

„GEHEN SIE IN MEIN ZIMMER...“

K vícejazyčné komunikaci ve filmu *)

Petr Mareš

0. *Gehen Sie in mein Zimmer und erwarten Sie in meinem Bett.* Poručík Viktor Chotovický, protagonista filmu Františka Vlášila *Adelheid*, s námahou, za pomoci slovníku k sobě skládá německé výrazy; dospívá k formulaci (gramaticky zatím ne zcela korektní), s níž se chce obrátit na svou partnerku, dceru nacistického zločince, který teď, po skončení války, čeká na popravu. Do světa představeného ve filmu vstupuje cizí jazyk, film exponuje a tematizuje jazykovou různost, stává se vícejazyčným filmem. Této problematiky, v aspektu obecném i ve vztahu ke konkrétním filmovým dílům, se budou týkat následující poznámky.

1. Zahnutím verbálního jazyka se film přiřazuje k dalším komunikačním útvarům, jež s jazykem pracují (při aplikaci široké koncepce textu lze pak na film pohlížet jako na text spojující složky verbální a neverbální, na rozdíl od textů „plně“ verbálních; vedle toho je ovšem možno uvažovat i o textech neverbálních¹⁾). Texty obsahující verbální jazyk (zejména texty umělecké, na něž se tu náš zájem omezuje, ale nejen ty) determinuje na jedné straně tradiční představa jednojazyčnosti textu a jeho plného zapojení do rámce dané jazykové a národní tradice,²⁾ na druhé straně snaha respektovat reálnou mnohost jazyků v lidském společenství. Převaha druhého pólu vede k tomu, že vícejazyčnost a vztahy mezi jazyky v lidské komunikaci bývají uvnitř textů (v promluvách představených subjektů, postav, ale i v projevu subjektu podávajícího) reprodukovány, či spíše ztvárňovány, modelovány a stylizovány; přítomnost prvků jazykově odlišných, „cizích“ se stává součástí jejich významové výstavby a estetického působení.

*) Kratší a na některých místech odchylná verze této práce by měla být publikována rusky ve sborníku s pracovním (zatím českým) názvem *Jazyk jako prostředek translace kultury*, který bude vydán péčí Ústavu slavistiky a baltistiky AV Ruské federace.

1) Srov. např. charakteristiky textu v neobyčejně vlivné práci Jurije Michajloviče Lotmana a *Struktura uměleckého textu*. Bratislava 1990, s. 66 – 68 (originál *Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970).

2) Např. Pavel Trost hovoří o „výrazné tendenci literárního díla k jednojazyčnosti“. Pavel Trost, *Studie o jazycích a literatuře*. Praha 1995, s. 56. Srov. také formulaci W. T. Elwerta: „ve veškeré literární produkci je přirozené, že dílo je napsané v jediném jazyce“. W. Theodor Elwert, *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*. „Revue de littérature comparée“ 34, 1960, s. 409.

2. Možnostmi uplatnění vícejazyčnosti se filmy zapojují do širší sféry textů, zároveň se ovšem musí vypořádat s otázkou po jejich specifitě. Porovnáváme-li filmy s texty verbálními,³⁾ vystupují do popředí především tyto rysy:

(a) Film je na rozdíl od verbálního textu schopen s velkou přesností a detailností modelovat vizuální a auditivní charakteristiky lidského chování a světa vůbec. Filmové znaky sugerují svou transparentnost, jakoby se ztrácejí, „rozpouštějí“, a vyvolávají tak efekt obdobný přímému dotyku s realitou.⁴⁾ To ovšem také znamená, že film vybízí k porovnávání s komunikačními poměry ve vnější realitě, s tím, „jak je to ve skutečnosti“, značně výrazněji než verbální texty, a může tak podněcovat volání po naprosté shodě s těmito poměry a hodnocení z tohoto hlediska.

(b) Film je ochuzen o možnost **signalizace** vícejazyčnosti (různajazyčnosti, cizojazyčnosti) promluv v doplňkových metařečových, resp. metajazykových výrocích, které verbální texty běžně obsahují, zvláště v tzv. uvozovacích větách (*řekl německy*). (Zřejmě jen zcela výjimečně využívá pak film příležitosti podat informaci tohoto typu ve vypravěčském komentáři [*voice-over*].)

(c) Naproti tomu je film proti verbálnímu textu mnohem lépe vybaven možností **zdvojení** promluv, tedy jejich podání jak v jazyce cizím, vlastním postavě, tak i v jazyce „našem“, vlastním příslušníkům komunity, k níž se text obrací. (Pod)titulky na jedné straně umožňují okamžité, synchronní zpřístupnění obsahu promluvy, na druhé straně ovšem zřetelně manifestují svůj odlišný status, svou dodatkovost a oddělenost od představeného světa.

3. 1. Z názorů vědců a publicistů, kteří se problematikou vícejazyčnosti ve filmu zabývali, upozorněme alespoň na stanoviska dvou badatelů polských. Jerzy Płażewski, pokoušející se v tradicích „filmových gramatik“ o přehlednou klasifikaci vyjadřovacích prostředků filmu, popisuje různé způsoby stylizace a omezování mnohosti jazyků, jednoznačně však preferuje „realistickou přesnost“, která podle jeho výkladu může být zdrojem silných emocionálních efektů i efektů komických a satirických.⁵⁾ Zároveň Płażewski na „realistickou přesnost“ výrazně navrhuje zřetel vývojové a hodnotové: příklon k ní je pro něj jedním z projevů směřování filmu k autentičnosti a životní pravdivosti.⁶⁾ Proti tomu Marek Hendrykowski v pozdějším pojednání *Slowo w filmie*⁷⁾ vyzdvihuje především konvenční charakter uplatnění různajazyčných prvků a upozorňuje na to, jak se tyto prvky využívají pro sémantickou výstavbu filmu.

3) Základní přehled fungování vícejazyčnosti ve verbálních textech podává čl. Alena Macurová – Petr Mareš, *Soužití a střet. Ke stylu vícejazyčného textu*. „Stylistyka“ 5, 1996, v tisku.

4) „Více než román, více než divadelní hra, více než obraz figurativního malíře dává nám film pocit, že jsme bezprostředně přítomni podívané jakoby reálné.“ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris 1968, s. 14.

5) Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*. Praha 1967, s. 296 – 298 (originál *Język filmu*, 1961).

6) „Nejdříve se uznalo, že hollywoodská malovaná pozadí a dekorace stavěné za okny jsou nesnesitelné, pak se začalo protestovat proti esesmanům hovořícím francouzsky nebo rusky a nakonec vznikla nedůvěra k filmům, v nichž se málokdy ukáže plenér, autentická ulice a jiné vrcholné doklady skutečné existence světa.“ Tamtéž, s. 388.

7) Marek Hendrykowski, *Slowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa 1982, s. 124 – 141.

