

INTERPRETACE A INTERSÉMIOLOGICKÝ PŘEKLAD

PETR MAREŠ

1.1. Na otázky interpretace textů (v širokém smyslu, nejen verbálních, ale i verbálně-neverbálních a neverbálních - srov např. Lotman, 1970) se trvale zaměřuje značná pozornost a zdá se, že v současnosti se tato pozornost ještě zvyšuje.¹ Podstata a základní rysy interpretace nejsou ovšem pojímány jednotně. Většinou bývá interpretace stručně vymežována jako výklad, vysvětlení sémantiky, příp. i dalších aspektů textu nebo jeho složky. Často se přitom pokládá za operaci, která navazuje na analýzu textu (poznání jednotlivých textových prvků a jejich relací) a zároveň ji překonává, představuje vyšší stupeň v přístupu k textu. Stanovit hranici mezi analýzou a takto chápanou interpretací je však velmi obtížné, ne-li takřka nemožné, a je zřejmé, že výklad a vysvětlování proniká všemi fázemi "zacházení" s textem. Můžeme poukázat např.

¹ Jen namátkou uvádíme, že v poslední době bylo problémům interpretace věnováno speciální číslo časopisu *Poetics* (12, 1983, č.2-3) a obsáhlé bloky studií v časopisech *Zeitschrift für Germanistik* (6, 1985, s.415-457) a *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* (17, 1986, s.1-100).

na námitky, které vyslovil západoněmecký badatel Gerhard Kurz v souvislosti s knihou Gottharda Lerchnera (1984):

Tak rozlišuje Lerchner mezi analýzou stylu a interpretací stylu. Při analýze stylu píše o jedné povídce Erwina Strittmattereda ('Žárliivost'): "z kontrastu mezi - úsporně užívanými - hovorovými slovy a hovorovou syntaxí v dialozích manželů a naprosto knižní slovní zásobou, resp. literárními obraty v autorské řeči je možno vyčíst komický element vliidného humoru". Přirozeně je konstatování "komický element vliidného humoru" výsledkem interpretace celé povídky a nelze je prostě odvodit jen z kontrastu mezi hovorovou a knižní slovní zásobou (Kurz, 1985, s.7).

Do protikladu k interpretaci chápané jako výklad a vysvětlení se zpravidla staví interpretace jako provedení, realizace, umělecký výkon na základě textové předlohy (hudební, resp. pěvecká interpretace notově zapsané skladby, herecká interpretace dramatické postavy apod.) - srov. např. Volek, 1981, s.220.

1.2. Pokusme se nyní překlenout načrtnutá omezení a rozdíly a uplatnit v pojetí interpretace obecněji sémiotický aspekt. Interpretace se nám pak jeví jako operace, jejímž cílem je postižení a přenos určité významové kvality textu (jeho smyslu nebo dílčí sémantické entity); jde zde o snahu umožnit fungování dané významové kvality i při oddělení od původních nositelů významu. Na základě metonymického posunu lze jako interpretaci označit i výsledek zmíněné operace.

Primárně se interpretace uskutečňuje v rámci procesu recepce - smysl (významový komponent) textu je přenášen do lidského vědomí. Někdy se k tomu připojuje další stadium: interpretace je zvnějšněna, získává textovou podobu. Důvodem, proč se takováto interpretace podniká, je zpravidla buď potřeba, aby jistá

sémantická kvalita vystoupila v odlišné komunikační situaci, nebo potřeba jejího pregnantního "uchopení" a osvětlení, případně obojí zároveň; "textované" interpretace tedy mají umožnit nebo usnadnit dalším účastníkům komunikace primární interpretaci.² (Hlavním předmětem našeho zájmu dále budou textově vyjádřené interpretace.)

1.3. K uvedenému výkladu je třeba dodat ještě několik doplňujících a zpřesňujících poznámek:

(1) Ačkoliv nastíněné pojetí je značně široké a obecné, nemůže zahrnout všechny obvyklé významy výrazu interpretace. Stranou zůstává např. speciální význam běžný v logice a prosazující se i v některých směrech lingvistiky - interpretací se zde rozumí "připisování významů výchozím výrokům jakéhosi syntaktického skeletu jazyka, tzv. kalkulu, v důsledku čehož se stávají správně tvořené výrazy kalkulu smysluplnými" (Volek, 1981, s.221). Rovněž nelze do našeho pojetí začlenit případy, kdy se hovoří o interpretaci různých přírodních a společenských jevů, resp. života, skutečnosti vůbec apod. (srov. ovšem stanovisko Volkovo, 1981, s.223-224).

