

Text a komunikace

**JAZYK
V LITERÁRNÍM DÍLE
A VE FILMU**

ALENA MACUROVÁ
PETR MAREŠ

UNIVERZITA KARLOVA ● PRAHA

Vědecký redaktor:
PhDr. Jana JANČÁKOVÁ, CSc.

Recenzovali:
prof. PhDr. Karel HAUSENBLAS, DrSc.
doc. PhDr. Jiří KRAUS, DrSc.

© Doc. PhDr. Alena MACUROVÁ, CSc., PhDr. Petr MAREŠ, CSc.,
Praha 1992

OBSAH

ÚVOD	7
I. KOMUNIKACE V SLOVESNÉM TEXTU, SLOVESNÝ TEXT V KOMUNIKACI (Alena Macurová)	
1 Slovesný text: rezultat a východisko komunikačních aktivit	11
2 Komunikace v slovesném textu uměleckém	19
3 Instrukce k recepci textu	29
3.1 Instrukce vnitřnětextové: komunikace sekundární v kontextu komunikace primární	31
3.2 Instrukce vnětextové: vysvětlivky	43
3.3 Překlad jako instrukce a jeho specifika	52
II. FILM A VERBÁLNÍ KOMUNIKACE K uplatnění verbálního jazyka ve filmu (Petr Mareš)	
1 Filmové dimenze verbálního jazyka	65
1.1 Sémiotická heterogenost filmu	65
1.2 Místo verbálního jazyka ve filmu: předběžné úvahy	66
1.3 Verbální jazyk v reflexi o filmu	68
1.4 Přítomnost jazyka ve filmu: analogie a konvence	69
1.5 Pozice jazyka ve struktuře filmu	70
1.6 Podvojný charakter filmové komunikace	73
1.7 Zástupnost a komplementárnost jazyka a obrazu	74
1.8 Filmy beze slov	77
1.9 Charakteristiky jazyka ve filmu	79
1.10 Sémantické vztahy jazyka a obrazu	82
1.11 Předznamenání	83
2 Jazyk v němém filmu	85
2.1 Némý film jako první etapa vývoje filmu	85
2.2 Pronikání jazyka do filmu	85
2.3 Hledání náležitého místa pro jazyk	86

2.4	Funkční diferenciacie jazyka ve filmu	88
2.5	Funkční platnosť titulků	89
2.6	Titulky a promluvy	92
2.7	Aktualizační postupy	93
2.8	Mezi přebytkem a nedostatkem	96
2.9	Jazyk v němém filmu dvacátých let	96
3	Počátky zvukového filmu: nové pozice jazyka	101
3.1	Nástup zvuku jako zásadní vývojový předěl	101
3.2	Procesuálnost přechodu ke zvukovému filmu	101
3.3	Mezi dvěma strukturami	102
3.4	Přístupy k mluvenému jazyku: důvěřivost, obava, hledání	104
4	Jazyk v rozvinutém zvukovém filmu	107
4.1	Uzlové body vývoje	107
4.2	Současný film: rozpětí možností	108
5	Psaný jazyk ve zvukovém filmu	110
5.1	Postavení nápisu	110
5.2	Titulky univerzální platnosti	111
5.3	Návraty k postupům němého filmu	112
5.4	Postava, prostor a čas	114
5.5	„Vorgeschichte“ a „Nachgeschichte“	116
5.6	Názvy částí	118
5.7	Tlumočení promluv	119
5.8	Diegetické nápisy	120
5.9	Noviny a zápisky	122
5.10	Nápisy u J. L. Godarda	123
6	Řeč ve zvukovém filmu (1): hlas v prostoru	126
6.1	Univerzum řeči	126
6.2	Slovo pro postavu a slovo pro vnímatele	126
6.3	Jazyk a jazyky	129
6.4	Rozumět a nerozumět, slyšet a neslyšet	131
6.5	Vidět a nevidět	135
7	Řeč ve zvukovém filmu (2): hlas v nitru	142
7.1	Jak zpřístupnit niterné prožívání	142
7.2	K fungování internosti	144
8	Řeč ve zvukovém filmu (3): hlas nad prostorem	146
8.1	Status komentáře	146
8.2	Fungování komentáře: komentář a obraz	148
8.3	Hrozby sémantické paralelnosti	149
8.4	Komentář a utváření smyslu filmu	151
8.5	Hledání nových pozic komentáře: Alexander Kluge	153
9	Přílohy	155
9.1	Použité písemné materiály k filmům	155
9.2	Citované filmy	156
	LITERATURA	164

ÚVOD

Studie se zaměřují na některé aspekty problematiky verbálního jazyka i jeho vztahů s dalšími znakovými systémy v rámci komplexních znakových útvarů (textů v širokém slova smyslu).

Vzhledem k složitosti problematiky se zde budou otázky spíše klást než řešit – a i v tom mohou být předkládané studie příspěvkem pouze dílčím.

I

KOMUNIKACE
V SLOVESNÉM TEXTU,
SLOVESNÝ TEXT
V KOMUNIKACI

1 SLOVESNÝ TEXT: REZULTÁT A VÝCHODISKO KOMUNIKAČNÍCH AKTIVIT

Jednou z nejzákladnějších vlastností a potřeb lidského subjektu, bytosti sociální, je vlastnost a potřeba sdělovat (a sdělovat se), tedy vlastnost a potřeba komunikovat, vytvářet, „přenášet“ a přijímat texty, a to texty založené na přirozeném jazyce, texty s podílem přirozeného jazyka i texty „nejazykové“.

Zájem o studium textu (v různě širokém pojetí) je v současné době typický pro řadu vědních disciplín. To, jak k textu přistupuje současná lingvistika, je do značné míry určováno vnitřním pohybem objektu lingvistiky typickým zhruba pro 2. pol. 20. století: pozici jazyka (systému) – objektu lingvistiky novodobě tradiční – postupně zaujímá právě text (realizace systému) a v poslední době jev ještě komplexnější povahy – sama komunikace.

Pochyby o možnosti poznat text prostřednictvím aparátu jediné disciplíny, jež bývají prezentovány i v souvislosti s lingvistikou (srov. např. Bachtin, 1976), jsou v podstatě zákonité. Objekt zkoumání, text (i text zdánlivě „čistě“ slovesný), chápáný jako znak sdělující v procesu společenského předávání významů, je totiž útvarem sémioticky komplexním. Dáno je to kvantitativně různým zastoupením různých sémiotických systémů v jeho „materiální“ složce a jejich kvalitativně různým podílem v smyslu jeho celku. V souvislosti se smyslem jako kategorií komunikační se textově funkční relevance těchto systémů profiluje nejvýrazněji.¹

¹ V souvislosti s tím si lze dokonce klást otázku, zda texty budované na sémiotickém systému jediném, tedy na systému přirozeného jazyka, nejsou spíše výjimečné a zda představa textu sémioticky homogenního není jistou (v určité fázi poznávání textu třeba zákonitou a potřebnou) fikcí. Odpověď na tuto otázku je ovšem samozřejmě určena způsobem vymezení termínu-pojmu „sémiotický systém“ (kód): zde je základem tohoto vymezení materiální povaha prostředků, resp. stejnorodost systému, který tyto prostředky formují. Sémiotický systém (kód) lze ovšem definovat i jinak, totiž z povahy typu komunikace, jíž slouží – pak bude ovšem sám už svou povahou heterogenní (srov. např. kód běžného dorozumívání tvořený prostředky přinejmenším trojího druhu: verbálně vokálními, neverbálně vokálními a neverbálně ne vokálními).

Problém kompetence lingvistiky zkoumat text jako komplexní složku komunikačního procesu je tak do značné míry vlastně problémem kompetence lingvistiky popisovat, analyzovat, vykládat a interpretovat různé typy prostředků těch sémiotických systémů, jichž je v textu pro přenos informace, předání významů, využito. Samozřejmě s přihlédnutím k jejich vztahu k prostředkům verbálním: k vztahu funkční rovnocennosti × nerovnocennosti (dominance × subdominance), autonomnosti × neautonomnosti a vnitřnětextové záměnnosti × nezáměnnosti především.

Předmětem zájmu lingvistiky je i jeden specifický typ sémioticky komplexního textu, totiž **slovesný text umělecký**: uzuálně v něm koexistují přinejmenším prostředky sémiotického systému přirozeného jazyka, a sémiotického systému slovesného umění (srov. Lotman, např. 1979);² sémiotický systém slovesného umění je zde přitom zakotven přímo, nezprostředkovaně v sémiotickém systému přirozeného jazyka, jeho znakovost je dána jazykovou „vrstvou“ textu.

Mj. i tato skutečnost logicky zakládá jisté interdisciplinární vazby mezi lingvistikou a vědou literární.

Východiskem interdisciplinarit je zde částečné překrývání objektů obou věd, tedy výseků objektivní reality, jimiž se zabývají, v menší míře však i jejich předmětů, tj. vlastností daných objektů, na něž se obě disciplíny soustřeďují (Nekvapil, 1986). S touto ontologickou dimenzí interdisciplinarit se spíná dimenze gnozeologická: přenášení metod a pojmově-terminologického aparátu, vytváření analogií v přístupu ke zkoumané problematice.

Obecně sice **lingvistika** směřuje především k postižení těch principů, které mají pro texty a verbální komunikaci platnost obecnou. Vychází však přitom nutně z případů zvláštních, z realizace v různých typech textů a v různých komunikačních sférách, tedy i v textech uměleckých a v komunikaci literární. Cílem **literární vědy** je naproti tomu rozbor problematiky omezeného, vyhraněného souboru textů a jednoho druhu komunikace; ovšem osvětlení specifiky této oblasti je možné jen na základě porovnání s obecnými principy (Mareš, 1988).

Literárněteoretická reflexe potřeby projektovat do vztahu slovesný text neumělecký × slovesný text umělecký ono obecné a zvláštní je patrná např. v úvahách o narušování a současném potvrzování podmínek úspěšné komunikace (stanovených teorií řečových aktů) ve spojitosti s literárním dílem, v úvahách o tzv. přirozené (natural) a fiktivní (fictive) promluvě, o asertorické × neasertorické povaze výpovědi literárního textu, jejich verifikovatelnosti × neverifikovatelnosti, o literárním díle jakožto propozičním a ilokučným aktu, o „kognitivním přeryvu“ mezi literaturou a texty neliterárními atd. (k tomu srov. např. Iser, 1976; Smithová, 1983; Graff, 1981; Hirsch, 1977; Ohmann, 1972; Culler, 1975; Brown, Jr. – Steinmann, Jr., 1978 aj.).

V obou těchto disciplínách se v poslednějším období uplatňuje specifické

² K specifické povaze znaků systému slovesného umění srov. i Morris, 1939; Benveniste, 1974 aj. O izomorfismu slovesných textů uměleckých a uměleckých textů neslovesných např. Uspenskij, 1972; Cieślíkowska – Sławiński, ed., 1980; Steinerová, 1982.

pojetí textu označované obvykle jako pojetí **komunikační**: text je chápán jako komplexní znakový útvar fungující (sdělující a působící) v procesu sociální komunikace. Takové pojetí textu nebývá ovšem přijímáno bezvýhradně (Markiewicz, 1985), má však v lingvistické i literárněteoretické nauce o textu svou nepopíratelnou tradici.

Komunikační přístup je v jejím rámci prezentován více nebo méně zjevně, někdy – v rovině teoretických úvah – třeba jen v náznacích (ty v parafrázích a citátech zdůrazňuji). Tak např. Morris (1938, vyd. 1970, s. 51) poukazuje v souvislosti s aplikacemi sémiotiky na to, že estetika je sémiotickou disciplínou, pokud zkoumá určité **fungování** znaků; Mukařovský ještě o několik let dříve (1933–1934, publ. 1981) zdůrazňuje, že „skutečný znakový celek tvoří teprve **celek** jazykového projevu“ (s. 28), a jinde: „Je tedy hlavním a nepostradatelným příznakem znaku, že slouží **zprostředkování** mezi dvěma stranami“ (s. 20).³ Pjatigorskij (1962) uvádí v souvislosti s definicí textu jako variety signálů vytvářejících delimitovaný autonomní celek, že prostorová fixace textu je nutným prostředkem vědomé **komunikace** (přenosu sdělení); Riffaterre (1988) výslovně konstatuje, že literární text je **jednou znakovou jednotkou** (s. 297). Na problematiku fungování textu v komunikačním procesu klade důraz tartuská škola (např. Lotman, 1970), chápajíc text jako „model“, tj. znak nikoli konvenční, nýbrž utvářený v procesu poznání (a směřující tak k jistému – konkrétnímu – výkladu světa). Zmínit je třeba i četné literárněvědné práce polské, jež ve svém úhrnu z komunikačního pojetí textu-znaku vycházejí (Sławiński, Okopień-Sławińska, Balcerzan, Handke aj.; výrazně srov. např. Głowiński, 1977). U nás se komunikační přístup k (uměleckému) textu soustavněji propracovává již v 60. letech (Hausenblas, Červenka, publ. 1978), později mj. také v ÚJLK (Nitra): Miko (např. 1987, s. 30) explicitně zmiňuje „komunikačně-sémiotickou úlohu“ textu, jinde (1989, s. 130) konstatuje, že „Dielo je neodmysliteľné od svojho komunikačného bytia“.

V kontextu naší lingvistiky prezentuje pojetí znakovosti textu jako **celku** také Mistrík (1985). V rámci výkladů o stylistice,⁴ konkrétně o kompozici textu, vymezuje text jako sémiotickou entitu, jako jazykový znak, jemuž lze přiřadit všechny čtyři aspekty jazykového znaku: sigmatiku, syntaktiku, sémantiku, pragmatiku.⁵ V konfrontaci „sémantického trojúhelníku“ textu jako znaku se sémantickou triádou slova poukazuje pak Mistrík na větší diferenciaci textu-znaku na poli designátu.

Komunikační pojetí textu ovšem zároveň klade jisté otázky, jež nelze nezmínit. Souvisí nejen s proměnou objektu lingvistiky, ale i s tendencemi na tuto proměnu („od věty k textu“) návaznými, zacílenými ještě „výše“ či „šíře“. S cílem vyložit „sociální vlastnosti“ textu, zvl. se zřetelem k jeho fungování, se text obzvlášť v poslední době chápe (jen) jako součást procesu

³ Nelze přitom samozřejmě odhlédnout od vkladu Morrise, Mukařovského aj. do sémiotiky umění, tedy sémiotiky uměleckých textů ne pouze slovesných; k tomu srov. např. Mukařovský, (1934) 1966; Morris, např. 1946.

⁴ Ta je zde ovšem pojata šíře než tradičně, tj. nejenom jako disciplína orientovaná (pouze) na výběr a uspořádání prostředků jazykových.

⁵ „Sigmatický aspekt sa manifestuje tým, že každý text niečo označuje, niečo pomenúva. Text „pomenúva“ predmety, deje, udalosti, vlastnosti; syntaktický aspekt sa manifestuje tým, že sa vzťahuje aj na iné prejavy, na iné znaky z oblasti verbálnej i mimoverbálnej; sémantický aspekt textu je v tom, že text má vždy istý zmysel, vždy niečo miení, vždy vo vedomí človeka niečo odráža – fakty, vlastnosti, vzťahy; pragmatický aspekt sa manifestuje závislosťou textu od adresáta, od prostredia, od situácie, od rozličných sociologických momentov – text slúži praxi“ (Mistrík, 1985, s. 273–274).

komunikace.⁶ Ve vyhocených případech se pak stává speciálním objektem zájmu nikoli „pouze“ text, ale sám proces komunikace, zvl. jeho fáze recepce, speciálně pak problém porozumění (comprehension).

Vysledovat příčiny tohoto zájmu není nijak zvlášť obtížné. Jeho kořeny jsou dány odklonem od „autonomní lingvistiky“, od pojetí textu jako (jen) systému formálních vztahů a „gramatiky“ textu jako disciplíny nějakým způsobem paralelní s gramatikou větnou (srov. např. Harris, 1952), a přesvědčením o nutnosti včlenit i do úvah o textu **význam** (srov. Jakobsonovo aforistické „linguistics without meaning is meaningless“).⁷ Postupně pak v rámci těchto přístupů sílí názor, že takto reformulovanou problematiku jeví nad rovinou věty je potřeba řešit v širších souvislostech: význam není usouvztažňován pouze s textem samým (Kintsch, 1974), ale spíše s vědomím (každého individuálního) vnímatele textu, s aktivací jistých tzv. mentálních modelů: o ně (a až o ně) se proces porozumění textu – a ovšem i jeho produkce – opírá.⁸ Zkoumání povahy těchto mentálních modelů či struktur (jejich verbálně-kognitivní, popř. i jiný základ), způsobu jejich organizace, mechanismů jejich „fungování“ atd. ovšem v řadě ohledů překračuje rámec lingvistiky, i lingvistiky textové.

Nesporné jistě je, že text lze uchopit (a pochopit) – a také analyzovat, vykládat a interpretovat – vždy (až) na základě jeho (individuální) recepce.⁹ Sporné ovšem je, zda lze text (popř. jeho koherenci jako základní atribut textovosti) nebo jeho význam redukovat pouze na recepci, na relaci text – vnímatel, nebo až na vědomí vnímatele samo a vymezovat pak text například (srov. Sözer, ed., 1985) jako sekvenci interpretačních aktivit vnímatele.

Neznamená to ovšem, že na problematiku recepce by bylo možno v komunikačním pojetí textu zcela rezignovat; ostatně i v těch výkladech textu (zvl. uměleckého), jimž jsme nakloněni přiřazovat výlučné zaměření na „text sám“, se s recepcí počítá jako s nezanedbatelným činitelem. Tak např. Mukařovský (1933–1934, publ. 1981) dokládá, že „estetický objekt není (. . .) ani totožný s úševním stavem vnímajícího individua, ani jednoznačně dán objektivním dílem. Je mezi oběma, dialekticky určován jejich vzájemným napětím“ (s. 78); mj. i vnímání uměleckého (básnického) díla je zde jedním z východisek výkladu o pojmu struktura. Pojem „vnímání“ není irrelevantní ani pro koncepci Lotmanovu (1970, např. s. 28, 210n., 348, 358 aj.). Naproti tomu zase studie, jež např. už svým titulem (jako Eco, 1985) signalizují primární zaměření na procesy

⁶ K tomu srov. u nás průkopnický K. Hausenblas, např. 1973, s. 23: „Chceme-li postihnout jazykové a šíře řečové jevy v celém jejich rozpětí, zejména sociální stránku této problematiky, je záhodno vycházet od pojmu komunikace, popř. sdělovací komunikace (komunikaci totiž můžeme chápat šíře).“

⁷ Paralelní „otevření se“ lingvistiky jiným vědním disciplínám zde snad není třeba rozvádět.

⁸ Srov. k tomu např. Johnson-Laird, 1983; Sanford – Garrod, 1981; van Dijk – Kintsch, 1983; Tarasov, ed., 1985 aj. Takto (a obdobně) orientované práce literárněvědné srov. např. Jauss, 1967; Iser, 1976.-

⁹ U nás k těmto otázkám např. Miko, 1989; srov. také Daneš, 1990.

recepce¹⁰ a jež formulují zdánlivě jednoznačně stanovisko typu „How to produce texts by reading them“, předpokládají implicitně existenci textu i mimo vnímatelovo vědomí.