Každý z uvedených badatelů dal přednost jinému aspektu, za přiměřené ovšem pokládáme zdůraznění toho, že podstatné jsou oba tyto aspekty, že představují dva základní póly determinující sféru výskytu různých jazyků ve filmu. Nepochybně také nelze apriorně jednomu z nich připisovat vyšší hodnotu. Vícejazyčnost ve filmu vystupuje v poli napětí mezi úsilím o maximální shodu s poměry v reálné komunikaci, podmíněným oním už zmíněným efektem „dotyku s realitou“ na filmovém plátně, a existencí relativně ustálených pravidel a konvencí, které se diváci naučili přijímat a chápat. Konvence bývají natolik internalizovány, že si někdy jejich přítomnost plně uvědomujeme až tehdy, když jsou překvapivě reflektovány a tematizovány: Americkou komedii *Být či nebýt* (1983),⁸⁾ situovanou do prostředí kabaretních herců ve Varšavě roku 1939 a období válečného, uvádí jevištní píseň a dialog v polštině (přitom je zřejmé, že polština není mateřštinou vystupujících). Pak se náhle ozývá hlas z reproduktoru, který oznamuje, že v zájmu zachování duševního zdraví nebude zbytek tohoto filmu vyslán v polštině. Herečtí představitelé okamžitě s ulehčením přecházejí do angličtiny a ta se nadále stává univerzálním jazykem užívaným Poláky i příslušníky jiných národností.⁹⁾

3. 2. Smíříme-li se s jistým zjednodušením, můžeme odlišit tři základní způsoby zacházení s vícejazyčností (různajazyčností, cizojazyčností) ve filmu a jim odpovídající formy vyjádření (konkrétní filmy je přitom nemusí aplikovat v čisté podobě, ale mohou mezi nimi přecházet):¹⁰⁾

(a) Při **eliminaci** vícejazyčnosti se všechny jazyky redukuje na jediný, „náš“ jazyk, vytváří se umělý svět, v němž se všichni bez ohledu na svou národní příslušnost vyjadřují stejně. V komunikaci tak do popředí vystupuje především přenos věcných významů.

(b) Při **evokaci** vícejazyčnosti jsou v promluvě ve větší či menší koncentraci obsaženy poukazy na to, že postavy vlastně mluví jiným jazykem, či přesněji řečeno: že v hypotetické reálné komunikaci, která je ve filmu transformovaně modelována, by postava užívala tohoto jiného jazyka.

K evokaci určitého jazyka slouží zejména vkládání jednotlivých výrazů (příp. krátkých promluv) v tomto jazyku do proudu modelované komunikace. Jde přitom hlavně o výrazy a promluvy, které nejsou sémanticky příliš zatíženy a mají primárně kontaktní funkci (např. pozdravy, oslovení), a o výrazy, které daný jazyk reprezentují v obecném povědomí (např. německé *halt*, *los*, *jawohl*). Existují ovšem rovněž další způsoby: Tak v amerických komediích o soubojích amerických a sovětských rozvědčků či vojáků se můžeme setkat s tím, že angličtina vyslovovaná s ruským přízvukem poukazuje na to, že se nacházíme v sovětském táboře a že postava mluví rusky. Konečně lze uvažovat

8) Jde o remake stejnojmenné komedie Ernsta Lubitsche z roku 1942. K jazykové problematice Lubitschova filmu srov. M. Hendrykowski, c. d., s. 128 – 129.

9) Je na místě podotknout, že zmíněný přechod předznamenávají už nápisy umístěné na samém začátku filmu: Po upozornění, že se nacházíme ve Varšavě roku 1939, následují záběry na plakáty s nápisy *Theatre Bronski* a *The New Bronski Follies*.

10) S následujícím rozlišením v zásadě pracujeme, ovšem bez použití zde zavedené terminologie, už v naší starší práci, v níž je problematika vícejazyčnosti ve filmu stručně probírána. Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 129 – 131.

i o evokaci velmi jemné, realizované zřejmě především díky odpovídajícímu naladění recipienta: Marek Hendrykowski¹¹⁾ upozornil na to, že zatímco většina hollywoodských velkofilmů s antickou tematikou toto prostředí plně amerikanizovala (až po obraty typu *okay, Caesar [sízr]*),¹²⁾ britská adaptace dramatu G. B. Shawa *Caesar a Kleopatra* se vyznačuje tím, že rétoricky vybroušenou angličtinou evokuje klasickou latinu.

(c) **Prezence** vícejazyčnosti pak znamená plně uplatnění různojazyčných promluv v rámci filmu, jejich výskyt *in extenso*; zpravidla se tak vyvolává efekt životní autenticity, zdaleka ovšem nemusí jít o plnou shodu s územ reálné komunikace. Zároveň získává důležitost aspekt etnické příslušnosti postav, konkrétního prostorového, časového či sociálního zakotvení komunikace, ale významnější se také zvukové kvality řeči.

3. 3. V návaznosti na toto základní rozlišení je potřebné dodat ještě dvě poznámky:

(a) Na utváření významového rysu vícejazyčnosti se v nezanedbatelné míře mohou podílet také nejrůznější nápisy, které jsou součástí představeného fiktivního světa (orientační tabule, plakáty, novinové titulky a články apod.). I při eliminaci vícejazyčnosti ve sféře mluvené komunikace často tyto písemné prvky budují alespoň jakýsi minimální kontext upozorňující na existenci různých kultur, na změny v lokalizaci děje apod. Někdy, zvláště ve starších filmech, však bývají i nápisy částečně nebo zcela podřízeny vládnoucí redukci na jediný jazyk; např. v Chaplinově filmu *Monsieur Verdoux* se pravidelně kombinuje francouzský název novin (lokalizace) s anglickými titulky článků (předznamenání posunů ve vývoji děje, odkazy na širší dobové souvislosti).

Fakt, že i oblast nápisů bývá řízena konvencemi, vyplyne výrazně zvláště tehdy, jestliže jsou různé způsoby jejich jazykového ztvárnění bezprostředně konfrontovány. Výše už zmíněný film *Být či nebýt* upozorňuje na konvence v užívání jazyků také tím, že v nápisích patřících do představeného světa různé jazyky zcela anarchicky mísí: varšavská centrála gestapa (inscenovaná ovšem polskými odbojáři jako past pro odhalení zrádce) je zvenku vybavena tabulkou *Gestapo Kommandostelle*, na stole pak ale stojí jmenovka *Col. Erhardt* a jedny z dveří jsou opatřeny nápisem *Private*.

(b) Uplatňují-li se ve filmu vyjádření v dalších jazycích (které ve vztahu k základnímu užitému jazyku vystupují jako cizí), objevuje se otázka jejich dodatečného zpřístupnění, především prostřednictvím titulků.

Užití titulků vyzdvihuje informační aspekt, důležitost obsahu řečeného pro utváření smyslu filmu. Zvlášť zajímavé jsou pak případy částečného užití titulků, tedy záměrného výběru těch významů, které mají být divákovi přímo poskytnuty: Naše starší práce¹³⁾ si všímá vztahu německých promluv a titulků ve filmu Jana Němce *Démanty noci* – titulky se objevují jen tam, kde jde o údaje důležité z hlediska vývoje děje.

Určité přechodné postavení zaujímají případy, kdy vysvětlení podává některá z postav, která tak pro jiné postavy a zprostředkovatelsky i pro diváky plní roli tlumočnicka. Např.

11) M. Hendrykowski, c. d., s. 127 – 128.

