in the red sweater, odkazující na postavu ve filmu, umožňuje identifikaci muže, o němž se mluví – účastníci interakce se tak dozvědí, kdo napsal knihu, kdo byl inspirací pro vznik dokumentárního filmu a komu vyšla kniha i v češtině.

Mispronouncing (špatná výslovnost) znamená nahrazení příjmením *Kim*, které použila tlumočnice. *Kim* je sice běžné korejské příjmení, ale divákovi se může spojit se jménem vládce Severní Koreje, podle nějž se film jmenuje *Kimjongilia*. Oponent režimu je tak komicky spojen se svým pronásledovatelem.

Výše uvedených pět typů (Meyer 2008) zacházení se jmény bych například ještě doplnila o případ „drmolení“, kdy tlumočník vysloví jméno tak, aby bylo možné několik interpretací. To se několikrát přihodilo u filmů, které tlumočník či tlumočnice neviděli a například neznali písemnou formu vyslovovaných jmen. Čeština poskytuje jednu možnost „krytí“ navíc, a to tam, kde se nejistota spojená s výslovností jména projeví ve skloňování. Tlumočník si vybere ten pád či osobu, kde se nejistota neprojeví. Někdy se tak ale děje spojením s Meyrovým druhovým označením, pomocí kterého jsou jména rozšířena. Drmolení i druhové označení používal například tlumočník v debatě P4, když převáděl jméno společnosti Pacificorp.

„Korejská“ debata (P 45) pokračovala dále. Opět bylo použito jméno a opět odkazovalo na postavu z filmu. Moderátorka předala slovo divákovi a ten se táže:

P 45b

	Divák	Dobrý den, já bych se chtěl zeptat, jestli, jestli do Severní Korey vysílá Svobodná Evropa nebo nějaký podobné rádia a jestli ty lidi to tam můžou chytat, jestli mají rádia a je tam elektřina nebo ... jestli něco takového je	6.48 – 6.59	1
	Tlumočnice	I just have a question about foreign radios. Is there anything like Radio Free Europe [...from] North Korea? Do people you know have the opportunity to listen	7.00 – 7.15	2

		to foreign radios?		
	Režisér ka	There is definitely Radio Free Asia, hhh there's Voice of America in Asia and there is also, one of the people in the film <i>[Kim Song Nin]</i> , his name is, he's the gentleman, who says, they were loading bodies onto the track and he has that hand gesture (<i>ukazuje</i>). He has his own radio station in Seoul and he broadcasts to North Korea five hours a day and he's been doing that since he got out, hhh he's had his offices hhh, hhh what's the word, sort of terrorized, they've been destroyed by we don't know who, vandalized. He said, his signal is blocked by the Chinese, by the Russians hhh, but he keeps on working on it and so he broadcasts, I think there's a bit of footage of him with the headphones on, only, no, it's in the extras, I am sorry. ☺ ☺	7.16 – 8.09	3
	Tlumoč nice	☺, samozřejmě hh existuje Rádio Svobodná Asie, je tam taky Hlas Ameriky, se tam dá chytnout a jeden z těch lidí, které jste viděli v dokumentu, ten generál – já se nebudu ani snažit to jméno vyslovit, tak se omlouvám. On má svou vlastní rádiovou stanici, vysílají ze Soulu pět hodin denně a on je v tom, velmi se v tom angažuje, hhh jeho pobočky, toho rádia, byly několikrát napadeny, byly vykradeny, byly hhh, byly zničeny, ty, ty, to jejich zařízení, několikrát se mu stalo, že ten rádiový signál byl blokován z Ruska nebo z Číny, hh já jsem myslela, že se tam, já jsem myslela, že se v tom filmu mihnul i se sluchátky na uších, ale teď jsem si uvědomila, že to je až v těch hhh bonusových materiálech na DVDčku, takže jsme neviděli to jeho rádio.	8.09 – 9.06	4

Režisérka filmu, NC Heikenová, vypráví v debatě další příběhy lidí, kteří se objevili ve filmu. Vyprávění příběhů je velmi důležitým typem diskurzu především v debatách o dokumentárních filmech. Přestože jsou zde výpovědi řazeny podobně jako v „potrubním“ modelu komunikace (*conduit modelů* Wadensjö 2008), vidíme, že je nelze izolovat nejen od souvislostí průběhu debaty, ale i souvislostí promítaného filmu a jeho tematiky.

Ukázka je příkladem střetu jazykových kultur a nejsou to jen dvě jazykové kultury, „mezi kterými“ se tlumočí, ale i kultura třetí – kultura spojená s promítaným filmem (korejština).

Kultura, definovaná tentokrát jako „způsob zacházení s problémy“ se však projevuje i v jednání tlumočnice. V první a druhé ukázce zvolila dva odlišné typy zacházení s problémem. Použiji-li kategorie, které nabízí Houseová (2009, viz 2.3), byl v první ukázce (P45a) její způsob řešení problému spíše nepřímý, ve druhé ukázce (P45b) pak své potíže vyjádřila přímo, a to v první osobě.

Tlumočnice se zde po zkušenosti z předchozího úryvku již nepokouší vyslovit jméno postavy, přestože nyní by postavu z filmu skutečně mohla pojmenovat *pan Kim*. Situaci tentokrát řeší explicitní formulací, když klidným způsobem s trochou sebeironie v hlase řekne, že se ani nebude „snažit to jméno vyslovit“. Není to nutné, protože i zde je odkaz na obraz (*hand gesture*, *ibid.*: 3), který je příkladem závislosti debaty na promítaném filmu a jeho souvislostech.

Ani správnost vyslovení však nemusí být kritériem, jak se dívat na jména a jejich užívání v tlumočené interakci. Na filmových festivalech se totiž často stává, že zde (většinou anglicky a v rolích diváků i tvůrců na pódiu) hovoří nerodilí mluvčí, u kterých je při tlumočení větší pravděpodobnost ztrát (Kurz 2005). I proto zde dochází ke střetu většího množství kultur, i když se tlumočí jen mezi dvěma jazyky. Další ukázka je opět příkladem toho, jak jméno (tentokrát toponymum) souvisí s promítaným filmem. Setkávají se zde tři „nerodilí“ mluvčí: česká divačka, která hovoří s režisérem anglicky, česká tlumočnice a dánský režisér. K třem jazykovým kulturám (čeština,

angličtina a dánština) se připojuje ještě francouzština. V hranatých závorkách je uvedena použitá výslovnost.

P 34

Divačka (česká)	Have you gone to Cannes [kan] with this film?	3:00 - 3:04	1
Tlumočnice (do mikrofonu)	Jel jste s tím filmem do Cannes [kan]?	3:04 - 3:06	2
Všichni	😊 😊	3:07 - 3:08	
Režisér (rozpaky)	Hhh	3:09	3
Tlumočnice	Have, your father, have you gone to Cannes [kans], to Cannes [kans], to the Cannes [kans] festival, as your father said, he wants to go.	3:09 - 3:13	4
Režisér	No, I don't think there is a documentary hhh	3:13 - 3:17	5
Tlumočnice (napovídá šeptem)	section	3:18	6
Režisér	Hhh in Cannes [kæn]	3:19	7
Tlumočnice	Myslím, že tam dokumentární filmy se neuvádějí.	3:19 - 3:21	8

V této ukázce vidíme tlumočnici jako „jazykovou odbornici“ (P34: 4, 6)- pomáhá české divačce, která se rozhodla mluvit anglicky a režisérovi, který divačce nerozumí. Nejprve vyzkouší jinou výslovnost toponyma a vysvětlí spojení s filmem (ibid.: 4). Poté (mimo mikrofon) radí se slovem *section* (ibid.: 6). Do této role se tlumočníci na filmových festivalech dostávají poměrně často právě v interakcích s nerodilými mluvčími.

Z této ukázky je především zřejmé, že znalost filmu je pro úspěšné tlumočení velkou výhodou. Tlumočnice film viděla a pamatuje si i situaci, kde otec režiséra, jeden z protagonistů krátkometrážního dokumentárního filmu, říká svému synovi...“*A pak pojedem do Cannes*“.

Jazykové odkazy na promítaný film v úvodech a debatách a vysvětlování jeho smyslu jsou dvěma projevy toho, že interakce začíná již vstupem do kinosálu a že do zkoumání tématu patří i debatovaný film a jeho promítání.

5.2 Jazykové kultury

V teoretické části (kapitola 2) jsem představila několik definic pojmu kultura. Mnohé dnešní teorie (Derrida 1976, Hofstede 2004) odmítají vidět národní kultury, odmítají projekce a stereotypy. V teoretické části jsem od sebe odlišila jazykovou a národní kulturu. V tlumočených interakcích hraje jazyková kultura svou zvláštní roli, ale organizační a osobní kultura – rituály, hodnoty a pravidla (Bittl 2011), mají na proces tlumočení podobně silný vliv. Základem definice a pochopení těchto kultur je jejich setkávání a střetávání. Tlumočník se tedy může stát zprostředkovatelem mezi jednotlivými jazyky, ale je také prostředníkem mezi dvěma osobnostmi s odlišnými rituály, hodnotami a pravidly.

Na festivalech lze zaznamenat skutečně velké množství jazyků a jazykových kultur. Tři z jazyků spojené s příslušnými kulturami pak vytvářejí definici zkoumaných interakcí. Jsou to angličtina, němčina a čeština. To však samozřejmě neznamena, že by na nahrávkách nebylo možné slyšet i jiné jazyky.

Na Jednom světě 2011 tak například došlo k následující situaci (P49: 8.25-10.00): Divačka dostane slovo od moderátorky a mikrofon od asistentky. Pokládá srbskému režisérovi (národnost, ke které se hlásí, přesně neznám, ale narodil se v Sarajevu), který dosud hovořil v angličtině, z a *do* které převádí interakci tlumočník, otázku v srbštině. Ostatní diváci i tlumočník divačce udiveně i pozorně naslouchají, protože srbština se podobá češtině. Tlumočník na mne mrká - situace je zajímavá - a poté se zeptá divačky (ani její národnost neznám): „ Mohu Vás poprosit ještě česky?“ a ta odpovídá: „Samozřejmě, ano...“ a formuluje své dva dotazy tentokrát v češtině.

Režisér na ně odpovídá anglicky a slovy *OK, you can translate* předává slovo tlumočnickovi, který výpověď převádí.

Celá debata je plná lehkosti a vtipu.

Velmi vtipná je i situace další (P 44), která je ovšem složitější, protože mluvčí, který pokládá švédskému režisérovi točícímu film v Itálii, otázku v italštině, neumí česky a anglicky hovořit zřejmě nechce. Když dostane od anglicky hovořícího moderátora slovo, zeptá se nejprve správně, ale trochu neuměle, česky: „Můžu hovořit italsky?“. Moderátor a režisér mu to trochu rozpačitě odkývají. Potom, co divák už nějakou dobu italsky hovořil, prohlásí režisér, že on tlumočit nemůže a obrátí se na tlumočnici: „I am not as good as you“. Ta však italsky neumí a divák je tak donucen svůj dotaz formulovat znovu, a to anglicky. Tlumočnice jej poté převádí do češtiny. Následuje dlouhá (ibid.: 9.28 – 13.19) odpověď, anglicky s italskými citáty a pepnými výrazy, přerušovaná salvami smíchu. Režisér předává slovo tlumočnici slovy: *A very long answer...* Ta výpověď zkrátí asi na polovinu délky (ibid.: 13.23-15.30), o humor ji však rozhodně neochudí. Diváci se nejen smějí, ale ještě jí zatleskají. Tlumočnice je v centru pozornosti – roli přitom hrají následující témata: italština, režisérův vtip a délka jeho výpovědi.

Výše uvedené ukázky nemohu bohužel uvést v přepsané formě, protože neovládám italštinu ani srbštinu natolik, abych se mohla spolehnout na správnost. Druhá ukázka by byla také příliš dlouhá. Možnost poslechu na CD je zde velkou výhodou.

Jako univerzální jazyk pro tlumočení se používá angličtina. Hovoří-li tedy např. režisér či režisérka z Albánie anglicky, není třeba a skutečně se také nehledá (dle rozhovoru s pracovníci jedné ze dvou agentur) tlumočnick z albánštiny a nastupuje prostředník mezi angličtinou a češtinou.

5.2.1 Dohoda

Předtím, než interakce začne, je třeba učinit rozhodnutí, z jakého a do jakého jazyka se bude tlumočit. V některých případech je tento proces zcela samozřejmý, jinde je třeba rozhodnutí dobře zvážit. Bývá to zpravidla tam, kde ti, kterým jsou kladeny otázky, pocházejí z neanglicky hovořící země. (viz 5.3, ukázka P45b).

Tato dohoda souvisí úzce se statusem a rolí, které mají jednotliví účastníci interakce. Z účastníků interakce přísluší dohoda o jazycích většinou „osobám na jevišti“. Publikum ovlivňuje dohodu až z pozice prováděné role (*role performace*; Goffman 1961, cit. Wadensjö 1998: 83).

Dohoda však vzniká nejen v předsálí, ale často také mnohem dále od něj. Tlumočníci dostávají svá zadání buď od agentury, nebo od organizačního týmu festivalu. Mají ale možnost ovlivnit volbu jazyka těsně před interakcí právě v předsálí, kde se setkají s tvůrci a moderátorem, jako se to stalo v případě debaty s německým režisérem na Jednom světě v roce 2009, který však natočil film o amerických Indiánech a velmi dobře hovoří anglicky (P 4). Tlumočník s jazykovou kombinací čeština - angličtina – němčina mi v předsálí před setkáním s režisérem a moderátorkou řekl, že by raději tlumočil z angličtiny než z němčiny, protože se cítí jistěji a navíc „je to dobré pro mezinárodní publikum“ (začátek interakce viz 5.3, P4b). To, v jakých jazycích bude interakce probíhat, může změnit také moderátor. Například tak, že za jazyk označí pouze češtinu a tím tlumočnicka zcela uvolní. Tato situace je běžná především na karlovarském filmovém festivalu, kde se pro mezinárodní publikum mají všechny debaty odehrávat také v angličtině - tedy i debaty o českých filmech.

P32a

Moderátorka	Ještě se zeptáme, jestli máme tlumočit do angličtiny?	0:40 - 0:43	1
Tlumočnice	Is there anyone who needs translation into English?	0:43 - 0:46	2
	PAUZA. ☺ ☺ (<i>smích z různých míst</i>)	0:46 - 0:49	3
Moderátorka	Tak zůstaneme s češtinou	0:49 - 0:51	4

	PAUZA. ☺ (<i>jemný smích z různých míst</i>)	0:51 – 0:56	5
Režisérka	Tak dobrý den (///)	0:56	6

S rozhodnutím souvisí zřejmě také to, co se dělo na začátku debaty (P 32) a v úvodu k promítání (P 31). V krátkém úvodu před promítáním pozvala moderátorka na jeviště celý tým českého filmu Kuličky (7 lidí) a představila je jménem a povoláním, které v týmu měli. Totéž pak učinila na začátku debaty. Po představení každého člena týmu diváci tleskali. Tlumočnice uvádění na jeviště netlumočila, s moderátorkou udržovaly nepsanou dohodu, která je rozšířena na festivalu v Karlových Varech: zve-li moderátor účastníky debaty na pódium, říká jen jejich jména, případně funkci v týmu, která bývá srozumitelná i pro zahraniční účastníky (např. producent, režisér, kameraman). Tím se vyhne dvojitému potlesku, který je přerušován výkonem tlumočnicka.

V úvodu i v debatě stála tedy vedle moderátorky na jevišti velká monolingvální skupina, jejíž přítomnost jistě měla vliv také na moderátorku, která si přestala být jistá, že je zde opravdu třeba tlumočení.

Účastníci interakce se tedy rozhodli (P32a), že debata bude vedena pouze česky. Tlumočnice odešla ze sálu a debatu převzala režisérka filmu, která dávala slovo jednotlivým spolupracovníkům na filmu. Přítomnost a práce moderátora (viz 5.3) tedy silně souvisí právě s faktem, že debata je tlumočená a potřebuje organizaci.

5.2.2 Angličtina

Angličtina má na českých filmových festivalech výsadní postavení. Výrazně se zde projevuje jev nazývaný *English-as-lingua-franca*, který je součástí širšího konceptu zvaného *English as an international language* (Seidlhofer 2005). *English-as-lingua-franca* odkazuje na interakce, ve kterých se setkávají rodilí mluvčí jiných jazyků, kteří si za jazyk komunikace volí angličtinu. Tento jev se začal zkoumat teprve na přelomu tisíciletí. Jenkinsová (2000) například popisuje, že zvládnutí některých fonologických (θ a ð) a gramatických jevů (- s ve třetí osobě singuláru sloves), které jsou

považovány za „specificky anglické“, není podmínkou srozumitelnosti (*intelligibility*). Houseová (1999, 2010) se soustředí spíše na nedorozumění mezi mluvčími, které je nevyhnutelnou součástí interkulturní a vůbec lidské komunikace a jehož analýza přispívá k uchopení pojmu kultura.

Na všech čtyřech mnou zkoumaných festivalech tvořila angličtina – ve spojení s češtinou – základní jazykovou kombinaci tlumočení, i když se na festivalech provádělo i tlumočení v kombinacích odlišných. Čtyři ze zkoumaných tlumočnicků, kteří na festivalu tlumočili více debat či úvodů a se kterými jsem dělala rozhovor, mi však řekli, že čekali, že budou častěji tlumočit také z druhého cizího jazyka své jazykové kombinace.

Jak jsem již řekla výše, na filmových festivalech se nehledají tlumočníci na menší jazyky, pouze tehdy, je-li zřejmé, že režisér neumí anglicky, případně neovládá žádný jiný větší evropský jazyk.

V situacích, kde byla úroveň angličtiny nižší, docházelo k zploštění debaty, například k tomu, že došlo-li k interkulturnímu nedorozumění, bylo jakoby „zahlazeno“ (např. P39: 29.30 – 33.02). Na délku debat však rozhodnutí tlumočit nerodilým mluvčím na jevišti z a do angličtiny však vliv nemělo. Hlavní vliv na průběh debaty má film, jeho téma a každý jednotlivý účastník interakce. (Kurz 2005).

5.2.3 Přímý kontakt

Na rozhodnutí, kterým jazykem se bude mluvit, se však nepodílí pouze pořadatelé, agentura, moderátor a tlumočnick, ale samozřejmě také diváci, tedy všichni ti, kteří jsou v sále.