V úvahách o textu orientovaných na text jako speciální předmět zájmu (tedy v úvahách, jež z textu vycházejí a k textu směřují) bude užitečné nahlížet text svým způsobem synteticky, jako realitu, jejíž existence je dána jednak **produkcí**, jednak **materiální prezentací** (přenosem materiálního nositele znaku), jednak **receptí** (Hausenblas, 1984, s. 3).

Z tohoto hlediska je pak zde text chápán jako **proces + rezultat** komunikační činnosti (aspekt produkční), a zároveň jako její **východiště + proces** (aspekt recepční).¹¹

Propojení zřetele na fungování textu v komunikaci (produkční a recepční aspekt textu) se zřetelem k jeho strukturnosti je pak – věřím – funkční: struktura textu totiž, sama komunikačně i sociálně determinovaná, zákonitě determinuje, podmiňuje a hypostazuje (předpoklady) jeho fungování a působení.

Komunikační pojetí textu umožňuje pak tyto dva (jen zdánlivě protikladné) zřetele, zřetel ke struktuře a zřetel k funkci, uspokojivým způsobem integrovat, v podstatě při výkladu a interpretaci všech textů slovesných, uměleckých i neuměleckých.

Oprávněnost lingvistiky zkoumat i slovesné texty umělecké už v současné době zpravidla nebývá zpochybňována: v podstatě všeobecně se dnes přijímá názor, že literární dílo je svou podstatou, ve svém „prvním plánu“ útvarem **jazykovým**; ne úplně zřídka se objevují i vyhocené soudy typu, že „v básnickém díle není vlastně nic, co by nebylo dáno jazykem“ (Mukařovský, 1933–1934, publ. 1981) nebo že literární dílo „žije a vzniká (. . .) jako do sebe uzavřená jazyková struktura“ (Kayser, 1948) apod. Už Ingarden (1931) ovšem poukazuje na to, že literární dílo nelze na jeho jazykovou stránku redukovat (k tomu podnětně i teoretikové tartuské školy, např. Lotman, 1970). Ucelený výklad o tom, jaké rysy literárního díla lze pokládat za rysy dané jeho jazykovým ustrojením, podává syntetizující práce R. Mayenowé (1979).

Strukturně je přitom neuměleckým textům zdánlivě nejbližší **umělecká próza**, hlavní předmět zájmu těchto výkladů.

Zdánlivost této „blízkosti“, převládající představu o „jednoduchosti“ prózy ve srovnání se „složitostí“ poezie, ztotožňování prózy s „běžnou mluvou“ zpochybňuje přesvědčivě J. Lotman (1970, s. 120n.): dějiny kultury lze obecně charakterizovat jako pohyb od jednoduchosti ke složitosti. Vývojový řetězec „běžná mluva“ → píseň → „klasická“ poezie → umělecká próza pak

¹⁰ Srov. zvl. známé rozlišení „zavřeného“ a „otevřeného“ textu (closed × open text) a v souvislosti s tím pojem „modelového čtenáře“ (model reader). V jistém smyslu obdobně liší Lotman díla estetiky totožnosti (toždětva), kdy struktura textu je předem dána a očekávání čtenáře je textem zcela naplněno, a díla estetiky konfrontace, budovaná na porušování očekávaného (1970, s. 348).

¹¹ S vědomím toho, že „jazykověda (systémová i „parolová“), nauka o textu i nauka o komunikátu vycházejí z analýzy struktury výtvorů řečové činnosti, komunikátů a jejich komplexů, dávající metodologicky přednost přístupu z hlediska **příjemce** (hlavně proto, že u něho není kolize mezi záměrem a realizací záměru)“, Hausenblas, 1984, s. 3 (zdůraznila A. M.).

dokazuje, že umělecká próza vznikala až na pozadí rozvinuté básnické tradice jako její popření¹²; v próze pak nese jistou funkci i řada estetickostylových jevů charakterizovaných svou nepřítomností, tzv. minus-prostředky (minus-prijomy).¹³ Po fázi rozlišení, vydělení se z „normální“ řeči se ve fázi „připodobení“ (tedy fázi rozvoje umělecké prózy) už z „rozlišeno“ „nepodobného“ materiálu utváří obraz skutečnosti.

Právě v rámci slovesných uměleckých textů prozaických, textů s převahou epického prvku, se pak komunikační přístup zhodnocuje vlastně dvojím způsobem: jednak ve vztahu k celku textu-znaku (**text v komunikaci**), jednak ve vztahu k vnitřní strukturaci textu, ke struktuře komunikací, jež jsou v jeho rámci prezentovány (**komunikace v textu**).

Do obdobně „podvojného“ vztahu k textu (aspekt vnější, aspekt vnitřní) vstupují přinejmenším ještě dva další faktory, pro textovou problematiku neméně závažné, totiž **čas a prostor**: „čas a prostor textu“ (zhruba řečeno, časoprostorové faktory produkce a recepce textu) a „čas a prostor v textu“ (opět jen zhruba řečeno: strukturní uspořádanost času a prostoru v textu prezentovaných).

V této souvislosti je třeba poukázat ještě na závažnost kategorií času a prostoru textu jako útvaru určeného k vnímání (tedy vlastně na rozprostraněnost a trvání tohoto útvaru); sémantizují se právě v oblasti slovesných textů uměleckých, pro něž je obecně typické, že se stavební prostředky různého druhu přeskupují z oblasti „normovaného“ do „nenormovaného“, z oblasti „systémového“ do „nesystémového“, z oblasti „nepříznakového“ do „příznakového“; z hlediska času a prostoru textu jakožto útvaru určeného k vnímání jde nesporně především o prostředky **grafické**.¹⁴

Mívá se za to, že grafémy nejsou přímým nositelem významu (např. Palmer, 1936, výslovně uvádí, že grafické znaky mají význam potud, pokud odkazují na znaky zvukové), že jde o specifické „znaky znaků“ s primární funkcí zaznamenat a vybavit (z tohoto důvodu jsou zřejmě někdy uvažovány jako prostředek primárně „technický“, srov. Bachtin, 1967). Ovšem i v souvislosti s nepříznačným, normovaným, systémovým užitím grafických prostředků lze zprostředkovaný charakter jejich znakovosti do značné míry zpochybnit. Tak např. Vachek (1981, s. 124) konstatuje, že „text zapsaný konvenčním způsobem jeví silnou, jasnou tendenci stát se znakem řádu ne už druhého (jako je tomu u fonetické transkripce), ale prvního, jinými slovy nebýt už znakem znaku věci ale už přímo znakem věci“.

Vlastností „být už přímo znakem věci“ pak nabývají grafické znaky v širokém slova smyslu vždy, kdy dochází k přehodnocení jejich primární (nepříznakové, normované, systémové) funkce, a to k přehodnocení danému různými posuny směrem k pólu „nesystémové“, „příznakové“, „nenormované“.¹⁵ Do popředí pak vystupuje kategorie textu označovaná obvykle jako

¹² Lotmanův předpoklad se ostatně potvrzuje i z hlediska ontogenetického: pro dítě je první formou slovesného umění vždy poezie, tedy řeč nepodobná té „normální“.

¹³ Analýzu této problematiky, z částečně odlišného úhlu pohledu, srov. též např. Miko, 1987.

¹⁴ Na důležitost grafiky uměleckého slovesného textu upozorňuje už Vachek (1936 zmiňuje například „dvojí aspekt funkce uměleckého díla (. . .), totiž zvukový a zrakový“, s. 171). Ne vždy bývá funkce grafiky ovšem docenována plně: soudívá se např. (Grepl, 1962, s. 343), že „V psaných projevech se (. . .) sdělný obsah vyjadřuje pomocí jedné semiologické soustavy (jazykové), kdežto v projevech mluvených vlastně kombinací tří semiologických soustav“.

¹⁵ Jde v podstatě zejména o (příznakovost, nesystémovost, nenormovanost) využití podoby grafémů a/nebo jejich řazení a/nebo (i) plochy textu. Podrobněji o obrazových básních

optičnost (Vachek, 1936) nebo vizuálnost (Weselowski, 1980; Mistrík, 1985), srov. např. obrazové básně, konkrétní vizuální poezii aj.

K tomu je třeba uvést ještě poznámku na okraj: grafické prostředky v širokém slova smyslu (a platí to i o prostředcích jiných semiotických systémů) se potenciálně „osmyslují“ i jinak: totiž v případech, kdy substanciálně identické znaky náležející různým semiotickým systémům jsou vnitřnětextově (a mezisystémově) homonymní a v utváření smyslu textu se integrují různé jejich významy – do hry vstupují hodnoty znaku ve všech systémech, k nimž znak náleží. To, co mám na mysli, lze zhruba ilustrovat na vnitřnětextově mezisystémově homonymním znaku *O* z pasáže Joyceova *Finnegans Wake*.¹⁶ Jako uzuálnímu grafickému znaku se mu přiřazuje uzuální význam (v Garmonsweyevě slovníku, 1965, srov. „exclamation or appeal, invocation or solemn adress“), kontextem konkretizovaný zvl. ve vztahu k jeho potenciálním původcům (k tomu srov. Weselowski, 1980). Identifikován a interpretován však může být (zejména pod tlakem svého textového okolí, srov. významnou funkci motivu řeky v celku textu) i jako fonetický přepis francouzského výrazu „eau“ – „voda“, dále jako piktogram označující pramen, také jako matematický symbol – číslice nula (srov. i její konotace) a snad i jinak (souhrnně k tomu Weselowski, 1980).

Jakkoli čas, prostor a komunikaci a jejich „podvojný“ vztah k problematice textu nelze oddělovat, bude v následujících úvahách (u vědomí této neoddelitelnosti) dominantní přece jen zřetel ke **komunikaci**, a to ještě ke „**komunikaci v textu**“.

Spjatost problematiky **textové komunikace** s problematikou **textových subjektů** je nasnadě (srov. k tomu Hausenblas, 1971b).

Dnes se v podstatě všeobecně přijímá názor, že textové subjekty uměleckého textu nelze přímo a mechanicky odvozovat od subjektů mimotextových, tj. autora a vnímatele jakožto reálných, biofyzio-psychologicky a socio-geografickoekonomicky determinovaných účastníků reálného komunikačního aktu, ani je ovšem od těchto subjektů zcela oddělovat. V podstatě stejně všeobecně se počítá s jistou „hierarchizací“ textových subjektů samých: obligatorně, jako konstitutivní složky sémantické struktury textu, jsou s textem spjaty subjekty **primárních** textových komunikantů, textový subjekt podávající – textový subjekt přijímající (není přitom podstatné z hlediska cílů dalšího výkladu, zda jsou realizovány implicitně – a textem nedány jinak než jako subjekty, „vědomí“, od něhož text vychází a k němuž směřuje, anebo

a konkrétní vizuální poezii z hlediska koexistence a významových vztahů prostředků různých semiotických systémů srov. v naší lingvostylistické literatuře Mistrík (1985); ke třem dimenzím slova v „konkrétních“ básních (vokální, verbální, vizuální) srov. Dorfler, 1976. Ke grafice jako významotvorné složce slovesného uměleckého textu např. též Uličný, 1987.

16

O

tell me all about

Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia atd.

Neuzuálnost, nenormovanost a příznakovost užití znaku *O* je zřetelně signalizována už jeho pozicí na neuzuálním, nenormovaném a příznakově „výtvarně“ řešeném začátku kapitoly (*O* jako vrchol „pyramidy“).

explicitně, tedy tematizovány jako složky světa prezentovaného v textu). Fakultativně a v jistých typech textů, převážně zvl. uměleckých (a ještě v uměleckých textech s převažujícím prvkem epickým) se pak realizují textové subjekty „nižšího řádu“, podané a identifikovatelné ve výpovědích konstitutivních textových subjektů jako jejich inherentní obsahové složky; označovány jsou obvykle jako **postavy**. Z tohoto hlediska, vzhledem k zprostředkovanosti svého podání, má postava ve struktuře uměleckého textu jako komplexního znaku (až) sekundární postavení: „nad ní“ a „mezi ní a reálnými subjekty textu“ (onoho textu v komunikaci) stojí vždy obligatorní a konstitutivní textové subjekty primární.¹⁷

Zprostředkovanou, sekundární povahu má také komunikační aktivita, jež se postavám v rámci celku uměleckého textu přiřazuje. Zvláště v tom typu uměleckého textu, jenž zde stojí v centru pozornosti (tj. v epické próze), jsou postavy normovány i jako subjekty, které „zamýšlejí sdělovat“, „mluví“ a „píší“, „poslouchají“ a „čtou“ a také „interpretují“.

Vztah komunikace postav (komunikace sekundární) a „vyšší“ komunikace primární není ovšem vztahem prosté hierarchie – spíše je vztahem prostředku a funkce: komunikace sekundární je průsečíkem funkce modelovat další komunikace, jež v její sémantice vznikají jako komunikace „nižších“ řádů (komunikace terciární atd.); sama je prostředkem komunikace primární. Primární komunikace je pak funkcí komunikace sekundární (a skrze ni zprostředkovaně i komunikací všech nižších řádů) a prostředkem komunikace reálné, zejména ve vztahu k textové realizaci subjektů autora a vnímatele (zakotvených mj. též ve vztahu k dobovému komunikačnímu úzu, komunikačním normám, jejich kodifikaci atd.).

Už vzhledem k této vazbě je zřejmé, že komunikace, jež se textovým subjektům postav v rámci uměleckého slovesného textu přiřazuje (tedy komunikace v textu), se zcela specifickým způsobem podílí na utváření sdělného smyslu textu, na fungování textu v komunikaci.

¹⁷ A to i v takových případech, kdy tento „nadřazený“, primární textový subjekt není zřetelně determinovaný a identifikovatelný (jako např. v dramatu), nebo kdy je postava s tímto textovým subjektem zdánlivě zcela totožná.

2 KOMUNIKACE V SLOVESNÉM TEXTU UMĚLECKÉM

Z komunikačního úhlu pohledu lze tedy strukturu umělecké prózy charakterizovat jako složitý, hierarchizovaný komplex komunikací (a k nim příslušných komunikačních situací).

Je zde řeč o **komunikaci v textu**, resp. přesněji o jejím „nejviditelnějším“ typu, komunikaci postav; její vztahy s komunikací reálu bývají vykládány různě: Jazyk a jeho užití v reálné (spontánní mluvené) komunikaci jsou chápány jako „autentický model“ (Koževniková, 1971, s. 153), jazyk a komunikace v textu pak jako „stylizace autentického modelu a funkční dualizace jeho jednotlivých složek“ (s. 153) – na ní se podílejí tzv. slovesné evokační postupy (referativní, reprodukční, komentátorský), jež mají k spontánnímu mluvenému projevu jako k modelu různý vztah. Termínu model je zde očividně užito ve významu 1. *věc nebo osoba, která je předlohou pro umělecké zpracování, zvl. výtvarné* (SSJČ I, s. 1 263). I v souvislosti s literárním textem (srov. např. už výše pojetí tartuské školy) se ovšem termínu model přiřazuje také význam 2. *provedení stavby, stroje, různých výrobků jako návrh, vzor nebo napodobenina (často ve zmenšeném měřítku) pro účely výzkumné, výstavní, vyučovací aj.* (SSJČ I, s. 1 263).¹⁸ Jako svého druhu model, modelující systém¹⁹ lze pak ve vztahu ke komunikaci reálu chápat i textovou komunikaci, zvl. komunikaci postav.

Ztvárnění „komunikačnosti“, příznakového atributu lidského světa, je přitom obligatorním rysem literárního (zvl. prozaického) textu: svět je v něm pravidelně prezentován jako časoprostor, v němž se – verbálně i neverbálně – předávají významy.²⁰ Textovým subjektům – postavám – se pravidelně přiřazuje vedle sociálních aktivit jiných také aktivita **komunikační**.

Komunikační aktivita sekundárních textových subjektů – postav – se

¹⁸ Výrazně je gnozeologický zřetel, naznačený i v uvedené slovníkové definici, přítomen v pojetí V. Štoffa (1966): model je zde vymezen jako „takaja myslenno predstavljajemaja sistema, kotoraja, otobražaja ili vosproizvodja objekt issledovanija, sposobna zameščat' jeho tak, što jeje izučenje dajet nam novuju informaciju ob etom objekte“.

¹⁹ Tj. takovou strukturu prvků a organizace jejich spojování, „která vystupuje jako zafixovaná analogie vůči celé oblasti objektu poznání, interpretace či organizace“ (Lotman, 1967, s. 130).

²⁰ Souvislost s ikonickou povahou slovesného uměleckého textu je zde zřejmá; o této ikončnosti srov. např. u Morrise (1939), Lotmana (1970), Benvenista (1974) ij.

v umělecké próze realizuje poměrně složitým způsobem. Dáno je to okolnostmi několikerého druhu, zhruba řečeno 1. (převážně) **verbální** povahou literárního textu a (převážně) **nejen verbální** povahou komunikace, jež bývá textovým subjektům postav přiřazována nejpravidelněji – a tedy potřebou neverbální komunikační prostředky **verbalizovat**. 2. (převážně) **psanou** formou literárního textu a (převážně) **mluvenou**²¹ formou textové komunikace postav – tedy potřebou tuto mluvenost **napsat, zaznamenat**.

Jak je všeobecně známo, významy se v mezilidském dorozumívání nepředávají jen prostředky jazykovými, verbálními, či přesněji (nebo úže) verbálně vokálními; k dispozici tu jsou ještě prostředky neverbálně vokální a prostředky neverbálně nevokální.

Termíny, jimiž se dispoziční soubory komunikačních prostředků označují, bývají různé, a také způsob vydělování, klasifikace jednotlivých typů prostředků, popř. jejich souborů, se liší, též podle úhlu pohledu, z něhož jsou nahlíženy. Z hlediska cílů tohoto výkladu považují za nejvhodnější klasifikaci Poyatesovu (1976),²² tj. základní členění opřené o opozice verbální × neverbální a vokální × nevokální. Poyates sám ovšem vedle termínů prostředky verbálně vokální, neverbálně vokální a neverbálně nevokální užívá i termínů (a jejich soustav) známých odjinud: jazyk, parajazyk²³, kinesika.

V uměleckém prózaickém textu jsou pak soubory těchto prostředků prezentovány na průniku (přinejmenším) dvou komplementárních plánů: „Vlastní“ řečové chování přiřazené subjektům postav (1) se přitom realizuje přímo, „citátové“, prostřednictvím sekundární komunikace (přímá řeč, zvl. v dialogu) a/nebo nepřímo, zprostředkovaně, obvykle, nikoli však zcela pravidelně, prostřednictvím funkčně nadřazené komunikace primární (nepřímá řeč).²⁴ Na ztvárnění komplexu komunikačního chování postav se ovšem vedle toho podílí ještě (2) plán výroků o komunikačním chování (řečovém i neřečovém), jeho popis, popř. reflexe.²⁵

²¹ Ta je pro komunikaci postav literárního textu normována jako obligatorní prvek jejich výstavby nesporně jednoznačněji než komunikace „psaná“ (k tomu srov. Smithová, 1983).

²² Tam srov. (na s. 25n.) i přehled dalších názorů na problém.

²³ Pod parajazyk se přitom někdy zahrnují (srov. např. Kořšanskij, 1974) i prostředky pohybové (kinesické), např. gesta, mimika.