12) E. Shochatová a R. Stam pojímají takovýto způsob pronikání angličtiny do filmů o jiných kulturách jako jazykovou projekci americké mocenské a ekonomické hegemonie. Ella Shochat – Robert Stam, *The cinema after Babel: language, difference, power*. „Screen“ 26, 1985, č. 3 – 4 (May – August), s. 36.

13) P. Mareš, c. d. v pozn. 10, s. 131.

v *Pokladu na Sierra Madre* starý Howard svým partnerům kondenzovaně tlumočí španělské promluvy Indiánů.¹⁴⁾

Absence titulků (resp. dalších způsobů vysvětlení) v zásadě buď představuje formulaci speciálních nároků na soubor znalostí diváka, nebo do centrální pozice vyzdvihuje atmosférotvorné působení cizojazyčných promluv, resp. obecný poukaz na příslušnost k národu, kultuře apod.; do popředí se může dostat i právě zvýraznění cizosti, oddělenosti cizojazyčných promluv a cizojazyčných mluvčích od našeho světa (zvláště africké nebo indiánské jazyky).

Rezignace na titulky může být také prostředkem, který sblíží perspektivu diváků s perspektivou protagonisty filmu. Ten se pohybuje prostředím, jež mu je jazykově (příp. i širše kulturně) cizí, a divák, který není do příslušného jazyka zasvěcen, je vmanipulován do obdobné pozice. Výrazně to platí např. pro film Wenera Herzoga *Stroszek*, jehož duševně retardovaný hrdina je po svém odchodu do USA zcela „ztracen“ mezi lidmi, s nimiž není schopen se dorozumět. Také sanfranciský lékař z filmu *48 hodin v Paříži*, hledající ve francouzské metropoli svou unesenou manželku, neustále naráží na jazykovou bariéru; příznačné přitom je, že postavy, které uvádějí údaje důležité z dějového hlediska, jsou v tomto filmu vybaveny dostatečnou znalostí angličtiny.

Můžeme ovšem uvažovat rovněž o určité hierarchizaci sémantické výstavby filmu. Jestliže divák neproniká do významu cizojazyčných promluv, umisťuje se na určité základní rovině porozumění. Promluvy v cizích jazycích pak budují jakýsi dodatkový významový komplex, který „nadstavbově“ obohacuje smysl filmu, utváří jeho další, byť potenciální, často ne zcela specifikované, významové vrstvy.

3. 4. Konečně je zapotřebí dodat, že míra dosahu uplatnění/neuplatnění vícejazyčnosti (cizojazyčnosti) souvisí také s širším jazykovým a dějovým kontextem, jenž ve filmu vystupuje:

(a) Relativně malý dosah má vícejazyčnost tam, kde jde jen o poukaz na to, že filmový příběh se odehrává v jiné jazykové sféře, než je ta, do níž film v komunikaci vstupuje.

(b) Funkční zatíženost vícejazyčnosti se zřetelně stupňuje při střídání scén odehrávajících se v různých národních prostředích a nesených uživateli různých jazyků. Použití rozličných jazyků pak může být důležité pro orientaci recipientů jako základní a jednoznačný prostředek sloužící k správné lokalizaci dění.

(c) V největší míře se pak úloha vícejazyčnosti rozvíjí tehdy, jestliže dochází k bezprostřední konfrontaci mluvčích různých jazyků nebo postavy podle povahy komunikační situace přecházejí od jednoho jazyka k jinému, jestliže se tematizují potíže s dorozumíváním, učení se jazyku apod. Rezignace na prezenci vícejazyčnosti, podložená snahou o „hladkost“ přenosu sdělovaných významů, může v takovém případě vést až ke groteskním výsledkům. Ve filmu Jana Troella *Vystěhovalci* (alespoň ve verzi promítané v české distribuci) se emigranti ze Švédska mluvící anglicky od počátku tento jazyk učí; po přistání v USA se mladý emigrant ptá v lánané angličtině na cestu, načež se ho jeho druh, mluvící anglicky dokonale, ptá, co říkal.

14) Příznačné je, že ve scénách, kde pro roli tlumočnicka nejsou vhodné podmínky, používají všichni angličtinu, do níž jen nevýrazně pronikají prvky španělštiny (*amigo*).

3. 5. Bylo by velmi obtížné podat celkový přehled funkcí vícejazyčnosti ve filmu; spektrum funkcí se konkrétně utváří v každém jednotlivém díle. Primárně rozličné jazyky nepochybně vystupují jako součást charakterizace národní a kulturní příslušnosti postav, resp. mají funkci atmosférotvornou, konkretizují ráz prostředí, do něhož je děj filmu zasazen. Dále je třeba připomenout, že na užití jazyky se často vrství protiklady hodnotové (srov. např. negativní konotace spojené s hlasitými, úsečnými a „štěkávkami“ německými promluvami v řadě válečných filmů). Opakovaně se také vícejazyčnosti využívá k vyvolání komických efektů založených na komolení cizího jazyka či na vzájemných jazykových nedorozuměních; reprezentanty této linie uplatnění vícejazyčnosti mohou být jazyková extempore Vlasty Buriana (např. v komedii *Tři vejce do skla*) nebo – vezmeme-li příklad časově i prostorově vzdálený – filmy Jima Jarmusche (*Tajemný vlak*).¹⁵⁾

4. Povšimněme si nyní důkladněji toho, jak se problematika vícejazyčnosti reflektuje v několika poválečných českých filmech; východiskem bude převažující výskyt jednotlivých forem vícejazyčnosti, eliminace, evokace nebo prezence.

4. 1. Výrazný příklad eliminace vícejazyčnosti nacházíme ve filmu Otakara Vávry (podle románové předlohy Miloše V. Kratochvíla) *Evropa tančila valčík*. Film, který chce v širokém panorámatu ukázat situaci Evropy těsně před vypuknutím první světové války a odhalit procesy, jež v tuto válku vyústily, uvádí do děje příslušníky různých národů, přitom však v dialogích zcela dominuje čeština. Je to zřejmě podmíněno jednak výslovným důrazem na obsah projevů historických osobností, jednak celkovým zaměřením filmu: chce být jakýmsi zhuštěným a názorným dějepisným přehledem (střídajícími scénami historicky doložené s ilustrativními scénami fiktivními), chce podat především věcné poučení – respektování jazykové rozmanitosti by se tu stalo retardujícím momentem.

Cizí jazyk se ve Vávrově filmu neobjeví ani tam, kde jde o konfrontaci založenou právě na jazykové rozmanitosti, a místo verbální charakteristiky tu nastupuje charakteristika indiciální, budovaná na základě širšího filmového kontextu: když jsou v kavárně Němci pobouřeni tím, že u vedlejšího stolu se mluví česky, je jejich němectví podtrženo jen volbou hereckého typu: nejaktivnějšího z protestujících ztělesňuje Jindřich Narenta, zafixovaný v povědomí českých diváků jako představitel výrazně negativních postav Němců, především nacistů (*Transport z ráje* aj.).

Je pak těžko pochopitelné, že v závěrečných scénách, situovaných do Bělehradu, je různost jazyků v dialogu najednou respektována (jde přitom hlavně o zdvořilostní fráze pronášené srbsky). Snad by bylo leda možné uvažovat o tom, že právě tato odchylka upozorňuje na specifiku závěrečných scén, jež mají být – po spíše chladné referativnosti naprosté většiny filmu – jeho citově apelativním vyvrcholením.