Je-li režisér rodilý mluvčí, hovoří s ním velmi často anglicky i ti, kteří sami rodilí mluvčí nejsou. Tak vzniká „přímý kontakt“, jedna z linií interakce, která se projevuje i při opomíjení tlumočnicka v rozhovoru dvou rodilých mluvčích (např. P 25: 1:19; němčina). Tlumočnick tu pro obě osoby zdánlivě není potřebný.

V ukázce vystupuje tlumočnick, divačka (rodný jazyk čeština), režisér (rodný jazyk americká angličtina) a samozřejmě diváci (různá jazyková zázemí).

P1b

	Tlumočník	(///) jak ty různé přístupy k víře hhh ovlivňují reakci lidí	14:58 – 15:01	1
	Divačka	You believe in God?	15:04 – 15:05	2
	Režisér	I'm sorry?	15:05	3
	Účastnice	Do you believe in God?	15:06	4
	Divačka (jiná, zřetelně)	Do you believe in God??	15:07	5
	Režisér	Do I? I think I would describe myself as agnostic. (k tlumočnickovi) Do you know?	15:07 – 15:14	6
	Tlumočník (pokyvuje hlavou , dává najevo souhlas)	Hmm. A vy věříte sám v Boha? Já bych se popsal jako agnostika.	15:14 – 15:19	7
	Divačka (z 2. výpovědi)	And, I would like to ask if there is in United States some discussion about hh kind of weapons in general if if there is... somewhere behind some discussion about if there should be some ... like Stop selling it Stop like this. Because you in historically very long time hh... are able to buy guns and we don't have it in Europe, we don't have such big gun crimes and probably there is the reason...	15:19 – 15:28	8
	Režisér (k tlumočnickovi)	Now...you..hhh	15:29	9
	Tlumočník	Já bych se chtěla zeptat jaká jestli je ve Spojených státech diskuse o zbraních, protože se tam smí prodávat hh v obchodech, to z Evropy neznáme, vy máte s hhh s prodáváním zbraní v obchodech dlouholetou historii.	15:29 – 16:14	10
	Režisér	What I definitely think that the availability of guns has much to do with crime in the United States and that it's a terrible mistake.	16:15 – 16:24	11
	Tlumočník	Já si myslím, že v každém případě to má co do činění s tím, že v Americe zbraň dostanete a je to velká chyba.	16:24 – 16:31	12
	Režisér	And at the end of the film had only	16:31	13

		three blocks, three city blocks away from where I lived a gunman shoots these people and kills one of them or two of them and for me it was too close to home and I hate, I don't like guns, I detest guns.	– 16:48	
	Tlumočník	Na konci filmu byla scéna, kdy kousek ode mne sestřelili jednoho nebo dva lidi a to se mě velice dotýká, já to nesnáším, když hhh, když hh	16:48 – 17:00	14
	Tatáž účastnice	This is hhh	17:01	15
	Tlumočník	střelí takhle blízko mě	17:02	16
	Účastnice	This is I think this is quite common I think nobody likes guns so I think it's quite strange that after so many years and hh that there is no development in this that there is no discussion in the Senate and so that they should kind of stop this.	17:02 – 17:20	17
	Režisér	Oh, but there are people who like guns, it's not true.	17:20 – 17:23	18
	Diváci (v přední řadě, projevují souhlas)	Hmmm	17:23	19
	Účastnice	But there are people, who produce guns so they need to get rid of them	17:23 – 17:27	20
	Režisér	But not just the people who produce...Maybe we should translate some...(k tlumočnickovi), you're all right?	17:27 – 17:34	21
	Tlumočník (souhlas)	Hmm, já si myslím ale, že je to přirozený přirozený pocit že všichni nenávidíme zbraně a odpověď byla: ne v Americe, jsou tam lidé, kteří se vidí ve zbraních...	17:34 – 17:45	22

Účastnice zde klade režisérovi přímou otázku, vzniká mezi nimi přímý kontakt. Na tlumočníka někdy nezbývá místo (P1b: 2-6; 8-9; 15; 17-21 - mozaika). Režisérovo chování však popírá, že by zde vznikl přímý kontakt, nepřijímá jej a obrací se na tlumočníka, laskavým hlasem a několikrát (ibid.: 6,9,21). Režisér dává částečně najevo, že debata není jen mezi tazatelem a

jím, ale že debatu chtějí slyšet také ostatní. To může působit jako odmítnutí přímého kontaktu.

Situace se vyvíjí dále. Účastnice, která na začátku této ukázky řekla, že důvodem zločinů může být americké povolení vlastnit zbraň, což je názor, který se režisérovi přístupu velmi podobá, mění své nastavení a vůči režisérovi se vymezuje. Důvodem může být právě to, že pociťuje režisérovo obracení se k tlumočnickovi jako odmítnutí. Tento příklad je výstižnou ukázkou toho, že v zásadě shodné názory se mohou lišit v detailech, které pak vyústí v konflikt.

Režisér pak zmiňuje organizaci *National Rifle Association*, která má silnou lobby a bojuje za uchování povolení vlastnit v USA zbraň a pak uvádí nedávný (2009) příklad z Německa, kdy mladík zastřelil 15 nebo více lidí a spojuje jej s vlivem, se vzory, které pocházejí ze Spojených států. Ve svém odporu vůči zbraním je režisér nekompromisní. Tlumočnick pro něj má porozumění a přikyvuje mu (část zde chybějící interakce je přepsána jako P1a ve 3.7).

Podívejme se nyní o něco dále. Režisér dokončil svůj výklad o Asociaci a o souvislosti německé události a americké kultury zacházení se zbraní.

P1

	Režisér	But you know you say that some people, everybody hates guns but some people but this boy's father did not hate guns he had a passion it's something there is in United States as well except multiplied many many times (<i>kašle</i>) it's many times larger	19:54 – 20:08	1
	Divačka	But I , but I	20:08	2
	Tlumočnick	Však vy říkáte, že všichni zbraně nenávidí, ale ten otec toho mladíka ty zbraně...(<i>klesne výrazně hlasem</i>) miloval	20:08 – 20:15	3
	Divačka	But I think there is nothing wrong about liking guns if you shoot on targets in, in hh some closed hall but there is something very pathological in killing people and it's two different things so it's quite strange, that there is [<i>it's a little bit rude</i>] in the United States, that if somebody is in my garden I can kill	20:15 – 20:47	4

		them. It's still, it's a big question mark for me.		
	Režisér	Yes, do you have a gun?	20:48 – 20:49	5
 	Divačka	No, but I was going to try shooting and I like it, it's nice	20:50 – 20:56	6
	Režisér	☺ ☺ (někdo kašle, někteří diváci smích)	20:56 – 21:00	7
	Režisér	Well, this is what the NRA, the National Rifle Asociation says: we only support shooting targets, obviously, you can't say I support shooting people and yet, it gets perverted [<i>time and time and time again</i>] so I think, for me, no guns would be much better and I hope European countries can continue to protect themselves with really strong gun laws, it's very important.	21:01 – 21:26	8
 	Tlumočník (opatrně)	Hh, já navážu na tu diskuzi	21:27 – 21:29	9
	Divačka	Hmm	21:29	10
	Tlumočník (ukazuje na divačku)	Vy jste tvrdila, že se Vám líbí střelení pouze do terčů, tak to je teorie, to říká i to, i to Národní sdružení v Americe, ovšem realita je jiná, takže v Evropě máte silné protizákony proti zbraním a můžete tak udržet pořádek.	21:29 – 21:47	11
	Moderátorka	Tak já bohužel budu muset tuto diskuzi ukončit, protože po nás bude následovat další projekce. Chtěla jsem moc poděkovat našemu vzácnému hostovi Rossovi Mc Elweemu a samozřejmě také Vám za to, že jste přišli a zúčastnili se diskuze. Hezký večer.	21:48 – 22:04	12
	Všichni	Potlesk. (i tlumočník, moderátorka a účastnice; odcházejí)	22:04 – 22:09	13

Na začátku druhé ukázky (P1c) se režisér přímo obrací na účastníci (ibid.: 1) a odpovídá konečně na výzvu k přímému kontaktu, kterou účastnice učinila tím, že mu kladla otázku v angličtině. Ještě silnější odpovědí na tuto výzvu

je otázka, zda ona osobně vlastní zbraň (ibid.: 5). Vzniká tak přímý kontakt a pro tlumočníka není místo (ibid.: 4-8). Tlumočník se pak prosazuje sám (ibid.: 9) a navazuje kontakt s účastnicí, což je změna, protože dosud komunikoval pouze s režisérem a s publikem jen neosobně. Shrnuje diskuzi velmi rychle. Nakonec ji zcela ukončí moderátorka s typickým: „Bude následovat další projekce“ (viz 5.3).

Přestože oba účastníci nesouhlasí s povolením vlastnit v USA zbraň, dostávají se do konfliktu. Myslím, že to částečně souvisí s oběma jazykovými kulturami – americkou a českou. Oba účastníci užívají ironii (režisér ibid.: 5 - *Do you have a gun?* a 8: *obviously you can't say I support shooting people* a divačka ibid.: 6 *I like it, it's nice*). Ironie se ale liší. Režisér používá ironii proto, aby vyjádřil něco, co má pro něj velký význam, zatímco „česká ironie“ je „lehká“ a není tolik spojena s hodnotami.

Svou roli ale může hrát také kultura osobní a organizační. Důvodem konfliktu být například to, že divačka se ráda vymezuje vůči jednoznačným výpovědím (to nemíním jako kritiku) a režisér naopak potřebuje prohlášení jasná a závažná.

Tlumočník poté jejich „přímou diskuzi“ stručně shrnuje. Rozlišuje přitom mezi výpovědí divačky a režiséra. Na divačku ukazuje (ibid.: 11) a její příspěvky do diskuze převádí pomocí „Vy jste tvrdila, že“, zatímco režisérovy příspěvky (ibid.: 5, 7 a 8) takovým úvodem neopatří. Tlumočník se zde zřetelně ztotožňuje spíše s režisérem. Nesetkávají se zde tedy pouze jazykové kultury, ale i kultury spojené s hodnotami a postoji (Bittl 2011; zde přístup ke zbraním). Z kategorií, které uvádí Houseová (2009), nevystihuje konflikt přesně žádná. Houseová se příliš soustředí na prokazatelnost svých kategorií a jejich formu.

Je také nutné říci, že interakce neprobíhá jen mezi výše uvedenými účastníky, ale roli hraje také publikum, které ve velké míře souhlasí s režisérem. Dává to najevo pokyvováním hlavy, úsměvy a neartikulovanými projevy. Výjimkou je několik lidí, kteří sedí v blízkosti tazatelky a kteří se smějí její rozhodnosti.

Tato část kapitoly ukazuje, že tlumočená interakce probíhá jednak mezi jazykovými kulturami v abstrahovaném smyslu, tj. mezi češtinou, angličtinou, němčinou a dalšími jazyky, přičemž angličtina má na filmových festivalech zvláštní postavení, že ale probíhá i mezi kulturami spojenými s postoji a hodnotovými orientacemi, které se rovněž zobrazují v používání jazyka.

5.3 Moderátor

Role všech účastníků tlumočených debat a úvodů na filmových festivalech jsou kulturně specifické, dva účastníci však mají pro debatu pevněji definovaný úkol: tlumočnický, jehož úkolem je „zprostředkovávat jazykovou komunikaci“ a moderátorský, jehož úkolem je „komunikaci vést a usměrňovat“ (formulace pocházejí z rozhovoru s jednou z moderátorek). Sdílené představy jistě existují i o chování tvůrců, kteří přijeli představit svůj film a o chování diváků, ale normativní aspekt (Goffman 1961) jejich sociální role není tak ostře definován. Obě role jsou úzce propojeny a mají vliv na průběh tlumočené interakce..

Festivaly své moderátory získávají velmi různorodým způsobem. Někteří moderátoři jsou zaměstnanci a spolupracovníci společnosti pořádající festival, jiní jsou zaměstnanci či spolupracovníci kin, v nichž se festival uskutečňuje, a u větších debat jsou to také lidé, kteří jsou ve svém povolání nějak spojeni s tématem debaty (např. P7, P8 a P39).

Moderátor uvádí a uzavírá debatu či úvod k filmu, představuje její účastníky, uvádí souvislosti mezi debatou, festivalem a promítaným filmem a stará se o hladký průběh interakce. Tak vypadá základní představa o moderátorově jednání.

Moderátor je většinou první, kdo si v debatách a úvodech k filmům bere slovo. Zahájení debaty částečně určuje jeho další postavení v tlumočené interakci. Při zahájení moderátor představuje hosty a někdy i tlumočnicka. Může také organizovat způsob tlumočení:

	Moderátorka	Ted' jestli máte otázky, tak prosím zůstaňte v sále a můžete se ptát na cokoli chcete...počkáme ještě na pana překladatele...	0:01 – 0:09	1
		PAUZA (tlumočník přichází shora po schodech k jevišti, pak se tiše dohadují, jeden přes druhého, tlumočník a režisér jsou slyšet nejvíc. Stoupnou si trochu blíže ke středu.)	0:09 – 0:12	2
	Moderátorka	A bude to česko - anglicky	0:12 – 0:14	3
	Režisér(tišeji)	(///) [because people will understand English rather than German, right?]	0:14 – 0:20	4
	Moderátorka	Ok, so it's gonna be like...Czech-English?, or Czech...Czech – English.	0:20 – 0:25	5
	Tlumočník (k režisérovi)	English, yeah.	0:25	6
	Moderátorka	English – English...hhh...chci se zeptat, měl byste problém někdo, jenom, kdyby to bylo anglicky?	0:26 – 0:31	7
	Divačka	Ano...česko-anglicky	0:31	8
	Tlumočník	Ne, ne, ne, ne, česko - anglicky	0:32	9
	Moderátorka	Česko – anglicky, dobrý...tak, hhh já bych se chtěla zeptat na první otázku, hhh co Bena fascinoval, nebo čím Bena fascinoval, fascinuje původní americké obyvatelstvo, že si vlastně vybral téma tohoto filmu...	0:33 – 0:47	10
	Tlumočník (šušotáž)	(///) that you have chosen the topic of this film (///)	0:47 – 0:52	11
	Režisér	How does the native American culture fascinate me. I don't know, I think I had the same preconceptions as many...all of us had going into this project (///)	0:52 – 1:03	12

Normativní role moderátora sice stanovuje, že má být zodpovědný za chod debaty a předávání slova, ale provedení role (*role performance*) v této ukázce naznačuje, jak závislá je tato organizace na chování druhých. Moderátorka se sice nejprve v předsálí a poté ještě vpředu pod jevištěm na pravé straně kinosálu dohadovala s tlumočníkem, v jakém jazyce bude

probíhat debata, když se ale na tuto věc zeptal také režisér (P4b: 4; německy hovořící rodilý mluvčí, ovládá však dokonale angličtinu), znejistěla a došlo k nedorozumění. Myslela si totiž, že debata by mohla probíhat čistě v angličtině.

Nedorozumění má formu problému. Když je problém vyřešen a účastníci interakce se rozhodnout, jakým jazykem se bude tlumočit, je nedorozumění „u konce“ a interakce pokračuje dále – vztahy mezi účastníky nejsou nijak výrazně ovlivněny. Konflikt proběhl spíše v dimenzi „orientace na obsah“ (House 2009).

Na konci výše uvedené ukázky otevírá moderátorka prostor pro dotazy (P4: 10). Patří k těm, kteří debatu uvádějí svými vlastními, předem připravenými otázkami. Podobný způsob uvedení otázkou je slyšet v těchto nahrávkách: P39, P 40, P41, P44, P49, a P55. Jedna z moderátorek mi ale po skončení debaty řekla, že si své otázky měla nechat až na konec debaty, protože pak nastalo trapné ticho.

Někteří moderátoři dají přednost publiku a neptají se vůbec, jiní pak svými otázkami doplňují prostor debaty (např. P8, P11 a P9).

Další uvedená ukázka zobrazuje výrazně konfliktnější debatu. Rozhodnutí jakým jazykem se bude hovořit, padlo už v úvodu před promítáním filmu *Blutsfreundschaft* (P54). Rozhodnutí bylo obtížné, tlumočilo se totiž mezi třemi jazyky a prostor pro výpovědi tlumočnicků nebyl jasně definován. Před debatou po promítání se organizátoři spolu s tlumočnický rozhodli, že se bude hovořit pouze německy a česky.

Promítání bylo dokončeno a moderátor zve na jeviště multiplexu, které je velmi široké a od diváků ho odděluje zábradlí, režiséra filmu. Režisér a tlumočnick (jeho rodným jazykem je němčina) se usazují na židli po levé straně pomyslného jeviště, moderátor stojí blíže středu. Film pojednává o dvou závažných tématech: o nebezpečí neonacismu a o holocaustu homosexuálů za druhé světové války.

Film nebyl promítnut zcela do konce – chyběl jistý úsek závěrečných titulků. Režiséra to urazilo a hovoří o tom hned poté, co je uveden před diváky. Hovoří velmi důrazně.