(2) Je nutno zdůraznit, že přenosu sémantické kvality při interpretaci nemůže být připisován mechanický charakter, není to jednoduchá manipulace s přesně ohraničeným utvarem.

² K probírané koncepci srov. např. názor Dietera Wunderlicha (1980, s.71): Interpretovat znamená "řici jinými slovy totéž nebo něco podobného, snad trochu přesněji, srozumitelněji, jednoznačněji". Obdobně uvádí Jozef Mistrík (1985, s.34): "Interpretovať značí vyjadrovať to isté iným spôsobom ako v pôvodnom texte. Interpretácia, to je chápanie, poznávanie, pozorovanie, výklad (...). Funkciou interpretácie je preniesť vec z jedného prostredia do iného v takej podobe, aby sa aj v novom prostredí pochopila." V dalším výkladu se však Mistríkovo pojetí interpretace značně zužuje.

Na jedné straně zde do hry vstupuje bohatě zvrstvená a dynamická sémantická výstavba interpretovaných textů (ve zvlášť velké míře to platí pro texty umělecké, ale nepochybně jde i o jiné texty). Interpretace nemůže "uchopit" všechny potenciální dimenze textového smyslu, ale postihuje pouze některé jeho aspekty, a to v závislosti na komunikační i širše společenské situaci, na individuálním ustrojení interpreta a také (v případě "textované" interpretace) na povaze a možnostech vyjadřovacích prostředků, které se používají při vytváření interpretačního textu. Na druhé straně je nutno vzít v úvahu, že významové entity z vnímaného, resp. zkoumaného textu se při interpretaci zařazují do nové struktury a navazují vztahy s jejími prvky - stávají se složkou lidského vědomí, vplývají do smyslu interpretačního textu, který jako celek rozhodně není totožný se smyslem textu interpretovaného.

(3) Můžeme mít za to, že každý text v sobě obsahuje určité předpoklady pro interpretaci a také určitou instrukci k interpretaci. Tito činitelé se v různých případech uplatňují s rozličnou výrazností; jeden "krajní bod" tvoří texty, jež interpretaci značně odolávají a v nichž se instrukce projevuje jen ve velmi nezřetelné podobě, druhý pak texty, jež nacházejí své funkční naplnění, teprve když jsou "překonány", když jejich sémantická kvalita přejde interpretací do jiného textu, a v nichž se ve spojitosti s tím interpretační instrukce dostává do popředí.

(4) Interpretovaný text a textově vyjádřené interpretace se mnohdy, pokud jde o použitý typ znaků, shodují; lze uvést např. kritickou studii o slovesném textu nebo překlad z jednoho přirozeného jazyka do jiného (srov. Macurová, 1981).

Nejednou ale též dochází k transformaci jednoho typu znaků v odchylný typ (článek o výtvarném díle, divadelní představení dramatu apod.). - Zmínka o překladu není v této souvislosti nepodstatná. Z obecnějšího hlediska je totiž zřejmé, že interpretaci lze pokládat za operaci prováděnou prostřednictvím překladu, chápaného ovšem široce jako proces náhrady jistého znakového útvaru znaky jinými, pokud možno ekvivalentními. Můžeme odkázat na vlivnou koncepci Romana Jakobsona, který vedle tradičního překladu mezijazykového vymezuje překlad vnitrojazykový (v těchto dvou případech se nemění typ znaků) a překlad intersémiotický (uskutečňuje se přechod mezi různými typy znaků).³

Právě intersémiotický překlad si zasluhuje značné odborné pozornosti, protože s ním je spojen nejeden závažný problém. Faktory, které komplikují interpretační operaci, se zde uplatňují zvlášť výrazně. Pro přenos sémantické kvality, jež je pokládána za jádro interpretovaného textu, informace, která má zůstat invariantní, je nutno realizovat početné změny, přistoupit k zásadnímu překódování znaků (tzv. intersémiotický posun - srov. Popovič, 1980). Některé významy interpretovaného textu přitom nutně zanikají a naopak se často rodí rozličné nové významy.

³ Jakobsonova klasifikace typů překladu, která jako východisko z pochopitelných důvodů bere verbální znaky, je formulována takto: "1. Intralingvální překlad neboli přestylizování je interpretace verbálních znaků pomocí jiných znaků téhož jazyka. 2. Interlingvální překlad neboli pravý překlad je interpretace verbálních znaků pomocí nějakého jiného jazyka. 3. Intersémiotický překlad neboli transmutace je interpretace verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů" (1986, s.233; podtrhl Jakobson).