Pro úplnost je třeba dodat, že ve druhém plánu občas „probleskují“ prvky jiných jazyků, jež připomínají změny lokalizace a odlišnost etnických prostředí a zároveň se stávají konkretizujícími odkazy na historický kolorit: pravoslavná liturgie a zpěv ruské písně, titul novin, poznámky psané kurentem, manifest *An meine Völker* nebo konečně krátké,

15) Podrobněji k vícejazyčnosti a jazykové komice v Jarmuschových filmech srov. P. Mareš, c. d. v pozn. 10, s. 130 – 131.

citátově užívané výroky, jako označení *Vidov dan*¹⁶⁾ v řeči Srbky či skandování buršáků *Serbien muß sterbien*.

Opakovaně se s eliminací vícejazyčnosti setkáváme ve filmových komediích pracujících s nadsázkou a založených na rychlém střídání neobvyklých situací. Tak ve filmu Juraje Herze *Buldoc a třešně* sicilští mafiáni, čeští podvodníci i další osoby (jejichž národnost není zcela zřetelná) hovoří a navzájem se dorozumívají česky. Jazykový aspekt mezilidské interakce tak podléhá neutralizaci a nezatěžuje rozvíjení děje.

Obdobně jako ve filmu *Evropa tančila valčík* objevují se i v *Buldocích a třešních* druho-plánově jednotlivé cizojazyčné prvky, jež tu působí jako slabá linie evokační. Občasné italské výrazy v řeči příslušníků sicilského zločineckého klanu jednak obecně připomínají jejich zakotvení v italské jazykové a kulturní sféře (jsou to právě ty výrazy, které v povědomí běžného recipienta tuto sféru reprezentují – *grazie, prego, subito, amore alla Praghese*), jednak konkrétněji poukazují na jejich zapojení do mafiánských praktik (zase na základě běžné, filmy a literaturou vypěstované představy o mafii – *capo di tutti capi, incementiamolo*). Za zmínku stojí, že k týmž italským výrazům sahají i Češi v konverzaci s Italy, jakoby pro snadnější dorozumění a stvrzení toho, že komunikující hovoří o stejné věci. Má to sloužit jako náznak existence jazykové bariéry, od níž se ve většině scén velkoryse odhlíží?

Přísně výběrově a funkčně pracuje s vícejazyčností komedie *Jára Cimrman ležící, spící*. Čeština tu vystupuje – odhlédneme-li od rámce – jako univerzální jazyk všech bez ohledu na národnost a jen jednou se film na různost jazyků odvolává, aby mohlo být zdůrazněno hrdinovo uvědomělé češství: Jára Cimrman vytrvale ignoruje německé výzvy ke vstupu do místnosti (*herein!*) a reaguje až poté, co se ozve výzva česká (*tak tedy vstupte!*).

4. 2. Příkladem filmu, v němž do popředí vystupuje evokace vícejazyčnosti (nikoli ovšem jako postup jediný), může být *Kukačka v temném lese* Antonína Moskaľyka. Film, dějově zasazený do doby druhé světové války, vypráví o české dívce Emilce, jež je podrobena pokusu o germanizaci. Míra výskytu a funkční platnost jednotlivých jazyků se tu zřetelně mění a vyvíjí, a to ve vztahu k jednotlivým dějištím, podle nichž se film člení na několik sekvencí. Jde stále o vytváření přijatelného poměru mezi budováním cizojazyčného kontextu (a jazykovou autenticitou tam, kde slouží k stupňování dramatickosti a emotivního působení) a přístupností sdělovaných významů pro jazykově nezasvěceného (či nedostatečně zasvěceného) diváka (k titulům jako sekundárním prostředkům pro zpřístupnění cizojazyčných pasáží film nesahá).

Zpočátku se prosazuje spíše prezence vícejazyčnosti. Ta výrazně vstupuje do filmu ve scéně selekce dívek vhodných k poněmčení. Nic nechápající Emilka je konfrontována s německými příkazy (*komm!*) a o jejím osudu rozhodují údaje, které diktuje nacistický lékař. I když třeba ne v jednotlivostech, jako celek je scéna divákovi s určitou znalostí historických faktů nepochybně srozumitelná; navíc tvůrci do scény umístili i postavu nacistického velitele, který ovládá češtinu a mluví s Emilkou česky.

V sekvenci „převýchovy“ v dětském domově se konstituuje ostrý protiklad mezi němčinou a jinými jazyky. Němčina funguje jako jazyk dominantní, jenž děti bezohledně ovládá a vtírá se do jejich vědomí. Použití jiných jazyků (Emilčina čeština, polština chlapce

16) „Den svatého Víta“, výroční den porážky Srbů Turky na Kosově poli (15. 6. 1389).

Staszka) se stává gestem odporu a projevem snahy o zachování vlastní identity (za vyslovení neněmeckého slova jsou děti trestány). Takto působí česko-polské rozhovory Emilky se Stazskem nebo scénou, kdy si Emilka v reakci proti německému rozpočítadlu, jež je dětem vštěpováno, v duchu opakuje rozpočítadlo české.

Němčina se v dětském domově uplatňuje velmi hlasitě a agresivně, jde ovšem zpravidla o velmi krátké, jednoduché a možno říci standardizované promluvy (příkazy a povely, opakovaná hesla a říkanky). Jejich význam pro diváka je pak dán právě tím, že dokumentují otupující dril jako metodu působení na děti.

Ještě před koncem této sekvence se však dosud platný princip autentizující prezence vícejazyčnosti narušuje, a to v momentě, kdy je proces „přeměny“ dětí ukončen a kdy také místo dosud přítomných standardizovaných formulí nastupuje sdělování složitějších významů. Sama hlavní vykonavatelka germanizačního úsilí, představená dětského domova, promlouvá ke svým svěřencům takto: *Liebe Kinder, dnes bude korunováno vaše úsilí, mravenčí práce celého roku. Nebudete hrát pouze starou německou pohádku o Sněhurce, ale o svůj příští osud (...)*.

Tento náhlý přechod od prezence vícejazyčnosti k evokaci předznamenává charakter dalších částí filmu. V představení pohádky o Sněhurce (Schneewittchen) se ještě klade důraz na prezenci němčiny (do popředí se dostává nedokonalá, neněmecká výslovnost malých herců: *Frau Kénigin* apod.), avšak následující rozhovor představené s velitelem koncentračního tábora Kuckuckem, který si přišel Emilku „koupit“, je už plně ve znamení evokace. Postavy neustále přecházejí mezi němčinou a češtinou, přičemž v německé podobě jsou zejména oslovení a tituly, ustálená pojmenování osoby nebo instituce a výrazy užitá v afektu, se silným expresivním zabarvením. Srov. např.: *Ich nehme das Kind. Kolik stojí? – Tohleto je pro váš Kinderheim. – Schneewittchen, pojd sem. – Promiňte, Herr Lagerkommandant. – Běž s panem komandantem, so ein Glück! – [Po Emilčině odporu:] Geh zur Hölle, du schmutziges Schwein, Dirne. – Co to znamená, Frau Kramer?*