²⁴ Zprostředkující funkce může být samozřejmě přiřazena i distantní linii komunikace sekundární, v dané fázi-složce výstavby textu funkčně ztotožnitelné s komunikací primární. Uvádím-li zde pouze krajní póly prezentace řečové aktivity postav, tj. přímá – nepřímá řeč, neznamená to, že bych si nebyla vědoma existence forem přechodných (řeč polopřímá, nevlastní přímá, smíšená) a funkcí, jež v literárním textu tyto postupy mají (srov. k tomu Doležel, 1960); pro tento výklad však hrubě dvojčlenné rozlišení většinou postačí.

²⁵ K tomu srov. Osolsobě (1987): „I při vyloučení vši negramatičnosti, nelogičnosti atd. najdeme totiž i v tom nejgramatičtějším a lingvisticky zdánlivě zcela homogenním projevu heterogenní směs dvou naprosto odlišných, ba dokonce diametrálně protikladných sémiotických médií, z nichž jenom jedno lze považovat za jazyk. První médium, první způsob, první kód je médium, způsob a kód, jehož tyto projevy používají k popisu skutečnosti, převážně mimojazykové, často však i jazykové, způsob, který má všechny vlastnosti jazyka a který nelze nazvat

Řada otázek, které s prezentací komunikačního chování postav, zvl. jeho složky řečové, v umělecké próze souvisí, byla již v menší nebo větší míře zpracována, též naší naukou o textu (která ne náhodou klade důraz i na jeho stavební aspekty); z obšírnějších prací srov. Doležel, 1960; Koževniková, 1971; Šoltys, 1983. Zde budou problémy spjaté s textovou komunikací postav probírány především z hlediska účasti a podílu tohoto typu komunikace na procesu semiózy (jaké je místo tohoto prostředku, postupu v celku uměleckého slovesného textu-znaku) a zároveň – logicky – také na utváření smyslu celku.

Nejnoremovanější, nejsystémovější²⁶ a zároveň nejméně příznakové je zřejmě prezentování komunikační aktivity postav (speciálně řečového chování) v **dialogu**.

K tomu je zapotřebí přinejmenším jedné poznámky, totiž o vztahu tohoto (literárního) dialogu, speciálně dialogu v umělecké próze,²⁷ k dialogu přirozenému, a to zejména pokud jde o jejich postavení v komunikačním procesu. Právě z hlediska komunikačního (zhruba řečeno tedy z hlediska procesu předávání informace na rovině sociálního kontaktu) nevstupuje ani dialog přirozený, ani dialog literární do komunikace jako vnitřně koherentní a komunikačně svébytný celek. Mluví-li se o dialogu jako o celku a je-li jako takový (např. i v tomto výkladu) nazírán, pak pouze jako předmět operací metakomunikačních (popis, analýza, hodnocení atd. dialogu jako celku).²⁸

Typologicky je přitom komunikační status obou dialogů odlišen: Dialog přirozený je komplexem textů (komunikátů, srov. Hausenblas, 1984; tam i podrobná argumentace) – každému z nich se přiřazuje vlastní komunikační záměr a vlastní komunikační funkce. Výměna informace (a o tu v komunikaci jde), popř. zpětná vazba se realizuje už na rovině vztahů těchto textů. Dialog literární, jakkoli jako dílčí prostředek stavby literárního textu těmito vlastnostmi přirozenému dialogu adekvátní, je z hlediska svého postavení v komunikačním procesu jen pouhou složkou, komponentem textu jako celku (vedle něj tu stojí ještě ona funkčně nadřazená komunikace primární). Do procesu výměny informací vstupuje pak dialog literární až jako

jinak než jazyk. Skutečně, je to jazyk: zobrazuje skutečnost tím, že ji popisuje (tedy pomocí deskripce), jeho vazba k tomu, co reprezentuje, je arbitrární, je to systém v principu digitální, vybudovaný na „dvojí artikulaci“ atd. Druhý způsob je jiný. Je to způsob, kód a médium používaný výlučně (ne však nezbytně) k reprezentaci skutečnosti jazykové, kód, který však sám nemá charakter jazyka, protože jeho vazba k tomu, co označuje, není arbitrární, nýbrž ikonická, analogová, a u něhož se nedá dost dobře mluvit o dvojí artikulaci, protože jeho podstata zůstává stejná i při artikulaci jediné. Příkrý rozdíl mezi oběma systémy reprezentace lze snad nejlépe vyjádřit v termínech modelování: zatímco první způsob, jazykový, jde cestou tak říkajíc „nejhorších modelů“, vůbec nepodobných svému originálu, druhý způsob jde cestou tak říkajíc „nejlepších modelů“, podobných svému originálu jako vejce vejci“ (s. 127). K těmto otázkám srov. i Osolsobě, 1974; Poyates, 1977.

²⁶ K složitě otázkám hranic systému a širě jeho pojetí srov. např. Hoffmannová, 1983; Palek, 1988.

²⁷ K specifickým otázkám dialogu dramatického, jenž zde bude dotknut jen okrajově, srov. u nás zvl. Zich, 1931; Veltruský, 1942; Levý, 1963; Procházka, 1988. K „zaměření“ dialogu vůbec srov. Lalewicz, 1975.

²⁸ Významné je, že tyto operace mohou být uskutečňovány buďto v rovině reálu a/nebo i v rámci komunikace textové (k tomu srov. níže).

složka celku; až jako celek s jediným (dominantním) komunikačním záměrem a jedinou (dominantní) komunikační funkcí literární dílo sděluje jako (společenský) znak, jako znak funguje a jako znak se chápe (resp. měl by se chápat).

Centrem sekundární komunikace je přitom (srov. už výše) dialog prezentovaný jako dialog **mluvený**. Na místě je pak otázka, jakými způsoby a prostředky (zda vůbec a v jaké míře) se v celku literárního textu prezentuje **komplexní povaha** dialogického dorozumívání, totiž jeho jiné než verbálně vokální složky.

V dialogu přirozeném se „jiné“ než verbálně vokální prostředky (neverbálně vokální, neverbálně ne vokální) podílejí na předávání významů nemalou měrou – o tom jistě nebude pochyb. Ovšem i v souvislosti s přirozeným dialogem je sporné, do jaké míry odpovídá zápis dialogu, tedy materiál, s nímž se jako s předmětem metaoperací obvykle pracuje, skutečným dialogům reálu. Pokud se totiž do pozorovaného (analyzovaného, interpretovaného) dialogu nezahrnují jiné než verbálně vokální prostředky²⁹ (ať už tak zvané programové nebo jinak), není možné považovat tuto analýzu za víc než analýzu dílčí, totiž za analýzu právě jen těchto složek přirozeného dialogu – a právě jen těch významů, které tyto složky nesou (k těmto otázkám srov. Šoltys, 1985).

Neverbálně ne vokální prostředky, prostředky jednoznačně jiného znakového systému než přirozený jazyk (prostředky kinesické v širokém slova smyslu zahrnující gesta, mimiku, pozice, postoje, chronemiku, proxemiku), bývají v rámci celku literárního textu pravidelně verbalizovány, a prezentovány tedy v rámci plánu výroků o komunikační aktivitě postav.

Ne tak jednoznačná je situace u prostředků **neverbálně vokálních**. Ty zde budou uvažovány jako soubor (systém?) přechodového typu: v repertoáru komunikačních prostředků stojí mezi prostředky verbálně vokálními a neverbálně ne vokálními, a zahrnují tak jednak „řádné“ suprasegmenty (prozodické vlastnosti vrstvené na zvukový signál), jednak – a to je důležité – jejich variace, také všechny další prostředky účastné na (idiolektickém nebo i sociolektickém) způsobu řečové činnosti (její stránky zvukové především) a ne v poslední řadě i pauzy, jež ji provázejí.

Různá těsnost vazby těchto prostředků na jazykový systém (nebo jinak – otázka jejich systémovosti × nesystémovosti) je se způsobem jejich prezentace v celku literárního textu v jisté úměře. Dobře je to vidět v souvislosti s jejich prezentací přímou, citátovou (zvl. v replikách dialogu).

Jeden typ neverbálně vokálních prostředků, totiž ty „zvukové složky mluvených promluv, jež vyjadřují více nebo méně emotivní postoj autora mluvené promluvy, jimiž tento autor vyjadřuje svůj vztah k sdělované realitě“, charakterizuje J. Vachek (1981). Konstatuje, že tyto složky nejsou „v pravém slova smyslu složkami jazykového systému“, ale že jim přesto „přísluší významná sémiotická úloha jako prostředkům, jež v mluvených promluvách zpravidla doprovázejí složky systémové a práci těchto složek – hlavně z hlediska emotivnosti – významně dopl-

²⁹ Případně ještě větná intonace.

ňují“ (s. 125).³⁰ Na základě charakteru, způsobu existence a fungování vybraných zvuků pak Vachek dokládá tendenci (realizována je za významného přispění psané normy jazyka) k systémovému začleňování sledovaných prvků do zákonitostí dané jazykové soustavy.

Tendenci k systémovému začleňování nelze ovšem ani zdaleka spojovat se všemi typy neverbálně vokálních prostředků, už proto ne, že zdaleka ne ve všech případech lze uvažovat o (alespoň jisté) pravidelnosti, normovanosti jejich záznamu: souvisí to mj. i s otázkou, do jaké míry jsou prostředky, jimiž disponuje psaná forma jazyka, funkčně srovnatelné s prostředky formy mluvené.

Jakobson (1960) reprodukuje vyprávění někdejšího herce Moskevského divadla, jemuž „slavný režisér dal vytvořit rozlišením expresivních odstínů čtyřicet různých sdělení z věty Segodňá večerom, „Dnes večer“. Napsal seznam asi čtyřiceti emocionálních situací, a pak vyslovoval danou větu tak, aby odpovídala každé z nich; posluchači měli rozeznat situaci z pouhých proměn zvukového obrysu týchž dvou slov“ (cit. podle Jakobson, 1969, s. 79).

Řadu „zvukových obrysů týchž dvou slov“ lze samozřejmě zaznamenat, některé více méně v souladu s normou, pravidelně, systémově, nepříznačkově – např. Dnes večer. /Dnes večer . . . / Dnes večer? /Dnes večer!. Jistou míru pravidelnosti lze snad přiřadit ještě kombinaci výše užitých prostředků (např. ???; ?!; . . . ! atd.). K dispozici jsou ovšem i prostředky další (a jejich kombinace, též s prostředky uvedenými výše); i ty k „zvukovému obrysu“ daných dvou slov (nějak) poukazují, resp. mohly by poukazovat: DNES večer. /Dnes večer . . . / Dnes večer. / Dnes ve-čer atd. Záznam realizovaný jejich prostřednictvím je ale, soudím, nejen méně pravidelný, ale i méně jednoznačný (méně jednoznačně „čitelný“ a interpretovatelný)³¹ než zvuková realizace, lze-li ovšem věřit Jakobsonovu tvrzení, že „většinu sdělení (testu obsahujícího padesát situací a odpovídajících sdělení, A. M.) byli moskevští posluchači s to správně a zevrubně dekódovat“ (s. 79). A lze-li v těchto případech o nějaké pravidelnosti záznamu pochybovat (a pochybovat v souvislosti s tím i o významu, jež daný záznam nese), lze jinde v různé míře pochybovat

³⁰ K tomu srov. též Hausenblas (1971a), který v souvislosti s prostředky „paralingválními (fonickými, jako je tempo řeči, hlasový timbre, nebo grafickými, jako typ písma, jeho barva aj.)“ uvádí, že „mají sice postavení sekundární, pomocné nebo někdy substituční“, jsou však nejdnou „velmi významnými nositeli informace z hlediska celkového smyslu komunikátu. Tak timbre hlasu může být i v diametrálním rozporu s „věcným obsahem“ sdělení, přičemž v takových případech bývá za směrodatnější považována informace, kterou zprostředkuje prostředek, jehož ovládnutí vědomou kontrolou mluvčího je obtížnější, tj. v daném případě hlasový timbre“ (s. 13).

³¹ K tomu srov. Vachek (1977) ve výkladu o příznakových hodnotách kurzívních grafémů, tučných typů, kapitálek, velké antikvy, velkých verzálek, drobného tisku a o významech, jež se jim přiřazují. Problematiku zvýznamňování těchto prostředků v uměleckém textu srov. např. u Homoláče (1991).

už i o možnosti záznamu samé: jak zaznamenat různé způsoby řečové činnosti jako např. brebentění, pitvoření, huhňání? A lze vůbec přímo citátově prezentovat třeba přízvuk, artikulační napětí, slabičné trvání, tempo řeči?³²

Přítom každý, ať už idiolektický či sociolektický, způsob řečové činnosti jisté sdělné funkce (lhostejno, zda informační nebo interakční) nese. Je-li pak – právě z potřeby transponovat tyto funkce – zaznamenán, jde vždy o záznam nějakým způsobem příznakový, aktualizovaný, nenormovaný. Tyto vlastnosti záznamu stojí pak proti zákonitostem psané normy jazyka, zvl. proti její vybavovací funkci.

Příznakový, nenormovaný, aktualizovaný záznam je vlastně svým způsobem **funkční** bariérou recepcce textu,³³ v němž je užít, a to už bariérou fáze-složky vnímání, čtení (přirazení významu k výrazu),³⁴ srov. např. *Pchřál sthe zhjistchit, s kchym mha mhillhostchiva pchoměr f schoučchasthnostchi, nhe?* (Zábrana, 1962, s. 208); *Debyslí bi do (. . .) Dzo? Dojo. Do zdabedá (. . .)* (Zábrana, 1964, s. 215n.); *Unös nõñü* (Zábrana, 1962, s. 192); *Átče sásli svjátlo poznání* (Zábrana, 1962, s. 257). Nároky, jež tento způsob záznamu na přiřazení významu k výrazu klade, jsou v porovnání se zápisem normovaným, uzuálním patrné na první pohled: daný způsob záznamu kopírující zvukový obrys výrazu nesděluje totiž bezprostředně, přímo (tak jako záznam uzuální), ale přes svou transpozici do faktů akustických.

K specifčnosti takových bariér v slovesném uměleckém textu se v rámci výkladů o stylu (stylovém působení) vyslovuje M. Riffaterre (1964): různorodým „překážkám“, jež se v textu identifikují, přisuzuje v podstatě shodnou funkci: „rychlost čtení se těmito překážkami“³⁵ snižuje, pozornost se zdrží na představě, vzniká slohové působení“ (s. 261). Dorfler (1976) ve stejném duchu, byť na obecnější rovině, konstatuje, že „je-li komunikace pomocí tradičního jazyka zřejmá a klidná, je (. . .) informace velmi skromná, jestliže tento jazyk předkládá souvislosti a stanoviska, která lze snadno předvídat“ (s. 60).

³² Na druhé straně ovšem „psané promluvy nepředstavují pouhé neadekvátní, nedokonalé transkripce svých mluvených protějšků, ale (. . .) mají k dispozici některé sdělovací (a to zvláště stylistické) prostředky primární povahy, pro něž nelze najít v odpovídajících mluvených promluvách analogické primární protějšky“ (Vachek, 1977, s. 334).

³³ Brání sice „obvyklému“ šíření informace, má však v uměleckém textu specifické funkce, srov. níže. K otázce komunikačních bariér vůbec srov. Kraus (1987); mezi zdroje nepříznivého působení komunikačních bariér počítá zejména časový odstup mezi vznikem sdělení a dobou jeho recepcce, prostorovou vzdálenost mezi autorem a příjemcem sdělení, vlastní jazykové bariéry (vyplývají jednak z konfrontace dvou nebo několika jazyků, jednak z nedostatků stylizačních, z ne vždy regulovaného rozvoje odborného názvosloví, ze zastaralé kodifikace spisovného jazyka); dále sem řadí rozdílný zkušenostní komplex autora a příjemce, bariéry individuální a psychologické (např. neschopnost nebo neochota autora dosáhnout porozumění, nedostatečné interpretační schopnosti příjemce) a bariéry organizační a administrativní (s. 9–10).

³⁴ **Recepci** textu zde vidím v komplementaritě (této) fáze-složky **čtení** (či širě **vnímání**): přiřazení významu k výrazu, a fáze-složky **interpretace**: konstituování smyslu (celku).

³⁵ Srov. Riffaterrov výklad o tzv. slohových shlucích (tj. nahromaděních slohových pro-

Vcelku lze říci, že komunikační bariéry uměleckého slovesného textu aktivizují recepční úsilí vnímatele (čtenáře) textu a zhusta se – jsoouce identifikovány a interpretovány – významným způsobem podílejí na utváření smyslu celku; v oblasti uměleckého sdělování je ostatně jistá náročnost recepcce, již i tyto bariéry zakládají, přímo **normovanou** (jakkoli příznakovou) součástí fungování textu.

Těm specifickým bariérám fáze-složky **čtení**, které se konstituují nenormovaným, příznakovým záznamem neverbálně vokálních komunikačních prostředků, se ale rys normovanosti ani v oblasti slovesných textů uměleckých nepřizpůsobuje: relativně „nízká“ rovina textové výstavby (zaznamenávací a vybavovací) je normovaně i v uměleckých textech nepříznakovou, neaktualizovanou „základnou“, nad níž (a jejímž prostřednictvím) se buduje specifčnost rovin „vyšších“. To je důvodem pro to, aby se neverbálně vokální charakteristiky komunikační aktivity postav, zvl. ty, jež nemají pravidelné ekvivalenty v normě psané, prezentovaly v literárním textu obvykle nikoli přímo, citátově, ale nepřímou, skrze plán výroků o komunikační aktivitě.

Pokud je užito postupu opačného (prezentace přímé), mívá to své vnitřnětextové oprávnění, jako např. v detektivních románech publikovaných pod jménem J. Zábrany (Zábrana, 1962; 1964; 1967). Bariéry čtení, tj. příznakový, aktualizovaný, nenormovaný záznam způsobů řečové činnosti, zvl. důsledná citátová prezentace (nějak) defektní řeči, zde vlastně koresponduje s normovaným principem tematické výstavby detektivní literatury, totiž s principem záhady a jejího řešení: v konfrontaci se „záhadou“ (tj. nenormovaným způsobem záznamu zvukové podoby výrazu) je zapotřebí už ve fázi-složce čtení vyvinout jisté recepční úsilí, jež směřuje ke konstituování relace (záhadný, nenormovaný) výraz – význam. Vedle příkladů uvedených výše srov. také citáty užití jazyka deformovaného, defektního nejen v jeho složce zvukové, např. *Ale poěty, spisovásčiky – na Sibir, holoubci, na Sibir! Malirže, jako vot zděs majstěr Straka, da takých maliršov chóčem* (Zábrana, 1964, s. 240) aj. Samozřejmě, že tyto postupy mají v celku textu svou funkci: prostřednictvím nenormovaného, příznakového a aktualizovaného způsobu prezentace zacházení s jazykem se jazyk stává – vedle toho, že nutně funguje jako sdělný kód – i předmětem sdělení, jazyk (jeho kvality), řeč, komunikace vstupují jako nezanedbatelné „aktivní“ složky do významové struktury textu (srov. k tomu Macurová, 1990).

Takovýto postup je ovšem – nejen v rámci detektivní prózy – postupem spíše výjimečným.