2.1. Jednou ze sfér, v níž se otázky interpretace prostřednictvím intersémiotického překladu dostávají do popředí a v níž současně vystupují různé formy interpretace, je sféra filmu. V podstatě se zde setkáváme s takovou řadou: slovesně vyjádřený scénář je překládán do filmové podoby, do podoby textu slovesně-neslovesného s velmi silným podílem neslovesné složky, a film je překládán opět do podoby slovesné.⁴ Přitom scénář reprezentuje text, který je vytvářen proto, aby byl transformován do textu jiného typu, je to "struktura, která chce být jinou strukturou" (Pasolini, 1976), naproti tomu texty navazující na filmové dílo se často jen se značnými obtížemi vyrovnávají s potřebou převést to, co bylo vyjádřeno neverbálně, do verbálního jazyka.

Při výkladu o interpretačních operacích spjatých s filmem je bezpochyby na místě spojit probrání obecných otázek a rozbor konkrétního materiálu. Konkrétní materiálovou bází jsou obecné úvahy stimulovány a ověřovány a zároveň tato báze slouží k exemplifikaci. V současném stadiu zkoumání pokládáme za užitečnou nikoli "extenzivnost", ale spíše "intenzivnost" pohledu: přihlížení k organickému, ohraničenému celku. Vycházíme z textového komplexu soustředěného kolem filmu režiséra Františka Vlášila a scenáristy Vladimíra Körnera Údolí včel (1967).⁵ Zvolili jsme jej z praktického důvodu, protože je dobře

dostupný, ale zejména pro uměleckou nebo odbornou hodnotu některých jeho složek a pro jeho relativní rozsáhlost a mnohotvárnost. Musíme si ovšem být vědomi toho, že v daném souboru nejsou zastoupeny všechny možné textové typy a že závěry, k nimž dospíváme na základě těchto textů, nelze nadměrně generalizovat.

2.2.1. Nejprve musíme precizovat údaje týkající se předfilmové fáze: Je zapotřebí mluvit nikoli o scénáři, ale o scénářích. Při přípravě filmu je (vedle různých pomocných a doplňkových textů) obvykle vytvářen jednak tzv. literární scénář, jenž je ještě zřetelně zakotven ve sféře slovesného umění a využívá některé jeho výstavbové principy a konvence (v případě LS Údolí včel jde např. o výskyt vyprávěcího préterita), jednak tzv. scénář technický (režisérský), jenž už má charakter praktické pomůcky užívané při natáčení. Technický scénář vzniká, jak je zřejmé, jako výsledek interpretace literárního scénáře, vnitrojazykového překladu tohoto scénáře do podoby, která může být bezprostřední základnou pro realizaci filmového díla.⁶

2.2.2. Možnost přenosu sémantických kvalit scénáře do filmu je podmíněna tím, že slovesný text i film jsou schopny představit různé subjekty a děje, různé předměty a fakta v čase a prostoru, že způsob budování tematické roviny je v nich v nejednom ohledu analogický. Přesněji řečeno, běží zde o určitý průnik vyjadřovacích a sdělovacích potencií slovesného textu

⁴ Za zmínku stojí, že pojmání vztahu mezi scénářem a filmem jako překladu má už značně dlouhou tradici - srov. zvláště článek Sergeje Ejzenštejna z roku 1929 (Ejzenštejn, 1964, s.297). Z novějších prací srov. např. *Materiały*, 1962, s.189.

⁵ Seznam těchto textů uvádíme v příloze. Ve výkladu na ně odkážeme pomocí zkratek.

⁶ Literatura věnovaná problematice scénáře je velmi obsáhlá; přitom se vyznačuje zřetelnou nejednotností východisek a přístupů. Ze závažnějších dosažitelných prací uvádíme: Boček, 1959, s.45-55, *Materiały*, 1962, zvl. s.209-211, Ejzenštejn, 1964, Lewicki, 1970, Orłowski, 1971, Toeplitz, 1971, Pasolini, 1976, Ždan, 1976, Mihálik, 1979, 1983, s.79-114, Viswanathanová, 1982.