Nejrozsáhlejší sekvence filmu, líčící Emilčin pobyt v kompaktně německém prostředí (vedle ní se tu objevuje jen jeden nositel jiného jazyka, polská služka Wanda), je pak plně založena na evokaci němčiny. Postavy se v zásadě vyjadřují v češtině a v určitých intervalech do svého projevu vkládají jednotlivé německé výrazy. Jejich repertoár je do značné míry obdobný tomu, co se vyskytovalo už v předchozí sekvenci: německy jsou pronášeny hlavně pozdravy a oslovení, zvláště také ty, které se jeví jako dobově charakterizační (*guten Abend, gnädige Frau; Herr Oberlehrer; Heil Hitler; Herr Lagerkommandant*), rozkazy a povely (*halt!; schnell!*), expresivní výrazy a hanlivé odsudky (*böhmisches Gesindel*) a dále označení reálií (*Böhmen und Mähren*) nebo ustálené obraty (*empor zum Licht*). Pracuje se také s druhoplánovými odkazy, které v sobě spojují aspekt jazykový a aspekt historický: rozhlas německy hlásí, že nad říšským územím se nenacházejí nepřátelská letadla. Je možno si povšimnout toho, že frekvence německých výrazů se postupně (s tím, jak se jazyková konvence ve vědomí diváků upevňuje) snižuje (před závěrem sekvence se i v hovorů plném afektu objevuje pouze čeština).

Zvláštní pozornosti si zasluhuje způsob, jakým film představuje Emilčinu jazykovou odlišnost, její potíže s němčinou, jež musí být zřetelné zvláště ve školním vyučování. Svou řečí se totiž Emilka skoro neliší od těch, kdo jsou charakterizováni jako rodilí mluvčí ze severního Německa – toto bližší určení není zcela bez důležitosti, ovšem jen na rovině

reflexe o řeči. Právě prostřednictvím reflexe o řeči se rozdíl mezi Emilkou a ostatními konstituuje, poukazuje se na její jinakost, na její problémy s němčinou a na zlepšování jejích jazykových znalostí – jen jednou Emilka odpovídá (neuspokojivě) německy na (česky položenou) otázku a jednou čte německý text z čítanky. Emilčino postavení a její jazykový vývoj primárně vyjadřují postupně uváděné komentáře a hodnocení jejího učitele: *Za pár let bude mluvit německy líp než vy. – Jez deinen Paradeisapfel,¹⁷⁾ jak ty říkáš. – Tak tohle je němčina, miláčkové. Tohle dokázala za jediný rok.*

Čeština v této sekvenci tedy skoro vždy „zastupuje“ němčinu. Několikrát však reprezentuje sebe samu (Emilčiny české promluvy, čeští vězni). K rozpoznání této platnosti češtiny napomáhají celkové charakteristiky a reakce účastníků dialogu: např. o tom, že Emilka v zoufalé reakci na zabavení náušnic „skutečně“ promluvila česky (*ty byly od maminky*), svědčí fakt, že služka Wanda ji vzápětí jako Češku identifikuje. – Mimo chodem, Wandin projev představuje další druh jazykové konvence: mluví-li Wanda polsky, pak mluví tímto jazykem „doopravdy“ (česko-polské rozhovory s Emilkou), mluví-li česky s polským přízvukem, poukazuje to na fakt, že vlastně používá němčinu.

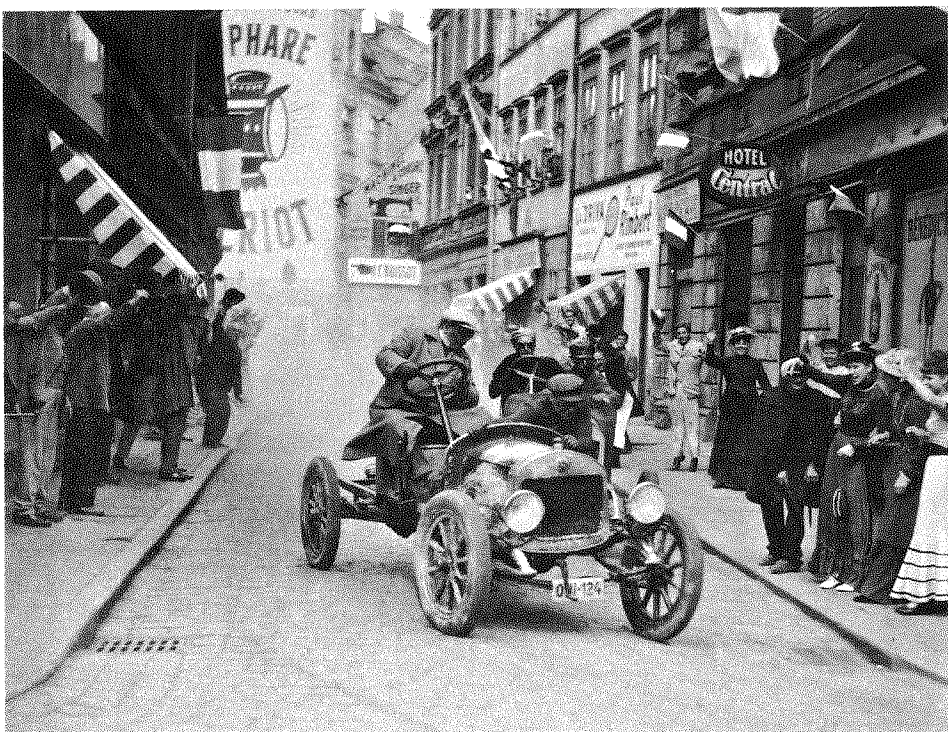
S koncem války se Emilka dostává do sběrného tábora, jenž má být nepochybně charakterizován jako místo zmatku, kde se hovoří mnoha různými jazyky. Je zajímavé, že tvůrci se po dlouhé nadvládě evokace vícejazyčnosti „neodvážili“ restituovat její prezenci a spokojili se s třístí krátkých různojazyčných promluv (působících evokativně), zatímco hlavním jazykem komunikace zůstává čeština.

4. 3. S vysokým podílem prezence vícejazyčnosti (která navíc není zpřístupňována pomocí titulků) se setkáváme ve filmu Alfréda Radoka *Dědeček automobil* (podle prózy Adolfa Branalda). Radokův film, který chce divákům prostřednictvím jednoduchého děje přiblížit počátky výroby motocyklů a automobilů v Čechách, přechází mezi dvěma základními dějišti, českým (Mladou Boleslaví, kde sídlí závod pánů Laurina a Klementa) a francouzským (kde se konají motocyklové a automobilové závody). Exponování jazykové rozdílnosti (čeština versus francouzština, jiné jazyky mají platnost jen okrajovou) zvýrazňuje odlišnost dvou prostředí, dvou kultur; na jedné straně stojí technicky vyspělá Francie, místo vynálezů a místo závodů prokazujících úroveň výrobků, na druhé straně Češi působící v podmínkách nesrovnatelně horších. Současně ovšem jazykový rozdíl tvoří pozadí pro zobrazení procesu překlenování odlišností, a to jak v oblasti techniky (úspěchy českých závodníků), tak paralelně k tomu v oblasti osobních vztahů (citové sblížení mladého Čecha a Francouzky, které s sebou nese i překonávání jazykové bariéry¹⁸⁾).