Normovaně, nepříznakově a neaktualizovaně se neverbálně vokální charakteristiky komunikační aktivity postav většinou prezentují nepřímou, v plánu výroků o komunikační aktivitě. V jejich rámci pak zvl. prostřednic-

středků na určitém místě textu). Např. v Melvillově *And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its vast tides were a conscience* se hromadí: „1. neobvyklý pořádek slov, sloveso – podmět; 2. opakování slovesa; 3. rytmus vytvořený tímto trojnásobným opakováním (plus kombinace tohoto zvukového prostředku s významem: zdvihání a klesání vln je „namalováno“ rytmem); 4. zdůrazněná koordinace (and . . . and . . .) zesilující rytmus; 5. hapax legemnon (unrestingly), které již svou povahou vyvolá překvapení v jakémkoliv kontextu; 6. metafora, zdůrazněná neobvyklým vztahem konkrétního (tides) k abstraktnímu (conscience), místo obráceného vztahu“ (s. 261).

tvím specifických složek primární komunikace, sloves pravení nebo šfře tzv. uvozovacích vět. Tyto prostředky pak komunikační aktivitu postav (její zvukovou, ale i obsahovou stránku) prezentují skrze její pojmenování, zároveň ji ale také (v důsledku toho, že každé užití jazyka je nějak orientováno) více nebo méně zřetelně kvalifikují, charakterizují, hodnotí (srov. k tomu Daneš – Hlavsa, 1978); různá verba dicendi pochopitelně různě.

Daneš (1973) uvádí klasifikaci hned dvojího druhu, různé aspekty verbalizace jiných než verbálně vokálních prostředků postihuje, ač to není jejím bezprostředním cílem, zvláště jedna z nich.³⁶

Verba dicendi se zde člení na „(1) slovesa vyjadřující pouze řečovou činnost, nikoli však její obsah ani její smysl (cíl, funkci); jde jednak o bezpředmětové užití sloves jako *mluvit*, *vyprávět* (příčemž první z nich je zcela čiré, kdežto druhé obsahuje navíc významový rys „stylistický typ promluvy“), jednak o slovesa jako *šeptat*, *huhňat*, *žvanit*; *čmárat*, která nějakým způsobem kvalifikují (hodnotí) způsob řečové činnosti po stránce zvukové nebo obsahové; (2) slov. vyjadřující řečovou činnost a vyžadující zároveň sdělení jejího obsahu (nebo alespoň tématu nebo rámce); např. *mluvil (o počasí)*, *vyprávěl (pohádku)*, *psal (že přijde zítra)*; patří sem i případy jako *pošeptat (někomu něco)*, *žvanit (o něčem)*, *zahuhňat (cosi)* apod.; (3) slovesa vyjadřující nejen řečovou činnost, ale i její cíl (funkci) a vyžadující sdělení obsahu (nebo tématu); jde tedy o takové činnosti, kdy užívání jazyka je jediným a nezbytným prostředkem k dosažení jistého cíle, jako je tomu u sloves *rozkázat*, *slibovat*, *varovat*, *poděkovat*, *žádat*, *ptát se* ap.; (4) slovesa vyjadřující činnosti, při nichž je užívání jazyka jen jedním z možných prostředků k dosažení jistého cíle (může být prostředkem hlavním, základním, anebo vedlejším, příležitostným); např. *lákat*, *donutit*, *přesvědčit* (slovy i skutky), *zasvěcovat (do něčeho)* atp. – Mezi uvedenými skupinami existují ovšem případy přechodné /např. u mnoha sloves skupiny (3) existuje možnost užití příležitostně prostředků parajazykových (mimiky, gest), což je už na přechodu ke skupině (4)/“³⁷ (s. 116).

Zejména z hlediska vztahu verba dicendi, uvozovací věty a citátu se dané problematice věnuje Šoltys (1983): jeho excerpce poukazuje na existenci „jistých informačních pravidelností ve vztahu věty uvozovací a přímé řeči (citátu)“. Slovesa pravení (jeden typ výroků o komunikační aktivitě postav) pokrývají „normované“ takové oblasti komplexu komunikační aktivity, jako je kvalifikace artikulace (silná, defektní, zvukové příznaková), šumu, zvukové projevy některých emocí a stav subjektu (s. 70–71), samozřejmě také neverbální složky komunikační aktivity (gesta, mimiku), dále situaci, postoje mluvčího;³⁸ srov. k tomu s. 55n.

Je tedy prezentace souboru neverbálně vokálních prostředků přiřazených textové sekundární komunikaci rozložena: vedle prezentace přímé, **citátové** (o ní srov. výše), je tento soubor prezentován i **popisem**, resp. **reflexí**³⁹ v rámci

³⁶ Kritériem klasifikace druhé je opozice jazyk zvukový × jazyk grafický, příp. ještě přirozený jazyk × sdělovací prostředky jiné.

³⁷ K různému chápání pojmu parajazykový (paralingvální) srov. zde pozn. 23.

³⁸ Podnětný výklad o ostenzivních a transponovaných kódech a jeho souvislost s touto problematikou srov. zvl. na s. 88n.

³⁹ K tomu srov. poznámku Vachkovu (1981) upozorňující na to, že úkolu zaznamenat „paralingvistické zvukové jevy“ prostředky psané normy jazyka se lze vyhnout „nějakou popisnou pasází nebo adverbialním výrazem, které by v čtenářově mysli byly s to vyvolat žádoucí zvukovou představu“. Autor ovšem zároveň konstatuje, že „taková nouzová výpomoc trpí nedostatkem přímého zvukového účinku“ (s. 125).

plánu výroků o komunikační aktivitě. Srov. modelový příklad: *Zdö vinsätüno* (prezentace přímá, citátová); „*Zde Vincentinum*,“ *řekl hlas zkraslený vadným telefonem* (zvukové charakteristiky prezentovány nepřímou, v plánu výroků o komunikační aktivitě); „*Zdö vinsätüno*,“ *řekl hlas zkraslený vadným telefonem* (kombinace obou postupů).

Jak už bylo řečeno a jak naznačuje i výše uvedený modelový příklad, plán výroků o komunikační aktivitě postav nejenže prezentuje tuto aktivitu samu; prezentuje také její charakteristiky, příp. různě orientovaná hodnocení. V tomto smyslu figurují výroky o komunikační aktivitě postav jako textové, a to verbální **instrukce** zacílené směrem ke čtenářské **recepti** textu. Orientují zvl. fázi-složku čtení (přiřazování významu k výrazu),⁴⁰ a to tak, že přiřazují psanému výrazu (k němuž se vztahují) mimo jiné též jisté kvality zvukové.⁴¹ Ty jsou v tomto výrazu samém nezaznamenané (a/nebo zaznamenané), často ovšem i nezaznamenané (*brebentil*, *hlaholil*, *vypískl*).

Prezentace komunikační aktivity textových subjektů postav (tedy sekundární komunikace) se děje – jak jinak – skrze **texty**; ty jsou jejím **rezultátem** a/nebo **východiskem**. Dáno je vztahem této sekundární komunikace a komunikace tzv. primární (srov. výše), že v rámci celku literárního textu jsou tyto sekundární texty prezentovány způsobem specifickým ještě v jiném ohledu, než který byl zmíněn výše:⁴² jsou totiž v rámci celku textu prezentovány ve své plné **komunikační souvislosti**: jako výtvořiny lidské, určené k lidskému vnímání a interpretaci, tedy v relaci s biofyziologickými, psychologickými, sociogeografickoekonomickými danostmi komunikace, ve vztahu ke své genezi⁴³ (k faktorům podmiňujícím řečovou intenci, např. k motivaci, a její realizaci), a také ve vztahu ke své funkci (funkcím). Je tak sekundární text v rámci celku (sekundárními komunikanty) „zamýšlen“, „vyslovován“ / „psán“ a „slyšen“ / „čten“, a také „interpretován“, prezentováno je jeho fungování, modelována je jeho pragmatika.⁴⁴ I verbalizace (v širokém slova

⁴⁰ Na rozdíl od umělecké prózy jsou v dramatickém textu tyto instrukce z textu výrazněji vydělené (např. jiný typ písma, umístění v závorkách atd.) a také jejich funkce je částečně různá; dáno je to specifikou dramatického textu, zvl. též vztahem drama – divadlo, srov. k tomu např. Procházka, 1988, zvl. s. 19n.

⁴¹ O vybavovací funkci výroků o komunikační aktivitě postav z tohoto hlediska srov. Koževniková, 1968, zvl. s. 56n.

⁴² Totiž že všechny typy komunikačních prostředků účastné na utváření sekundárních textů jsou v celku literárního díla verbalizovány a zapsány, zaznamenány.

⁴³ I k rovněž sekundární komunikaci lze vztáhnout to, co ke komunikaci reálu, totiž že „fakt geneze (příčiny, intence, důvodu) promluvy, resp. povědomí o okolnostech jejího vzniku či záměru má důležitý podíl na naší interpretaci té které promluvy a může dokonce její smysl podstatně ovlivnit“ (Procházka, 1988, s. 40).

⁴⁴ Mluvím zde o pragmatice; jsem si přitom ale vědoma toho, že je do jisté míry sporné, zda v úvahách o užití jazyka, kdy se „relace mezi znaky a interprety“ (Morris, 1938) realizuje vždy a zcela pravidelně, má vydělení tohoto pojmu vůbec smysl.

smyslu) okolností sekundární komunikace funguje v rámci celku literárního díla jako instrukce k jeho vnímání a interpretaci (a to právě k vnímání a interpretaci jako celku znakového).

Povaha a fungování těchto instrukcí nesených souvztažností textových komunikací (primární a sekundární), ale i instrukcí dalších bude naznačena níže, zvl. v souvislosti s otázkami **receptce** textu.

3 INSTRUKCE K RECEPCI TEXTU

Problematika textových instrukcí orientujících recepci (vnímání a interpretaci) textu je součástí širší problematiky textových instrukcí, instrukcí nesených textem, vůbec.

V tradici naší nauky o textu, a zvl. stylistiky, je instruktivnost, návodovost jednoznačně spojována se specifickým typem stylového postupu, popř. žánru odborného funkčního stylu: srov. postup návodový (Kraus, 1987), pracovní návod, recept (Mítrík, 1985). Tento typ textu slouží specifickým vyjadřovacím potřebám a má v dorozumívací praxi vyhraněnou funkci: „navádí“ k různorodým (spíše ale praktickým) činnostem – např. jak sestavit nábytkovou stěnu, jak vyměnit papírový sáček u vysavače, jak rychle zbohatnout, jak řešit zadaný matematický příklad, jak pracovat s učebnicí přírodovědy v 6. třídě základní školy apod. Sociální operace, k nimž tyto texty navádějí, jsou jak netextové (montáž nábytkové stěny), tak textové (různorodé „zacházení“ s texty).⁴⁵ Vždy však jsou orientovány mimo návodový text sám: ten je v těchto případech pravidelně jen prostředníkem, nikoli cílem daných operací. S tím souvisí i fakt, že měřítkem sdělné účinnosti návodových, instruktážních textů je především výsledek činnosti, k níž jsou orientovány, tj. mimo návodový text stojící rezultat (dokonale smontovaná nábytková stěna, bezchybně pracující vysavač, rychle zbohatnuvší jedinec, schopnost efektivně užívat učebnice přírodovědy). Logicky je tomuto vnětovému cíli podřízena povaha textu (explicitnost, názornost, obecná přístupnost, jasnost a přehlednost vyjádření atd.).⁴⁶

Textové instrukce, které zde mám na mysli a o nichž bude řeč, jsou v řadě ohledů specifické. Zhruba lze říci, že usměrňují a řídí výhradně operace **textové**, a to vnímání a interpretaci textu. Zacykleny jsou pak buď na týž text, v němž jsou prezentovány (instrukce **vnitřnětextové**), anebo i na text jiný, jehož jsou specifickým komplementem (instrukce **vnětové**). Vnitřnětex-

⁴⁵ Jedním ze způsobů „zacházení“ s textem – a to způsobem zakládajícím všechny ostatní textové operace – je i jeho čtení a interpretace; srov. tituly různých instruktivních příruček orientovaných právě na ně jako *Jak číst . . . Umíte číst . . . ?* (čtení se zde ovšem chápe v širším významu než v tomto výkladu).

⁴⁶ Srov. k tomu Kraus (1987, s. 72): „autor (. . .) musí co nejvíce respektovat široký okruh uživatelů, mezi nimiž jsou jak odborníci, tak naprostí laici. Tento fakt ovlivňuje užití termínů, explicitnost stylu, potřebu zařadit i zdánlivě elementární poučení, nutnost snadné orientace v textu, zvláště rozsáhlejším, strídání úseků návodových a popisných, využití názorných pomůcek (obrázků, schémat, grafů) atp.“

tové instrukce pak nebývají jako instrukce tematizovány, jsou převážně jen implicitní (ne ovšem zcela pravidelně, srov. např. tzv. textové orientátory; k tomu Hoffmannová, 1983).

Když pak instrukce tohoto typu figurují a fungují i v textech návodových samých, je to vždycky (nějak) příznakové. Tak v knize kuchařských předpisů Petra Hory (Hofejše) *Pěta Vaříč* (1979) instruuje k specifickému vnímání a interpretaci textu, totiž k vyvázání textu z norem odborného sdělování (pracovního návodu, speciálně kuchařského předpisu), už úvodní rámcové složky – titul, podtitul, motto. V titulu je – na rozdíl od převážně tematických titulů kuchařských knih jako *Vaříme zdravě, chutně a hospodárně*, *Levné pokrmy*, *Francouzská kuchyně* – užito pojmenování (označení) osoby.⁴⁷ V titulním užití výrazu *vaříč* ve významu dnes méně obvyklém, tj. *kdo se odborně zabývá vařením* (SSJČ IV, s. 20; SSČ, s. 605 zachycuje jen *vaříč – přístroj na vaření*), se přitom aktualizuje zároveň vztah k významu slovesa *vařit* známému zejména ze slangu mládeže (např. hudební skupina „vaří“). Podtitul *aneb Snadné etudy pro hrnec s pokličkou a obě ruce levé* vstupuje do významového vztahu nejen s tituly typu (*Snadné etudy pro dvě (čtyři) ruce* apod., ale i s rčením *mít obě ruce levé* (býti neobratný, nemotorný – Zaorálek, 1963, s. 341). Podobné motto *Vše, co sis navařil, sněž, anebo spláchni* odkazuje i k frazeologismu *sněž, co sis navařil*.

Instrukce nesené už podobou úvodních rámcových složek textu⁴⁸ lze zhruba formulovat takto (nutno je dodat, že působí paralelně, jejich pořadí ve výřtu není významné): „vyvaž text z jeho vazby (pouze), k odborným textům, tj. pracovním návodům, kuchařským předpisům“; „neposuzuj text pouze ve vztahu k jeho mimotextovému rezultátu, tj. výsledku činnosti, k níž podává návod – k uvařenému jídlu“; „vnímej a interpretuj text (i) jako text, jenž skrze svou povahu odkazuje (i) k sobě samému, a tedy i ke svému čtení a interpretaci“; „text neužívej jen jako návod k vaření, „počti si“ v něm“.

Není zapotřebí nějak dokazovat, že toto zaměření textových instrukcí (tj. orientace vnímatele také na operace s textem samým, na jeho vnímání a interpretaci) je specifickým rysem slovesných textů **uměleckých**.

S nimi ostatně vstupuje sledovaný text i do kontaktů jiného druhu: připomenout bych měla alespoň využití jazykových prostředků pokrývajících v podstatě celý rozsah národního jazyka, především na ose spisovnost × nespisovnost: k tomu srov. hojný výskyt hovorových pojmenování typu *fakl* (nevím), s. 95; *prima*, s. 91 aj., pojmenování obecně českých jako *akorát* (s. 170), *fortel* (s. 198), *fasovat* (s. 159), *fantazírovat* (s. 91), dále slov nářečních (*katé*, s. 102); vedle expresivně zabarvených neologismů, např. *pytlíkajda* (polévka ze sáčku, s. 95), nebo expresivně zabarvených slov běžných (*mořit se*, s. 44) také pojmenování knižní (*pět* ve významu zpívat, s. 155). Spisovnost a stylová neutrálnost normy návodových textů s těmito prostředky kontrastuje značně nápadně, v kontrastu s ní stojí i časté reflexe sdělovacího aktu a sdělného kódu, např. (...) *kuře* (...) *kterému neříkají „pipi“, ale buď „bojler“ nebo „brojler“ – teď nevím. V každém případě jedno to slovo mají v Xaverově a druhé mi visí v koupelně* (s. 171).

⁴⁷ Využití typu titulu charakteristického pro slovesné texty umělecké není bez vztahu s výraznou příznakovou aktualizací textového podávajícího subjektu, jeho tematizací (výroky o sobě samém, o své činnosti textotvorné i o činnostech jiných), a s jeho přímou prezentací jako organizujícího subjektu textu.

⁴⁸ Instrukce obdobného typu, stejně jako zde nesené lexikálními prostředky, srov. zhusta i přímo v textech předpisů samých, např. *Když mám ukrutánský hlas, rád si sním. V lepším případě kus tlačenky s papírem a houskou, v horším případě jen tak naprázdno, nesmyslně – sním si třeba o tom, že jsem se narodil v Indii* (s. 173); realizují se ovšem i ve vztahu k jiným typům výstavbových prostředků (výrazně např. v horizontálním členění textu a v tematice), srov. k tomu podrobněji Macurová, 1982/1983.

3.1 Instrukce vnitřnětextové: komunikace sekundární v kontextu komunikace primární

Bylo už výše řečeno, že ve funkci instrukcí orientujících vnímání a interpretaci textu vystupují v umělecké próze též výroky verbalizující komunikační souvislost sekundárního textu, tedy deskripce, popř. reflexe jeho genetického zakotvení i (způsobů) jeho fungování ve světě v textu prezentovaném. Na rozdíl od komunikace reálu, kdy text sociální operace, jež ho založily, k nimž je předurčen (anebo jež předjímá), jen implikuje, jsou v rámci literárního textu v sekundární rovině prezentovány i tyto operace samy, jsou verbalizovány a textovány.

Složitost výše naznačené problematiky lze samozřejmě ukázat zejména v souvislosti s těmi texty, v nichž mají komunikační jevy vůbec důležité místo a funkci, např. s *Povídkami malostranskými* (dále PM)⁴⁹ Jana Nerudy. Modelace světa jako světa, v němž se předávají významy, je v PM nápadná na první pohled: komunikační jevy vstupují přímo do tématu většiny povídek – tj. jsou „tím, o čem se mluví“. Způsob, jakým se včleňují do utváření smyslu celku, zde naznačí poznámky k sekundárnímu užití a funkcím **mlčení, verbálního jazyka a smíchu**.

Zde je třeba uvést – aby se předešlo možným nedorozuměním – že tématem rozumím (srov. Macurová – Hroudová – Homoláč, 1988), aforisticky a zhruba řečeno, „to, o čem se mluví“; smyslem pak „to, co to pro mě (tebe, nás . . .) znamená“. Vzhledem k různostem biofyziologického, psychologického, sociálněhistorického atd. určení onoho „já“, „ty“, „my“ atd. je samozřejmě smysl textu kategorií synchronně i diachronně proměnnou. K tomu srov. též vymezení smyslu u Hausenblase (1978, s. 170) jako „celkové „výstupní“ informační kvality textu“ a u Hroudové (1988, s. 272) jako kvality „vyrůstající výhradně v komunikaci: z naplněného vztahu produktora a receptora, za součinnosti obou jejich aktivit“.

Na komunikaci, též samozřejmě sekundární, se **mlčení** podílí jako prostředek zcela specifický, s jazykem a řečí však úzce spjatý svou (potenciální) znakovou povahou:⁵⁰ i mlčení se v procesu lidského dorozumívání přisuzuje jistý, idiosynkratický nebo více méně obecně sdílený, význam.