 	Režisér	Ich habe noch nie erlebt, dass ein Film abgebrochen worden ist, bevor die Tit-, auf einem Festival!, bevor die Titel zu Ende waren. Das geht nicht. Das disrespektiert jede Mitarbeit auf dem ganzen Film	0:28 – 0:41	1
	Moderátor	Máme na diskusi	0:41	2
	Režisér	Übersetzer	0:41	3
	Moderátor	málo času, i proto byly zkráceny titulky, protože právě v tomto sále budeme pokračovat projekcí Ludvíka a předání ceny Kristián, takže já Vás teď hh vyzývám k dotazům, případně jiným diskusním příspěvkům	0:41 – 0:58	4
	Režisér	<i>[Stellt sich wieder in das Licht, das ist ja]</i>	0:59	5
	Moderátor	Máte otázky?...	1:00 – 1:03	6
	Režisér <i>(dívá se dopředu na diváky)</i>	Können Sie mir übersetzen, was der Mann sagt?	1:03 – 1:05	7
	Tlumočník	Ob sie ...hhhh	1:05 – 1:07	8
	Režisér <i>(přerušuje tlumočnicka, ukazuje moderátorovi a ten postupně kráčí dozadu)</i>	Sie stehen immer im Blick, da ist Licht, können sie immer zurücktreten...ja, wohl.	1:08 – 1:15	9
	Moderátor	Prosím, máte otázky?	1:16	10
		PAUZA	1:17 – 1:20	11
	Moderátor	Co bylo původním, hh původním námětem, hh původní ideou točit film o neonacistickém hnutí v Rakousku?	1:21 – 1:28	12
	Tlumočník	<i>(Krátká šušotáž – není slyšet,</i>	???	13

		<i>tlumočník zřejmě přerušen režisérem)</i>	– 1:29	
	Režisér	Also ich beantworte diesem Herrn keine Fragen, nein, es geht nicht, wie der hier die Diskussion leitet, ist nicht möglich, man muss den Film erstmal sitzen lassen, <i>[nicht erst schwabbeln und jetzt]</i> , was man für Fragen hat, lass es mal in Ruhe (<i>s trochou ironie</i>) das ist ein Thema, das unheimlich schwierig ist, das uns alle ins Herz getroffen hat, das müssen wir erst einmal aufnehmen	1:29 – 1:51	14
 	Tlumočník	Tak pan režisér Kern si oprávněně myslí, myslím, že to téma je asi dost těžký, že možná tadyto rušení, protože vlastně je to dost těžký, dost těžká záležitost, než tady o tom teď takhle...	1:51 – 2:01	15
		<i>Někteří diváci odcházejí.</i>	??? – 2:06	16
	Tlumočník	... hh pokecat, tak je to takový	2:01 – 2:04	17
	Režisér (<i>ironicky k odcházejícím divákům</i>)	Kommen Sie gut nach Hause, die Strassenbahn läuft, ja, alles Gute	2:01 – 2:06	18
	Tlumočník	Tak je to tak...	2:06	19
		PAUZA	2:07 – 2:09	20
	Režisér (<i>ukazuje na diváka s dotazem</i>)	Bitte schön.	2:09	21
	Divák	Tak já bych se chtěl jenom zeptat...(///)	2:10	22

Moderátor a režisér jsou v této ukázce v konkurenčním vztahu a na konci ukázky (P55a: 17) je to právě režisér, který předává divákům slovo pro

dotazy. Režisér sedí na židli a moderátor stojí. Režisér činí za to, že byl v závěrečné fázi s titulky přerušen film, zodpovědného právě moderátora, který navíc stíní režisérovi ve výhledu do širokého sálu. Režisér se rozčiluje, že mu moderátor „stojí ve světle“ (ibid.: 5). Podobný konflikt měl režisér s moderátorem už v úvodu před promítáním (P54), kde režisér moderátora žádal, aby ustoupil trochu dozadu a když tak moderátor učinil, režisér jej s trochou ironie pochválil (ibid.: 3:03-3:08): *Sie stehen im Licht, junger Mann, können sie bisschen weiter zurück..ja, das ist es* (překlad: „Stojíte ve světle, mladíku, mohl byste trochu ustoupit..ano, takhle“). Tlumočnick částečně také režiséra provází festivalem a do sálu přichází společně s ním. Tím se tato situace liší od ostatních, ve kterých jsou tlumočníci spíše součástí organizačního týmu debaty a festivalu. To souvisí s druhou odlišností: tlumočnick je, stejně jako režisér, původním příslušníkem německé jazykové kultury, zatímco rodným jazykem všech ostatních tlumočnicků ve výzkumu je čeština.

Ukázka se zcela vymyká textově zaměřenému „potrubnímu“ modelu tlumočení (Wadensjö 1998: 7-8) a jeho pravidelnosti, protože účastníci mluví jeden přes druhého, což naznačují časové údaje a svislé čáry po straně tabulky. Nepočítáme-li krátkou šušotáž (P55a: 13), je v ukázce v podstatě jediná tlumočená výpověď (ibid.: 15). Výrazně narušena je také komunikační linie jeviště-diváci, protože během zahájení debaty ještě odcházejí diváci z promítání, někteří zřejmě také kvůli napjaté atmosféře. Režisér to spojuje s problémem, který vyjádřil již na začátku ukázky a který se pak objevuje v průběhu celé debaty – má pocit, že se protistrana (diváci a moderátor; *role others* – Wadensjö 1998: 83) nedostatečně věnuje podstatným věcem. Konflikt se opět, podobně jako u P1a odehrává na úrovni hodnot. Částečně je však možné jej popsat také pomocí jedné z charakteristik kulturní rozdílnosti, které uvádí Houseová (2009): „orientace na sebe – orientace na druhého“.

Tlumočnickova výpověď (P55a: 15) mění „originální“ první osobu singuláru na třetí osobu a tlumočnick se tak částečně distancuje od režiséra (*role*

distance – Wadensjö 1998: 84-85), zároveň se však k němu připojuje („si oprávněně myslí, myslím“).

Tlumočnick je výrazně v rozpacích a neví, na kterou stranu se má přidat. Do rozpaků jej uvedla už počáteční režisérova výpověď, u níž si není jist, zda ji má tlumočit i divákům v sále, či zda má zůstat pouze mezi osobami na jevišti. Po celou dobu ukázky, a také dále v interakci, je hlavním tlumočnickovým problémem orientace, také proto, že často hledá „správné ekvivalenty“ v češtině, jako je tomu u slova „pokecat“ (P55a: 17).

Tlumočnick divákům nepředává explicitní konflikt mezi režisérem a moderátorem, který je obsažen v režisérově předchozím řečovém příspěvku a který je zřejmý z jejich chování: *Also ich beantworte diesen Herrn keine Fragen, nein, es geht nicht, wie der hier die Diskussion leitet, ist nicht möglich* (překlad: „Tomuhle pánovi já na žádné otázky odpovídat nebudu, ne, nebudu, to, jak vede diskuzi, je zcela nemožné“; ibid. 14).

Režisérův postoj ke konfliktu je explicitní (House 2009), moderátorův spíše implicitní (konflikt je u něj zřejmý především z opakovaných výzev k dotazům a jejich tónu – P55: 4,6, 10), což se projeví také po následně položené první otázce, kdy ustoupí zcela stranou.

Spouštěčem tohoto konfliktu je skutečnost, že filmové festivaly většinou trpí nedostatkem času a tak se často stává, že po debatě následuje další film. To se projevuje i v rychlém ukončování debat. Níže uvádím tři příklady zakončení debaty moderátorem. Dvě ukončení jsou rychlá a bez tlumočení nahlas, protože tlumočníci prováděli velice stručné šušotáže.

První ukázka zobrazuje ukončení debaty, kdy poslední slovo má moderátorka, protože tlumočnick provádí šušotáž do angličtiny pouze pro debatujícího režiséra:

P1d

Moderátorka	Tak já bohužel budu muset tuto diskuzi ukončit, protože po nás bude následovat další projekce. Chtěla jsem moc poděkovat našemu vzácnému hostovi Rossovi Mc Elweemu a samozřejmě také Vám za to, že jste přišli a zúčastnili se diskuze. Hezký	21:48 – 22:04	1
-------------	--	---------------------	---

	večer.		
Všichni	Potlesk. <i>(i tlumočník, který ukončil šušotáž, moderátorka a účastnice; odcházejí)</i>	22:04 – 22:15	2

Druhá ukázka představuje „ještě rychlejší“ (alespoň ve vnímání z diváckých lavic) ukončení, protože přerušuje živou a velmi zajímavou debatu o časosběrných dokumentech.

P8a

Tlumočnice	(///) těžké na tak dlouho dopředu plánovat	36:35 – 36:38	1
Moderátorka <i>(tišeji a stydlivě)</i>	Já se omlouvám, že už tady tu debatu budu muset okamžitě uzavřít, bude další film, ale hhh pokud vás to zajímá, můžete klást otázky ve foyer. A chtěla bych poděkovat našim hostům i publiku a <i>[sice jsem se chtěla zeptat a i v publiku někdo chtěl, ale už]</i>	36:39 – 36:58	2
POTLESK. <i>(Všichni musejí hbitě odcházet. Tlumočnice šušotáž – že je konec a proč).</i>		36:58 – 37:03	3

Šušotáž na závěr této debaty je ještě kratší, tlumočnice od režisérů, vedle nichž seděla na jevišti, odchází s velmi omluvnými gesty. Rychlé ukončení doprovázejí zpravidla „formulace ad hoc“ (House 2009).

V některých situacích byl u ukončování debat prostor pro strukturovanější „běžné slovní postupy“ (ibid.). V níže uvedené ukázce byl pro uzavření debaty dokonce prostor pro moderátora režiséra a tlumočníka, který tak má poslední slovo (P4: 3).

P4

Moderátorka Tlumočník <i>(po celou dobu)</i>	Tak já moc děkuju za to, že jste zůstali až do konce. Chtěla bych podě- hhh poděkovat Benovi <i>(režisér)</i> , že přišel na dnešní debatu a pokud vás zajímají další	33:01 – 33:23	1
--	---	---------------------	---

šušotáž do A, končí přesně)	témata, další filmy z festivalu Jeden svět, tak hhh máte určitě možnost hhh chodit do kina až do soboty, kdy v sobotu končí Ozvěny Jednoho světa. Tak díky moc a na viděnou zase jindy.		
Režisér	Well, thank thank you very much hhh if you wanna keep in touch, if you have more questions, I'll be outside. Also if you want to keep up-to-date with the film and what's happening there, there is a website upstreambattle dot com and for those of you that are on facebook you can just search for upstreambattle, become a fan and you'll get your updates about what's happening both with the dam removal story and with the film. So, I hope to keep in touch with you and thanks for coming tonight .	33:23 – 33:47	2
Tlumočník	Já Vám také mockrát děkuji. Pokud máte nějaké další dotazy, nebo se mě chcete na něco zeptat, pobavit se se mnou, budu venku na chodbě, neváhejte za mnou, prosím, přijít. Kromě toho máme webové stránky www upstreambattle tečka com a pokud někdo z Vás používá facebook, tak si tam rovněž můžete vyhledat upstreambattle, stát se fanouškem a budete dostávat aktualizace o tom, co v rámci naší iniciativy právě děláme. Díky.	33:47 – 34:12	3
POTLESK. <i>Odcházejí všichni. Tým před plátnem si tiše povídá, je slyšet jen moderátorčino...já myslím že dobrý</i>		34:12 – 34:21	4

To, jakým způsobem byla debata uzavřena, zrcadlí celou předchozí interakci, kdy moderátorka, režisér i tlumočník působí sebevědomě a každý na svém místě. Moderátorka (P4c: 1) reprezentuje a propaguje festival. Po debatě se všichni tři zastavili před plátnem a ještě spolu hovořili jako tým. Moderátorova role je samozřejmě mnohem širší a neomezuje se pouze na uvádění a zakončování debat. Moderátorova „normativní role“ (Goffman 1961) spočívá i v odpovědnosti „za hladký průběh interakce“ (viz výše). Na Festivalu Jeden svět 2010 tak například došlo k tomu, že se „moderátorka“

stala „tlumočnicí“, protože „profesionální tlumočnice“ (viz P50: 3:19ff) dorazila později. Bylo to opět z časových důvodů, neboť se prodloužila debata na jiném promítání festivalu, kde tlumočnice pracovala. Když dorazila, měla moderátorka právě tlumočit dotaz a dlouhý komentář jednoho z diváků. Dotaz a komentář moderátorka shrnula jen velmi krátce a odpověď režisérky již zcela plynule převáděla „profesionální tlumočnice“ – s bločkem. Moderátorka ustoupila stranou a nahlas si oddychla. Na filmových festivalech se ale vyskytuje i opačná výměna rolí, a to tehdy, když tlumočníci jsou zároveň moderátory debat. Takovou situaci jsem na mnou monitorovaných filmových festivalech nezaznamenala, ale popisuje ji Nornes (2007:60):

„Some translators are forced to simultaneously act as moderators for question-answer sessions. This puts them in an impossible situation. They must compartmentalize their roles as moderator and as translator, but inevitably slide one into the other.“

Úvod a zakončení jsou dvěma hranicemi interakce, které dodávají debatám strukturu. Moderátor, který má odpovědnost za strukturu popsanou ve své normativní roli, zde zaujímá klíčové postavení.

To potvrzuje i pohled do programu atlas.ti: Z celkového počtu 121 citací (*quotations*) pro kód (*code*) role moderátora se jich jen 39 nacházelo uprostřed debaty, ostatní byly spojeny se zahájením či ukončováním diskuzí. Tato čísla jsou samozřejmě výrazně ovlivněna subjektivitou badatele.

Role moderátora je těsně spojena se strukturou tlumočené interakce, a to jak v makrostruktuře, tak v mikrostruktuře interakcí. V makrostruktuře jde o organizaci interakce v kinosále – tj. úvod, promítání a debata, v mikrostruktuře pak o představování účastníků, zahajování a zakončování debat a úvodů, předávání slova.

5.4 Humor

Na množství translatologické literatury, která se týká vztahu humoru a překladu či tlumočení, se významně podílí práce o humoru a translaci ve filmové oblasti. Většina se však týká titulování a dabingu (Nornes 2007: 268-275). Téma humor a simultánní tlumočení filmů by jistě vystačilo na několik monografií, ale této oblasti se dotýkají jen krátké úryvky odborných prací (Russo 2005, Nornes 2007). Je to zřejmě proto, že by se při zkoumání tlumočení musel nahrávat i film, a to je zakázáno (Jüngst 2010: 182). Popisy zábavných situací však lze nalézt ve zprávách Caroline Elias (2011b). Caroline Elias (ibid.) je také jediná, která poskytuje informace o humoru v debatách a úvodech na filmových festivalech, což opět potvrzuje důležitost sepětí vědeckého a praktického přístupu ve zkoumání tlumočení. Debaty se odehrávají mezi jevištěm a diváky a nesou v sobě rysy divadelního představení. To se bez humoru neobejde.

Velmi pěkná analýza tlumočení z pohledu humoru je příspěvek Marie Pavlicekové a Franze Pöchhacker (2002) ve sborníku Jeroena Vandaela *Translating Humour*. Zabývá se sice simultánním tlumočením na konferencích, ale poskytuje koncepční a empirický materiál, který lze dobře využít i při analýze konsektivního tlumočení na filmových festivalech. Pavliceková a Pöchhacker (ibid.) představují v první části svého příspěvku typologii humorných situací při simultánním tlumočení a v druhé části pak vyhodnocují odpovědi na dotazníky, které byly rozeslány 50 tlumočnickům. Právě představená typologie velmi dobře vystihuje i interakci v úvodech a debatách na filmových festivalech..

Pro typologii humoru v interakcích je pak zvláště významný úsek, který pojednává o formách a funkcích humoru v konferenčním prostředí. Tato část uvádí pouze příklady originálních výpovědí určených pro tlumočení (ibid. 388-392), což je na jednu stranu škoda, na druhou stranu je tak koncept lépe využitelný i pro jiné kontexty.

Jaký byl účel humoru v mnou nahraných tlumočených interakcích a jak se to projevilo na tlumočení? Odpověď lze shrnout do čtyř oblastí, které se objevují v příspěvku Pavlicekové a Pöchhacker (2002):

- představit problém
- uvolnit napětí a otevřít obtížné téma
- agrese
- textura/intertextura

5.4.1 Představit problém

Humor spojený s představením určitého problému se v nahraných interakcích nachází velmi často v úvodech k promítaným filmům (P31, P47, P48). Následující úryvek je ukázkou jemného humoru spojeného s metaforou filmového sálu.

P31a

Moderátor	Tak dobrý den, vítáme Vás na projekci českého filmu Kuličky, který je celovečerním debutem režisérky Olgy Dabrowské	0:01 – 0:08	1
Tlumočnice	Good Afternoon, Ladies and Gentlemen. Welcome to the screening of a Czech movie The Marbles which is a feature film debut of the director Olga Dabrowská	0:08 – 0:17	2
Moderátorka (ukazuje na ženy v sále, nataženou rukou probírá řady)	Dívám se, kolik je tady žen v sále a docela dost, jsem zvědavá právě na Vaše reakce, protože tenhle film míří přímo do našich ženských řad, když jsme v tom kině takhle, a to jako nekompromisně. Je to hodně zajímavé téma, které paní režisérka zpracovala a já jsem ráda, že je tady celá delegace tohoto filmu, kterou za chvíličku představím.	0:17 – 0:44	3
Tlumočnice	I can see there are many women in the audience and I am curious about your reactions because the film is focused at women and [it describes them] without any compromise. It's a very interesting topic and I am glad to have here a big	0:45 – 1:03	4

	delegation for the film:		
--	--------------------------	--	--

V úryvku vidíme moderátorku, jejíž řeč je postupně stále živější, metaforičtější a divadelnější. Nejprve (P31:1) představuje stručně název filmu a jeho režisérku, poté (ibid.: 3) uvádí metaforu a živě gestikuluje. Řeč tlumočnice (ibid.: 2,4) tuto metaforu a živost nepřevádí. Wadensjö (1998: 247) tento způsob podání (*reporting speech*) nazývá *relaying by displaying*. *Relaying by displaying* znamená prezentaci tlumočené výpovědi bez expresivity a Wadensjö jej rozlišuje od druhého konce kontinua způsobů podání, jímž je *relaying by replaying*, kdy se tlumočnick pokouší převádět expresivitu řeči ostatních účastníků interakce a které se více podobá vystoupení na divadelním jevišti.

Moderátorka pak představí celou delegaci jmény a na jeviště postupně přichází sedm lidí z týmu, který film natáčel. K mikrofonu se poté dostává režisérka:

P31b

Režisérka	Tak já vám přeju, aby se Vám ten náš film líbil, abyste nám drželi palce, protože je to debut a má, má spoustu filmařských chyb, ale zase doufam, že má nějaký kouzlo těch začátečníků. My potom, po tomhle filmu tady budem připraveni a kdybyste si s náma někdo chtěl popovídat, tak si s Váma popovídáme.	1:59 – 2:17	1
Všichni	😊 😊 😊	2:17 – 2:20	2
Režisérka	Hezké odpoledne.	2:20	3
Všichni	(Potlesk)	2:20 – 2:26	4
Tlumočnice	I hope you enjoy the film. It's a debut, so it, there will be a lot of flaws, but I hope it has the magic of a debut film and I will stay for a Q&A session, so I'm looking forward to meeting you after the screening	2:27 – 2:41	5

Tlumočnice zde opět používá výše uvedený způsob podání – tedy *relaying by displaying* a nepřevádí do své řeči rozpaky, které režisérka vyjadřuje slovní hříčkou („popovídat – popovídáme“) založenou na opakování stejného slovesa se zvukosledem, který rozčleňuje slovesný děj a má vidové důsledky (Dušková 1994: 417). Tlumočnice se svým převodem do jisté míry distancuje od těchto rozpaků, volba neexpresivního způsobu podání však může záviset také na jazykové kompetenci tlumočnice či spíše na tom, že si právě nemůže vybatit anglický způsob vyjádření výše uvedeného zvukosledu. Dušková (ibid.) zde uvádí anglické *have a talk*. Podobný způsob podání vidíme například v úvodu k promítání (P48: 0.00-1.55) na Festivalu krátkých filmů, kde tlumočnice nepřenáší komické rozpaky moderátora, spojenými s výslovností jmen a povoláním představovaných osobností.