Ve filmu *Dědeček automobil* se postupně objevuje stále více promluv ve francouzštině, někdy i značně obsáhlých. Tak vysoké uplatnění (titulky nepřekládané) francouzštiny vede k otázce, nakolik film vychází vstříc divákovi bez znalosti tohoto jazyka, nakolik mu umožňuje porozumění. Zásadní přijatelnost filmu v tomto aspektu je dána několika jeho podstatnými rysy.

17) Výraz *der Paradeisapfel* „rajské jablko“ je austriacismus známý i v českém prostředí.

18) Motivická linie česko-francouzského milostného vztahu byla dodána až do filmu, v předloze Adolfa Branalda, poprvé uveřejněné v roce 1955, se nevyskytuje. Dodejme ještě, že Branaldova próza pracuje s vícejazyčností značně umírněně, nepřekračuje sféru evokace.



Dědeček automobil (Alfréd Radok, 1956)

Foto archiv

Především jde o celkový způsob výstavby díla. *Dědeček automobil* nepředstavuje narativní film v tradičním smyslu, v němž je děj a jeho peripetie zcela primární; vyprávěný příběh, rozdělený do několika epizod, nevystupuje nad další složky díla, jednak soustředěné na faktografickou dokumentaci (dobové filmové snímky, fotografie) a snažící se postihnout typické i bizarní rysy života na počátku dvacátého století, jednak spínající minulé dění se současností a dávající mu ráz nostalgického ohlédnutí. Do celku pak jednotlivé linie díla spíná komentář, který prochází celým filmem a má velmi závažnou informační i náladotvornou úlohu.

Zároveň komentář od počátku diváka připravuje na rozvinutí prvku vícejazyčnosti, vyzdvihuje spjatost motorismu s Francií, resp. jeho mezinárodnost: opakovaně uvádí cizojazyčná jména závodníků, konstruktérů, firem apod., citátově užívá francouzský název výrobku (*la motocyclette, zážrak století*), naznačuje francouzskou výslovnost českého jména (*monsieur [klemán]*) a konečně sahá k jednotlivým obecněji známým či z kontextu pochopitelným francouzským výrazům: *attention, attention, právě přijel pařížský starosta, bon jour, monsieur Leduc, dobrý den, madame Leduc; mécanique générale Marcel Frontenac, kdysi prostý klempíř, dnes duše francouzské závodní stáje*.¹⁹⁾

19) Jiným prostředkem, který diváka od počátku „zvyká“ na francouzštinu, jsou (kamerou zjevně akcentované) nápisy spjaté se závody (*Départ, Arrivée*), reklamní tabule, vývěsní štíty apod.

Další rysy podporující přístupnost díla pak mají parciální platnost, vystupují jen v některých jeho momentech:

(a) Film navazuje na tradici němé filmové grotesky, významotvorně využívá pohybů a také pádů postav, gest, hry s různými předměty.

(b) Zvláště ve scénách závodů se cizojazyčné promluvy slévají do nezřetelné, málo členěné masy, jíž jako celku lze přisoudit význam povzbuzování, povolávání slávy apod.

(c) V komunikaci, jíž se účastní Francouzi i Češi, nejednou vystupuje figura tlumočnicka, který pro své druhy neznalé francouzštiny převádí do češtiny významové jádro cizojazyčných promluv: [Po skončení závodů:] *Co říká?* [Klement:] *Jestli můžeme přijet příští rok znovu.* – [V hotelu:] *Říká, že máš nahoře čtyřku.*

(d) Vytváří se paralelismus českých a francouzských promluv, buď v rámci téže scény, nebo prostřednictvím střihu, který k sobě přibližuje komunikaci realizovanou na různých místech: [Francouzi:] *Les Tchèques.* [Češi:] *Češi.* – *Je hezká?* [Jinde:] *Joli, très joli!*

(e) Rozhovory v plně francouzském prostředí před nezalým divákem „uzavírají“ konkrétní sdělované významy, přesto však mu většinou umožňují porozumění na určité základní rovině, a to alespoň v tom smyslu, že dané scény jsou inscenovány tak, aby byly celostně přijímány jako výjevy z „typicky francouzského“ života, jako projevy „typicky francouzského“ temperamentu. Objevují se ovšem i další náznaky: když je řeč o chystané svatbě, propěvuje si jedna z žen melodii svatebního pochodu.

Neobyčejně široká expozice vícejazyčnosti v Radokově filmu plyná do jeho celkové netradiční konstrukce: divák je vyzván ke konfrontaci s neobvyklými rysy na různých rovinách díla.

5. V další části práce se zaměříme na dva české filmy s řadou příbuzných rysů, jak pokud jde o aspekty tematické, tak pokud jde o vnější okolnosti s nimi spjaté. Snímky *Kočár do Vídně* Karla Kachyni a *Adelheid* Františka Vlácilá vznikly přibližně ve stejné době (1966 a 1969) a oba mají literární protějšek (novely Jana Procházky a Vladimíra Körnera). Oba filmy jsou dějově zasazeny do roku 1945, do dnů, kdy válka končila (*Kočár do Vídně*), a do prvních měsíců míru (*Adelheid*). Konečně syžetové jádro filmů tvoří utváření komplikovaného vztahu mezi mužem a ženou, kteří patří k různým národnostem i protivným stranám válečného konfliktu a kteří se obtížně vyrovnávají se vzájemnými bariérami včetně bariéry jazykové. Ve způsobu práce s vícejazyčností se ovšem *Kočár do Vídně* a *Adelheid* neshodují, i když v obou se uplatňuje její prezence a směřování k autentičnosti.

5. 1. *Kočár do Vídně* je dílo zdůrazněně komorní, soustřeďuje se (s výjimkou tragického závěru) na interakci několika postav, dvou vojáků nacistické armády a vesnické ženy, která je přinucena vézt je k rakouské hranici. Vytvářejí se tu dva základní směry komunikace, jež film důkladně představuje: zatímco mladý voják Hans a jeho těžce raněný druh se „hladce“ dorozumívají německy, dorozumění mezi Hansem a ženou se realizuje jen velmi obtížně. Hans mluví pouze německy, žena pouze česky; verbální projevy tak neustále narážejí na neschopnost (a v případě ženy také na neochotu) porozumět. Pokusy o komunikaci se realizují i ve sféře neverbální, k vzájemné kooperaci však dochází vlastně jen na rovině zcela elementární (zastavení vozu, směr další cesty). Dodejme, že příznakem vývoje vztahu těchto antagonistických postav je fakt, že žena nakonec alespoň náznakově sahá k jazyku svého partnera: *Auf, jdi, jdi pryč (...). Tam je tvůj Esterajch.*



Kočár do Vídně (Karel Kachyňa, 1966)

Foto archiv

Cizojazyčné promluvy jsou v celém filmu (až na pár malých výjimek, jako je mumlání ve spánku) doprovázeny českými titulky.²⁰⁾ Divákovi se tak nabízí hledisko vědoucího a rozumějícího jak v případě komunikace stejnorodé a nedefektní, tak tam, kde komunikace naráží na těžko překonatelné bariéry. Volba plného a snadného porozumění pro diváka s sebou nese vytvoření distance od úsilí postav, postoje, který je „nad věcí“ a který umožňuje reflexi představených komunikačních problémů, nikoli však jejich spoluproduktivitu.²¹⁾

5. 2. Ve filmu *Adelheid* se cizojazyčné promluvy objevují v menší míře, nemají v díle tak nosnou úlohu, a snad v souvislosti s tím nejsou doprovázeny titulky. I když osou příběhu je opět komplikovaná interakce mezi jazykově i jinak vzdálenými bytostmi, je tato motivická linie zasazena do širšího kontextu dobově příznačných procesů a událostí.