a filmu (v protikladu k tomuto průniku se objevují rysy specifické, na straně slovesného textu především "přirozená" schopnost zobecňovat, odhlížet od konkrétních faktů, na straně filmu naopak smyslová konkrétnost, "předmětná plnost"). Lze proto počítat s tím, že slovesný text a film se mohou vyznačovat sémantickou totožností základních tematických kontextů (postavy, děj, prostředí) a v návaznosti na to totožností základních aspektů smyslu. Existence tohoto sémantického invariantu je přitom zpochybňována tím, že dané tematické kontexty jsou vytvářeny podstatně odlišnými výstavbovými prostředky (shoda se pak začíná jevit jako jen částečná a povrchová), a současně je podporována zvláště podílem verbálního jazyka v obou typech textů - i ve filmu se vyskytují promluvy postav, vypravěčský komentář (k problematice verbálního jazyka ve filmu ale dále nepřihlížíme, abychom výklad příliš nekomplikovali).

2.2.3. Scénář jako slovesný text, který má být filmově interpretován, pochopitelně volí zejména ty prostředky, jež odpovídají možnostem filmu; zároveň ovšem nemůže překročit hranice stanovené možnostmi jazyka. Jazykovým prostředkům užívaným ve scénáři musí být vlastní evokační síla, schopnost vyvolávat vizuální a auditivní představy; vyjádřeno poněkud zjednodušeně, scénář musí slovesně představovat konkrétní bytosti zapojené do jedinečných událostí v konkrétním prostředí.⁷

⁷ Porovnáváme-li LS Údolí včel se samostatnou novelou (N), která byla vydána několik let po natočení filmu, vidíme, že k zřetelně většímu rozsahu N podstatnou měrou přispívá to, že do textu jsou začleněny pasáže vzdalující se od vizuálně auditivní konkrétnosti a jedinečnosti: vyprávění o opakujících se procesech nebo o nerealizovaných možnostech dějového rozvoje, obecná konstatační a reflexe apod. (srov. N, např. s.16, 26, 55).

Scénář využívá toho, že prostřednictvím (ustálených nebo okazionálních) pojmenování a usouvztažněním těchto pojmenování je možno postihnout vlastně jakoukoliv skutečnost. Přitom se zde ale uplatňují fundamentální příznaky verbálního jazyka, které působí proti cílům scénáře - jde o tendování k pojmovosti, k abstrakci, o fakt, že verbální prostředky nejsou schopny bezprostředního zobrazení, ale (pokud se nevztahují k už existujícímu a účastníkům komunikace známému objektu) umožňují vznik neomezené škály představ, resp. vznik představ pouze obrysových, neurčitých. Dále zde hrají výraznou roli další závažné rysy slovesného vyjadřování, totiž lineárnost a diskrétnost, "výběrovost" a "mezerovitost" (srov. Mihálik, 1979, s.156); lineárně řazené verbální znaky mohou explicitně zachytit jen některé složky představeného "světa", a to jak z hlediska následnosti (pojmenovávány jsou pouze některé aspekty a některé fáze procesů), tak z hlediska současnosti (to, co existuje současně, se nutně převádí na posloupnost prvků, přičemž se uskutečňuje větší nebo menší selekce). Film pak vizuálně a auditivně konkretizuje některou z možných podob předmětů a procesů. Simultánně tu vystupuje velké množství elementů, do popředí se dostává detailní prokreslení. (Zůstávají zde ovšem "mezery", které jsou dány střihovou skladbou, ale jsou to "mezery" jiného typu, týkají se mnohem větších bloků v rámci představeného "světa".)

Pro jednoduchost uvádíme jako doklad jednu z pasáží v zásadě statických. V LS čteme: "Údery zvonu teď letěly do celého kraje" (s.465). TS se vyznačuje už menším stupněm obecnosti, výraz "celý kraj" je nahrazen představením několika segmentů daného kraje a je tu také explicitně postiženo šíření zvuku do dálky:

Řádový hrad - zvuk zvonu (...).

Pobřeží Baltu - vzdálenější zvuk zvonu (...).

Cesta v dunách - vzdálený úder zvonu (...) - (s.31-33).

Ve filmové verzi pak dochází k další detailizaci, k bezprostřednímu zobrazení se všemi konkrétními zvláštnostmi.

Vedle tematických složek, syžetu budoucího filmového díla, může scénář samozřejmě verbálně předjímat i způsoby filmového podání, může vyjadřovat to, jaký by měl být charakter jednotlivých záběrů i ráz jejich spojování. V případě Údolí včel se s takovými údaji setkáváme pouze v TS; spolu s popisy velikosti záběrů a povahy pohybů kamery se zde někdy objevuje i poznámka o uspořádání komponentů záběru, resp. záběrů ("strohé středové kompozice", s.13). Zmíněné údaje mohou ovšem vystupovat jen jako vodítka, orientátory pro natáčení; verbální vyjádření je příliš "chudé", nemá schopnost zřetelně projektovat výslednou podobu filmu. Scénář nevystihuje významy, které jsou ve filmu způsobem podání generovány.