Jako „zřeknutí se“ (Dąbbska, 1971) mluvení, tj. vokálního sdělování, jako resignace na mluvení jakožto na formu komunikace je i sekundární mlčení v několika PM včleněno přímo do tématu textů. V souvislosti s (převážně)

⁴⁹ Srov. zde užívané zkratky: TÝD – Týden v tichém domě; PANR – Pan Ryšánek a pan Schlegl; PŘIV – Přivedla žebráka na mizinu; OMĚS – O měkkém srdci paní Rusky; VEČŠ – Večerní splechty; DOK – Doktor Kazisvět; HAS – Hastrman; JAKS – Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku; U3L – U tří lilií; SVM – Svatováclavská mše; JAKT – Jak to přišlo, že dne 20. srpna roku 1849 o půl jedné s poledne Rakousko nebylo rozbořeno; PS – Psáno o letošních dušičkách; FIG – Figurky; MS – Malá Strana.

⁵⁰ Existuje ovšem i mlčení „jiné“; k povaze a typům mlčení vůbec srov. např. Dąbbska, 1971; Rokoszowa, 1983; Hroudová, 1991.

verbální povahou literárního díla a jeho psanou formou (viz výše) a s potřebou komplexní sekundární komunikační aktivitu verbalizovat a zaznamenat se pak také sekundární mlčení prezentuje na průniku citátu a/nebo deskripce, popř. reflexe.

Jeho prezentace citátová je potenciálně realizována zvl. prostředky grafickými (také jejich násobením, popř. kombinací).⁵¹ Vzhledem k ne zcela jednoznačné vazbě těchto výrazových prostředků a významu, který nesou, je ovšem v epické próze mlčení jako sekundárně komunikační prostředek pravidelněji prezentováno skrze svou deskripci, popř. reflexi: a i takto ovšem v různé míře explicitnosti právě jako **mlčení**. Srov. *Paní domácí nápadně mlčela* (s. 89); *nebyla matka na syna ani promluvila* (s. 57); *více už ani neodpovídal* (s. 135); *Pan domácí (. . .) pohnul ústy, jako by něco říci chtěl* (s. 89).

V případech, kdy je provázené prostředky neverbálně nevolnými,⁵² a ještě výrazněji tehdy, není-li provázeno nijak (a lze mluvit o rezignaci na komunikaci vůbec), má sekundární mlčení v PM pravidelně **charakterizační** funkci: srov. např. už v tématu prezentované idiomekty přiřazené postavám pana Rybáře (HAS), krejčího Sempra (FIG), doktora Heriberta (DOK). S charakterizační funkcí mlčení úzce spjatá funkce **interakční**⁵³ je pak nápadněji než mlčením individuálním nesena mlčením kolektivním; dobře je to patrné v JAKS.

Jistou tematickou paralelu má JAKS ve FIG: v obou případech pokračuje hranice prostoru MS cizinec – a v obou případech reaguje MS tak, že (i) mlčí.

Prezentace textové komunikační situace obou povídek je však značně rozdílná. Ve FIG je hierarchický vztah (prostředku a funkce) primární a sekundární komunikace zastřen, „text o textu“ zápisků je prezentován zdánlivě jako text sám: jedinými nápadnějšími signály sekundárnosti podání jsou titul, podtitul a vročení.⁵⁴ Na takovou specifickou prezentaci textových komunikací se vrší specifická hodnotová hierarchie prezentovaného světa, otevřená, více než kde jinde v PM, směrem „vně“, k vnímateli textu jako znakového celku, ke čtenáři. V JAKS je textová komunikace prezentována

⁵¹ V PM srov. např. – *Nebo snad – snad by ne . . . – Ježíš, Maria, Josef* – (s. 250); *Mohlo být Rakousko ještě – –* (s. 180); *Moudrá žena, ale* – (s. 199). Zde i níže – pokud není uvedeno jinak – jsou doklady uváděny z vydání v Národní knihovně (1952).

⁵² Význam neverbálně nevolných prostředků, jež absentní sdělování vokální zastupují, bývá v kontextu sekundární komunikace lehkou identifikovatelnou (srov. relativně ustálené a obecně sdílené významy jako žádost, identifikační poukaz, signál příjmu zprávy), v PM např. *Kluk natáh mlčky ruku* (s. 205); *pak ukázala mlčky na stůl* (s. 197); *Pohorák ukázal mlčky prstem* (s. 154) aj.

⁵³ Mlčení ovlivňuje a/nebo modifikuje (komunikační) chování jiných komunikantů.

⁵⁴ Jsou tu ovšem (srov. Hausenblas – Macurová, 1983) i méně zjevné rysy textu, jež k zprostředkovanosti (sekundárnosti) textového podání poukazují, zvl. jeho ohraničenost (srov. např. sémantiku konce textu), jeho syžetová organizovanost a stylizace podání, jež překračuje uzuální vlastnosti zápisků, deníků, a také typ jeho anticipovaného významového sjednocení (uměleckého) – k tomu srov. Červenka – Jankovič, 1978.

poměrně jednodušeji: na rozdíl od FIG má zde textový podávající subjekt (a logicky i jeho soudy atd. o prezentovaném světě) rysy jednoznačněji objektivní.

V návaznosti na tyto rozdíly jsou pak různé i postupy, jimiž je mlčení z tématu povídek integrováno do jejich smyslu.

Skrze subjektivní a subjektivizovaný pohled cizince je ve FIG prezentována veškerá sekundární komunikační aktivita, tedy i mlčení. Takto nazírané mlčení se přitom zařazuje do celé škály komunikačních podivností, deviací malostranské komunikace, a to individuálních (malíčino šišláni, Semprova nemluvnost, páně domácího komunikace cedulkami, Provazníková systematická v psaní anonymních dopisů) i kolektivních (v hostinci se nerozpráví – tak jak by se patřilo – ale „dělá se“ moucha, zpívající volatý Tyrolák atd.). Krumlovského (sekundární!) interpretace těchto deviací komunikačního chování včetně mlčení i deviací chování širší sociálního je jednoznačná a zřejmá: problematizuje, ne-li přímo popírá jeho výchozí představu poetičnosti, idylichnosti MS: *Ano, na Malou Stranu se přestěhuju. Na tu poetickou klidnou Malou Stranu, (. . .)*, s. 201. Není ovšem nesporná. Jako jedna ze (sekundárních) složek textu je Krumlovského interpretace komunikačního úzu MS (včetně jejího mlčení) a interpretace MS vůbec v procesu semiózy podrobována další, funkčně nadřazené interpretaci, interpretaci čtenářské. A jako instrukce pro tuto interpretaci zde není bez významu právě specifický typ komunikační situace FIG: Lze-li totiž textovému podávajícímu subjektu předchozích PM „věřit“ i to, co (o sobě) neříká, textovému podávajícímu subjektu FIG to, co (o sobě) říká, zcela věřit nelze (Hausenblas – Macurová, 1983, s. 159).

Na rozdíl od FIG jsou mlčení, jeho funkce (i funkce návazného sociálního chování) v JAKS prezentovány jednoznačněji: Vpád cizince do závazně pocítovaného úzu MS (*Tenkrát mělo vše svoje místo určené*, s. 147), zvl. do závazně vyžadované její neměnnosti, stálosti,⁵⁵ je „potrestán“ nejen rezignací trestajícího společenství na mluvení, tj. mlčením,⁵⁶ ale rezignací na sociální kontakt vůbec (včetně ne zanedbatelného kontaktu „ekonomického“). Jednoznačněji než v subjektivním a subjektivizovaném podání FIG

⁵⁵ *Ale on pan Vorel byl nejen člověk naprosto cizí, nýbrž zřídil si krupařský krám v domě U zeleného anděla, kde předtím přece jaktěživ nebyl krám žádný, a dal kvůli tomu také protomit zeď přímého bytu ven do ulice!* (s. 147–148).

⁵⁶ *Nevěděli o něm ničeho (. . .); snad by jim byl sám pověděl víc, a to ochotně, ale neptali se ho. Večer sedal v žlutém domku při džbánku piva, na rohu stolku vedle kamen sám a sám. Ostatní sobě ho ani nevšimli, ledaže kývli hlavou, když pozdravil. Kdo přišel pozděj než on, podíval se na něj, jako by tu ten cizí člověk seděl dnes po prvé; přišel-li on později, stalo se, že hovor utichnul* (s. 148).

je zde už v tématu dána interakční funkce kolektivního mlčení („správně“ interpretována ústí ve Vorlovu sebevraždu) i jeho funkce **expresivní** prorůstající do smyslu textu: mlčení je výrazem nechuti MS jako celku setřít sociálním kontaktem, jehož výrazem je (verbální) komunikace, protiklad cizí × domácí, vlastní (zavedený životní styl a světonázor). Je výrazem nechuti MS otevřít se cizímu, novému (?) světu.⁵⁷

Skrze mlčení se však reflektuje i rozpor dalšího řádu, pro utváření smyslu celku PM neméně podstatný, totiž vnitřní rozpornost malostranského světa samého, srov. např. v PŘIV „správnou“ sekundární interpretaci mlčení jako výrazu odporu a nechuti a její důsledky; v PANR zase srov. specifickou problematiku mlčení v prostředí hospodském, jednom ze základních prostředí určených ke komunikaci (podrobněji srov. Macurová, 1984).

I mlčení tedy v sekundární komunikační rovině sděluje a je v ní jako znak svého druhu interpretováno. Komunikují-li textové subjekty PM i tím, že (někdy) mlčí, a je-li mlčení významotvornou složkou textu, platí to tím spíše o komunikaci **verbální**.

Způsoby, jimiž bývá verbální komunikace integrována z tématu do smyslu, jsou ovšem v PM zhusta složitější.

Vedle sekundárních verbálních textů mluvených jsou v tématu PM poměrně často prezentovány i (rozsáhlejší) sekundární texty **psané**,⁵⁸ mezi jiným také čtyři soukromé dopisy v PS.

Ty jsou – a je to vzhledem k jejich žánru samozřejmě – prezentovány jako texty k interpretaci přímo vybízející; a také sekundárně interpretovány jsou (i když jejich interpretace není textována tak, jak interpretace dopisů textovány bývají, totiž odpovědí, tj. zase dopisem). Na první pohled nesou všechny čtyři dopisy (s. 193–194; 195; 196; 197) prozaicky tradiční funkci (auto) charakterizační; dva jejich sekundární podávající subjekty (Cibulka, Rechner) jsou jejím prostřednictvím postaveny „proti sobě“. Individuální stylové rozdíly, expresivnost, citovost podání Cibulkova a rozumovost, racionalita Rechnerova⁵⁹ jsou výrazné natolik, že se reflektují i v sekundárních výrociích

⁵⁷ Individuálně expresivní funkci mlčení pak srov. především v milostných scénách, kdy se „nepřítomnost řečového kontaktu jeví jako nepotřebnost“ (Hausenblas, 1977, s. 337). V TÝD pak tematizované: *Pravý cit nezná jazyka, jsem blažen, tak blažen, že ani nikdy později nenaleznu slovo k naznačení nynějšího svého blaha*, s. 65.

⁵⁸ Srov. např. v TÝD Zápisky praktikantovy, novelistickou prvotinu, básně. K specifické situaci ve FIG, kde je sekundární komunikace transformována zdánlivě beze zbytku na rovinu komunikace primární srov. výše.

⁵⁹ Srov. Cibulka např.: (...) – *já Vás miluju! Miluju Vás již dávno (...) byste ve mně našla manžela, který by každým dechem svým snažil se o Vaše štěstí (...)* S toužným zanicením (s. 194) a dále: (...) *Sen prchnul, tlačím ruku k čelu, hlava mně víří v bolesti. Avšak ne – nechci kráčet cestou (...)* I kdybyste mně podávala vskutku číši životní rozkoše, nemohu ji přijmout (s. 197). Proti tomu Rechner: (...) *se hodlám oženit a (...) pro domácnost svou potřebuju pořádnou hospodyní (...)* se moje domácnost už bez hospodyně neobejde (s. 195) a (...) *odstupuju dobrovolně (...)* já můžu své štěstí ještě udělat jinde (s. 196).

o textech: – *Jak krásně psáno! – Jak něžně!* – (s. 194) × *Píše upřímně jako jednoduchý člověk* (s. 196). Očividná různost verbální (auto)stylizace je ovšem až druhotná, potlačena je shodnou autostylizací sociální, shodnou autostylizací do role nápadníků slečny Máry. Charakterizační funkce sekundární komunikace tak přesahuje oblast (pouhé) produkce sekundárních textů (různost textů–rezultátů komunikační aktivity dvou různých „autorů“) a zasahuje i oblast jejich recepce. V základní opozici stojí subjekty sekundárních **produktorů** (Cibulka, Rechner) a subjekt(y) sekundárního **receptora a interpreta** (slečna Máry, příp. paní Nocarová jako její interpretační „sekundant“).

Prostorem, na němž se konfrontují, je právě prostor oněch sekundárních textů, zároveň **rezultátů** (Cibulka, Rechner) i **východisek** (Máry) komunikační aktivity. V celku PS jsou tyto texty prezentovány v těsné vazbě na sekundární komunikanty a na jejich rozdílné charakteristiky šíře sociální i úže komunikační. Rozdílnosti charakteristik šíře sociálních přítom domínuje vztah komunikantů k MS:⁶⁰ Máry je v jejím časoprostoru zakotvena jako element domácí, ať už jde o MS vymezenou čistě geograficky (*Byla záhy osiřela, samostatná a majitelkou slušného dvoupatrového domku pod Svatojanským vrškem*, s. 191) nebo o MS jako prostor sekundárně sémantizovaný (její ideologie, morálka, axiologie atd., srov. Lotman, 1968): *Tam (na MS, A. M.) je společnost zcela určitých rysů, slečna Máry je v ní rysem staropanenským a nikdo by nepomyslel, že to může být jinak*, s. 191. Cibulka a Rechner jsou naproti tomu s geografickým prostorem MS spjati jen volně, srov. jejich časté výlety za její hranice: (...) *nestáli o usedlou společnost malostranskou. Navečer jim byly vzdálené hospůdky staroměstské stokrát milejší, ba i odlehlý František znal obdenní jejich návštěvy*, s. 193.⁶¹ V prostoru MS jako prostoru sekundárně sémantizovaném jsou elementem cizím: (...) *jejich vtip byl počestným sousedům svěťácký, divoký, nerozuměli mu a zdálo se jim, že jsou řeči obou nějakým stálým rouháním* (s. 193).

Obdobně výrazně rozdílné jsou i úže komunikační charakteristiky komunikantů: na rozdíl od Cibulky a Rechnera je slečna Máry (souvisí to s její společenskou izolovaností) komunikačně značně nezkušená; komunikuje, a to ještě značně stereotypně, pouze se svou jedinou přítelkyní paní Nocarovou, s komunikací milostnou pak nemá zkušenosti vůbec žádné: *nikdo nebyl (...)* *posud o lásce s ní mluvil*, (s. 194).

⁶⁰ K významotvorné funkci Malé Strany v PM jako celku srov. Hausenblas – Macurová, 1983.

⁶¹ K tomu srov. i rozdílnosti ve společenském založení Cibulky a Rechnera (návštěvy hostinců) a ve společenské izolovanosti slečny Máry: (...) *ani nehrávala s ostatními dětmi, pozděj nechodila nikam do společnosti a jedinou její vycházkou denní byla krátká procházka na Mariánské hradby*, s. 191.

Rozdílnost sociálních a komunikačních charakteristik sekundárních komunikantů determinuje i rozdílnost kódu jejich verbálního (i neverbálního) chování; nesplnění jednoho ze základních předpokladů komunikace, totiž předpokladu sdílenosti kódu, pak nutně vede k takové sekundární interpretaci dopisů, k níž vede: první dva interpretuje Máry jako vyznání lásky, resp. nabídky k sňatku, druhé dva jako odstoupení od nabídky k sňatku z ušlechtilých pohnutek. Interpretace textů přerůstá plynule v interpretaci celé skutečnosti (smrt Cibulky a Rechnera jako důsledek nenaplněného milostného citu) a nakonec určuje i zacílení dalšího života interpretky (láska až za hrob).

Text sám přitom poskytuje sdostatek různě explicitních instrukcí k tomu, aby sekundární interpretace textů i z ní vyrůstající postoje byly ze zorného úhlu subjektu vnímajícího text jako **celek** (tj. čtenáře) identifikovány jako chybné, nenáležitě.

Instrukce nesené verbalizací plně komunikační souvislosti sekundárních textů jsou spíše jen implicitní, srov. zvl. způsob, jímž interpretka se sekundárními texty „zachází“: izoluje je od jejich širších souvislostí (nebere v úvahu jiné než právě jen textované, autostylizované charakteristiky obou „autorů“, tj. jejich stylizaci do role nápadníků, a to přesto, že malostranské „veřejné mínění“ ví své),⁶² nekonfrontuje svou subjektivní interpretaci s objektivním (širším sociálním) korelátem (paní Nocarová je takovým korelátem jen ve velmi omezené míře). V celku textu se ovšem tyto implicitní instrukce pojí s instrukcemi explicitnější povahy prezentovanými v rovině primární komunikace: *Ale já, pamětník malostranský, vím, že oba byli flámové a nestáli za nic! Vždyť se nejedná o nikoho jiného než o kupce Cibulku a rytce Rechnera, a nechť se o těch dvou mluvilo kdekoli, vždycky se řeklo: „Ti flamendři“* (s. 192) nebo *Byly by ztrnuly* (slečna Máry a paní Nocarová, A. M.) *myšlenkou, že se jedná snad o nechutný, nehodný žert* (s. 198).

Čtenářským přehodnocením sekundární (Mářiny) interpretace textů dopisů pak verbální sdělování přerůstá z tématu PS do smyslu povídky: ta je vlastně (i) o tom, jak neinterpretovat.

Textové instrukce k (čtenářské) recepci, a zvl. interpretaci textu jako celku se tedy utvářejí mj. v poli napětí mezi sekundárním textem samým, jeho sekundární interpretací a verbalizací jeho plně komunikační souvislosti: až **interpretace** (sekundární) **interpretace**, k níž je čtenář souvztažností těchto textových složek „naváděn“, je rovinou, na níž se konstituuje celkový smysl textu (až na ní se zakládá jeho fungování a působení jako znakového celku). Na rovině čtenářské interpretace se interpretace sekundární zároveň zhodnocuje: čtenář se s ní ztotožňuje, doplňuje ji, popř. koriguje, nebo ji – více či méně jednoznačně – odmítá, distancuje se od ní. Jeho interpretační nadhled

⁶² Pokud Máry o jiných než textově autostylizovaných charakteristických vůbec uvažuje, pak až tehdy, kdy je může interpretovat jako důsledek, nikoli příčinu: (Paní Nocarová) *přinášela* (...) *divné zprávy* (...) - *Že prý jsou zpuslí. Že prý se jim jinak neříká než „flamendři“.* *A špatně že skončí, tak prý říkají všickni. Slečnou Máry každá taková zpráva zalomcovala. Byla také ona tím vinna?* (s. 198).

je přitom opřený právě i o znalost komunikačních vazeb textu sekundárního, tj. těch vazeb, jež jsou v celku prezentovány spolu s texty sekundárními, jež jsou však sekundárním komunikantům více či méně „neznámé“. Do hry zde tedy vstupuje komunikační objem vědomí sekundárního interpreta na jedné, a čtenáře na druhé straně (jeho totožnost × rozdílnost daná v tomto případě **textově**).