V nejednom případě německé promluvy fungují jako poukaz na to, že se zde vstupuje na území, kde dosud žili Němci, že dochází k verbální i činnostní konfrontaci (poražených)

20) Titulky přitom nejsou vždy zcela přesným, „doslovným“ překladem promluvy. Setkáváme se např. se snahou navodit příznak mluvenosti pomocí specificky české hláskové nespisovnosti: *Aus mir wird noch mal ein guter Bauer. – Myslím, že bych byl dobrý sedlák.* Určité oslabení pejorativnosti přináší titulky *svně* jako protějšek výroku *verdammte Hure*.

21) Osobitým způsobem propojil oba zmíněné aspekty (přístupnost pro recipienta, nepřístupnost pro postavu) Jan Procházka v literárním zpracování příběhu (1967). Často tu uvádí německé promluvy paralelně s jejich českou verzí, německá slova jsou ovšem zaznamenána deformovaně a podle českých pravopisných zvyklostí, a tak se poukazuje na to, že z hlediska ženy jsou tyto promluvy „cizí“ a nesrozumitelné.

Němců a nových příchozích (srov. např. nezřetelnou němčinu skupiny žen hlídaných stráží). Noví příchozí jsou hned na počátku filmu charakterizováni jako společenství značně pestré (směs hlasů ve vlaku, z níž se ozývá slovenština a nářečně zabarvená čeština) a jako síla, jež je odhodlána němčinu v tomto prostoru vymýtit (strážmistr: *předně žádný Schwarzbach, ale Černý Potok*).

V komunikaci mezi poručíkem Viktorem Chotovickým a Němkou Adelheid získává němčina zjevně ambivalentní platnost. Na jedné straně neschopnost těchto dvou lidí domluvit se společným jazykem zvýrazňuje přehrady mezi nimi, na druhé straně tu však prosvítá i prvek naděje. Komunikace je sice velmi klopotná, alespoň na elementární rovině je však nakonec úspěšná, i když za pomoci kombinace namemorovaných německých výpovědí a výrazů, gest a ostenzivního sdělování, tedy ukazování konkrétních předmětů. Významotvorné pro diváka je právě představení tohoto komunikačního úsilí a jednotlivých dílčích úspěchů.

Jistý pozitivní aspekt v sobě obsahují i promluvy vyslovené vlastně „do prázdna“, bez předpokladu porozumění na straně partnera: jsou projevem vůle ke slovu, podložené vědomím přítomnosti společníka (Viktor: *jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa*). Přitom ovšem stále působí činitel, který pozitivní možnosti komunikace mezi Viktorem a Adelheid zpochybňuje: Komunikační úsilí je zjevně asymetrické, jeho hnací silou je Viktor, který přechází na půdu partnerčina jazyka; u Adelheid obdobný vstřícný pohyb nenacházíme, i když v jednu chvíli vzniká domněnka, že rozumí česky. Stvrzením nezdaru Viktorových snah se pak stává jeho závěrečný rozhovor s Adelheid. Viktor tu má poprvé možnost plně formulovat svůj vztah k této ženě, zároveň je však odkázán na to, že jeho intimní zpověď dospívá k Adelheid prostřednictvím někoho třetího, cizí, vně stojící osoby tlumočnice.

Je potřebné podotknout, že vedle přímého zapojení do verbální interakce postav vystupuje v *Adelheid* němčina i v dalších podobách:

(a) Nejnápadnější jsou německé nápisy na různých předmětech (např. tituly na deskách knih), jež jsou opět především nositeli obecného poukazu „tady byli Němci“, ale také konkretizujícího poukazu na právě poražený nacismus.

(b) Německý zpěv (skladby J. S. Bacha a Johanna Strausse) má primárně jistě atmosférotvornou funkci, dotváří ladění příslušných scén. Přitom v těchto skladbách ovšem můžeme spatřovat i reprezentanty dvou protichůdných poloh kultury německého jazyka, proti nimž zase stojí nacismus jako zcela pervertovaný projev této kultury (zastupuje jej v této souvislosti také hudební skladba, pochod Hitlerjugend).

A ještě dva nezanedbatelné detaily:

(c) Při své první cestě k zámečku, ježž má spravovat, se Viktor Chotovický zastavuje u napsu *es ist vollbracht*. Zatímco literární text Vladimíra Körnera platnost této formule pro hrdinu konkrétně stanovuje,²²⁾ ve filmu jen slyšíme příslušný český ekvivalent

22) Symbolizuje Viktorovi konec války a zabíjení, nástup pokoje. Po traumatizujícím ztroskotání pokusu o vybudování klidného života si pak Viktor při novém setkání s napsím uvědomuje, že podlehl iluzi. (Ve filmu nacházíme jen nezřetelný náznak opětovného setkání s napsím.) Podrobněji k tomuto motivu i celkově k novele *Adelheid* srov. Marie M r a v c o v á, *Vladimír Körner: Adelheid (1967)*. In: *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha 1992, s. 362 – 373.



Adelheid (František Vlácil, 1969)

Foto archiv

(*dokonáno jest*): film tak na rozdíl od novely poskytuje rozličné možnosti pro diváckou interpretaci, jež se zřejmě bude ve větší nebo menší míře vázat na biblický původ obratu²³⁾ (slova mohou asociovat např. předurčenost dění, smrt, ale především spasení a vykoupení).

(d) Právě popsané epizodě předchází místo méně výrazné, ale významově asi ještě otevřenější. Zatímco se Viktor vydává na cestu, objevuje se obraz staré ženy v šátku stojící u okna a ozývá se ženský hlas: *Eines Tages erblickte Ulrich unter einer alten Kiefer am Waldesrand ein riesiges Ungeheuer mit zwanzig Köpfen*.²⁴⁾ Hlas nevystupuje do popředí, neupozorňuje na sebe a v prvním plánu nepochybně představuje jeden z opakujících se poukazů na přítomnost Němců. Tato základní rovina porozumění zcela postačí pro náležitou interpretaci scény. Pro diváka, který němčinu zná, se ovšem daná promluva stává oním doplňkovým sémantickým komplexem, který může porozumění obohatit. Promluva je zřejmě úryvkem z pohádkového textu – to může asociovat tradici, dlouhou dobu, po níž Němci v obci pobývali. Na druhé straně lze promluvu chápat také jako varování, jako upozornění na nebezpečnost (donedávna německého) území, na něž Viktor vstupuje, jako předznamenání toho, že Viktor kráčí vstříc mnohočetnému ohrožení. Krátce nato se vskutku Viktor setkává s první podobou tohoto ohrožení: ocitá se uprostřed minového pole.

23) „Potom věda Ježíš, že již všechno dokonáno jest, aby se naplnilo písmo, řekl: Žítím“ (Jan 19, 28). „A když okusil Ježíš octa, řekl: Dokonáno jest. A nakloniv hlavy, ducha Otci poručil“ (Jan 19, 30).