5.4.2 Humor jako uvolnění

Uvolnění napětí a otevření obtížného tématu uvádějí Pöchhacker a Pavliceková (2002) jako dva samostatné „účely humoru“. Tyto dva účely však spolu úzce souvisejí, jak se ukazuje již v příkladech, které Pöchhacker a Pavliceková představují.

Na festivalu v Karlových Varech v roce 2009 byl uveden film *Anders a Harri* z roku 2008, který pojednává o dvou mentálně postižených mužích, kteří se vydávají prozkoumat místo vlakového neštěstí ve švédském městě Getå, které se stalo v roce 1918. Film byl uveden v sekci dokumentárních filmů. Zobrazuje cestu dvou hrdinů na místo a jejich vzájemný vztah. Záměrně se vyhýbá zobrazování hrdinů jako ubohých lidí, jimž nemůžeme rozumět a musíme chránit je i sebe, přitom ale probouzí porozumění hlavním postavám a podněcuje k zamyšlení nad sebou samým. Mentální postižení je téma, kde mnozí lidé pociťují rozpaky. V úvodu i v debatě jsou na jevišti oba hlavní hrdinové Anders a Harri, oba režiséři Åsa a Johan, moderátorka a tlumočnice. Harri a Anders mají zvláštní výslovnost a někdy je těžké jim rozumět. Harri zazpíval v úvodu píseň (P35: 0:55-1:16) a jeho zpěv je implicitně přítomen v celé interakci. Když Anders mluví (P34: 2:20 a P35:

3:24, mluví anglicky, tedy cizím jazykem!), může pro tlumočnici nastat obtížná situace. V úvodu Andersovi rozuměla, v debatě má trochu problémy, především při tlumočení jmen. S nejistotou se obrátila na moderátorku a režisérku, které se ptá na jméno jedné z kolegyně Anderse a Harriho, se kterou hrají divadlo a zpívají (*Arda*). Problémy rozumět Andersovi však nemá pouze tlumočnice, ale také publikum. Lidé v sále se snaží pochytit co nejvíce a jejich pocity jsou rozdílné, ale intenzivní, a to po celou dobu interakce. Jeden z diváků se hlásí s následujícím dotazem:

P36a

Moderátorka	Můžete se dál ptát	5:45 - 5:46	1
Divák	Mě by zajímalo, co Anderse baví nejvíc, jestli metro, autobusy nebo vlaky	5:47 – 5:51	2
Publikum	😊 😊	5:51	3
Divák	A jestli se byl podívat na český vlaky, co na ně říká	5:51 – 5:54	4
Všichni	😊 😊 😊 😊 😊	5:54 – 5:57	5
Tlumočnice	I'd like to ask what Anders likes most, best: buses, trains or tube and I would like to ask whether he has already seen Czech trains and what does he think about them	5:57 – 6:11	6
Všichni	😊 😊 😊 (<i>Režisérka tlumočí Andersovi a vysvětluje pomocí šušotáže, baví se s Andersem</i>)	6:11 – 6:14	7
Anders	No, I have not seen any train here yet, but I, I hope to see them.	6:14 – 6:21	8
Tlumočnice	Ne, zatím jsem tady žádné vlaky neviděl, ale doufám, že se na ně ještě podívám.	6:21 – 6:26	9
	<i>Pauza. Režisérka si chvíli ještě povídá s Andersem.</i>	6:26 – 6:29	10
Režisérka	And he can't choose between trains, buses and the tube	6:29 – 6:33	11
Všichni	😊 😊 😊	6:33 – 6:37	12
Tlumočnice	A mezi autobusem, metrem a vlakem se nemůže rozhodnout	6:33 – 6:37	13

Všichni	☺ ☺	6:37 – 6:40	14
	PAUZA	6:40 – 6:41	15
Moderátorka	Ještě nějaké otázky, máte?	6:41 – 6:42	16
Tlumočnice (<i>mírně ironicky</i>)	Any other questions?	6:42 – 6:45	17
Diváci	☺ ☺	6:45 – 6:46	18

Uvolnění nastává v okamžiku, kdy divák pokládá otázku o českých vlacích (P35: 4), asociovaných se špínou a pachy. Otázka je příkladem humoru založeného na konotaci. Vandaele uvádí konotaci do souvislosti s „kulturní nepřeložitelností“ (2010: 150). Ta se ovšem týká především psaných textů: tlumočená interakce má jednu dimenzi navíc, která může přispět k „přeložitelnosti“ - přímé setkání lidských bytostí. Tlumočnice (P36a: 6) sice konotaci nepřevádí, a tak si Anders – a s velkou pravděpodobností ani režisérka - sice nevybaví prostředí českých vlaků, ale oba s ostatními sdílejí „emoční prožitek“ (Deacon 1997: 419, cit. in Vandaele 2010: 147), což je smyslem používání humoru. Anders (P36a: 9) a poté i režisérka (ibid.: 12) pak odpovídají s podobnou lehkou ironií v hlase, jakou použil divák ve své otázce. Nakonec tuto ironii použije i tlumočnice, když se ptá, zda má publikum další jakoby „směšné“ otázky (P36a: 19). Ironii v sobě má i „převrácení rolí“, které následuje, když moderátorka po poradě s režiséry a herci a potom, co zablikalo několik blesků fotoaparátů, řekne:

P36b

Moderátorka	My jsme se teďka domluvili, že bychom udělali fotku s Vámi	6:59 – 7:01	1
Diváci	☺	7:01 – 7:03	2
Tlumočnice	We decided, we could make a picture with you	7:03 – 7:05	3
	☺ ☺	7:05 – 7:10	4
Anders	Harri, Harri ☺	7:10	5

Moderátorka bere do ruky fotoaparát, filmový tým se postaví do řady a najednou se otočí zády. Moderátorka fotografuje opačným směrem, než jsou všichni zvyklí, a tvůrci filmu za sebou již nemají černou oponu, ale lidi, diváky. Tlumočnice stojí stranou a pomalu odchází. *Její* role se možná tolik nezměnila.

Dalším „obtížným tématem“, jehož otevření uvolňuje atmosféru, jsou peníze. Když jsem v roce 2010 v Karlových Varech tlumočila debatu po českém filmu *Protektor*, byli diváci filmem tak zasaženi, že jim pro otázky v debatě nezbývalo mnoho slov. Na pódiu stál tým a žádná otázka nepřicházela. Pak se jeden divák postavil a zeptal se: „Jaký byl rozpočet tohoto filmu?“ Otázka byla zodpovězena a diváci odešli. Na cestě po schodech v sále ke mně přišel jeden francouzský divák a lámanou angličtinou řekl, jak je hrozné, že první a někdy jediné otázky jsou ty o penězích. To se potvrzuje i v mých nahrávkách (P36: 0:46ff; P37: 7:00ff a 17.00ff). Mezi obtížná témata dále patří zbraně (P1) a lidská práva (P54, P55). Také tady pomáhá otevírání tématu ironie. Příklady z filmových festivalů, v nichž je ironie předmětem smíchu a smích předmětem ironie ukazují, že ironii není vždy nutné odlišovat od humoru, jako to činí například Deleuze (1994: 5).

5.4.3 Agrese

Pöchhacker a Pavliceková (2002: 390) hovoří o agresi v souvislosti s humorem, ve kterém jde o „toho druhého“, či „ty druhé“. Hovoří o humoru jako zbrani i humoru jako štítu. Uvádějí následující formy humoru: sarkasmus, cyničnost a parodie. Všechny příklady, které uvádějí (bez záznamu tlumočení), jsou ale namířeny vůči těm druhým – těm druhým mimo sál. Možná se zde rozchází prostředí simultánně a konsekutivně tlumočených interakcí, ale já jsem našla ve svých nahrávkách mnoho příkladů agrese vůči „tomu druhému“ v sále. Právě takové interakce jsou obtížné a zároveň zajímavé pro tlumočníky. V následující ukázce se divák

obrací na režisérku se svým dotazem. Tlumočník zde používá konsekutivní způsob tlumočení, provádí jej však tiše.

P25

Moderátor	Prosím	13.28	1
Divák	Já jsem z toho měl trošku pocit, jako kdyby paní režisérka tak trošku nevěděla, co má točit, jo...	13:28 – 13:32	2
Diváci	<i>(Pokašlávání, lehké úsměvy)</i> ☺	13:32 – 13:34	3
Divák	Je to film vo mobbingu, vo, vo šikaně v práci, nebo je to film vo nějakých nejistotách a straších, jako, nejistotách a obavách z toho že, že nedostanu práci, viz ty gymnazisti nebo školáci nebo co to bylo...hhh...Mohla by mi to hh paní režisérka nějak osvětlit?	13:34 – 13:58	4
Tlumočník (šeptem, ale slyšitelně)	Ich finde, dass Sie ein bisschen nicht wüssten, worüber Sie den Film machen wollten. War das ein Film über Mobbing oder war das ein Film über der, über die Ängste, dass man zum Beispiel Arbeit nicht bekommen kann, wie die Schüler in dem Film. Könnten Sie das ein bisschen erklären?	13:58 – 14:18	5
Režisérka	Hhm	14:18	6

V této části sice interakce sice neslyšíme hlasitý smích, jen trochu pokašlávání, ale jsou i druhy humoru, které hlasitý smích nevyvolávají. Zde je ironie ve výpovědi diváka spjata s hodnocením filmu, diváci při debatě se totiž neptají jen na fakta o filmu, ale také film hodnotí. A vyjádřit negativní hodnocení díla přímo tvůrci do očí je věc těžká a ošemetná. Ironie pocity zabaluje, zároveň jim však dodává sílu. Ironie se často vyjadřuje výměnou druhé osoby za třetí – nikoli tedy přímo: „Vy“, ale „ona“, „paní režisérka“. Tlumočník zde využil své možnosti mluvit v osobě první a přitom s ní nebýt ztotožňován. Ironii výrazně oslabuje. Navíc mluví tiše a k režisérce se obrací

laskavým hlasem. Režisérka trochu ironie vycítila z divákova neverbálního projevu, ale není si jistá a pokračuje neutrálně.

Další ukázka (P55b) navazuje na úryvek uvedený výše (P55a; viz 5.33. Atmosféra je napjatá, režisér je rozhořčen na moderátora kvůli předčasnému ukončení filmu ve fázi závěrečných titulků.

P55

	Divák	Tak já bych se chtěl jenom zeptat, kolik na tom dortu bylo svíček, jestli to máte spočítaný	2:10 - 2:13	1
	Diváci	😊 😊 😊 😊	2:13 - 2:15	2
	(především čeští)			
	Režisér	Was?	2:15	3
	Diváci	😊 😊 😊 hahaha	2:15 - 2:20	4
	Tlumočník	Das ist eine hh gute Frage – wieviel an der Torte Kerzen waren	2:15 - 2:20	5
	Režisér	Ja, das interessiert den Herrn, ja, wenn jemand'n interessiert wieviel Kerzen auf der Torte waren, da meint er, wie alt der Mann war, ist doch auch eine legitime Frage, aber ist nur die Frage, warum man darüber lacht,	2:23 - 2:38	6
	Tlumočník	Že vlastně je otázka, vlastně kolik svící na tý dortě bylo, jak starý je ten pán, ale vono to vlastně není až tak úsměvný, jak starý ten pán v tom filmu je, ten pán v tom filmu byl.	2:39 - 2:48	7
	Režisér	weil ich nehme doch nicht an, dass der Mann sich lächerlich macht	2:48 - 2:51	8
	Tlumočník	Přece jenom to není vlastně legrace, věk, vlastně udělat si s věkem	2:51 - 2:55	9
	Divák	A ten věk, jestli se můžu zeptat?...	2:58 - 3:00	10
	Tlumočník	Und ob er das Alter trotzdem wissen darf?	3:01 - 3:03	11
	Režisér	Achtzig Jahre.	3:03	12
	Tlumočník	Osmdesát let.	3:04	13

		PAUZA	3:05 – 3:08	14
	Režisér	<i>(tišeji)</i> Achtzig...Ja, das ist schwierig, der junge Berger schaut halt, der Berger ist halt jünger, ja, aber Film ist ja auch keine Behauptung, Berger ist viel jünger, ich darf das wahre Alter nicht verraten von Helmut Berger, aber ist um Einiges jünger als achtzig Jahre, aber in dem Fall [...] also das Alter ist ja nicht so wichtig, das Thema ist hier die Schuld, die Frage der Schuld oder Unschuld, also von Schuld war er und nicht so sehr das Alter, aber, das war der achtzigste Geburtstag rund	3:08 – 3:39	15
	Tlumočník	Vy jste si jistě všimli, že vlastně, jak ted'ko ta otázka spadla, že je tomu hlavnímu představiteli vlastně osmdesát let, že panu Bergerovi samozřejmě osmdesát let není, nebudeme prozradit, kolik mu přesně je, to bude vidět víte vlastně v těch materiálech, nicméně to mělo význam samozřejmě vlastně hrál defakto staršího člověka a je vlastně taky otázka, jak on to, vlastně tu roli hrál.	3:40 – 4:00	16
	Režisér	<i>(nejprve tišeji, pak stále zvyšuje hlas)</i> Wir können hier abbrechen, weil ich lass mich ungern verarschen hier, von jemanden, der mir <i>(řve)</i> eine Frage stellt, wieviel Kerzen da waren und will nicht über die Problematik dieses Landes reden, wo Faschismus existiert, und zwar dem Land, in dem wir uns derzeit, zur Zeit befinden, in Tschechien, lass uns hier, uns doch Tatsachen reden, was passiert hier in diesem Land, das würd' mich gern interessieren, was passiert in diesem Land, wissen Sie über den Faschismus,	4:01 – 4:31	17

		über den existierenden Faschismus, ich bin hier um zu erfahren.		
	Tlumočník	Ale já si myslím, že to je mnohem podstatnější, vlastně, než tady mluvit o věku pana Bergera nebo toho hlavního představitele, je mluvit o fašismu, vlastně o nacismu, o neonacismu, který podle pana režiséra vlastně je nejenom v Rakousku, ale i v týdle zemi tady a radši bychom se vlastně tady měli bavit právě o tomhle problému jako je neofašismus v Český republice, tak jestli s tím máte nějaký zkušenosti, jestli třeba je to srovnatelný s Rakouskem podle, tadleta tématika.	4:31 – 4:56	18
		PAUZA	4:56 – 5:00	19
	Anglický hovořící divák	I don't think the problem is this, in this country, because in many [addresses] it happens, but not as much as for example in Germany.	5:00 – 5:10	20

Toto je jedna z nejdramatičtějších situací, které jsem při nahrávání zaznamenala. Právě proto, že je tak dramatická a týká se citlivého tématu „národních“ kultur a nacismu, není možné se vyhnout subjektivitě při interpretaci – tedy tomu, že jsem se v konfliktu mezi režisérem a divákem (případně moderátorem – P55a) cítila být na straně česky mluvícího účastníka a směřících se diváků. Ocenila bych proto pohled na podobnou situaci očima německého rodilého mluvčího, který by jistě vnímal situaci jinak. S tím souvisí také subjektivita pohledu na tlumočení tam, kde tlumočník je rodilým mluvčím „druhého“ jazyka. Tato subjektivita je dle mého názoru nevyhnutelná a projevuje se i tam, kde názory kontrolovali „experti – soudci“ (House 1996: 345), jejichž názory jsou samozřejmě opět „kulturně“ interpretovány. Houseová se tam, kde „posuzuje“ kulturní setkání německých a anglických mluvčích, soustředí především na interakce

tváří v tvář, které nejsou tak komplexní a dramatické jako je výše uvedená situace. Zde tedy předkládám svůj subjektivní pohled:

Český divák opět podobně jako ve dvou výše uvedených situacích (P25: 4 a P36: 2, 4) klade lehce úsměvnou, ironickou otázku spojenou s poměrně banální situací ve filmu, kde hlavní postava – homosexuální vlastník čistírny oděvů, kterého hraje herec Helmut Berger - dostává dort se svíčkami. Jejím účelem je uvolnit napětí a rozhořčení v sále, ale zároveň dát režisérovi najevo svou nechuť k jeho chování (viz P55a) a ukázat mu, že by měl změnit téma.

Diváci v sále (zřejmě především ti čeští) přijímají otázku jako uvolnění a smějí se, ale režisér a s ním i tlumočník považují takovou otázku za nicotnou a zároveň agresivní (Režisér P55b: 6 - *ist doch auch eine legitime Frage, die Frage ist nur, warum man darüber lacht* Tlumočník *ibid.*: 7 - „ale vono to vlastně není až tak úsměvný“). Jedna věta – či spíše dvě věty (*ibid.*: 1,5), není totiž možné zde opomíjet tlumočníka, tak zároveň uvolňuje napětí a agresivně přistupuje k druhému, vyjádřím-li problém pojmy Pavlicekové a Pöchhacker. Tlumočník je zde divákem skutečně považován za „mluvčího“ rakouského režiséra, což je zřejmé z toho, že když tlumočník dvakrát za sebou použije slovo *věk* v obecném smyslu, použije divák vědomě toto slovo ve smyslu konkrétním a chce znát přesné číslo. Když však režisér odpoví, že osmdesát, nikdo si není jistý, zda je to pravda. Humorná situace je u konce, když se režisér vrátí k hlavnímu tématu filmu a hovoří o vině a nevině (*Schuld* oder *Unschuld*) a fašismu v České republice. Přestože diváci vědí, že v České republice jsou s fašismem, či spíše neonacismem, jak slovo převádí tlumočník, velké problémy, považují za směšné, že je o „fašismu“, o „existujícím fašismu“ (*existierender Faschismus*) přijel poučovat řvoucí rakouský režisér.

Tlumočník na jednu stranu působí, že stojí na straně režiséra, či že ho zastupuje, zároveň je však z jeho výpovědí cítit velké rozpaky vůči režisérovi projevům. Projevují se používáním dvou prostředků „rolové distance“ (Goffman 1961), kterou tlumočník užívá ve vztahu k oběma stranám bojujícího konfliktu.