Všechny tyto otázky jsou v jistém smyslu zahrnutelné pod pojmy **kódu** a **kontextu**, dvoučlenné soustavy interpretantů relevantní pro každou interpretaci (k základu této problematiky srov. např. Peirce, 1932, 1934). Koordináty interpretace (kód – kontext) se pak v procesu recepce umělecké prózy „zdvojují“ – na nižší rovině stojí kód – kontext sekundární interpretace; ta sama je předmětem interpretace čtenářské, určené vlastní dvojicí koordinát (kód – kontext čtenářský).

Právě nutnost interpretovat při recepci umělecké prózy už „dokonané“, tj. v textu samém modelované interpretace (jež jsou integrální a vlastně obligatorní součástí jeho struktury), nutnost interpretovat (i) už textované interpretace zakládá specifiku recepce umělecké prózy.⁶³ Nejde přitom jen o interpretaci interpretace sekundárních textů verbálních, ale celého sekundárního komunikačního chování, jež je v rámci celku uměleckého prozaického textu prezentováno a (nějak) sekundárně interpretováno. Například také smíchu.

Stejně jako verbální jazyk, i **smích** existuje (Bergson, 1902) jen v lidské sféře. Už výše bylo řečeno, že slovesný text prozaický modeluje realitu vždy (nějak, třeba různými způsoby) v jejím rozměru lidském, tedy mj. jako časoprostor, v němž se předávají významy: textové subjekty postav v něm komunikují prostředky různého typu – a komunikují také tím, že se smějí.

Smích jako součást světa modelovaného prozaickým textem může být i lingvistikou nazírán různým způsobem;⁶⁴ z hlediska úhlu pohledu tohoto výkladu je pak podstatné zase zejména to, jak se smích podílí (spolupodílí) na utváření smyslu textu.

Dobově specifické nejsou PM tím, že smích ve většině povídek⁶⁵ vstu-

⁶³ K rozlišujícím rysům dalším, vztahovaným však k celé oblasti uměleckých textů slovesných, srov. např. Hausenblas, 1969; lingvistika uvažuje v této souvislosti zvl. o potenciálně maximálním rozsahu užitých jazykových prostředků (celý repertoár prostředků jazyka národního včetně prostředků nespisovných, příp. i prostředky národního jazyka jiného či národních jazyků jiných) a o přímém zapojení jazykové kvality do sémantické výstavby textu.

⁶⁴ Různé způsoby nazírání dané problematiky srov. i v pracích literárněvědných, např. Krejčí, 1902; Jirát, 1948; Hermanová, 1984; Janáčková, 1985.

⁶⁵ Výjimkou je U3L (tam smích v tematice prezentován není) a do jisté míry JAKS (zde je smích, prezentovaný jedinkrát, jen charakterizačním příznakem, který si s sebou postava pana Vojtáška přináší „odjinud“, totiž z PRÍV).

puje – v různé míře a různým způsobem – do tématu textů (podrobně k tomu Hermanová, 1984).⁶⁶ Podstatnější a příznakovější je skutečnost jiná: spolu se smíchem vstupuje do tématu textů zhusta i jeho interpretace, tematizuje se způsob jeho sekundární textové recepce. Významové napětí vznikající na průsečíku smíchu i zde „navádí“ čtenáře (jako vnímatele celku textu) k tomu, aby interpretoval i sekundární interpretaci smíchu, ztotožnil se s ní, doplnil ji, popř. korigoval nebo se od ní distancoval. A právě skrze čtenářskou interpretaci této sekundární interpretace (skrže to, že čtenář interpretuje, jak je smích už sekundárně interpretován) přerůstá i smích (pouhé) téma a vstupuje do smyslu textu.

Přesuny smíchu na ose téma – smysl (ono „osmyslení“ smíchu pro PM typické) jsou výraznější v případech, kdy je v PM prezentována jeho sekundární interpretace „nenáležitá“ a čtenář ji na základě textových instrukcí koriguje nebo se od ní distancuje, případně ji ovšem (je-li nulová, tj. smích sekundárně interpretován není) substituuje. Přitom signály oné nenáležitosti sekundární interpretace smíchu a instrukce k její korekci mohou být zase různě výrazné a různého druhu.

V PS (srov. výše) jsou částečně i explicitní, totiž dané už v samé primární charakteristice (s. 192–193) původců smíchu (smíchu ovšem v onom druhém, v češtině lexikalizovaném významu, tedy „výsměchu, posměchu“; SSJČ III, s. 409) a v náznaku spjatém s jeho sekundární interpretací, přesněji ještě – s jeho sekundární identifikací (*Byly by ztrnuly myšlenkou, že se jedná snad o nechutný, nehodný žert*, s. 198).

Ve většině případů je smích do smyslu textu integrován spíše méně zřetelným způsobem – explicitnější signály „nenáležitosti“ jeho interpretace v podstatě chybí. Zmíním zde alespoň jeden takový smích – smích konduktorky ve FIG (na jeho závažnost v tématu upozorňuje Hermanová, 1984). Sdělnost tohoto smíchu je v sekundární komunikaci vlastně popírána (*zas se směje, ona se směje pořád*, s. 207). A to přesto, že jeho význam (výzva k mílostným hrám), zacílený přímo na interpreta – Krumlovského, je už v této fázi výstavby textu zřejmý: přiřazuje se mu zvl. na základě jeho jednoznačné spjatosti s postelí, symbolem intimního kontaktu, srov. na malé ploše textu: (. . .) *smála se na posteli* (. . .) *položila na postel Kačenku a smála se zas* (. . .) *stála u postele a smála se*, s. 206. Ke korekci nenáležité interpretace smíchu jako neintenčního, nesdělného „epiteta constans“ konduktorky instruují implicitně i další fáze textu, tím například, jak konduktorčina

⁶⁶ Fakta související s textovou prezentací smíchu, zvl. skutečnost, že jeho prezentace citátová je v PM výjimečná (jen ve dvou případech ve FIG), by bylo žádoucí promítnout na pozadí prozaických norem daného období.

smíchu – podobně jako kyprých rohlíků a kávy bez cichorie – ubývá.⁶⁷ Ovšem už v té fázi textové výstavby, kdy je prezentována Krumlovského interpretace⁶⁸ (tj. výrok *ona se směje pořád*), pro čtenáře konduktorčin smích něco znamená – a znamená pro něj něco i to, že pro Krumlovského konduktorčin smích neznámá nic.

Už tady je vidět, v jaké míře implicitnost instrukcí vybízejících ke čtenářské korekci sekundární interpretace smíchu (popř. k jejímu odmítnutí, jako např. v PANR) aktivizuje čtenářovo recepční úsilí.

Textová reflexe smíchu (smích v tématu) je zde – a podobně i v jiných PM – často jen východiskem pro čtenářskou reflexi člověka a světa prostřednictvím smíchu: zde konkrétně sekundární nepochopení (chybná interpretace) smíchu instruuje k smíchové reflexi člověka, který význam smíchu nechápe, a zprostředkovaně i světa, v němž se toto nepochopení děje.

Dobře je zde patrná **integrační** funkce smíchu (Žygulski, 1985): společná smíchová reflexe, ono společenství smíchu (integrující, zhruba a poněkud zjednodušeně řečeno, autora a čtenáře textu) je přitom základem pro budování „společenství“ dalších sdílených postojů a hodnot, v nejširším slova smyslu kulturních.⁶⁹ Postojů a hodnot, které se smíchem (prostřednictvím smíchu) přijímají („kladný“ smích) a/nebo postojů a hodnot, které jsou prostřednictvím smíchu odmítnuty (smích jako „výsměch, posměch“) – přijímán je pak jejich protipól.

Smích je v PM prostředkem budování (a utvrzování) takových sdílených postojů a hodnot i v případech, kdy sám v tématu prezentován není – instrukcí k smíchové reflexi jsou témata nesmíchová.

Jedním z takových témat je **jazyk**, v PM přesněji: dobově specifický vztah dvou jazyků, češtiny a němčiny, a jejich užívání v soudobé komunikaci. V sekundární komunikaci je němčině přiřazována (nejvýrazněji v TÝD)⁷⁰ především funkce prestižního jazyka. Ta souvisí (Trost, 1976, s. 2) se „sociál-

⁶⁷ Srov. pak i dále v textu (už po Krumlovského interpretaci *ona se směje pořád*) zřetelnou spjatost konduktorčina smíchu se skutečnostmi z významového okruhu „milostné hry“: *ještě zcela žluté snubní prsteny, hlazení (kočky) po zádech, manžel, a opět postel spojená s dotazy na Krumlovského přání: Jen abych řekl, chci-li něco. Že prý, když je sama, nemůže dobře spát a má beztoho dlouhou chvíli*, s. 212.

⁶⁸ Není nepodstatné, že je prezentována právě Krumlovským samým; k specifické komunikačního ustrojení FIG srov. výše.

⁶⁹ Vztah smíchu k systému hodnot akceptovanému (různě široce vymezenými) skupinami v daném historickém období, zde např. v 19. stol., by si jistě zasloužil podrobného rozboru.

⁷⁰ Není to náhodné: povídka vznikla v období (1867), kdy tyto problémy byly pocíťovány nejnaléhavěji. Srov. také odkaz ve FIG (1877, tj. o deset let později): *Tenkrát bylo ještě všecko německé a můj žánr se jmenoval „Hausliche Arzenai“*, s. 235. K dobové situaci jazykové srov. Havránek, 1936, zvl. s. 110n.

ním hodnocením němčiny ve vztahu k češtině“ a s názorem, že „čeština neposkytuje takové výrazové možnosti jako němčina“.

Přímo se postoj⁷¹ k češtině a němčině prezentují v rozsáhlém sekundárním textu, jenž tvoří VII. část TÝD a je označen titulem *Kousky zápisků praktikantových* (s. 48–55). Sekundárnost tohoto textu (jeho autorství je přiřazeno postavě Václava Bavora) umožňuje v souvislosti s transpoziční funkcí sekundární komunikace⁷² jednoznačněji vyjádřit zhodnocení obecně sdílených postojů a hodnot k oběma jazykovým kódům užívaným v soudobém komunikačním úzu. Vyjadřuje-li pak sekundární komunikant, jemuž je toto hodnocení přiřazeno (Bavor jako „autor“ *Zápisků*), zároveň i své postoje vlastní, od postojů obecně sdílených značně odlišné, má to pro celkové významové ustrojení povídky nemalý dosah. Jeho postoje k jazyku tvoří v kontrastu s postoji obecně sdílenými základní sémantickou opozici *Zápisků*, zapojenou bezprostředně do sémantiky celé povídky a zprostředkovaně pak i do celku PM. Jednoznačně negativní sekundární interpretace *Zápisků* (jejich posouzení a výklad členy úřadu) se totiž nevztahuje pouze na jejich věcně obsahovou stránku (*Jsou tam věci strašlivé*, s. 47), ale i na jazyk, jehož je v nich užito (*Je to české a hanebně psáno*, s. 47).⁷³

Bavor se ze skupiny sdílejících oficiálně vyžadované postoje k češtině × němčině⁷⁴ vylučuje (po zákazu mluvit česky v úřadu: *Já mluvím po česku dál a hlasitě, všichni se mne štítí*, s. 52). Mj. právě i na základě autorství česky psaných *Zápisků* (čeština zde funguje jako kód úřadu cizí) je sám obecně posuzován jako cizí, nežádoucí element úřadu. Proměnlivost atributů cizí × vlastní ve vztahu k Bavorovi na jedné straně (čeština – vlastní × němčina – cizí) a zástupcům a členům úřadu na straně druhé (čeština – cizí × němčina –

⁷¹ Obšrný a vyčerpávající výklad problematiky postojů srov. Daneš, 1979.

⁷² Spočívá v tom, že v rovině sekundární komunikace se vyjadřuje to, co je nevyjádřitelné v rovině komunikace primární (např. to, co je v rozporu se soudobými normami sociálními, zvl. ideologickými, normami literárními, jazykovými atp.), popř. vyjadřuje se v ní explicitně to, co je v rovině komunikace primární pouze implikováno (Hausenblas – Macurová, 1983).

⁷³ Negativní postoje představitelů a členů úřadu ke kódu *Zápisků* jsou určeny i „mocensky“ – srov. postoje k jazyku a vyjadřování vůbec vyslovené prezidentem úřadu: (. . .) *děláte slohem svým hanbu našemu úřadu u všech vyšších instancí (. . .) Pak ale je také vidět, že ani neumíte německy, a já vám řeknu, proč neumíte: protože zvatláte pořád a pořád česky! A proto zde moci svého úřadu zapovídám, aby nikdo neodvážil se v úřadě slůvka po česku promluvit, i radím každému co přítel a představený, aby rovněž se choval i mimo úřad a aby hleděl pílým čtením sobě sloh svůj zlepšit*, s. 52.

⁷⁴ Srov. např. rozmluvu úředníků: *Němčiny potřebujem a dost, jakpak bychom psali! A kdo chce děti nechat frančtiny naučit, dobře (. . .) Moje dcera by nepromluvila na ulici česky za žádnou cenu. Když se někdy zapomenu a na ulici na ni jen slovo česky promluví, hned se začerchtějí nějakou řeč universální. To je pitomost! (. . .) Ať se naučí každý německy a je to!*, s. 53–54.

vlastní) je základem budování opozice cizí × vlastní, typické ostatně pro PM jako celek, přímo v rámci MS samé (k jejímu vztahu k obdobně přehodnocené opozici vysoký × nízký srov. níže).

V komunikační činnosti jiných sekundárních komunikantů se pak užitím kódu němčiny demonstruje zpravidla jistá sociální nadřazenost. I jejich řečová činnost je ovšem v tomto ohledu diferencována (srov. např. *Rozmluva se zapředla a vedla se hned česky, hned zas německy, podle vzletu*, s. 27); sami sekundární komunikanti spojují s užíváním němčiny především jisté „vyšší“ sociální funkce (např. obírání se verši, psaní do památníků, ušlechtilá společenská konverzace apod.).⁷⁵

Instrukcí k smíchové reflexi dobového světa dvojího jazyka (a v něm komunikujících subjektů) je pak zvl. konfrontace postojů k jazyku, jež jsou sekundárně proklamovány, a jeho konkrétního textového užití, především v německé básni Matyldině a v německém pamětním lístku Kořínkové.⁷⁶

Charakter německých textů samých (srov. četné chyby, banální obsah, zvětralá poetika, otřepané rýmy atd., zvl. ve srovnání se zcela originálními česky psanými básněmi Václava Bavora) proklamované postoje k němčině⁷⁷ popírá, popíraje zároveň i naplnění záměrů, s nimiž je užívání němčiny spjata (přiřazení se k vyšší sociální vrstvě, zvýšení společenské prestiže).

Opora pro smíchovou reflexi tohoto rozporu je zde zase ve svém základě značně implicitní, zvl. ve vztahu ke čtenáři neznalému (ne zcela znalému) němčiny; instrukce k smíchové reflexi sekundárního užití němčiny jsou zde totiž nesený jen a výhradně povahou německých textů samých.⁷⁸

⁷⁵ Užití němčiny jako prostředku signalizujícího jistou sociální výlučnost souvisí i s další funkcí sekundární německé komunikace; ta vyplývá z komunikačního záměru šifrovat užitím cizího kódu (němčiny) smysl sdělení a vydělit tak z širší skupiny účastníků komunikace „pravého“ adresáta, jemuž lze kód němčiny přiřadit (též na základě jeho sociálního statutu) jako kód vlastní. Srov. výrok domácího Ebra pronesený za přítomnosti většiny obyvatel domu: *Měl byste se toho ujmout vy, pane doktore! Denn diese Leute kennen's nicht! Ebrův záměr však zčásti selhává – Bavorová umí německy: Jen kdyby můj syn nebyl s tebou v úřadě, já bych ti řekla „kennen's nicht!“*, s. 21.

⁷⁶ *Roszen verwelken Mirthe bricht! Aber wahrer Freundschaft nicht; / Wahrer Freundschaft soll nicht brechen! Bis man einst von mir wird sprechen. / „Sie ist nicht mer.“ (s. 25). Dein treues Herz und Tugend Pracht! Hat mich in dich verliebt gemacht, / Mein Herz ist dir von mir gegeben! Vergissmeinnicht in Todt und Leben. / W. Korzineck, Oberlieutenant (s. 29). / = předěl mezi verši.*

⁷⁷ Explicitně srov. ve způsobu, jímž Kořínek podpisuje svou báseň (*W. Korzineck*); a také (. . .) *on se jmenuje Václav, ale nelíbí se mu to. Říká, že se chtěl dát o každé kostelní parádě překřítit* (Matylda, s. 29).

⁷⁸ Jen do jisté míry se tyto instrukce posunují směrem k explicitnosti prezentací plně komunikační souvislosti textů, v nichž je němčiny užíváno, zvl. dalšího verbálního i neverbálního chování nositelů němčiny (postava Matyldina, Ebrovi, Bauerovi).

Jen částečně se přitom instrukce k náležitě čtenářské interpretaci, zde tedy k smíchu nad rozporem sekundárních verbalizovaných postojů k němčině a postojů manifestovaných jejím užíváním, uvádějí ve vysvětlivkách, např. ve vyd. 1952, 1956, 1958: *Německé verše mají mnoho pravopisných chyb*. Další rysy textů, jež (potenciálně) instrukce k smíchové reflexi nesou, se pak (jen někdy a jen do jisté míry) promítají do charakteru překladů do češtiny, ve vysvětlivkách obvykle uváděných. Srov. něm. *Sie ist nicht mer* příznakově jako *už je po ní* (1952, s. 280), jinde pak ovšem neutrálně *už jí není* (např. 1956, s. 273; 1958, s. 242). K funkcím vysvětlivek jako instrukcí k recepci srov. níže.

Implicitně je pak dána i instrukce k „návazným“ interpretačním operacím: k přehodnocení vztahů obou jazyků i dalších atributů (němčina – vysoký × čeština – nízký), jež jsou k nim v tématu přiřazeny. V procesu konstituování smyslu se smích nad rozporností verbalizovaného postoje k němčině a postoje daného jejím užíváním (nad rozporností proklamace a reality, slovo o skutečnosti a skutečnosti samé) přenáší i na samo užívání prostředku, jímž se tato rozpornost vyjevuje, tentýž smích (zase spíše ve významu „výsměch“, „posměch“) přiřazuje čtenáře jednoznačně na stranu toho, co k smíchu není, a zprostředkovaně tak stvrzuje hodnoty onoho druhého pólu – hodnoty češtiny, příslušnosti k češtině, češství, národního vědomí.

K účasti na smíchové reflexi světa, ať už se směje, nebo nesměje (ať je smích prezentován v tématu či v tématu prezentován není), je tedy čtenář PM vyzíván pravidelně jen nepřímou, instrukcemi jen implicitními. Zde je zřejmě na místě položit si otázku, zda jsou tyto instrukce dostatečně návodné, tak, aby je čtenář mohl shodně s (textově prezentovanou) intencí identifikovat, zapojit smích do konstituce smyslu celku, vstupovat s autorem do společenství smíchu, sdílet s ním smíchem utvrzované postoje a hodnoty, ztotožnit se prostřednictvím smíchu s těmi, které jsou „naše“, a vyloučit ty „cizí“.