Celkově je tedy možno říci, že scénář jako slovesný text, který je určen k filmové interpretaci, stanovuje především podstatné rysy tematické výstavby, rozvoje syžetu budoucího filmu. Z filmu jako složité struktury ale zachycuje jen obrysy, hlavní linie. Scénáři chybí příznak pregnantnosti a úplnosti; načrtává množinu možností.⁸

2.2.4. Nelze ovšem opomenout fakt, že mezi scénářem

⁸ Leo Rajnošek (1970, s.260) se pokusil vyjádřit zmíněný fakt touto formulací: "Jestliže je scénář vskutku sémantickým předstupněm filmu, po stránce estetické může být stěží něčím více než inspirací."

a filmem se uplatňují (i když ve značně menší míře) také relace odlišného, protikladného rázu: to, co je slovesně vyjádřeno zcela zřetelně a pregnantně, při přenosu do filmu ztrácí sémantickou "ostrot", příp. se stává jen jedním z prvků v řadě možných významů.

Do této sféry lze zahrnout např. ty pasáže ve scénáři, v nichž je formulována intence, v nichž je explicitně uvedeno to, co má jistá scéna (jistý prostředek) ve filmu sdělovat a jak má působit. - Pokud jde o Údolí včel, explicitní vyjádření intence se vyskytuje pouze v TS, a to ještě ojediněle a v nevyhraněné stylizaci ("neměl by působit tísnivě, spíše mohutnou a přísnou vznešeností", s.13).

Za závažnější musíme považovat to, že ve scénáři se v rámci popisu scén budoucího filmu mnohdy objevují údaje, jež nejsou plně a bezprostředně převeditelné do konkrétně smyslové, přesnější vizuální a auditivní podoby.

Některé z těchto elementů přes svůj charakter zjevně poukazují k tomu, co pak je předvedeno ve filmu. Můžeme uvést např. konstatování, že na počátku příběhu vyprávěného v Údolí včel je jeho hrdina Ondřej z Vlkova dvanáctiletý (TS, s.1). Do filmu nelze zmíněný význam jednoznačně přenést, explicitní údaj o věku se ale jeví jako postižení středu významové škály, jež je ve filmu sdělována prostřednictvím vzhledu postavy. Poněkud jinou variantu představují vyjádření, jež popisují vnější (mimické, gestické) manifestace vnitřních prožitků postav ("v jeho obličeji nebyl náznak uspokojení ani účasti", LS, s.475; "na jeho tváři čteme, jak jej ten rozveselený hlas zraňuje", TS, s.4). Dané významy jsou značně subtilní a zpravidla nemají konvencionalizované mimoverbální nositele; proto údaj

ve scénáři je pouze uvedením jedné z možností a není tu záruka, že scéna filmu bude odpovídajícím způsobem chápána. (Probírané prvky scénáře mají samozřejmě značnou důležitost pro proces natáčení filmu.)

Vedle toho ve scénářích nacházíme i elementy, jež se od smyslové konkrétnosti filmu vzdalují více; v nezanedbatelné míře se objevují jak v LS, tak v TS Údolí včel. Běží zejména o údaje týkající se nitra postav, jejich duševních stavů a subjektivního vnímání, a dále o různá přirovnání a metaforická vyjádření:

Jejich bzukot naplňoval vzduch i mysl chlapce sklánějícího se nad slaměnými koši (LS, s.462).

Zvědavost táhne chlapce blíže. Rád by poznal, co se děje uvnitř těch hučících košů (TS, s.2).

Díval se na ni, ale neviděl ji, nevnímal vzlykot (LS, s.475).

Sborový křik, který byl však nepatrný proti lhostejné, noční obloze (LS, s.465).

Šli vážně, strnule, všichni si podobní vyhublými tvářemi a nehybnými pohledy, jako by nebyli živí (LS, s.465).

Nálada pána z Vlkova se mění jako jarní povětrí (TS, s.7). - (Podtrhl P.M.)