1. Vynechávání agresivních neadresných označení protivníka, a to především ze strany režiséra (P 55b: *den Herrn – 6; der Mann – 8, ich lass mich ungern verarschen von diesem Mann*) a převádění jeho explicitních výpovědí do implicitní polohy (*der Mann sich lächerlich macht – „přece jenom to není vlastně legrace“*)
2. Převádění přímých otázek (*Tak já bych se chtěl jenom zeptat... jestli to máte spočítaný; A ten věk, jestli se můžu zeptat*) otázkami nepřímými (*Das ist eine hh gute Frage; Und ob er das Alter trotzdem wissen darf?*)

Režisér explicitně dal najevo, že chce debatu ukončit (*Wir können hier abbrechen*) a už se jakoby zvedá ze židle, nezvedne se však (je velmi korpulentní) a v sále nastane ticho. Válku ukončí až „neutrální“ anglicky hovořící účastník interakce, který sice řekne něco, co se režisérovi příliš líbit nebude (viz pokračování interakce), ale jeho otázka je vágní, takže interakce pokračuje dál v mírně klidnějším duchu.

Výše uvedený úryvek je příkladem agrese s negativními konotacemi, který má tento pojem ve velké míře i u Pöchhacker a Pavlicekové, ale tento termín může mít i konotace pozitivní. Agrese se totiž „etymologicky odvozuje“ od latinského *gradí*, které znamená jít, přistoupit, udělat krok . Pomocí humoru se lze ke svému protějšku přiblížit. Například malým porušením společenských konvencí při děkování. Uvedu příklad:

Divák a režisér debatovali o obsahu filmu, divák požadoval (celou dobu anglicky, bez tlumočení) na režisérovi vysvětlení, protože pochyboval o smyslu určité části filmu. Na závěr režisérovi děkuje.

P37a

Divák	Hhh thank you for sound and picture together, it was excellent	1.06 – 1:10	
Režisér	OK, well, thanks for not walking out... that's	1:10 – 1:14	
Všichni	☺ ☺ ☺	1:13 – 1:18	

Tlumočnic e	Takže první odpověď je hhh: ano, je to do jisté míry osobní, hh jistým způsobem je to osobní záležitost, ale samozřejmě jsem neudělal všechny ty věci, co se staly v tom filmu, je to podle mě o krizi identity, už nevíme dál, co bychom chtěli být, je to takový ten přívál informací, všude ze všech stran se na nás valí mnoho věcí a člověk z toho zešílí. Další otázka byla: Já jsem očekával, že se nějak odhalí to s tím bratrem, co je za jeho chováním, odpověď byla: hhhh, můžeme vnímat, to je vlastně, ten bratr byl jistým způsobem vnímán, můžeme si myslet, jestli je zlý nebo dobrý, on prostě je, ta postava tak vnímá, hh a tak to je a ještě byla reakce, děkuji za tu nádhernou souhru zvuku a obrazu.	1:18 – 2:05	
	PAUZA	2:05 – 2:07	
Moderátor	Hm, tak další otázka...	2:07 – 2:08	

Režisér si svým smyslem pro humor získává diváky, nachází k nim cestu, a debata má rysy divadelního představení. Režisér (P37) používá sprostá slova, hodnotí své spolupracovníky a pohotově odpovídá na otázky. Celou debatou se navíc nese vtip, který režisér uvedl na začátku a který se opět týká rozpočtu filmu. Diváci odcházejí debatující, spokojeni a s úsměvem.

5.4.4 Textura, intertextura

Pavliceková a Pöchhacker nazývají jedním z nejpůsobivějších mechanismů diskurzu v ústní komunikaci ve skupině aluzi, která pomáhá formovat hypertext události (2002: 391). Zmiňují narážky na předchozí projevy. Takové nacházíme také na filmových festivalech.

Protože humor umožňuje navázat kontakt, lze prvky a odkazy na humorné situace nalézt v celé debatě a také v celé jednotce zahrnující úvod, promítání a debatu. Spojení s filmem bylo pojednáno v části „Závislost na filmu“ (viz 5.1). Film ovlivňuje atmosféru a uvolňuje frontální interakci

spojenou s napětím. Mnohé z vtipů jsou s filmem spojeny. Je tomu tak u všech ukázek v části 5.4.

Když se podíváme na poslední zde uvedené ukázky, mohlo by se zdát, že opakovaný, tj. tlumočený vtip není vtipem. Ale vtipy, navíc vtipy opakované, se často nesou celou interakcí. V debatě o belgickém filmu „Lhář“ (P37), který byl uveden na MFF v Karlových Varech se hovoří o penězích – klíčovým slovem je „20 euro“, které je vždy spojeno se smíchem. Ale tlumočnický není jen „opakovačem vtipů“, je také jejich iniciátorem, protože je plnohodnotným účastníkem debat. Smích často vzbuzuje neverbálními prostředky, například potom, co na něj „opět všichni zapomněli“ a nechali mu k přetlumočení dlouhý úsek. Dlouhý úsek jako zdroj humoru v tlumočené interakci je specialitou konsektivního tlumočení a u Pavlicekové a Pöchhacker (2002) jej nenajdeme. V jedné z debat byly dlouhé úseky režiséra opravdu významnou součástí debaty, která vždy spouštěla salvy smíchu (P44: např. 1.04 ff.). Film byl o komické a zároveň tragické Berlusconiho Itálii, takže smích vzbuzovalo i režisérovo vyprávění o tom, jak film točil, a debata tak byla komedií pod jevištěm – se vším všudy (P44).

5.5 Závažnost

Tématem předchozí části byl humor, který jsem uvedla do souvislosti s podobou komunikativní situace, která se svou skladbou podobá divadelnímu představení. I v divadelním představení lze ovšem nalézt obsahy závažné a důležité, které se s humorem spojují jen velmi těžko. Takové obsahy jsem nejčastěji nalezla v debatách po dokumentech. Festival o lidských právech Jeden svět, z něhož pochází velká část mého empirického materiálu, je naplněn filmy s tématy, která jsou spojena se smutkem a utrpením. Patří sem témata politická, diktatury a válečné konflikty (P39, P41, P44, P50, P55), ekologická (P4), problematika života menšinových kultur (P31, P39, P41, P55, P 35), soukromí (P5, P6, P7, P33, P37) a ovlivnění lidského života moderními technologiemi a globalizací

(P38, P40, P44). Z hlediska atmosféry prostředí se často tlumočená interakce na filmových festivalech podobá tlumočení komunitnímu, je totiž *sensitive, delicate and private, sometimes downright painful or antagonistic* (Hertog 2010: 49).

P41a

Režisér	So, I think the biggest problem that we face as Tibetans right now is the kind of paradox or this dichotomy that we have, where on the one hand every Tibetan is completely devoted to the Dalai Lama, has complete faith in him as our spiritual Leader, so whatever he says is accepted, but at the same time there is this, you know, feeling inside almost every Tibetan that we should be working for independence, that Tibet should be an independent country and this conflict is, I think is, what is hh, you know, creating a lot of problems for us and it's only now that people are beginning to express politically their differences with the Dalai Lama.	11:08 – 11:49	1
Tlumoč ník	Já myslím, že ten hlavní problém je takový ten paradox nebo ta hh dichotomie u každého Tibeťana. Na jedné straně každý Tibeťan je naprosto oddaný dalajlámovi, bez výhrad přijímá všechno, co říká a na druhé straně každý Tibeťan má v sobě pocit, že by měl být hh svobodný a že by Tibet měl být samostatný. To tedy způsobuje hh velké množství problémů a až právě v poslední době se daří hh jaksi hh namítat něco proti dalajlámově politickému postoji.	11:53 – 12:27	2

Ukázka pochází z debaty o filmu „Slunce za mraky“, které se účastnili režisérka Ritu Sarinová a Tenzing Sönam. Tenzing odpovídá na otázku o informovanosti dalajlámy a obyvatel Tibetu a poukazuje na rozpory ve vztazích mezi dalajlámou a tibetským lidem. Tenzing je Tibeťan, který se narodil v exilu rodičům-uprchlíkům. V rozhovoru s Parimal M. Rohit na serveru *Buzzine Bollywood* (Rohit prohlásil:

PMR: How much of your personal lives (dotaz je směřován také na spolurežiséru filmu, která je rovněž přítomna na debatě, její odpověď neuvádím) **are invested into this film and the overall issue of Tibetan freedom? If I remember correctly, both of you have significant ties to Tibet. How did such ties/relationships play into the development of this story?**

TS: As a Tibetan who was born in exile to refugee parents, the issue of Tibet is completely a part of my life. Like most exile Tibetans, we were brought up with a strong belief that our role was to fight for Tibet's freedom and to be the spokespersons for the people of Tibet who were under Chinese rule. So, of course, the film is very much something that I have a personal involvement with. The growing debate between those who want a return to the goal of independence for the Tibetan struggle and those who support the Dalai Lama's Middle Way Approach is something that affects me personally.

Osobní zainteresovanost, osobní vklad do filmu a do debaty o něm je u Tenzinga zcela zřejmý. Otázkou zůstává, proč tlumočnické mění strukturu diskurzu tak, že první osobu množného čísla, která je výrazným znakem identifikace s tibetskou kulturou, ze které Tenzing pochází, mění na neutrální třetí osobu množného čísla. Z textového hlediska by bylo možné tlumočení kritizovat za neadekvátnost. Důvody posunu ovšem mohou být i jiné. Velmi důležitou součástí kulturní identity je osobní dimenze, která je jedinečná. Tlumočnickova identita je výrazně jiná než identita režiséra Tenzinga. Tlumočnickova výpověď proto zůstává formální, což umožňuje zvýraznit jedinečnost výpovědi Tenzinga. Účastníci diskuze, kteří nerozumějí angličtině, vidí Tenzingova gesta a mohou z nich vycítit, jak se ztotožňuje se svou kulturou. Tlumočnickova výpověď v první osobě by mohla identifikaci příliš zdůraznit a dát jí konfliktní náboj.

Formální postoj tu však slouží i tlumočnickovi samotnému, poskytuje mu ochranu a pomáhá mu skrýt hluboké pocity a rozpaky, které je těžké projevit.

Neutrální postoj je u tlumočnicka volbou, která mu na jedné straně umožní odstup, na druhé straně však může zploštit interakci a například v případě lidských práv tak neumožňuje účastníkům diskuze, kteří hovoří jen jedním z jazyků, projevit své emoce a případně podle nich jednat. Může působit jako nedostatek zájmu (Wadensjö 1998: 284).

Závažná a tragická témata jsou oblastí, která mění styl tlumočnicků nazývaný *Wadensjö relaying by replaying* na *relaying by displaying*.

V následující odpovědi na otázku hovoří afghánská novinářka Farah v debatě u příležitosti uvedení filmu o ženách, které vedou v Afghánistánu rozhlasovou stanici, o bezpečnosti žen a o tom, jak na požadavky svobody pro ženy reagují muži. Hovoří o dvojí hře, kterou v těchto případech hrají sousední země, které na jednu stranu podporují fundamentalisty, na druhou stranu ale tvrdí, že ženám pomáhají dostat se do veřejného života. Sousední země podporují fundamentalisty a tím například útoky leptavými kyselinami a Farah se omlouvá za přímost, ale říká jasně: *I can't stand the fundamentalists*.

P 39a

Farah	Really, women were killed recently, hh they were going like to schools, to the doctor [...], so they were killed by the fundamentalists	24.53 – 25:04	1
Tlumočník	V poslední době konec konců také poměrně často dochází k tomu, že se na ženy páchají atentáty, ať už se jedná o ženy, o policistky, nebo o učitelky, zkrátka o ženy, které jdou do školy, nebo které jdou k lékaři, to se zkrátka také stává..	25:04 – 25:19	2

Celá tlumočená interakce se týká závažného tématu a také tragických událostí v Afghánistánu a Pákistánu. Tlumočník dlouhou dobu odolával a zachovával styl *relaying by replaying* - jeho styl tlumočení byl emotivní a výrazný. V této situaci to ale působí, jak kdyby jej popis událostí už zcela vyčerpával. Vzdává se pod tíhou událostí a neví, jak dál. Důvody náhlé formálnosti v jeho tlumočení však mohou být také prostší: například, že tlumočnickovi vypadla paměť či že se dostal mimo rytmus a prosodické horizonty své výpovědi. Pravděpodobnějším důvodem je ale závažnost tématu. Farah použila pasivní „were killed“, přitom ale jasně vyjádřila původce – viníky vražd. Pasivum, které užívá Farah, je tedy spíše formální, zatímco tlumočnickovo pasivum, které završuje právě poslední věta získává

sémantický obsah. Jeho formální přístup tak paradoxně působí na emoce a může být interpretován jako lhostejnost či netečnost.

5.5.1. Autorství, záměr, příběh

Filmové festivaly jsou přehlídkami uměleckých děl. Ta v sobě vždy nesou emocionální, tabuizovaná či náročná témata. Dalším problémem v tlumočených debatách je tedy způsob vyjadřování autorských záměrů (viz 5.1). Na rozdíl od těžkých témat z oblasti lidských práv je ale snazší je podávat i s humorem. Tvůrci hovoří o svých autorských záměrech a o příbězích vznikajících filmů. Následující ukázka se od předchozích liší především tím, že tíha tématu leží především na tvůrci, protože se jedná o soukromé téma. Publikum a tlumočnice jsou do něj zapojeni méně než je tomu u politických témat a témat spojených s lidskými právy. Film je krátkometrážním dokumentem o rodině režiséra. V debatě však přichází divák, který si po celou dobu promítání myslel, že jde o film hraný, že tedy postavy nejsou skutečnými rodiči režiséra:

P34b

Divák	(///) you used actors, am I correct? They were not your real parents, they were actors, is that correct? And the neighbour? And if that is true, tell me why you made that choice.	0:50 – 1:07	1
Tlumočnice	Tedy v podstatě je to tak, že ti herci, ti lidé, kteří se objevili ve filmu, nebyli skutečně Vašimi rodiči a také ten soused byl herec nebo je to tedy, ty původní postavy a pokud tomu a pokud to tak je, proč jste se pro to rozhodl.	1:07 – 1:22	2
	PAUZA	1:22 - 1:25	3
Režisér	In no way, it is, this is real people you know. I went to the neighbour to hhh, it took a long time to convince both of them to join the film. I think when you think it's fiction, it's because we made it hhh, we made hh shooting as fiction you know with the dolly and big lighting hh for trying hh to enhance hhh the hhh environment, to make it more hhh	1:25 – 1:54	4

	aesthetic hh...yeah		
Tlumočnice	Aha, takže. Ne, není tomu tak, jsou to skuteční lidé, trvalo mi, než jsem přesvědčil pana souseda, (<i>kašle</i>), pardon, aby se zapojil, a také mého otce, ale jsou to opravdu oni. Pokud si myslíte, že jde o fikci, tak je to možná proto, jakým způsobem jsme tento film natáčeli. Šlo o inscenovaný dokument, při kterém jsme využívali hh různých světelných efektů, proto, abychom posílili význam prostředí a celou atmosféru	1:57 – 2:23	5
Režisér	It it it's a documentary in a way but it's real people, but it's made like it's in a way it's an interview film, so if an interview is a documentary, yes, I think it's a documentary film	2:23 – 2:39	6
Tlumočnice	Je to dokumentární film s-, o skutečných lidech, ale je to vlastně takový film rozhovorů, hhh, film interview a pokud můžeme považovat interview za takový malý dokument, tak potom jde opravdu o dokumentární film.	2:40 – 2:57	7

Režisér působí dosti zaskočeně. Může to souviset s faktem, že se jedná o debutujícího režiséra, pro kterého je uvedení na karlovarském Mezinárodním filmovém festivalu prestižní událostí, ale také tím, že hovoří cizím jazykem, z něhož se navíc tlumočí. Režisér prezentuje svůj film trochu nervózním tónem. Nornes (2007: 65) popisuje filmové festivaly jako jeviště moci, která rozhoduje o kariérách filmových tvůrců. Nováčky, a nejvíce ti, kteří nehovoří anglicky, popisuje Nornes, jsou v obrovské nevýhodě, pokud si nepožádají (či pokud jim ho festival zodpovědně nepřidělí) o tlumočnicka a průvodce filmařským Babylonem. Nornes popisuje situaci ve Spojených státech amerických, která se od českého světa filmových festivalů zřejmě výrazně liší. Větší české filmové festivaly mají podrobnou organizaci tlumočení, a to často z několika jazyků. Na českých filmových festivalech také nevládne tak dravá konkurence, jako je tomu dle popisu Nornese v USA. Filmové festivaly v České republice a debaty na nich jsou spíše jevištěm svobody a zábavy. Nováčky však jsou pod tlakem i v České

republice. Nepřijeli se totiž jen poprvé prezentovat, ale i být poprvé hodnoceni. A právě takové hodnocení v sobě obsahuje otázka amerického diváka ve výše uvedené ukázce. Režisér může být zklamán tím, že se mu nepodařilo předat poselství. Poselství skutečného, existujícího projektu. Tlumočnice otázku přetlumočí a táže se na totéž jako divák, přestože ví, jak vyplynulo z krátkého rozhovoru s ní po představení, že herci jsou skutečnými rodiči režiséra. Dokazuje to i spojení *inscenovaný dokument*, které lze nalézt v oficiálním popisu filmu, zveřejněném například v katalogu filmového festivalu (str. 32). Právě uvedený výraz však mohl být matoucí pro amerického diváka, který anglické spojení *staged documentary* pochopil jako hraný dokument, tj. dokument s herci.

Představa dokumentu s herci může rovněž souviset s charakterem filmového festivalu v Karlových Varech, v němž dokumentární sekce tvoří jen malou část programu.

O tom, jak závažné jsou výpovědi o intencích a způsobu natáčení filmů, nejlépe svědčí širší tlumočená debata o časosběrných dokumentech, konaná na festivalu Jeden svět v roce 2009 (P8 a P11 – interakce je rozdělená do dvou nahrávek). Zřetelně zde vidíme také přechod od humoru k vážnosti, kdy divák pokládá otázku, která vyznívá komicky (dcera, o níž se mluví, je ve filmu do jisté míry komickou postavou) – všichni se smějí, ale režisér odpovídá vážným příběhem. Film *Ideme dál*, po jehož projekci se debata uskutečnila, dokumentuje život jedné východoněmecké rodiny mezi roky 1989 a 1999 očima západoněmeckého režiséra.