Smích PM je nepochybně velký v tom, že i člověk sklonku 20. století cítí potřebu hledat pravdu smíchu v tématu i pravdu jeho smyslu. Nejsem si ovšem úplně jista, zda to vždycky beze zbytku dokáže (a dokázat může), zda tedy může smíchu klenoucímu se k němu v čase delším než století (beze zbytku) porozumět. Záleží to i zde na tom, v jaké míře jsou naplněny předpoklady (náležité) interpretace textu, přinejmenším alespoň sdílenost komunikačního kódu a kontextu oběma (všemi) komunikanty, jež se literárního sdělování účastní.

K relevanci kódu a kontextu⁷⁹ jako předpokladů recepce poukazují zvláště zřetelně ty literární texty, v nichž vedle sekundárních textů „fiktivních“

⁷⁹ Nejen ovšem kódu a kontextu v užším slova smyslu jazykového, ale i kódu a kontextu jisté specifické kultury, jež je světem prezentovaným v literárním textu prolnut a/nebo v němž je literární text jako rezultat a východisko komunikační činnosti zakotven.

(utvářených v sémantice literárního textu samého, v jeho rámci determinovaných, identifikovatelných a interpretovatelných) figurují i sekundární texty (popř. jejich části) „reálné“ přinášející si do textu svou komunikační souvislost (k dílu určitého autora, národní literatury, kultury, historické epochy atd.) „zvnějšku“. Textové instrukce k jejich interpretaci nesené verbalizací jejich plné komunikační souvislosti zde pak zákonitě chybějí: jsou (nebo také nejsou) až součástí objemu komunikačního vědomí čtenáře textu.

Absenci vnitřnětextových instrukcí k vnímání a interpretaci v takových případech supluje instrukce **vnětextové**.

3.2 Instrukce vnětextové: vysvětlivky

Vnětextové instrukce k vnímání a interpretaci jsou prezentovány v textech různých typů; ty bývají – pokud se o nich jako o specifickém typu textů vůbec uvažuje – označovány zpravidla jako texty „dodatkové“, popř. „dodatky k textu“ nebo také jako „pomocné metatexty“ (Miko – Popovič, 1978, s. 314).

Na pozadí široce chápané metakomunikace⁸⁰ jsou pak texty tohoto typu charakterizovány jako tzv. metatexty komplementární, jako rezultat a východisko specifického komplementarizujícího navazování mezi prototextem a metatextem, jako texty rozvíjející, doplňující invariantní vlastnosti prototextu (Popovič, 1975, s. 24; Miko – Popovič, 1978, s. 262); řazeny mezi ně bývají dodatky, doslov a poznámky. Přiřazují se jim přitom tzv. sekundárně⁸¹ interpretační funkce: např. o poznámkách k textu překladu se uvádí (Miko – Popovič, 1978, s. 314): „Poznámky sa podieľajú na výstavbe sémantiky textu, a tvoria vlastne jeho nevyhnutnú zložku; sú riešením istej situácie ‚nepreložiteľnosti‘ významov primárneho textu, traktujeme ich teda ako istú odlišnosť textu prekladu od originálu, čo znamená zvýšenú výrazovú explicitnosť.“

Repertoár textů tohoto typu je značně široký: instrukce k (náležitému) čtení a interpretaci nesou texty nejrozličnějších funkčních stylů a žánrů. Samy instrukce se přitom v různé míře a různým způsobem vztahují k oběma fázím–složkám recepce, k čtení i k interpretaci.

Zaměřím se zde na typ jediný, na typ, v němž je návodovost, instruktivnost prezentována poměrně explicitně, na **vysvětlivky**.⁸²

K textu, jenž je čten a interpretován (dále zde bude označován jako

⁸⁰ K problematice pojmů–termínů metajazyk, metařeč, metatext (a zprostředkovaně i metakomunikace) srov. Mareš, 1983.

⁸¹ Termínů primární – sekundární se ovšem v pracích nitranské školy užívá v jiném významu než v tomto výkladu. Postihují tam vztah komunikace (primární text) – metakomunikace (sekundární text).

⁸² V SSJČ (IV, s. 355) je výrazu *vysvětlivka* přiřazen význam *pisemná nebo ústní poznámka usnadňující pochopení něčeho, drobné vysvětlení*; jako synonymum je uveden výraz *komentář*.

výchozí text), se vysvětlivky poji jako text vlastně „cizí“, jehož subjekt (obvyklejné, ne však nutně, editor výchozího textu) vystupuje v roli zasvěceného čtenáře, interpreta a svého druhu překladatele⁸³ těch složek výchozího textu, které identifikuje jako složky, jež by případně mohly bránit úspěšné recepci textu: identifikuje tedy a textuje – ze svého hlediska, svým úhlem pohledu zahrnujícím ovšem i potřeby čtenáře – ony tzv. komunikační bariéry textem dané.

V případě Nerudových PM jsou jako potenciální komunikační bariéry identifikovány v textech vysvětlivek především ty bariéry, jež Kraus (1987, s. 9) označuje jako časový odstup mezi vznikem sdělení a dobou jeho recepce, jako vlastní jazykové bariéry a jako rozdílný zkušenostní komplex autora a příjemce: ty se doplňují a podmiňují, fungují souběžně.

Vlastní jazykové bariéry textu PM jsou ve vysvětlivkách hypostazovány zvl. ve vztahu k jazykovému kódu, přímo pak k těm jeho složkám, jimž je právě uvedením ve vysvětlivkách přiřazen atribut „neznámý“. Z hlediska současné literární komunikace a v současnosti zakotveného subjektu vnímání textu je jazykový kód PM strukturován na složky neznámé × známé různorodým způsobem.

Pravidelně se atribut „neznámý“ přiřazuje těm složkám jazykového kódu, jež stojí na periférii současné normy, popř. těm, jež ze současné normy ustupují. Vzhledem k ose spisovnost – nespisovnost jsou to výrazy dnes knižní: *rovnodušně*, *čiva* a tzv. lidové: *medák*; vzhledem k frekvenci slova řidší: *šumivka*, *plachetka* a řídká: *přístroj* (ve význ. příbor), *půlčata*, *nezamuknout se*; vzhledem k dobovému výskytu výrazy označující jevy zanikající nebo zcela zaniklé, typické pro některé dřívější historické období: *korec*, *podělek*, *rovnodušně*, *spodky* (ve význ. kalhoty), *flousek*, *posedění* (ve význ. schůze, zasedání), *pykat* (ve význ. litovat, želet), *nehoda* (ve význ. nehoda), *mimotoň*, *brůna*, *odšupování* a také výrazy zastarávající: *příkrov*, *vatýrka*, *pukavec*.⁸⁴

Tyto lexikální jednotky jsou přitom identifikovány jako zákonitý dokument dobového stavu jazyka,⁸⁵ ale často také přímo ve vysvětlivkách samých jako dokument idiolektu autorského.

⁸³ Jde zde ovšem o překlad vnitřnějazykový, srov. Jakobson, 1966.
⁸⁴ Klasifikace a charakteristiky jednotlivých výrazů podle SSJČ.
⁸⁵ Srov. k tomu: „Postup přihlížející právem k potřebám dnešního čtenáře má své meze. Nelze připustit, abychom mu obětovali samu jazykovou a slovesnou podstatu vydávaného díla, která právě pro svou hodnotu a osobitost si zaslouhují naši pozornost a úctu. Ostatně čtenáři dobře vědí, že jazyk prochází vývojem, že klasikova neshoda s dnešní normou je zjevem zcela přirozeným a že naopak důsledná shoda s dnešní normou je zjevem nepřirozeným, ba že musí být pocífována jako nevěrohodný anachronismus“ (Editor, 1971, s. 119).

Např. výrazy *jux* a *váleno* jsou ve vysvětlivkách prezentovány takto: *to je jux – to je švanda, junda (jux – oblíbené Nerudovo slovo)*, (1952, s. 287); *váleno – válčeno: Neruda užil zde slova, jež se čte v „Jaroslavu“ z Hankova – Lindova Rukopisu královédvorského, který byl tehdy populární a v jehož pravost Neruda věřil po celý život, třebaže byl přítom věrně oddán i otci svého přítele Vratislava Kazimíra, Aloisu Vojtěchu Šemberovi, jednomu z odpůrců pravosti Rukopisů* (1952, s. 286).

Přistupuje-li k bariéře časového odstupu mezi vznikem sdělení a dobou jeho recepce bariéra rozdílnosti zkušenostního komplexu autora a příjemce,⁸⁶ počet výrazů, jimiž je přiřazen atribut „neznámý“, zákonitě stoupá. K relaci jazyk Nerudův – jazyk současného čtenáře zde přistupuje a prolíná ji relace další, nikoliv nepodstatná: jazyk Nerudův – jazyk současného čtenáře nedospělého.

Zvlášť patrné je to v oblasti slov cizích a slov přejatých. Jsou-li totiž výrazy periferní a výrazy ze současné normy ustupující (bez ohledu na svůj původ) zastoupeny ve všech vydáních zhruba stejně, překračuje počet vysvětlivkových slov cizích a přejatých ve vyd. 1956, 1958 počet slov tohoto typu uvedených ve vyd. 1952 několikanásobně.⁸⁷ Srov. např. jen ve vyd. 1956, 1958 zastoupené *kvitance*, *pedantický*, *marioneta*, *garnitura*, *impertinentní*, *paralela*, *asistence*, *universální*, *lektura*, *apelace*, *instrumentovat*, *psychiatr*, *hypochondr*, *embryo*, *familiárně*, *salutovat*, *interpelovat*, *reminiscence*, *arkády*, *kadet*, *krucifix*, *reflexe*, *resultát*, *elegický*, *konduktor*, *germanismus*, *radikální*, *originální* aj. aj. Jako komunikační bariéry se zde tak – se zřetelem k specifickému typu (nedospělého) čtenáře – identifikují i ty cizí a přejaté výrazy, jež jsou v úzu dospělých uživatelů češtiny mnohdy i zcela běžné (*univerzální*, *originální* aj.), popř. také ty výrazy svým původem cizí, jež v současném úzu nad ekvivalenty domácími převažují nebo jejichž český ekvivalent ani běžně užíván není (*psychiatr*).⁸⁸

Tímto způsobem je opozice známý × neznámý ztotožněna ve vyd. 1956, 1958, předjímajíc specifikum nedospělého čtenáře, s opozicí domácí × cizí. Pozoruhodné je, v jaké míře prolíná tento postoj i do textu vysvětlivek samých. Cizí (přejaté) slovo, jehož je k vysvětlení cizího (přejatého) slova Nerudova textu ve vyd. 1956, 1958 užito (očividně podle vyd. 1952), je zde

⁸⁶ Např. ve vydáních z r. 1956 (Státní nakladatelství dětské knihy) a 1958 (Státní pedagogické nakladatelství), jež už svým vnějším začleněním do procesu literární komunikace (k tomu srov. Macurová, 1983) předjímají (mentálně, intelektuálně atd.) specifický typ čtenáře, řekněme: čtenáře nedospělého.

⁸⁷ Vyd. 1956, 1958 jsou přitom časově nejbližší třetímu, znovu přehlédnutému vydání v Národní knihovně (1952): lze tedy předpokládat, že ani postoj k ediční praxi, ani obsahová náplň výrazu „současný“ (jazyk) nejsou v tak krátkém časovém období proměnné. Stejní jsou také editoři všech tří vydání (M. Novotný, R. Skřeček).

⁸⁸ Heslo *psychiatr* není dokonce zařazeno ani v některých slovnících cizích slov, např. srov. Rejman, 1966.

znovu, přímo ve vysvětlivkách vysvětleno ještě jednou – převodem na slovo domácí. Tak např. k výrazu Nerudova textu *iluminované litografie* se připomíná (1956, s. 272) komentář: (*první slovo původu latinského, druhé původu řeckého*) *zde miněny kolorované, v barvách provedené litografie; obdobné vysvětlení: kolorované, v barvách provedené srov. ve vyd. 1958, s. 242.⁸⁹ V souvislosti s vysvětlením latinského výroku *ad manus inclitissimi praesidii* je uvedeno (1956, s. 275): (*lat., vyslov ad manus inclitissimi praesidii je uvedeno něho presidia (předsednictva); ekvivalentní presidia (předsednictva) srov. i ve vyd. 1958, s. 244.⁹⁰ Převodů (či vnitřnějazykových překladů) tohoto typu není ve vyd. 1956, 1958 málo, srov. ještě např. u výrazů *magii (čarodějnictvím)* – 1956, s. 276; 1958, s. 245; *v adventu, před vánoce* – 1956, s. 280; 1958, s. 248; *rebelie (z lat.), povstání* – 1956, s. 281; 1958, s. 249 aj.**

Obdobně jako tyto „vysvětlivky vysvětlivek“ (příznačné, zdůrazněme ještě jednou, pouze pro vyd. 1956, 1958) poukazuje k specifickému typu čtenáře i frekvence hesel vztahených k dobovým realitám a identifikujícím tak (ve vyd. 1956, 1958) jako potenciální komunikační bariéry zase jak časový odstup mezi vznikem sdělení a dobou jeho recepce, tak s tím spjatý zkušenostní komplex autora a příjemce textu. Oproti vyd. 1952 jsou ve vyd. 1956, 1958 zařazena hesla: *Ó Matyldo – vídeňský šlágr*, s. 272; 241; *jednooký pan hrabě – snad Hanuš Kolovratský 1794–1872*,⁹¹ s. 276, 245; *výlohy ryneckých kněhkupců – na Staroměstském a na Malém náměstí (rynku)*, s. 277, 246; *technická legie v roce 1848 – studentský ozbrojený sbor složený z posluchačů techniky v revolučním roce 1848*, s. 278, 246; *Rekáv sen – oblíbená skladba od houslisty a skladatele Rudolfa Slavíka (nar. 1823), bratra houslového virtuosa Josefa Slavíka*, s. 278, 247; *z Uhelného trhu . . . pečené husí stehno – bývaly tam kuchyně pod širým nebem*, s. 278, 247; *podle nové míry – metrové, která byla zavedena v Rakousku r. 1876*, s. 279, 247; *k svatému Havlu – 16. října, někdejší stěhovací termín*, s. 279; 248; *posud trval prohlášený stav výmínečný – 18. června 1848 po svatodušních bouřích, když se Praha vzdala Windischgrätzovi, byl vyhlášen stav obležení s náhlým právem proti všem pokusům o vzpouru*, s. 280, 249; *kavárna Panorama – stávala asi uprostřed mezi dnešní Bílkovou vilou a Bruskou branou*, s. 281, 249; *Selský trh – dnes Tržiště*, s. 281, 250; *v Širokém dvoře – dům V širokém dvoře (U širokého dvora), č. p. 110 na Pohořelci mezi Loretánským náměstím a Úvozem; býval v něm hostinec*, s. 281, 250; *svatý Jiří přede dveřmi – 24. dubna, někdejší stěhovací termín*, s. 282, 250; *ani v neděli na*

⁸⁹ Oproti tomu ve vyd. 1952 (s. 279) je výraz *kolorovaný* prezentován jako výraz dalšího vysvětlení nevyžadující, srov. *iluminované litografie* – *Neruda má na mysli kolorované litografie*.
⁹⁰ Ve vyd. 1952 (s. 281) srov. *Ad manus inclitissimi praesidii* – *Do rukou veleslavného presidia*.
⁹¹ Ve vyd. 1958 doplněno ještě o bližší určení: *podporovatel českých vlasteneckých snah*.

Příkopy nepůjdu – bývala tam promenáda, s. 282, 250; *doktor Kratochvíl – tehdejší primář pražského ústavu pro duševně choré*, s. 283, 251; *Tážete se, proč já knedle . . . – parodie písně „Tážete se, proč jsem Slovan“*, s. 284, 252.

Vyd. 1952 tyto výrazy jako (potenciální) komunikační bariéry neidentifikuje, a subjekt svého receptora (jako soubor požadavků na porozumění textu) tak definuje podstatně jiným způsobem než vyd. 1956, 1958. Přinejmenším v tom, že mu přiřazuje vedle dispozice širším kódem jazykovým (znalost významů cizích a přejatých výrazů) i dispozici nepoměrně širším kódem kulturně politickým (zahrnující např. i detailní místopis někdejší Prahy).

Zároveň ovšem předjímá jeho potřeby jako čtenáře-odborníka, a to řadou poukazů k začlenění PM do širšího kontextu Nerudova díla i k jeho genezi, k osobnosti autorově apod. Tak např. jen ve vyd. 1952 se ozřejmují různé autostylizační postupy (logicky zejména ve vztahu k TÝD, VŠ a JAKT), a to více či méně důkladně: v souvislosti s komentářem, že *matka Nerudova byla posluhovačkou, ale hokynářkou nebyla* (1952, s. 280), se na stylizaci poukazuje přímo výrokem *Neruda stylizuje* (1952, s. 280); zároveň se zde (znovu) odkazuje na Nerudův zvyk číst na střeše (1952, s. 280).⁹² K autostylizaci se poukazuje i ve vysvětlivce vázané k postavě Jana Hovory: *Janko Hovora byl mladistvý pseudonym Jana Nerudy (kontrast: Janko Hovora a Jan Neruda nerudný!)*, 1952, s. 283. S Nerudou je v textu vysvětlivek spojován Loukotův výrok *bez talentu neb přímo blb – tak se i o Janu Nerudovi mluvilo v jeho mládí nejen na Malé Straně, ale také na druhém břehu, především u Palackých a Riegrů* (1952, s. 281). Jiné vysvětlivky ozřejmují genezi jednotlivých povídek. Konfrontována je časopisecká a knižní podoba JAKT (1952, s. 285–286): *V knižním vydání vynechal Jan Neruda úvod, který měl v časopiseckém otisku (Lumír 1877, str. 129), následuje citát tohoto úvodu a v souvislosti s úsekem textu PM Já byl Žižkou . . . ze všech nejčernější pak ještě J. N. byl opravdu snědý, i tu je tedy vidět, že původní poznámka otisku v Lumíru toliko beletristicky odváděla čtenáře na jinou stopu*. V souvislosti s U3L se poukazuje (1952, s. 284–285) na obdobný motiv v jiných Nerudových pracích: *Scénu s dívkou, která přijde tančit od mrtvolky své matky, opakuje zde Neruda ve zbeletrizované formě ze čtvrté části své studie Ze starých hospůdek (feuilleton Hlasu z 6. IV. 1862) a z Noci čtvrté (Z povídek měsíce, Arabesky, 2. vyd., 1880, časopi-secky po prvé otištěno v Rodinné kronice 1863)*. Spojitosti různého druhu mezi

⁹² Pro orientaci srov. celý text vysvětlivky usouvztažněný s Nerudovým textem *syn naší posluhovačky, hokynářky: matka Nerudova byla posluhovačkou, ale hokynářkou nebyla. Neruda stylizuje: viz vysv. k str. 9. V dalších větách znovu o zvyku Jana Nerudy číst na střeše, viz str. 20 a povídku Večerní šplechty* (1952, s. 280). Ve vysvětlivce ke s. 9, zde zmíněné, se uvádí: *Neruda líčí krám hokynářský, rodiče jeho však měli v domě U dvou slunců jen tabáční trafikku* (1952, s. 279).