Významy prvků zdůrazněných v uvedených dokladech rozhodně neodpovídají specifice filmových prostředků. Nelze však paušálně říci, že tyto složky scénáře jsou nadbytečné a nedůležité. Svým způsobem totiž rovněž přispívají k interpretačním operacím: předjímají žádoucí diváckou recepci, a zároveň tak působí jako impuls ovlivňující realizaci filmu (je třeba natočit scénu tak, aby divák odhalil, co se odehrává v nitru postavy, aby divák napadlo totéž přirovnání, tatáž metafora).⁹ (Srov. Viswanathánová, 1982, s.33-37.)

2.3.1. Obraťme se nyní k problémům spjatým s pofilmovou fází. Zde jde o směřování opačné: Jak je možno to, co přináší film, převést opět do verbální sféry? (Je třeba podotknout, že překlad do verbálního jazyka není nutnou součástí interpretace, při primární interpretaci se bezpochyby výrazně uplatňuje přímé, ne plně verbalizované přijímání filmu.)

Potíže s překladem filmu do verbálního jazyka vyplývají z toho, že za adekvátní přístup tu nelze považovat prostý návrat k "původnímu stavu", k tomu, co již bylo jednou slovně vyjádřeno ve scénáři. To, co bylo pouze verbálně pojmenováno, nezbytně získává při bezprostředním zobrazení odlišné rysy; vedle sémantického invariantu obsaženého už ve scénáři vzniká množství nových významů a ze vzájemných relací se vytváří nový celek. Film je komplexní, mnohokódové, složitě strukturované sdělení, v němž simultánně vystupuje řada rozličných, i výrazně heterogenních prostředků. Tento komplikovaný a dynamický významový útvar má tedy být postižen prostřednictvím diskrétních, lineárně řazených jazykových znaků. Není proto příliš divu, že se opakovaně vyskytují názory popírající možnost dokonalé verbalizace, dokonalé verbální interpretace filmu. Např. Roland Barthes (1971) se domnívá, že ve filmu se někdy uplatňuje tzv. třetí smysl, sémantická kvalita, kterou vnímatel pociťuje, ale kterou nedokáže přesně vyjádřit slovy. (K zmíněným otázkám srov. Helmanová, 1985.)

⁹ V této souvislosti je třeba připomenout názor Sergeje Ejzenštejna formulovaný na sklonku dvacátých let (Ejzenštejn, 1964): Scénář má podle něho být "stenogramem emocionálních impulsů", má vyjadřovat to, co bude prožívat divák, být vlastně vyprávěním budoucího diváka o filmu.

2.3.2. Slovesné texty interpretující filmové dílo mohou mít velmi různý charakter a řadí se k rozličným funkčním stylům a žánrům. Dostí zřídka se objevují ty textové typy, které se snaží převést do verbálního jazyka filmové dílo jako celek, jako komplexní útvar rozvinutý v prostoru a čase. Tzv. protokol filmu chce s maximální precizností popsat všechny významotvorné elementy, které vystupují ve filmu, a tak transponovat sémantiku filmu v úplnosti do slovesné sféry. Protokol má představovat "argumentační bázi" pro další, speciální odborné interpretace filmu, bázi sloužící "rychlé verifikaci výpovědi" o filmu (Kanzog, 1985, s.263). Je ovšem třeba vzít v úvahu, že tvorba filmových protokolů je dosud v "experimentální fázi", že chybí závazná terminologie a pravidla popisu (Kanzog, 1985, s.260-263). Bez důležitosti také není Kanzogův poukaz na to, že se projevuje potřeba opatřit protokol fotografiemi z filmu. - Určitým protějškem k protokolu je textový typ zvaný raconté, umělecký slovesný text realizovaný na základě filmu (srov. Materiały, 1962, s.207-209). (V případě, který sledujeme, by bylo možno za raconté považovat N; N však bezprostředně navazuje na LS, nikoli na filmové dílo.)

Obvykle se setkáváme s publicistickými interpretačními texty, jež se navzájem liší rozsahem i úhlem pohledu (recenze, glosy, úvahy), a dále s texty, které usilují o přesné postižení různých aspektů filmu a vyznačují se větší náročností na příjemce, a mají tedy povahu projevů odborných. Tak je tomu také v případě, jímž se zabýváme. Zaměříme se nyní na interpretační texty spjaté s filmem Údolí včel důkladněji.