P11

 	Divák	Co dělá ta dcera?	2:52 -	1
	Tlumočnice (šušotáž)	(///) die Tochter?	2:53	2
	Publikum	☺ ☺ ☺ ☺ ☺	2:53 – 2:58	3
	Režisér (poměrně tiše)	Na ja, die Tochter ist, die Tochter, also grundsätzlich gibt es das Problem, dass in der Langzeitbeobachtung, das muss	2:58 – 3:51	4

		man jetzt einfach sagen, dass man so persönlich hhh den Kontakt aufbaut, dass man erstens sich so mit-schuldig fühlt, dass sie, sagen wir's mal, so in der Öffentlichkeit stand und wir so einen Druck auf sie erzeugt hatten, <i>[nicht dass sie sich das,... nicht dass wir schuld sind daran, aber dass wir sie zum Ende dann nicht...]</i> , das is das erste Problem. Das zweite ist, dass man sich dann verpflichtet fühlt sich zu kümmern, wenn der Film fertig ist, das heisst, wir haben sie nach Bayern geholt und die hat dann eine Lehre gemacht im Hotel und ist dann zurück nach Dresden und hhh, na ja (<i>tiše</i>) und hat jetzt ein <i>[Kind und ja einen Partner ... also das ist nicht das]</i> also nicht dass ich wirklich schuldig war[...]		
		PAUZA	3:52 – 3:55	5
	Tlumočnice	Nejdřív než bych řekl něco k té dceři, tak bych možná nastínil jednu, jeden problém velký, který je u těchto časosběrných dokumentů, a sice, že se člověk s těmi lidmi velice sžije, je jim blízko a hh vlastně je vystavuje velkému tlaku potom, když jsou neustále pozorováni aa potom se za to cítí i zodpovědný, nese si za to svou určitou vinu aa má potom tendenci těm lidem také pomáhat, takže to, co jsme udělali s tou dcerou, bylo, že jsme ji vzali s sebou do Bavorska, zařídili jsme jí tam hh výu-, vyučení v hotelu a ona se potom vrátila do Drážďan, dneska má dítě, našla si také partnera, dneska pracuje v řeznictví a hh to je možná hhh něco, o čem by bylo potřeba tady také diskutovat, hhh ta otázka toho, že se to, že se člověk cítí sám a pod tlakem nejenom z toho hlediska viny, že nese vinu toho jistého tlaku, ale také je pod tlakem toho...odpovědnosti, co s nimi bude dál.	3:55 – 4:57	6

		PAUZA (<i>před další otázkou</i>)	4:57 – 5:03	7
--	--	-------------------------------------	-------------------	---

Režisér mluví velmi tichým hlasem, který poutá pozornost, neboť je v takových situacích neobvyklý. Působí tak, jako by vyprávěl důležitý až intimní příběh pouze tlumočnicki. Nemluví ale tichým hlasem kvůli tématu otázky, ale proto, že mu nebylo jasné, jak se bude používat šušotáž v kombinaci s konsektivním tlumočením, jak vyplynulo z krátkého rozhovoru po debatě. Předpokládal totiž, že když je mu šeptána do ucha otázka, musí být šeptána i odpověď a že tedy nahlas zní pouze jeden jazyk. Zde ale jeho tichý hlas začne s tématem souviset, protože hovoří o osobních věcech a dodává jim na důležitosti. Jeho výpověď je sdělením osobního příběhu. Také zde, podobně jako v předchozí ukázce, působí režisér trochu rozpačitě. Není to však rozpačitost debutujícího režiséra jako v P34b, je to spíše vyjádření toho, že neví, kolik toho má z osobního příběhu sdělit. Zadrhává a zvažuje. Tlumočnice mluví nahlas, ale kompenzuje to vážným a jemným tónem hlasu.

Z textového hlediska (Wadensjö 1998: 21-47) je zajímavé a trochu paradoxní, že režisér podává soukromý příběh opět pomocí obecného *man* – tam, kde vyjadřuje vlastní emoce. A když hovoří o vlastním jednání, používá první osobu množného čísla *wir*. Tento paradox je dosti častý a právě obecné *man* spojené s vážným tónem hlasu signalizuje důležité téma. Tato možnost vyjádřit emoce se vyskytuje jak v němčině, tak v češtině a je tedy společným znakem obou jazykových kultur.

Z interaktivního hlediska je zajímavé, že na začátku ukázky (P11a: 3) slyšíme radostný a hlasitý smích, na konci naopak dlouhé ticho (ibid.: 7). To přeruší až další otázka, kladená podobným tónem hlasu, jakým domluvila tlumočnice. Účastnice klade dotaz rovnou, bez zásahu moderátorky. Mezi režisérem a diváky se vytvořilo přímé spojení.

Tato část kapitoly ukázala druhou stranu tlumočeného procesu na filmových festivalech – na jedné straně je smích, radost a ironie na druhé pak ironie, smutek a odstup. Vážná témata bývají podávána formálním,

obecným způsobem. Je tomu tak u tvůrců, diváků i tlumočnicků. Tlumočnickům pomáhá „formální neutralita“ při rozpacích a nejistotách. Jistě existují i příklady, kdy tlumočnick dává silně najevo svou osobní identitu a zapojení do diskutovaného tématu (Brownlie 2010), takovou situaci jsem ale ve svém empirickém materiálu nenašla.

5.6 Explicitně o tlumočení. Hovor o tlumočení.

„Teď jestli máte otázky, tak prosím zůstaňte v sále a můžete se ptát na cokoli chcete...počkáme ještě na pana překladatele.“

Tlumočnick schází ze schodů. Tato výpověď, uvedená již v kapitole o roli moderátora (5.3), se zároveň úzce dotýká role tlumočnicka a jejích hranic. Tato kapitola pojedná o explicitním zacházení s tlumočením, kterému budu říkat „hovor o tlumočení“. Explicita činí tlumočnicka a tlumočení „viditelným“ a „slyšitelným“.

S kulturním a sociálním obratem v translatologii se výrazně zpochybnila role neviditelného tlumočnicka. Velkou zásluhu na tom má studium komunitního tlumočení a také Cecilia Wadensjö s prací *Interpreting as Interaction* (1998). Wadensjö odmítá univerzální platnost neviditelnosti tlumočnicka ve všech svých pracech. Z těch novějších je to například článek o viditelnosti tlumočnicka v televizních debatách (2008), který ukazuje, jak detailní analýza skutečných interakcí rozbíjí iluzi neviditelnosti. V této kapitole ukážu tlumočení a tlumočnicka jako velmi výraznou součást mezikulturní interakce. Představu neviditelnosti však nelze zničit, neboť je pouze imaginativní.

Ve zmíněném článku Wadensjö se objevuje stejné spojení jako v první větě této kapitoly, kterou pronesla moderátorka debaty. Je to výraz „pan překladatel“ – u Wadensjö *Mr. Translator*. Ta slova jsou explicitním odkazem na přítomnost tlumočnicka jako osoby, nejen jako stroje. Zajímavá je přitom volba slova „překladatel“ – nikoli tedy tlumočnick.

Wadensjö používá termín „explicitní“, když hovoří o tlumočení jako koordinaci (či lépe: „koordinování“, 1998: 108-110) a rozlišuje mezi implicitním a explicitním koordinováním. Soustředí se ale především na

tlumočníka a jeho výpovědi (*explicitly coordinating interpreters' utterances*). Já se v této kapitole soustředím především na celkový proces a explicitní zmínky toho, že interakce je tlumočená. Tento princip se s Wadensjö v mnohém shoduje a pozoruje tak jednotlivé položky seznamu, které uvádí Wadensjö (ibid.): *requests for clarification; requests for time to translate; requests to stop talking; comments on translations; requests to observe the turntaking order; invitations to start or continue talking; requests to stop talking; requests for solicited, but not yet provided information*. Všechny tyto výpovědi jsou součástí explicitního hovoru o tlumočení, já k nim ale přidám ještě výpovědi ostatních účastníků interakce – nepůjde tedy jen o tlumočníka. Budu se dívat na to, kdy účastníci „přímo hovoří“ o tlumočeném procesu.

Podívejme se na příklady. V první řadě sem patří připomínání tlumočení po dlouhých „originálních“ (uvozovky viz Wadensjö ibid.) výpovědích. Tlumočníci tak většinou činí neverbálně a jejich iniciativa tedy není zaznamenána na nahrávkách, explicitní podobu dávají připomínce až druzí účastníci interakce. Pro výše zmíněného „pana překladatele“ je tu připravena celá řada dlouhých úseků, které tlumočník velmi dobře zvládá. Režisér si sice hned na začátku interakce uvědomil přítomnost tlumočníka (P4: 0:20), dále však pokračuje ve stylu klasického konsekutivního tlumočení s délkou „originálních“ (ibid.) výpovědí asi 2 minuty. Moderátorka se ptá na nejnovější výsledky boje Indiánů a úředníků ohledně stavby přehrady. Režisér odpovídá a uvědomuje si přítomnost tlumočníka:

P4 d

Režisér	(///) For most of the time, I actually had a pretty good sense they, that they could succeed against all odds (obrací se k tlumočnickovi). You wanna translate it first, don't you	6:19 – 6:25	1
Tlumočník	Hhh, jestli jsem věřil, zda se Indiánům (///)	6:25 – 6:28	2

Signál tlumočníka, že má režisér zastavit, nahrávka nezachytila, ale pamatuji si, že tlumočník spoluvytvářel délku výpovědi pohledy na mluvčího.

Podobné explicitní zmínky za účelem připomenutí, že interakce je tlumočená, nalezneme téměř ve všech nahraných interakcích. Zajímavé je, že se většinou jedná o výpovědi tvůrců, tj. jiných účastníků interakce, než je tlumočník. Tlumočník se v těchto případech vyjadřoval buď neverbálně či tak tiše, že to nahrávka zachytila jen stěží. Věty (nyní vytržené z kontextu, ale zařaditelné dle nahrávek) jsou například následující: *Ach so, Entschuldigung...*(P8: 20:46); *Sorry, you wanna translate* (P37: 0:45; P38: 6:24); *This is too long, I'm sorry* (P 44: 27:03)

P1c

 	Divák	Já bych na to navázal, jaká je, jaké je asi zájem, jaké, přibližně prostě jaký množství publika chodí do takových kin, jaká je sledovanost toho publika, toho veřejného kanálu, toho podporovaného, jaké je vůbec dosah toho do společnosti, kdo [<i>to potom vzbuzuje takový úvahy...kdo to uvádí tady ty dokumenty, nebo tisk, nebo na besedách kolik má...jo</i>]	5:03 – 5:30	
	Tlumočník	(šušotáž)	5:04 – 5:33	
		PAUZA	5:33 – 5:37	
 	Režisér	Well, I can't say, that I counted each person, but i think, you know, it's hard to say, but on television you know, maybe two milion people saw it on TBS, you know the States has a big population, so the two milion... is a small percentage of the viewing population, so maybe two milion saw it on television, perhaps, I don't know, one hundred thousand in the little theatres in the U.S. and I have no idea in Europe, I have no idea.	5:37 – 6:09	4
	Tlumočník	Samozřejmě jsem...	6:09	
	Divák	Takže ty kina jsou spíš na východním pobřeží	6:09 –	

			6:11	
	Tlumočník	Já to přetlumočím	6:11 – 6:12	
	Divák	Nebo jsou tak nějak jakoby všude, jako myslím geograficky, jestli se to v Kalifornii dává a kde	6:12 – 6:17	
	Moderátorka	Počkej, tak jestli...	6:16	
	Tlumočník	Já bych to přetlumočil pro ostatní Hhh nepočítal jsem samozřejmě každého, ale hhh, při tom televizním vysílání na tom, v tom cyklu TBS to bylo třeba, to bylo přibližně 2 miliony, samozřejmě je to malé procento veškeré populace Spojených států a potom při tom hh vysílání v těch malých kinech to bylo možná 100 tisíc lidí	6:17 – 6:34	
	Divák	Jo, čili ty kina jsou na východním pobřeží, jsou možná v Kalifornii a jestli jsou taky někde jinde, mezitím někde, takový ty, takový ty...	6:36 – 6:45	
	Tlumočník	<i>(šušotáž režisérovi)</i>	???- 6:46	
	Režisér	Yes, every large city has one cinema (///)	6:47 – 6:50	

Z této ukázky je zřejmé, že na explicitním hovoru o tlumočení se podílejí všichni účastníci interakce – divák, režisér, moderátorka i tlumočník a samozřejmě také publikum, to například svými pohledy na jeviště.

Tlumočník se v této situaci přihlásil o slovo sám (podobně P49: 5:15). Je to trochu překvapivé, protože po celou debatu působil velmi skromně a přijímal s pokorou veškeré nároky. Tato situace je pro něj zřejmě velmi stresující. Může to souviset jednak s tím, že divák nepoložil otázku jasně a vypadá to spíše tak, že jeho záměrem je potvrzení hypotéz, o kterých hovoří (například že důležité kulturní události se odehrávají především v Kalifornii). Tlumočník, který dotaz tlumočí šušotází, se cítí být za otázku odpovědný. Druhý důvod souvisí s obsahem režisérový odpovědi, v němž se vyskytují čísla. Jedná se o výčet, který chce tlumočník možná uzavřít.

Čísla, slovíčka a nejasnosti jsou velmi často předmětem situací, ve kterých si všichni uvědomí, že interakce je tlumočená. Už v poslední ukázce rozhodně

nešlo jenom o čísla, zmínka o tlumočení vyjevila vztahy mezi jednotlivými účastníky interakce. K tomu došlo i v další situaci, kde se ovšem tlumočení nejprve stalo předmětem debaty a která je v tomto ohledu ukázkou velmi výraznou. Jedná se o debatu k filmu „Londýňané“ (*Men of the City*) režiséra Marca Isaacse, který pojednává o obyvatelích londýnského centra obchodu: The City. Film pozoruje, jak „City atmosféra“ ovlivňuje životy lidí z odlišných vrstev společnosti. Před diváky zde stojí moderátorka, tlumočnick, režisér a skladatel hudby k filmu.

P40

	Divák	Já bych rád položil otázku přítomnému hudebnímu skladateli, jak se obecně dívá na roli a použití hudby v dokumentu	23:26 – 23:32	1
 	Tlumočnick	Question to our composer: What is your opinion to the use and the form of music used in the documentaries these days	23:34 – 23:41	2
	Skladatel	Well, hhh I was struck by how amazing our translator is here...	23:44 – 23:50	3
	Publikum	☺ ☺ ☺	23:50 - 23:51	4
	Skladatel	<i>[Well, was struck by ...what is to hear, you know, what you hear and then to say it again so and hearing what I hear I see Marc's film and then my task is to come up with a version, you know, some sort of translation...and]</i> the feeling and that's very very hhh abstract. How do how do you say [what a kind of red sounds like, how do you say what hhh feeling is...], that's the wonder of this process between seeing the picture, making the music and then Mark will say oh, that's great or that isn't great, we'll try this again and it goes back and forth and it's a whole mystery I don't have a clear answer about music	23:52 – 25:02	5

		and the documentary,[...] just about that. As a musician, it's absolutely fascinating (<i>dává najevo, že mluví o tlumočení</i>)		
 	Tlumočník	Tak ta práce vytváření hudby pro film je v podstatě velmi podobná tomu, co dělá tady náš pan tlumočník, v podstatě	25:04 – 25:12	6
	Publikum	😊 😊 😊	25:11 – 25:14	7
	Tlumočník	V podstatě, já začnu tím, že se podívám na film bez hudby, který mi Marc dá a hhh ten film ve mně zanechá nějaké dojmy a já potom hledám různé způsoby toho, jak provést translaci těch dojmů a hh a té atmosféry, kterou ten film evokuje, do hudby, ale je to velice těžké: jeden příklad za všechny – jak vyjádříte hudbou červenou barvu, jak vyjádříte hudbou určitý pocit, takže hh ten proces je v podstatě taková téměř nekonečná smyčka, kdy já vytvořím nějakou hudbu a potom přijde tady pan režisér, který řekne, tohle se mi líbí, to tam necháme, tohle se mi nelíbí, tohle musíš předělat. Takže hh takovýmto hh někdy i nedokončitelným procesem to vzniká.	25:14 – 26:00	8

Explicitní pojmenování tlumočení je v ukázce interakci spojeno i s pojmenováním rolí aktérů na jevišti. Místo „pana překladatele“ (viz P4: 0:07) tu máme „pana tlumočníka“ (ibid.: 6), případně *our translator*. Dále je tu „pan režisér“ (ibid.: 8) a *our composer* (ibid.: 2), což je přítomný hudební skladatel, na nějž je směřována otázka (ibid.: 1). Tito tři jsou hlavními aktéry „hovoru o tlumočení“. Pomáhají tlumočení poznat právě tím, že pojmenovávají své role. Na okraj je třeba říci, že je velice působivé, jak tlumočník použil translatologickou terminologii – „provést translaci“ (ibid.: 8). Je to jeden z důkazů, že terminologie má smysl a že ji lze užívat i v neoborných interakcích. Skladatel mluvil dosti trhaně a vypadalo to, že má potíže se sdělením svých myšlenek. Tlumočník naopak pronesl svá slova

jasným hlasem a srozumitelně – možná proto se jeho činnost stala předmětem hovoru. Následoval ovšem další dotaz a s ním další typ interakce, kde se „přímo“ hovoří o tlumočení a který je v debatách mnohem častější. Ukázka by mohla nést název „Oprava“.