24) V překladu: „Jednoho dne uviděl Ulrich pod starou sosnou na okraji lesa obrovskou nestvůru s dvaceti hlavami.“

I tyto sekundární a někdy jakoby nahodilé výskyty německých výrazů a promluv tak nepochybně přispívají k významové výstavbě filmu.

6. Zřejmě nejkompexnější případ uplatnění vícejazyčnosti představují díla, v nichž významotvornou platnost získává bilingvismus postav, jež plynule přecházejí mezi několika jazyky podle rázu komunikační situace a podle komunikačního partnera; volba jazyků a způsob jejich střídání se stává závažným rysem charakteristiky postav a nejednou i dějotvorným momentem. V české filmové produkci asi sotva nalezneme vhodný příklad,²⁵⁾ musíme proto k ilustraci této problematiky vzít zavedek dílem pocházejícím odjinud: filmem francouzského režiséra Bertranda Taverniera, který důležitost interakce mezi jazyky vyzdvihuje už svým dvojjazyčným názvem: *Daddy nostalgie*.²⁶⁾ (Český titul *Čas nostalgie* tento rys bohužel stírá; podobně užití překladových titulků bez jakékoliv diferenciacie dosah střídání jazyků pro českého diváka závažně oslabuje.²⁷⁾)

Čas nostalgie je vyprávěním výrazně komorním: dospělá dcera přijíždí ke svým rodičům poté, co otec prodělal těžkou operaci. Vztahy a napětí, které vznikají v tomto malém společenství, jsou pak výrazně vyjadřovány také užíváním francouzštiny nebo angličtiny. Rozložení platnosti jednotlivých jazyků přitom není zcela jednoduché a jednoznačné. Tak po úvodním francouzském rozhovoru dcery Caroline s matkou následuje scéna v nemocnici, v níž otec i Caroline neustále přecházejí mezi angličtinou a francouzštinou: *Where is my room? – Je vais mourir? No*. Postupně ovšem místo a úloha jednotlivých jazyků nabývá na zřetelnosti. Pro Carolinina otce je primárním jazykem angličtina; její podstatnou hodnotu představuje to, že funguje jako jazyk vzpomínky, realizované z perspektivy konce života. Naproti tomu pro matku je primárním francouzština, a když v rozhovoru s manželem – po dlouhé době, jak prozrazuje výčitka *you don't speak to me English any more* – použije anglickou větu, působí to zřetelně jako signál smíření a sblížení s ním (příznačně je podnětem právě vzpomínka na dávný společný zážitek). Dcera, která se pohybuje mezi těmito dvěma individualitami, je už plně bilingvní, zpravidla se jazykově přizpůsobuje svému protějšku, a přispívá tak k tlumení vzájemných averzí rodičů. Na druhé straně i pro ni má jeden z jazyků speciální platnost: v retrospektivních scénách z jejího dětství vystupuje pouze angličtina.

Filmy, které takto jemně a v pevné vazbě na postavy a děj pracují s vícejazyčnými vyjádřeními, nepochybně dokládají, že uplatnění různých jazyků ve filmu má široké možnosti a může ve stále nových variantách přispívat k utváření smyslu filmových děl.

25) Ve zcela nerozvinuté podobě pracuje s prvky bilingvismu třeba film *Nahota na prodej*, v němž ovšem přechody mezi češtinou a angličtinou slouží jen k budování konotace „toto je Čechoameričanka“.

26) K vícejazyčnosti ve filmových titulech srov. Andreas Schreitmüller, *Filmtitel*. Münster 1994, s. 212. Připomeňme, že můžeme narazit i na titul pětijazyčný: film Glaubera Rochy *Der leone have sept cabecas* (Lev má sedm hlav) zahrnuje do svého názvu jazyky pěti koloniálních mocností.

27) E. Shochatová a R. Stam (c. d., s. 48) hovoří v této souvislosti o tom, že vícejazyčné filmy bývají prostřednictvím titulků pro zahraniční diváky dodatečně homogenizovány.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor čeština – němčina). Od ukončení studií (1978) pracuje na katedře českého jazyka Filozofické fakulty UK. Zabývá se hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995).

(Adresa: Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, katedra českého jazyka, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Adelheid (František Vlácil, 1969), *Buldoči a třešně* (Juraj Herz, 1980), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Alan Johnson, 1983), *Caesar a Kleopatra* (Caesar and Cleopatra; Gabriel Pascal, 1945), *Čas nostalgie* (Daddy nostalgie; Bertrand Tavernier, 1990), *48 hodin v Paříži* (Frantic; Roman Polanski, 1988), *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Evropa tančila valčík* (Otakar Vávra, 1989), *Jára Cimrman ležící spící* (Ladislav Smoljak, 1983), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Kukačka v temném lese* (Antonín Moskalyk, 1984), *Lev má sedm hlav* (Der leone have sept cabeças; Glauber Rocha, 1969), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Nahota na prodej* (Vít Olmer, 1993), *Poklad na Sierra Madre* (The Treasure of Sierra Madre; John Huston, 1947), *Stroszek* (Werner Herzog, 1977), *Tajemný vlak* (Mystery Train; Jim Jarmusch, 1989), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *Vystěhovalci* (Utvandrarna; Jan Troell, 1970).

SUMMARY

„GEHEN SIE IN MEIN ZIMMER...“

On multilingual communication in film

Petr Mareš

The issue of the multilingual aspect, the application of several national languages in film is discussed. First, a comparison is made of film and verbal text from the multilingual point of view. Unlike verbal text, film is capable of modelling with great precision the visual and audial features of human behaviour and the world as such. Film signs are suggestive by their transparency, evoking an effect similar to direct contact with reality. In connection with the aforesaid, film is a much more marked inducement than verbal texts for the comparison between communication relations in the external reality, it can stimulate the call for absolute identification with these relations and evaluation from this point of view. Second, film, unlike verbal text, is deprived of the possibility of signalling the multilingual aspect of the discourse by complementary statements (introductory sentences) but it is much better equipped by the possibility of making the content of a discourse in another tongue immediately accessible (subtitles).

The sphere of occurrence of various languages in film is determined by two basic poles: The multilingual aspect works in the field of tension between the effort to achieve the greatest possible identification with the circumstances in real communication and the existence of relatively established rules and conventions which viewers have learnt to accept and understand.

The basic methods of dealing with multiple languages in film can be listed as follows: (a) The elimination of other languages; all are reduced to one language, "ours". (b) The evocation of the multilingual aspect by including into the discourse a greater or smaller amount of individual references to the fact that the characters are in fact speaking in a different language. (c) The presentation of the multilingual aspect means the full inclusion of discourse in different languages in the film, its occurrence *in extenso*; this usually has the effect of authenticity, albeit it need not by far be fully identical with real communication. In cases of more extensive occurrence of expression in a different language there is the important question of making this accessible consequentially (i.e. the question whether to subtitle or not).

The following parts of the study contain analyses of selected Czech films from the point of view of utilization of more languages (according to the prevalence of their elimination, evocation or presentation), a comparison of the position of the German language in two Czech films with similar themes and finally a note on the role of bilingualism of characters in film.

Translated by Nad'a Abdallaová