2.3.3. Naprostá většina z nich se blíží spíše oblasti publicistické než odborné; podstatné místo v nich zaujímá stránka

informační. Interpretační texty uvádějí základní charakteristiky filmu, soustřeďují se na popsání a osvětlení hlavních složek jeho tematické roviny, jeho celkové syžetové výstavby, probírají ty rysy smyslu, které vyrůstají ze syžetu, a někdy ve spojitosti s tím ještě formulují obecnější závěry. Postupů v zásadě stejných by bylo bezpochyby možno použít i při interpretaci textů slovesných:

Český černobílý širokoúhlý film režiséra Františka Vláščila a libretisty Vladimíra Körnera čerpá námět z dávné minulosti. Jeho příběh se odehrává v druhé polovici 13. století a na postavách dvou řádových rytířů zachycuje svár vypjatého náboženského fanatismu s touhou po prostém lidském životě (FP).

Mocná je síla řádu a se vši důsledností se projeví na osudu Ondřeje. Zdravý člověk odchovaný v řádové klauzуре proti ní zprvu revoltuje, ale posléze mu nezbyvá nic než návrat do jejího lůna (PFV, s.20).

Film je tedy (...) příběhem o svárech strnulé víry a tvořivosti ducha, dogmat a zdravého lidského rozumu (...) dogmatismus provázel mnohé pozdější epochy, mnohokrát v historii podvazoval tepny snah o pokrokovost, o reálné řešení stávajících problémů (FV, s.404).

Pokud jde o způsob podání a jeho podíl na utváření sémantických kvalit filmu, nacházíme v těchto pracích jen ojedinělá a zcela paušální konstatování:

Výtvarná složka byla (...) zcela adekvátní filozofické náplni (PR, s.489).

Je třeba poukázat na to, že zmíněné interpretace se k sobě zřetelně přibližují, tj. ze sémantické potenciality filmu postižují a vybírají v podstatě tytéž významy. Odlišnosti jsou jen v posuzování některých dílčích složek tematické roviny - FP

připisuje centrální postavě Údolí včel Ondřejovi z Vlkova v jedné fázi jeho vývoje rys zbabělosti, ostatní interpretační texty tento problém zcela opomíjejí; nejednotně je chápáno vyústění syžetu, Ondřejův návrat do křižáckého řádu, který ve filmu (jako ostatně i řada dalších událostí) není explicitně motivován (řád jako jediná jistota, PFV, s.20; snaha nezpronevěřit se odkazu zabitého přítele, fanatika víry Armina, FV, s.404; projev kajícího, FP).

Výjimkou mezi interpretačními texty, která potvrzuje, že lze verbálně "uchopit" značně širší okruh filmových významů, je rukopisná disertace Zdeňky Škapové (MS). Rovněž Škapová se prvořadě soustřeďuje na syžetovou výstavbu filmu, postupně probírá kontext postav, prostředí a děje. Důkladně si ovšem všímá toho, jak jsou tyto kontexty skládány z jednotlivých "jemných plošek", jak jsou budovány specificky filmovými prostředky. Obraz sémantiky filmu je tak nepoměrně bohatší než v ostatních interpretacích, nedochází k redukci složité struktury na elementární vztahy. Např. při výkladu o postavách se v MS věnuje pozornost tomu, jak k profilaci jejich charakteru přispívá mimika, gesta a tón hlasu (musíme ale upozornit na to, že za závažnější zde autorka pokládá scénář, kde jsou dané elementy zřetelně vystiženy verbálně, a filmová realizace se jí jeví jako příliš "tlumená", nevýrazná, neumožňující dešifrovat všechny nuance), a také tomu, jak jsou příznačné rysy postav signalizovány činiteli vůči nim vnějšími (hudební motiv spojený s postavou, způsob snímání). Postavy Údolí včel jsou tak v MS adekvátně představeny jako sémantické entity utvářené postupně v průběhu filmu souhrou prostředků různého řádu; proto se také ústřední subjekt filmu Ondřej z Vlkova jeví v porovnání

s ostatními interpretacemi mnohem problematičtější a nejednoznačnější (MS, s.239-256). Obdobně při výkladu o prostředí autorka přihlíží k takovým faktorům, jako je prostorová dispozice interiérů a exteriérů, převažující barevné ladění, osvětlení, zvukový doprovod, a v souvislosti s tím zachycuje významy, které prostředí získává ve vztahu k postavám a ději (MS, s.260-265).

2.3.4. Můžeme učinit závěr, že adekvátní verbální interpretace filmového díla je značně obtížná, ale nepochybně v zásadě realizovatelná. Je ovšem třeba soustavně rozvíjet jak praktické úsilí o její další propracování a zjemnění, tak reflexi o jejích předpokladech a metodách. A tentýž požadavek nepochybně platí i pro ostatní oblasti uplatnění interpretace.