P40c

	Moderátorka	Tak hh poslední otázka, jestli můžem...	26:02 -26:03	1
	Tlumočník	Last question, please.	26:03 – 26:04	2
	Divačka	Já bych se chtěla zeptat právě v souvislosti na tu hudbu, jak ovlivňovala, vlastně jak ovlivňoval střih třeba hudbu nebo jestli vlastně přitom střihání, které tam, ta dramatizace vlastně tý hudby nebo prostě ten rytmus, hhh tak jak to vzájemně se ovlivňovalo, jak to vlastně bylo tvořeno.	26:04 – 26:23	3
	Tlumočník	One more question concerning, how the music was created for this film. Hhh was it perhaps created before the actual editing took place or was it more influenced by the editing process itself as for, referring to the dramatic aspects of the music in the film.	26:24 – 26:43	4
		PAUZA [...(někdo mluví, kdo?, asi režisér předává slovo skladateli...)]	26:44 – 26:46	
	Skladatel	Hhh, this was a very intense process between Marc, myself and also the editor David Charap. <i>[We won't start with the music hhh...we decided we have to make...this stronger so]</i> the music was not created before although that can sometimes happen, but don't tell him that	26:46 – 27:18	5
		PAUZA. ☺	27:18 – 27:20	
 	Divačka	I, I think that it wasn't the transl - ated – the cutting <i>[or the cutting... of the film I mean through the cutting...]</i>	27:20 – 27:29	6
	Skladatel	Yeah, I see. OK. Excuse me. You wanna interpret it?	27:29	7

		😊 😊 😊	27:29 – 27:35	8
	Tlumočník	No, OK. 😊	27:35	9
 	Skladatel	It's a good question. The film has a pretty good shape [when we make it on CD – but if we haven't a good shot, we can change it, even turn it around...] but ultimately I don't think the music ever really determines to a large extent the editing, hhh it's, it's usually the other way round [<i>I mean in some cases, but in fact you have pictures there..and] (s humorným pohybem)</i> ...Oh, there's somebody.	27:39 – 28:34	10
	Diváci	😊 😊 😊	28:32 – 28:33	11
	Tlumočník	Takže pan skladatel říkal, že hhh hudba většinou vzniká postupně,	28:34 – 28:40	12
	Skladatel (ironicky, jako že rozumí a souhlasí, pokyvuje hlavou)	Yes, that's right. 😊	28:40	13
	Tlumočník	že hudba většinou vzniká postupně a většinou až poté co je film, nebo co je ta základní filmová část toho snímku natočena. Někdy může hudba vzniknout i předtím, ale to by se nemělo říkat panu režisérovi, takže je dobře, že mi nerozumí, vlastně...	28:41 – 28:56	14
	Diváci	😊	28:57 – 28:59	
	Tlumočník	A potom pan režisér dodal, a tím se vracím k tomu procesu střihání jako takovému, že většinou to není tak, že by hudba ovlivňovala proces střihání filmu, většinou to je právě naopak, většinou máme nějakou sekvenci scén, kterou samozřejmě musíme náležitě upravit a potom, a to jsme koneckonců řešili i během vytváření tohoto filmu, hhh jsme museli říct: tak tato sekvence je tři minuty dlouhá a potřebujeme, aby tam docházelo k určitému hudebnímu klimaxu, takže	29:00- 29:26	

		hudbu musíte upravit tak, aby to odpovídalo té scéně a nikoliv naopak.		
--	--	--	--	--

Divačka opravuje (P40c: 6) tlumočnickovo slovo. Nahrazuje *editing* slovem *cutting* a spojuje pro ni neuspokojivou odpověď právě s tlumočnickovou volbou slova *edit* (6). Edit má v angličtině skutečně širší význam než v češtině střih, proces „editování“ se odehrává během celého filmu. Režisér pochopil otázku tak, že se divačka ptala, zda hudba vznikla ještě před natáčením filmu a odpovídá, že někdy to tak bývá a ironicky dodává, že nedoporučuje o tom mluvit před režisérem.

A právě ironie je druhým aspektem, který způsobuje nedorozumění a tedy nutnou opravu. „*Pan tlumočník, our composer a pan režisér*“ si totiž hrají a dělají si jeden z druhého legraci pomocí ironie. Skladatel (ibid.: 10) a tlumočník (ibid.: 14) předstírají, že chtějí utajit před režisérem, že hudba je vlastně důležitější než režie a skladatel předstírá, že tlumočnickovi rozumí a že jej pečlivě poslouchá, neboť je jeho výkonem zcela fascinován (což skutečně je, jak potvrdil v rozhovoru po debatě. Právě tato hra vyvolává smích u diváků a obsah otázek a odpovědí přestává být tak důležitý. Divačka se tedy vlastně nedozví, jak přesně probíhal proces vytváření filmu a hudby ve fázi střihání. Divačka seděla vedle mne v první řadě v kině Lucerna a bylo zřejmé, že neodcházela spokojena. Přitom mi ještě říkala, že je velký rozdíl mezi *cut* a *edit*.

Tlumočník se dostal do role herce na pódiu – přestože na této debatě stáli režisér, tlumočník a skladatel vlevo dole pod řadami diváků, nikoli na zvýšeném jevišti. Moderátorka po úvodu a svých výstupech vždy poodstoupila stranou a opírá se o zeď. V roli herce se tlumočník uvolňuje a bez zábran pak pomáhá divákům, kteří neslyšeli, a zopakuje položenou otázku, což zpravidla přísluší moderátorovi. Činí tak při „poslední poslední“ otázce, kterou se debata zakončuje. Jedním z důvodů je zřejmě také to, že se blíží se konec debaty a je třeba si pospíšet, neboť bude následovat další projekce, což je tlumočnickovi známo.

Moderátorka	Tak tady byl ještě dotaz tam nahoře	29:27 – 29:30	
Divák	Jenom jestli byl s těma postavami někdy dál, později, nebo jestli ví, co se s nima něco stalo dál třeba, nebo...	29:30 – 29:37	
Tlumočník	Nevím, jestli všichni slyšeli, dotaz byl, jestli se pan režisér setkal s těmi hlavními protagonisty i po dokončení toho filmu, nebo jestli neví, co se s nimi, po dokončení filmu stalo. The question was whether you [...] met the main characters of the film after you stopped making the film [...]	29:38 – 29:53	
Režisér	Yes, I just spoke to Steve this morning....	29:54 – 29:56	

V poslední ukázce sice není explicitně zmíněno tlumočení, ale lze ji, vzhledem k tomu, že se odehrává až na konci debaty, považovat za určitý výsledek, důsledek „hovoru o tlumočení“. Výsledkem je, že se uvolnily hranice jednotlivých normativních rolí.

V této části práce jsem popsala, jak mohou zmínky o tlumočení ovlivnit průběh tlumočené interakce. Může to být jen krátce a na malou chvíli, někdy se však tlumočník dostane pod „kamery“ pozornosti a on a jeho tlumočení se stanou tématem interakce.

5.7 Biograf a tlumočení - závěrem

Tlumočník v biografu nikdy není neviditelný. Stojí na hlavním jevišti. Svou přítomností rozděluje interakci do úseků a spojuje ji svou „interpretací“. Interpretuje to, co řekli jiní a interpretuje film, dílo, ke kterému se vztahuje hovor.

Tlumočení se právě v aspektu spojování podobá filmu, který má povahu „zázračného prostředku dorozumění mezi lidmi nejvzdálenějších krajů“ (Nornes 2007: 21). Na ideální rovině. Fragmenty reality jsou slyšet v nahrávkách.

ZÁVĚR

Tato práce vyplňuje mezeru ve výzkumu prostředí tlumočených interakcí. Popisuje typy a druhy tlumočení používaného na filmových festivalech a pak se podrobněji dívá na tlumočené interakce v kinosále – na úvody před a debaty po promítání festivalových filmů.

Při pohledu na filmové festivaly v České republice a jejich přístup k tlumočení jsem došla k závěru, že tlumočení filmů, které ještě před patnácti lety tvořilo nejširší součást tlumočnických aktivit na festivalech, nahrazuje v této roli tlumočení debat a úvodů s tvůrci filmů a jejich spolupracovníky. Tam, kde zůstalo simultánní tlumočení filmů, se tyto debaty tlumočí simultánně. Jinak je dominantním způsobem tlumočení na debatách a úvodech tlumočení konsekutivní. Výsledkem výzkumu prostředí těch nejdůležitějších filmových festivalů je tabulka uvedená v Příloze 1 této práce. Prostředí je jedním z významných kritérií pro výzkum tlumočení z historické perspektivy (Pöchhacker 2004: 13). Za 50 let se možná na filmových festivalech bude tlumočit úplně jinak a tak ta část práce, která orientačně popisuje, jak se na filmových festivalech tlumočí dnes, v budoucnosti pomůže nahlédnout proměnu jednoho kulturního prostředí.

Podrobnější pohled na prostředí filmových festivalů poskytuje v této práci analýza v zásadě konsekutivně tlumočených interakcí (někde se totiž konsekutivní tlumočení doplňuje šušotáží). Analýza nachází v tlumočeném procesu na debatách a úvodech podobné rysy, jaké popisuje Cecilia Wadensjö (1998) pro oblast komunitního tlumočení. Interakce v sobě ale nese více obřadnosti a tlumočníci jsou častěji centrem pozornosti, protože stojí před publikem v kinosále. Obřadnost potvrzuje také délka tlumočených úseků, která je větší než u komunitního tlumočení. Divadelnost interakce je zřejmá i z atmosféry debat. Tlumočníci musí na tuto atmosféru reagovat. Někteří z nich reagují odstupem, jiní naopak

„přehráváním“. Tlumočníci však atmosféru pomáhají také vytvářet a jsou tak přímými účastníky konfliktů. Celková atmosféra je silně spjata s promítaným filmem. Pro tlumočníka je velkou výhodou, když film dobře zná, v textu tlumočených výpovědí je totiž mnoho referencí odkazujících na film. K nim patří například jména. V zacházení se jmény se projevuje setkávání kultur. Kulturní setkávání na filmových festivalech může být harmonické, ale i velmi konfliktní. Silně se v něm projevuje také kulturní příslušnost tlumočníka. Tlumočené konflikty pomáhají objasnit dichotomie, které představuje Juliane Houseová (2009). Některé tlumočené konflikty však tyto dichotomie neobjasňují, protože dvojice jsou příliš zaměřeny na diskurs a konflikty často probíhají na úrovni hodnot a norem. Přestože jsou tyto normy a hodnoty vyjádřeny v jazyce, nemusí analýza jazykových vyjádření postihnout jádro sporu.

Tato práce poskytuje i praktické poznatky. Přepsané texty a nahrávky mohou být například využity při výuce tlumočení. Zvláště přínosná pro trénink tlumočnicků by mohlo být spojení autentického materiálu s metodou *Body-and-Enactment-Centred Interpreting Pedagogy*, kterou popisuje Şebnem Bahadır (2010).

Doufám, že tato práce podnítí i další výzkum. Může to být rovněž výzkum orientační, který by zkoumal podobná prostředí, na kterých se vyskytuje tlumočení, například divadelní a hudební festivaly. Přínosné by jistě bylo i podrobnější pozorování interakcí v jiných jazykových kombinacích než je angličtina, němčina a čeština. Pozorování tlumočení na filmových festivalech snad obohatí i výzkum v oboru, jehož se tato dizertační práce bezprostředně týká – filmové vědy. Zajímavé by rovněž bylo zjistit, jak probíhá tlumočení na filmových festivalech v jiných zemích.

Mark Nornes, z jehož monografie (2007) se lze dozvědět mnohé o filmech, tlumočení i překladu, popisuje filmové festivaly jako náročná setkávání, kde ten, kdo nehovoří anglicky, je ve velké nevýhodě a nemůže dostat konkurenci. To jen potvrzuje důležitost tlumočení a zajímavost

tlumočených interakcí, které umožňují všem účastníkům interakce rovnoprávný prostor pro vyjádření. Tlumočenou interakci totiž spoluvytvářejí všichni – i divák v poslední řadě, který po celou dobu mlčí.

ANOTACE

Filmové festivaly jsou v České republice důležitou položkou v úhrnu tlumočených interakcí. Před 15 lety bylo hlavní tlumočnickou činností na festivalech tlumočení filmů. Dnes se důraz přesouvá na úvody a debaty spojené s promítáním, což je způsobeno technologickým pokrokem v oblasti titulkování.

Dizertační práce popisuje tlumočení na filmových festivalech ze dvou pohledů.

První pohled je pohled z dálky a jeho výsledkem je seznam pozorovaných způsobů tlumočení na jednotlivých filmových festivalech v České republice. Data pro tento seznam byla získána pomocí dotazníků a rozhovorů s agenturami a organizátory festivalů.

Druhý pohled pozoruje filmové festivaly z bližší a podrobnější perspektivy. Dívá se na tlumočení úvodů a debat v rámci promítání filmů. Do výzkumu byly zahrnuty následující filmové festivaly: Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary (2009), Festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět (2009, 2010, 2011), Festival krátkých filmů Praha (2011) a Mezinárodní filmový festival Praha-Febiofest (2011).

Způsob tlumočení v debatách a úvodech je převážně konsekutivní, někdy je ale v jednom směru nahrazen šušotáží. Tlumočení ve zkoumaných interakcích probíhalo mezi angličtinou, němčinou a češtinou.

Výzkum je kvalitativní a má orientační povahu. Kvalitativní analýza je podpořena programem Atlas.ti. V kinosálech bylo nahráno 25 tlumočených interakcí ze šesti ročníků čtyř filmových festivalů.

Teoretickou základnu této práce tvoří pojmy: interakce, dialog, kultura a text. Kultura je nahlížena jako kultura jazyková i jako kultura osobní, která je spjata s normami a hodnotami jednotlivců. Každá interakce je považována za jedinečné setkání těchto kultur.

ABSTRACT

Film festivals are an important setting for interpreted interactions in the Czech Republic. Fifteen years ago, the most common interpreting activity at film festivals was that of the film dialogue. However, with technological innovations in subtitling, interpreted introductions before the screening and debates with crew members post-screening currently constitute the major interpreting activities at many film festivals.

This thesis observes interpreting at film festivals from two points of view.

Firstly, interpreting at Czech festivals is observed from a distance. Research was conducted by means of interviews and questionnaires directed to film festival organizers and hired agencies responsible for interpreting at the festivals. The result of this investigation is presented as a list of interpreting methods and approaches observed at individual festivals in the Czech Republic.

Secondly, the thesis looks at four Czech film festivals from a closer perspective. Consecutively interpreted interactions before and after film screenings were observed in detail. The following festivals were included in the research: Karlovy Vary International Film Festival (2009), International Human Rights Documentary Film Festival One World (2009, 2010, 2011), Prague Short Film Festival (2011) and Prague International Film Festival – Febiofest (2011).

While the working mode of interpreting in the examined debates was mostly consecutive, in some cases it was combined with chuchotage in one direction of the bilateral communication. Three languages were included in the analysis: English, German and Czech.

The mode of research was orientational and qualitative. Qualitative analysis of recordings from the debates and introductions was supported by ATLAS.ti software. Twenty-five interactions from the four festivals were recorded in the cinemas.

The research is based on four theoretical concepts: culture, interaction, dialogue and text. Culture is traced both as language culture and as an individual culture with associated norms and values. Each interaction is seen as a unique encounter of cultures.

BIBLIOGRAFIE

ALEXIEVA, B. Interpreter Mediated TV Live Interviews. In GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) *(Multi)Media Translation* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001, 113-124.

ALEXIEVA, B. A typology of interpreter mediated events. In PÖCHHACKER, F.; SHLESINGER, M. *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2002, 218-233.

ANGELELLI, C. Interpretation as a communicative event: a look through Hymes' lenses. *Meta*, vol. 45, no. 4, 2000, 580-592.

ANGELELLI, C. *Revisiting the Interpreter's Role*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004a.

ANGELELLI, C. *Medical Interpreting and Cross-cultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004b.

ANTONINI, R. And the Oscar Goes To...: A Study of the Simultaneous Interpretation of Humor at the Academy Awards Ceremony. In CHIARO, D. *Translation and Humour Vol.2: Translation, Humour and the Media*. London/New York: Continuum, 2010.

BARSKY, R. The Interpreter as Intercultural Agent in Convention Refugee Hearings. *The Translator* 1996, vol.2, no.1, 45-63.

BAHADIR, S. *Dolmetschinszenierungen. Kulturen, Identitäten, Akteure*. Berlin: Saxa Verlag, 2010.

BAKER, M.; PÉREZ, M.C., OLOHAN, M. (eds.) *Text and Context. Essays on translation and interpreting in honour of Ian Mason*. Manchester: St. Jerome, 2010.

BATESON, G. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine, 1972.

BEATON, M. Interpreted Ideologies in Institutional Discourse. The Case of the European Parliament, *The Translator* 2007, vol. 13, no.2, 271-296.

BAHADIR, Ş. *Dolmetschinszenierungen*. Berlin: Saxa Verlag, 2010.

BITTL, K.H. Das Jahr 2010. [online]. Dostupné z: <http://www.eiccc.org/site2009/pdf-datei/EiCCC%20Rundbrief%20122010.pdf>, staženo 31.3. 2011.

BOT, H. *Dialogue Interpreting in Mental Health*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

BREUER, F.; MRUCK, K.; ROTH, W.M. Subjektivität und Reflexivität: Eine Einleitung.[online] *Forum Qualitative Social Research/Sozialforschung* 2002, vol.3, no. 3 Dostupné z <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/822/1782> , staženo 15.9. 2009.

BUBER, M. *Já a Ty*. Praha: Kalich, 2005.

BÜHRIG, K.; MEYER, B. *Ad-hoc* interpreting and the achievement of communicative purposes in doctor-patient-communication. In HOUSE, J.; REHBEIN, J. (eds.) *Multilingual Communication*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 43-62.

BÜHRIG, K. Interpreting in hospitals – starting points for cultural actions in institutionalized communication. In BÜHRIG, K.; HOUSE, J.; THIJE, J.D. (eds.) *Translational Action and Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome, 2009, 155-178.

CHANG, C.; WU, M.M. Address form shifts in interpreted Q&A sessions In SETTON, R.(ed.) *China and Chinese: Special issue of Interpreting*. 2009, vol. 11, no.2, 164-189.

CRESWELL, J.W. *Research Design: Quantitative, Qualitative and Mixed Method Approaches*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 2003.

DAVIDSON, B. The Interpreter as Institutional Gatekeeper: The Social-Linguistic Role of Interpreters in Spanish-English Medical Discourse. *Journal Of Sociolinguistics*, 2000, vol. 4, no. 3, 379-405.

DEACON, T. W. *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*. New York: Norton, 1997.

DELEUZE, G. *Difference and Repetition*. New York: Columbia, 1994.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 2005.

DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

DIRIKER, E. *De-/Recontextualizing Conference Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

DUŠKOVÁ, L. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 1994.

EASYTALK. *Filmové festivaly*. [online]. Dostupné z: <http://www.easytalk.cz/cz/reference-filmove-festivaly.php>, staženo 31.10. 2010.

ELIAS, C. Dolmetschen und Übersetzen bei Film und Fernsehen [online]. Dostupné z http://www2.hu-berlin.de/francopolis/germanopolis/db/sisdb.cgi?userid=guest&pw=guest&login=Gast&db=dt&view_records=1&thm=LAB&lang=fr&ww=on&ID=119, staženo 7. 4. 2011 (a).