SLOVESNÉ TEXTY SPJATÉ S FILMEM ÚDOLÍ VČEL

1. KÖRNER, V. - VLÁČIL, F.: Údolí včel. Literární scénář. Film a doba, 13, 1967, s.462-479 (LS).
2. KÖRNER, V. - VLÁČIL, F.: Údolí včel. Technický scénář. Praha 1967 (TS).
3. KÖRNER, V.: Údolí včel. Praha 1978 (N).
4. Údolí včel. Filmový přehled, 19, 1968, č.15, nestr. (FP).
5. ŠKAPOVÁ, Z.: František Vlášil - monografická studie. (Pokus o vymezení tvůrčího typu.) Rigorózní práce na FF UK. Praha 1977 (MS).
6. MELOUNEK, P.: František Vlášil. Film a doba, 27, 1981, s.397-404, 449-455 (FV).
7. HANUŠ, M.: Podoby Františka Vlášila. Praha 1984 (PFV).
8. BARTOŠKOVÁ, Š. - BARTOŠEK, L.: Filmové profily. 2. vyd. Praha 1986 (PR).

LITERATURA

- BARTHES, R.: Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. M. Eisensteina. Kino (Warszawa), 6, 1971, č.11, s.37-41 (Le troisième sens, 1970).
- BOČEK, J.: Film, tvorba a řemeslo. Praha 1959.
- EJZENŠTEJN, S.M.: O forme scenarija. In: S.M. Ejzenštejn: Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach. T. 2. Moskva 1964, s.297-299 (1929).
- HELMAN, A.: Relacja znaków ikonicznych i verbalnych w filmie. In: J. Trzynadlowski (ed.): Problemy teorii dzieła filmowego. Studia filozoficzne IV. Wrocław 1985, s.9-22.
- JAKOBSON, R.: On Linguistic Aspects of Translation. In: R.A. Brower (ed.): On Translation. New York 1966, s.232-239 (1959).
- KANZOG, K.: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgaben einer zukünftigen Filmphilologie. In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Basel 1980. Teil 3. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A - Kongressberichte. Bd. 8. Bern - Frankfurt (Main) - Las Vegas 1980, s.259-264.
- KURZ, G.: Zur Einführung: Stilfragen. Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 16, 1985, s.1-8.
- LERCHNER, G.: Sprachform von Dichtung. Linguistische Untersuchungen zu Funktion und Wirkung literarischer Texte. Berlin - Weimar 1984.
- LEWICKI, B.W.: Scenariusz. Literacki program struktury filmowej. Wrocław 1970.
- LOTMAN, J.M.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970.
- MACUROVÁ, A.: Překlad jako první interpretace textu. SaS, 42, 1981, s.36-40.
- Materiały do "Słownika rodzajów literackich". Zagadnienia Rodzajów Literackich, 4, 1962, č.2 (7), s.189-214.
- MIHÁLIK, P.: Filmový a televizny scenár. In: R. Mrliam (ed.): Teória dramatických umení. Bratislava 1979, s.140-158.
- MIHÁLIK, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava 1983.
- MISTRÍK, J.: Štylistika. Bratislava 1985.
- ORŁOWSKI, W.: Scenariusz - gatunek niedookreślonej poetyki. Dialog, 16, 1971, č.1, s.138-142.
- PASOLINI, P.P.: Scenariusz jako "struktura, która chce być inną strukturą". In: J. Kossak: Kino Pasoliniego. Warszawa 1976, s.120-131 (1965).
- POPOVIČ, A.: Inter-Semiotic - Inter-Literary Translation. In: Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Vol. II. Stuttgart 1980, s.763-765.
- RAJNOŠEK, L.: Specifičnost filmového výrazu. In: A. Závodský (ed.): Otázky divadla a filmu I. Brno 1970, s.251-263.
- TOEPLITZ, J.: Scenariusz w rozwoju historycznym. Kino (Warszawa), 6, 1971, č.5, s.30-37.
- VISWANATHAN, J.: Le discours sur l'image: les parties narrato-descriptives du scénario. Semiotica, 40, 1982, s.27-43.
- VOLEK, J.: Interpretace uměleckého díla jako metaznak. Estetika, 18, 1981, s.219-234.
- WUNDERLICH, D.: Arbeitsbuch Semantik. Königstein/Ts. 1980.
- ŽDAN, V.: Úvod do estetiky filmu. Praha 1976 (Vvedenijs v estetiku fil'ma, 1972).