ELIAS, C. Dolmetscher-Berlin. [online]. Dostupné z: <http://dolmetscher-berlin.blogspot.com/>, staženo 7. 4. 2011 (b).

EUR-LEX. *Sdělení Komise Evropskému parlamentu, Radě, Evropskému hospodářskému a sociálnímu výboru a Výboru regionů o příležitostech a úkolech pro evropský film v digitálním věku*. 2010. [online]. Dostupné z: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0487:FIN:CS:HTML>, staženo 30.11. 2010.

EZZY, D. *Qualitative Analysis: Practice and Innovation*. London: Routledge, 2002.

FEBIOFEST. Mezinárodní filmový festival Praha – Febiofest. Program. Praha: 2011.

FENTON, S. Expressing a well-founded fear: interpreting in convention refugee hearings. In HANSEN, D; MALMKJAER, K.; GILE, D. (eds.) *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 263-269.

FERJENČÍK, J. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu*. Praha: Portál, 2000.

FESTIVALY V ČR. Praha: Czech Film Center, 2011. Dostupné z: <http://filmcenter.cz/cz/festivaly-a-trhy/festivaly-v-cr/100#aktualni>, staženo 1.4. 2011.

FIAPF. Competitive Feature Film Festivals, 2011. Dostupné z: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp, staženo 18.4. 2011.

FLICK, U. *An Introduction to Qualitative Research*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 2009.

FRANK, A. G. *Capitalism and Underdevelopment in Latin America: Historical Studies of Chile and Brazil*. New York: Monthly Review Press, 1967.

GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.): *(Multi)Media Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001.

GARZONE, J.; VIEZZI, M. (eds.) *Interpreting in the 21st century: Challenges and Opportunities*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002.

GEESE, L.A. Hinter den Kulissen: Dolmetschen für Kunst und Kultur. [online] Dostupné z: http://www.comunicada.de/g/leseproben/Lilian_Astrid_Geese_Hinter_den_Kulissen.pdf, proneseno jako přednáška 11.9. 2009, staženo 9.4. 2011.

GILE, D. Les noms propres en interprétation simultanée. *Multilingua*, vol. 3, no.2, 1984, 79-85.

GILE, D. Translation Research versus Interpreting Research: Kinship, Differences and Prospects for Partnership. In SCHÄFFNER, C (ed.). *Translation Research and Interpreting Research: Traditions, Gaps and Synergies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2004, 10-34.

GILE, D. The liberal arts paradigm and the empirical science paradigm. [online] European Society for Translation Studies, 2005. Dostupné z: <http://www.est-translationstudies.org>, staženo 20.6. 2009.

- GILE, D. "Qualitative research" vs. "Quantitative research": a false dichotomy? [online] European Society for Translation Studies, 2007a. Dostupné z: <http://www.est-translationstudies.org>, staženo 20.6. 2009
- GILE, D. Translation research: LAP versus/with ESP? . [online] European Society for Translation Studies, 2007b. Dostupný z: <http://www.est-translationstudies.org>, staženo 20.6. 2009.
- GOLDMAN-EISLER, F. Pauses, clausus, sentences. *Language and Speech*, vol.15, 1972, 103-113.
- GOFFMAN, E. *Encounters: Two Studies in The Sociology of Interaction*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, 1961.
- GOFFMAN, E. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.
- GOFFMAN, E. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999
- GOFFMAN, E. *Interaction Ritual*. Transaction Publishers: New Brunswick, 2005.
- GONZÁLEZ, L.P. Audiovisual Translation. In BAKER, M.; SALDANHA, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2008, 13-20.
- GUPTA, A.; FERGUSON, J. (eds.) *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press, 1997.
- HANSEN, G.; GILE, D.; POKORN, N.P. (eds.) *Why Translation Studies Matters*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010.
- HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the Translator*. London: Longman, 1990.
- HATIM, B.; MASON, I. *The Translator as Communicator*. London: Routledge, 1997.
- HENDL, J. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1999.
- HENDL, J. Software pro kvalitativní výzkum. [online] Praha: FTVS UK, 2000. Dostupné z <http://www.ftvs.cuni.cz/hendl/software.htm>, staženo 16.10. 2009.
- HERTOG, E. Community interpreting. In GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. *Handbook of Translation Studies 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, 49-54.
- HOFSTEDE, G.; HOFSTEDE, G. J. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York: McGraw-Hill, 2004.
- HOUSE, J. Contrastive discourse analysis and misunderstanding: The case of German and English. In HELLINGER, M.; AMMON, U. *Contrastive Sociolinguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1996, 345-361.

HOUSE, J. Moving Across Languages and Cultures in Translation and Intercultural Communication. In BÜHRIG, K.; HOUSE, J.; THIJE, J.D. (eds.) *Translational Action and Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome, 2009, 7-39.

HOUSE, J. English as a global lingua franca: a threat to multilingualism? In GADDIS, R. et al.(eds.) *Globalization and aspects of translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 11-35.

HRUBEC, M. Předpoklady interkulturního dialogu o lidských právech. In HRUBEC, M. (ed.) *Interkulturní dialog o lidských právech*. Praha: FILOSOFIA – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, 2008, 13 – 48.

INGHILLERI, M. Aligning Macro- and Micro- dimensions in Interpreting Research. In SCHÄFFNER, C (ed.). *Translation Research and Interpreting research: Traditions, Gaps and Synergies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2004, 71-76.

JACOBSON, H. E. Moving beyond words in assessing mediated interaction: measuring interactional competence in healthcare settings. In ANGELELLI, C.; JACOBSON, H. E.: *Testing and Assessment in Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, 49-70.

JANSEN, B. Die Dok Spotters: Simultan, simultan. *Fluter*, 24.10. 2010. [online] Dostupné z: <http://film.fluter.de/de/414/heimkino/9323/>, staženo 9.4.2011

JEDEN SVĚT. Pořadatel. [online], 2011. Dostupné z: <http://www.jedensvet.cz/2011/o-poradateli>, staženo 18.4. 2011.

JÜNGST, H. *Audiovisuelles Übersetzen*. Tübingen: Narr, 2010.

KADE, O. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Enzyklopädie, 1968.

KELLER, J. *Úvod do sociologie*. Praha: Slon, 1997.

KNAPP, K.; KNAPP-POTTHOFF, A. Sprachmittlertätigkeit in interkultureller Kommunikation. In REHBEIN, J. *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: Narr, 1985, 450-463.

KOVARSKI, L.S. Anthroponyms, acronyms and allocutives in interpreting from Russian. In GARZONE, G.; VIEZZI, M. (eds.) *Interpreting in the 21st Century*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2002, 83-94.

KREIDL, M. Metody měření reliability a validity. [online] Sociologický ústav AV ČR, Praha: *Socioweb*, 2008. Dostupné z: <http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=153&lst=106> staženo 16.6. 2009.

KURZ, I. Watching the brain at work – an exploratory study of EEG ganges during simultaneous interpreting (SI). *The Interpreters' Newsletter* 6, 1995, 13-21.

KURZ Ingrid, 1995a, « Watching the brain at work – an exploratory study of EEG changes during simultaneous interpreting (SI) », *The Interpreters' Newsletter* 6: 13-21.

KURZ, I. Akzent und Dolmetschen – Informationsverlust bei einem nichtmuttersprachlichen Redner. In *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, vol. 81, 2005, 55-70.

KVIFF. *Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary*. [online]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cz/o-festivalu/predstaveni-festivalu/>, staženo 30.10. 2010

LECUONA, L.L. Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine. In EGUILUZ ORTIZ DE LATIERRO, F. et al.(eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción 1*, Universidad del País Vasco, 1994, 279-286.

LEE, T. Temporal Aspects of Live Simultaneous Interpretation on TV: a Case of Academy Award Ceremonies. In *Conference Interpretation and Translation* vol. 2, 85-110, 2002.

LEMERT, C. "Goffman". In *The Goffman Reader* Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 1997, ix-xliv.

LIPKIN, S.L. Norms, ethics and roles among military court interpreters: the unique case of the Yehuda Court. In PÖCHHACKER, F.; SHLESINGER, M. *Doing Justice to Court Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, 85-100.

MACK, G. Conference interpreters on the Air: Live Simultaneous Interpreting on Italian Television In GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H.(eds.) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001, 125-132.

MARCUS, G.E. Imagining the whole: ethnography's contemporary efforts to situate itself. In *Critique of Anthropology*, 2009, vol. 9, no.3, 7-30.

MARTIN, A.; MARTÍ, I.A. Community Interpreter Self-Perception. A Spanish Case Study. In VALERO-GARCÉZ, C.; MARTIN, A. (eds.) *Crossing Borders in Community Interpreting* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, 203-230.

MASON, I. Conduits, Mediators, Spokespersons: Investigating Translator / Interpreter Behaviour. In SCHÄFFNER, C (ed.). *Translation Research and Interpreting research: Traditions, Gaps and Synergies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2004, 89-97.

MASON, I. Ostension, inference and response: analysing participant moves in community interpreting dialogues. In HERTOG, E.; VAN DER BEER, B. *Taking Stock: Research and Methodology in Community Interpreting*, Antwerpen: HIVT, 2006, 103-120.

METZGER, M. *Sign Language Interpreting*. Washington: Gallaudet University Press, 1999.

MEYER, B. Interpreting proper names: different interventions in simultaneous and consecutive interpreting? *Trans-Kom*, vol.1, no.1, 2008, 105-122.

MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL KARLOVY VARY. Představení festivalu [online]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cz/o-festivalu/predstaveni-festivalu/>, staženo 18.4.2011.

MILES, M.B.; HUBERMAN, M. *Qualitative Data Analysis: an Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 1994.

MONACELLI, C. *Surviving the Role: A Corpus-Based Study of Self-Regulation as Perceived Through Participation Framework and Interactional Politeness*, PhD dissertation, Edinburgh: School of Management and Languages, Heriot-Watt University, 2005.

MYSLÍK, J.; JÍCHA, M. *Doporučený postup při zavádění systémů Digital Cinema do kin*, Praha: Asociace českých kameramanů, 2010. [online] Dostupné z: <http://www.ceskam.cz/cz/technicke-novinky/doporučeny-postup-pri-zavadeni-systemu-digital-cinema-do-kin>, stačeno 15.1. 2010.

NORNES, A.M. *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2007.

ORERO, P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

OZOLINS, U. The interpreter's "third client": Interpreters, professionalism and interpreting agencies. In WADENSJÖ, C.; ENGLUND DIMITROVA, B.; NILSSON, A. (eds.). *The Critical Link 4*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, 121-131.

PAVLÍČEK, M.; PÖCHHACKER, F. Humour in simultaneous conference interpreting. In VANDAELE, J. (ed.) *Translating Humour*. Manchester: St.Jerome, 2002, 385-400.

PETRUSEK, M. *Teorie a metoda v moderní sociologii*. Praha: Karolinum, 1993.

PIENAAR, M. Educational Interpreting and the Role of the Interpreter: Visible Agents of Cultural Sensitivity. In: LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, B; THELEN, M. *Translation and Meaning 7*, Maastricht: UPM, 2007, 465-471.

PÖCHHACKER, F. I in TS: On Partnership in Translation Studies. In SCHÄFFNER, C (ed.). *Translation Research and Interpreting research: Traditions, Gaps and Synergies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2004a, 104-115.

PÖCHHACKER, F. *Introducing Interpreting Studies*. London/New York: Routledge, 2004b.

PÖCHHACKER, F. Coping with culture in media interpreting. *Perspectives*, vol. 15, no.2, 2007, 123-142.

PÖCHHACKER, F. The Turns of Interpreting Studies. In HANSEN,G./CHESTERMAN, A./GERZYMISCH-ARBOGAST,H. *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research. A Tribute to Daniel Gile*, 2009, 25-46.

PÖCHHACKER, F. Why Interpreting Studies Matters. In HANSEN, G.; GILE, D.; POKORN, N.P. (eds.) *Why Translation Studies Matters*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, 3-14.

PÖLLABAUER, S. , 2007 Interpreting in Asylum Hearings: Issues of Saving Face In WADENSJÖ, C.; ENGLUND-DIMITROVA, B.; NILSSON, A.L. (eds.) *The Critical Link 4*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, 39-52.

REHBEIN, J. Ärztliches Fragen. In LÖNING, P.; REHBEIN, J.(eds.) *Arzt-Patienten Kommunikation. Analysen zu interdisziplinären Problemen des medizinischen Diskurses*. Berlin: de Gruyter, 1993, 311-364.

- REJZEK, J. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001.
- ROHIT, P.M. Interview: Ritu Sarin and Tenzing Sonam. Part 2., 2010 [online] Dostupné z: <http://www.buzzinebollywood.com/interviews/film-interview-ritu-sarin-tenzing-sonam-part-2-06252010> , staženo 31.10.2010.
- ROSENBERG, B. Un análisis cuantitativo de la interpretación. In VALERO-GARCÉS, C; BARÉS, G.M. *Traducción e interpretación en los servicios públicos: nuevas necesidades para nuevas realidades*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002, 133-140.
- ROY, C.B. "Interpreting as interaction". In *The Translator*, vol. 5, no. 2, 1999, 337-342.
- ROY, C.B. *Interpreting as a Discourse Process*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- RUSSO, M. Simultaneous film interpreting and users' feedback. *Interpreting*, vol. 7, no. 1, 1-26, 2005.
- SACKS, H.; SCHLEGLOFF, E.A.; JEFFERSON, G. A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, vol. 50, 1974, 696-735.
- SACKS, H.; SCHLEGLOFF, E.A.; JEFFERSON, G. A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. In SCHENKEIN J. (ed.) *Studies in the Organization of Conversational Interaction*. New York: Academic, 1978, 1-55.
- SACKS, H. An initial characterization of the organization of speaker turn-taking in conversation. In LERNER, G.E. *Conversation Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 35-42.
- SCHÄFFNER, C (ed.). *Translation Research and Interpreting research: Traditions, Gaps and Synergies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2004.
- SCOLETTA, P. Is there room for accuracy? Or how to convey a message in interviews at police headquarters in Salento, Italy. In VALERO-GARCÉS, C; PENA, C.; GUTIERREZ, R.L. *Investigación y práctica en traducción e interpretación en los servicios públicos: desafíos y alianzas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2008, 386-408.
- SEARLE, J.R. *Speech Acts*. Cambridge/New York/Melbourne: CUP, 1969.
- SHALOM, C. Established and evolving spoken research process genres: Plenary lecture and poster session discussion. *English for Specific Purposes* vol. 12, 1993, 37-50.
- SHORT (program). Festival krátkých filmů Praha. 19 – 23/01/2011/Světobzor. Praha: 2011
- SIDNELL, J. *Conversation Analysis: An Introduction*, London: Wiley-Blackwell, 2010.
- SILVERMAN, D. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 2006.

STRAUSS, A.L.; CORBIN, J.M. *Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 1998.

ŠVELCH, J. Radši humoresky než thriller. [online] MFF Karlovy Vary, Festivalový deník 9.7.2010, 10. Dostupný z: <http://download.kviff.com/2010/denik/web0907cz.pdf> staženo 5.4. 2011.

TIBITANZLOVÁ, I.; KUČEROVÁ, E.; MICHNOVÁ, J. (ed.) *Filmová ročenka 2009*. Praha: NFA, 2010.

TLUMOČENÍ JE ADRENALINOVÁ ZÁLEŽITOST. [online] iDNES, 8.7. 2006. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/tlumoceni-ve-varech-je-adrenalinova-zalezitost-f5g-/zpr_mff.aspx?c=A060708_135026_zpr_mff_kot, staženo 18.4.2011

TORIKAI, K. *Voices of the invisible presence: diplomatic interpreters in post-World War II Japan*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009.

TŮMOVÁ, E. *Role tlumočnicka v interkulturní skupině*. [rigorózní práce] Praha: ÚTRL FF UK, 2002.

VANDAELE, J. Humor in translation. In GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. *Handbook of Translation Studies 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010, 147-152.

VENTOLA, E. Why and what kind of focus on conference presentations? In VENTOLA, E.; SHALOM, C.; THOMPSON, S. (eds.) *The language of conferencing*. Frankfurt: Peter Lang, 333-360.

VIAGGIO, S. Simultaneous Interpreting for Television and Other Media. In GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001, 23-33.

WADENSJÖ, C. *Interpreting as Interaction. On Dialogue Interpreting in Immigration Hearings and Medical Encounters*. [dissertation] Linköping: Department of Communication Studies, 1992.

WADENSJÖ, C. *Interpreting as Interaction*. Harlow/New York: Longman, 1998.

WADENSJÖ, C. Approaching interpreting through discourse analysis. In GILE et al. *Getting Started in Interpreting Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001, 185-198.

WADENSJÖ, C. Dialogue interpreting: a monologising practice in a dialogically organised World. *Target*, vol. 16, no. 1, 2004, 105-124.

WADENSJÖ, C. In and off the show: co-constructing 'invisibility' in an interpreter-mediated talk show interview. In KAINDL, K.; OITTINEN, R. (eds.) *Le verbal, le visuel, le traducteur*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 2008, 184-203.

WADENSJÖ, C. Expanded and minimal answers to yes/no questions in interpreter-mediated trials. In BAKER, M.; PÉREZ, M.C., OLOHAN, M. (eds.) *Text and Context. Essays on translation and interpreting in honour of Ian Mason*. Manchester: St. Jerome, 2010, 9-26.

WATANABE, Y. Review: Wadensjö: Interpreting as interaction. [online] *Linguist List* 10.626, 29.4. 2009. Dostupné z: <http://linguistlist.org/issues/10/10-626.html>, staženo 11.4. 2011.

WEITZMAN, E.A.; MILES, M.B. *Computer Programs for Qualitative Data Analysis: A Software Sourcebook*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage, 1995.

WOOFFITT, R. *Conversation Analysis and Discourse Analysis*. London: Sage, 2005.

XU, M.; ZUO, H. Stress Reducing Strategies for Press Conference Interpretations (psáno čínsky) In: *Chinese Translators' Journal*, vol. 29, no. 3, 77-81, 2008.

ZANARINI, K. *Interpretazione simultanea di un evento televisivo – Tradurre lo humor ne 'La Notte degli Oscar'. (Graduation thesis)*. Forlì: Università degli Studi di Bologna, SSLMIT, 2003.

ZPRÁVA O ČESKÉ KINEMATOGRAFII 2006. Praha: Ministerstvo kultury ČR, 2007. Dostupné z: http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Zprava_o_esk_kinematografii_2006_mkcr_cz.pdf, staženo 2.2.2011.