PM a jinými Nerudovými díly srov. i jinde, např. v odkazu na Písň kosmické (na toho mrtvého muže – srovnej 17. z Písni kosmických Jana Nerudy, 1952, s. 283) a Arabesky (1952, s. 283: Josef Harfenista – postava ze stejnojmenné povídky z Nerudových Arabesk, 1864).⁹³

Už dosavadní výklad naznačil jistou nespornou rozdílnost dvou typů vydání PM: v jednom z nich (1956, 1958) se vysvětlivky jako vñetextové instrukce orientují spíše na čtení textu, tj. poskytují návod, jaký význam jakému výrazu, identifikovanému jako výraz neznámý, cizí, přiřadit. V druhém typu (1952) se tyto neznámé, cizí výrazy jako bariéry komunikace neidentifikují, a vysvětlivky se orientují spíše na fázi-složku interpretace, poskytují instrukce ke konstituování smyslu textu (literárního textu) jako celku. Míra uplatňování těchto tendencí (orientace vysvětlivek na čtení × interpretaci) a zároveň míra, v níž vysvětlivky jako vñetextové instrukce k recepci posouvají výchozí text na ose implicitnosti × explicitnosti textace smyslu, může být doložena i na vysvětlivkách vázaných k jednomu z výrazných rysů dobového komunikačního úzu, k užívání němčiny.

Podobně jako výrazy a výroky německé (prostředky kódu z hlediska současného českého čtenáře nepochybně cizího) jsou ve vysvětlivkách identifikovány jako komunikační bariéry i další rysy dobové komunikace: ve vyd. 1956, 1958 např. prostředky dobového navazování kontaktu jako *tumal*,⁹⁴ překvapivě jen ve vyd. 1952 pak dobová terminologie: *cholera morbus* – *nemoc cholera*, *běžný tehdy termín* (1952, s. 281), grafická podoba výrazů: *radda* – ve významu „*pan rada*“ se psalo podle starobylého zvyku i v *biedermeieru s dvěma d (radu dává)* (1952, s. 281). Logicky pak pouze vyd. 1952 vysvětluje dobový úzus komunikace literární: *JJ – obvyklý obrozenecký název básní a básniček psaných na určité básnické ženské ideály* (1952, s. 281).

Je-li funkce užívání němčiny v celku PM implikována právě jen jím samým (srov. výše), je zákonité, že německé výrazy a výroky jsou ve vysvětlivkách překládány – a podány jsou tak instrukce k jejich čtení. Instrukce k jejich interpretaci pak většinou – ne však úplně pravidelně, srov. níže – nenese sám překlad, ale komentáře, jež se na něj ve vysvětlivkách vážou. Srov. např. k výrazu *Frau von Eber* (v kontextu *Jen na skok jsme tady, Frau von Eber*, s. 27): – *paní z Ebrů, tehdejší měšťácký zvyk povyšoval v denním styku prosté občánky do šlechtictví pouhou předločkou von* (1952, s. 280); – (něm.

⁹³ Toto zaměření vyd. 1952 se odráží i v rozsahu jednotlivých poznámek, srov. např. *Petőfi Sándor, maďarský básník (1823–49), padlý v revoluci, Nerudou milovaný a překládáný* (1952, s. 283) a proti tomu pouze *Petőfi – Sándor P. (1823–49), maďarský básník, padlý v revoluci* (1956, s. 278).

⁹⁴ Srov. *tumal* – slovo, kterým se poněkud mazlivě doprovázelo nabídnutí, podání něčeho, vlastně „tu máš“; podle zvyku někdejší společnosti se užívalo v pobízecím oslovení tvaru 3. osoby minulého času místo 2. osoby způsobu rozkazovacího (obdoba onikání, např. „šel sem“ místo „pojď sem“); 1956, s. 278; 1958, s. 247.

vyslov frau fon ébr) paní z Ebrů; tehdejší měšťácký zvyk užíval šlechtického označení von i v běžném společenském styku (1956, s. 273; 1958, s. 242).

I tady, zvláště patrně ale v souvislosti s rozsáhlejšími sekundárními texty německými (básnička Matyldina, pamětní lístek Kořínkův, o nich také výše, s. 41), vyvstává do popředí problém explicitnosti × implicitnosti vysvětlivek samých – jako problém explicitnosti × implicitnosti jejich „návodovosti“.

Zhruba lze říci – a na řadě příkladů doložit – že v jistém smyslu, totiž pokud jde o přiřazení významu k tvaru, jsou explicitnější vysvětlivky vyd. 1956, 1958. Srov. např. (*hlemýždi udělaní*) *šlampet* – *pražská zkroutenina termínu schlampende Schnecken z německé kuchařské knihy (Die bayerische Köchin in Böhmen, Mnichov 1856); schlampen – mlaskati, šmathati, Schlampe – šlichta* (1952, s. 281) a oproti tomu explicitnější, protože „přímo“ přeložené: (*hlemýždi udělaní*) *šlampet* – *pražská zkomolenina německého termínu „schlampende Schnecken“ (vyslov šlampende šnekn), sekaná z hlemýžďů* (1956, s. 275; 1958, s. 244). Pokud jde o proces konstituce smyslu celku, směřují k explicitnosti spíše vysvětlivky vyd. 1952. Srov. např. výše už zmíněný vysvětlivkový překlad německého *Sie ist nicht mer* jako *už je po ní* (1952, s. 280) proti implicitnějšímu (protože nenesoucím charakteristiky srovnatelné s charakteristikami textu německého) *už jí není* (1956, s. 273; 1958, s. 242).

Snad nejnápadněji se problém explicitnosti × implicitnosti vysvětlivek vyjevuje v souvislosti s jedním typickým rysem sekundární komunikace PM, zmíněným už výše. Totiž s tím, v jak značné míře v ní figurují (vedle sekundárních textů „fiktivních“)⁹⁵ i sekundární texty „reálné“ odkazující přímo k (dobovému) kulturnímu kódu a existující jako samozřejmá součást dobového společenského vědomí. Jsou to texty slovesné (umělecké i neumělecké), reprodukováné buď jako celek, nebo zastoupené v sekundární komunikaci svým titulem (popř. některou svou částí), ale i texty neslovesné (obrazy, hudební díla, zvl. opery, např. ve FIG). V sekundární komunikaci se s nimi „zachází“ různě – poukazuje se na ně, citují se, jsou parafrázovány, parodovány – to v modelaci produkční složky komunikace. Jsou zde ovšem i interpretovány (modelování recepční složky komunikace).

Interpretace této sekundární interpretace, popř. šíře interpretace sekundárního „zacházení“ s texty tohoto druhu je mnohdy nasnadě a instrukce k čtenářskému přehodnocení sekundární interpretace nejsou zapotřebí. Srov. např. ve FIG, kdy je východiskem distance od sekundární recepce už vztah apelativa (*hus*) a propria (*Hus*); ještě v Příručním slovníku se uvádí i *hus* jako mask.: *Konečně se ptám, půjde-li zítra do českého divadla. Co prý se dává? Dává se Tylův Jan Hus; je 6. července, pamětní den upálení Husa. „Ráda bych šla, – ale nepůjdu na Husa.“ – „Proč? Snad ne proto, že byl kacířem?“ – „No – ale zítra je pátek – půst – a to přec nejde!“*, s. 264.

⁹⁵ Tj. textů, jež jsou jako „autorům“ přiřazeny přímo (fiktivním) postavám literárního díla; v PM srov. např. Kousky zápisků praktikantových, novela O některých domácích zvířátkách, básně v TÝD, dopisy v PS aj.

Jindy ovšem takové instrukce zapotřebí jsou. Pak je myslím na místě klást si otázku, zda (pouhá) vysvětlivková identifikace „reálného“ textu, k němuž se v textových komunikacích nějak odkazuje, tj. např. jeho dobové zařazení, přiřazení autorovi atd., jako návod k interpretaci sekundárního „zacházení“ s textem postačuje. Je např. sdostatek instruktivní, je-li k výrazu *Doktor Bartolo, sevillský doktor* vysvětleno – z opery *Gioacchina* (vysl. *džoakína*) Rossiniho *Lazebník sevillský* (1952, s. 280)? Není komunikační bariérou spíše než neschopnost přiřadit citovanému motivu dílo, odkud je citován, a jeho autora, neznalost onoho díla samého? Nevstupuje totiž do smyslu TÝD právě paralela doktor Bartolo – doktor Loukota, Rosina – Josefinka, láska a stáří × mládí atd.? Nebo: je dostatečně instruktivní podat k sekundárnímu (Provazníkovu) *Já nechodím taky už od let do opery. Kdybych šel, šel bych jen do Marty* (s. 237) vysvětlení *Marta aneb Trh v Richmondu, zpěvohra, kterou složil Friedrich von Flotow (1812–83)* (1952, s. 288)? Není pro konstituci smyslu celku (přínejmenším v souvislosti s postavou, jíž se vysvětlováný výrok přiřazuje) podstatný i charakter zmíněného kusu samého, příp. též ve vztahu k autorově tvorbě a jejímu postavení v kontextu dobové hudby vůbec? Kde jsou hranice toho, které instrukce je zapotřebí ve vysvětlivkách textovat a které už nikoliv? Neumím tyto a podobné otázky (položeny byly i v souvislosti s osmyslením smíchu PM) zodpovědět jednoznačně, nemyslím ale, že by nebylo na místě je klást.

Problém explicitnosti × implicitnosti vněttextových instrukcí je samozřejmě mě úzce spjat s problémem instrukcí vnitřnětextových – a ještě obecněji s explicitností a implicitností jako jistými textovými kategoriemi obecně.

Ve výkladu o této problematice poukazuje Hausenblas (1972, zvl. s. 102–103) i na její aspekty recepční. Kategorie explicitnosti × implicitnosti se ozřejmuje, zhodnocuje (a své dva póly transformuje) zvl. ve vztahu k už zmíněné soustavě interpretantů každé komunikace, ke kódu a kontextu. Z úvah o předpokladech úspěšné komunikace⁹⁶ by mohlo vyplývat (a zdály by se tomu nasvědčovat i předchozí části tohoto výkladu), že tato „úspěšnost“ je v podstatě poměřována mírou v textu předjatého porozumění nebo jinak: mírou, v níž reální komunikanti danou dvojici interpretantů sdílejí. Platí to snad – a není jisté, zda bezvýjimečně – pro slovesné texty **neumělecké**. V souvislosti se specifikou slovesných textů **uměleckých**, zvl. v souvislosti s vlastností umělecké prózy modelovat realitu i ve vztahu k jejím charakteristikám komunikačním, se platnost takového tvrzení problematizuje. Zřejmé to je už jen ve vztahu k jednomu z dvojice interpretantů, ke kódu.

⁹⁶ K otázkám těchto předpokladů, zvl. k tzv. sdílenosti kódu srov. v souvislosti s uměleckým textem např. Revzinová – Revzin, 1971; Culler, 1975 aj.

Není jistě pochyb o tom, že i (v širokém slova smyslu) kódům nesdíleným (tedy z hlediska jednoho komunikanta „cizím“)⁹⁷ se v celku uměleckého textu slovesného jisté funkce přiřazují, a to jak v rámci komunikací textových,⁹⁸ tak v komunikační rovině reálu, tj. v procesu recepce textu znaku jako celku, srov. výše o komunikačních bariérách.

Ve vztahu k této rovině je mj. podstatný i podíl cizího kódu (cizích kódů) na aktivizaci recepčního úsilí čtenáře. V tomto smyslu pak dva krajní způsoby textového užití (prvků) cizího kódu, tj. jeho vnitřnětextového převedení × nepřevedení do kódu domácího, reprezentují dva krajní póly „otevření“ textu vzhledem k čtenáři. Při míře explicitnosti × implicitnosti textové prezentace dílčích konstituentů sdělného smyslu textu přitom hrají zřejmou úlohu i vysvětlivky.

Nejsou ovšem zdaleka jediným textem, jehož prostřednictvím se textová implicitnost × explicitnost posouvá blíže k pólu explicitnosti. Jak už bylo řečeno, obdobnou funkci, orientovanou ovšem především na interpretační fázi-složku recepce, mají i dodatkové texty jiného typu (doslov, předmluva) a v širším rámci literární komunikace i texty další (anotace, kritika, recenze, odborná studie apod.).

Všechny tyto dodatkové texty však stojí v procesu literární komunikace vždy (nějakým způsobem) „vedle“ textu výchozího,⁹⁹ tj. textu, k jehož vnímání a interpretaci „navádějí“. Vstupují s ním tak do dvojakého, vnějšího vztahu, jenž vymezuje zpětné vazby různého typu: mezi čtenářskou bezprostřední interpretací a interpretací textovanou v těchto dodatkových textech především. Takové vazby pak vytvářejí základ pro příp. obohacení bezprostřední čtenářské interpretace výchozího textu, pro její korekci, nebo – to snad výjimečně – i pro její úplné popření a pro utváření interpretace nové, od původní odlišné.¹⁰⁰ V procesu recepce (výchozího) textu mají tedy tyto textové interpretace pouze podpůrnou funkci (upozorňují na výchozí text, motivují jeho recepci, doplňují ji, korigují atd.).

Jinak je tomu u těch textovaných interpretací (výchozího) textu, kde možnost konfrontace bezprostřední čtenářské interpretace výchozího textu a jeho interpretace textované zpravidla chybí, např. a především v **překladech**.

⁹⁷ Cizím zde stejně jako výše neznamena nutně jinojazyčným.

⁹⁸ Srov. např. v rovině sekundární komunikace záměrné znepřístupnění, utajení informace, vydělení komunikujícího subjektu z okolního světa (např. ono už zmíněné *Denn diese Leuten kennen's nicht* v TÝD, s. 21); z hlediska funkčně nadřazené komunikace primární pak srov. zvl. charakterizační funkci sekundárního užití cizího kódu (též srov. výše).

⁹⁹ Není z hlediska cílů tohoto výkladu nějak zvlášť důležité, zda „před“ jeho recepcí, anebo „za“ ní. Podrobněji k těmto otázkám srov. Macurová, 1981.

¹⁰⁰ Vytvářejí ovšem základ i pro korekci oné interpretace textované v dodatkových textech, příp. také základ pro úplnou distanci od ní.

3.3 Překlad jako instrukce a jeho specifika

Z různých možných úhlů pohledu na překlad uměleckého slovesného textu¹⁰¹ je zde tedy v návaznosti na předchozí komunikačně orientované úvahy zdůrazněno hledisko jediné: překlad je nahlížen (především) jako textovaná (komunikovaná) interpretace orientující jistým způsobem čtenářskou **receptci** textu.

Tato (v první fázi vlastně individuální) interpretace¹⁰² zasahuje v různé míře a různým způsobem různé textové složky.

Nejnápadněji pravděpodobně „ideologii“ textu. Zřejmě to je zvl. v průřezu diachronním, kdy se různé (překladatelské) interpretace spínají s proměnlivými potřebami cílové komunikace, do nichž se promítají proměny dobových „potřeb“ společenských: není jisté náhodné, že např. Defoeův Robinson Crusoe se k nám právě od padesátých let uvádí v té podobě, která na místo Boha, Prozřetelnosti, víry, zbožnosti, náboženství, tj. důležitých složek smyslu textu (srov. Ellis, 1969), důsledně klade hodnoty jiné jako práci, rozum, myšlení, usilovnost, vytrvalost atd. (podrobněji Macurová, 1975).

Rozdílné překladatelské interpretace ve vztahu k významovému okruhu Bůh, víra, zbožnost . . . jsou však patrné i v průřezu synchronním, tedy v situaci společenské „potřeby“ – dejme tomu – totožné. Srov. např. dva v podstatě časově paralelní překlady povídky K. Vonneguta Harrison Bergeron: *Psal se rok 2081 a všichni si byli konečně rovni. Nebyli si rovni pouze před Bohem a zákonem, byli si rovni v každém ohledu* (Vonnegut, 1985 – Kříž) × *Psal se rok 2081. Lidé si byli konečně rovni. Byli si rovni nejen před zákonem, ale ve všech směrech* (Vonnegut, 1984 – Podaný). Nebo: (. . .) *nechala bysem o nedělích vyzvánět zvony – jenom zvony. Jako na počest církve* (Vonnegut, 1985 – Kříž) × (. . .) *vyšlala bych v neděli jen zvuk zvonů a žádné jiné signály* (Vonnegut, 1984 – Podaný). Ať už je geneze rozdílnosti překladů jakákoliv,¹⁰³ jejich různá interpretace výchozího textu je patrná na první pohled – a o tom, že sama předjímá a svým způsobem determinuje různě zaměřenou interpretaci čtenářskou, nelze pochybovat.

O interpretativní funkci překladu lze uvažovat i ve vztahu ke komunikačnímu ustrojení (výchozího) textu, mj. i ve vztahu k povaze komunikace, jež je prezentována jako komunikace sekundární. Překlad – na rovině užití jazykových prostředků – interpretuje její charakter často rozdílně – to lze snadno doložit (srov. např. spisovnost × nespisovnost, expresivitu × nocialitu, konkrétnost × abstraktnost výrazu):¹⁰⁴ *Možná že by je dost zesílili* (Vonnegut, 1984 – Podaný) × *No – tak bysem to teda vosolila, aby byl hukot* (Vonnegut,

¹⁰¹ Srov. např. Catford, 1965; Kommissarov, 1973; Barchudarov, 1975; Ziomek, 1979; u nás zvl. Levý, 1963; Popovič, 1975; Pechar, 1986; Hocheš, 1990.

¹⁰² A z hlediska synchronního i interpretace svým způsobem „absolutizující“ smysl výchozího textu: nebývá totiž zvykem, alespoň ne u nás, aby zvl. rozsáhlejší texty byly zároveň (anebo v krátkém časovém období) překladově interpretovány víc než jedním způsobem.

¹⁰³ Tj. daná subjekty překladatelů samých, popř. dalšími subjekty, jež do komunikačního aktu mezi subjekt autora a překladatele vstupují (lektor, redaktor, cenzor atd.).

¹⁰⁴ Zdůraznit je třeba, že obě překladatelské interpretace vstupují do téhož cílového kontaktu určeného totožnými normami překladatelskými; také v textu prezentovaná sekundární komunikační situace je pochopitelně v obou textech totožná (neoficiální, spontánní „mluvený“ kontakt).

1985 – Kříž); *V poslední době vypadáš unaveně* (Vonnegut, 1984 – Podaný) × *Poslední dobou seš takovej utahanej – takovej jako zdrchanej* (Vonnegut, 1985 – Kříž); *Kdyby to šlo, udělali bychom ve vaku díru a vydali několik olověných kuliček. Jenom několik* (Vonnegut, 1984 – Podaný) × *Kdyby jenom existoval nějaký způsob, jak bysme mohli dospodku toho pytle udělat malou díрку a vyndat vodcat pár těch olověnejch kuliček. Jenom pár* (Vonnegut, 1985 – Kříž).

Už výše bylo řečeno – a platí to samozřejmě i pro texty překladové – že sekundární komunikace se včetně své jazykověslohové povahy zásadním způsobem podílí na významové výstavbě celku textu a na utváření jeho smyslu. Právě v překladu přitom vystupuje řada problémů spjatých s komunikačním ustrojením textu zvláště zřetelně. Souvisí to především s obligatorní proměnou jistých složek komunikačního modelu v překladu, a to s proměnou **kódu** textu a s proměnou jeho **receptora** (jako textové projekce čtenáře), zvl. pak receptorova zkušenostního komplexu, objemu vědomí, mj. i vědomí „komunikačního“ (zahrnujícího např. také jisté povědomí o komunikačních normách, znalost jazyka, příp. hlubší teoretické vědomosti o jazyku atd.). Obligatorní proměna kódu a receptora určuje pak jistou asymetričnost modelu komunikace ve vztahu k ose cizí × domácí, asymetričnost, jež je pro překladový text typická. Důsledkem této asymetričnosti je vyhrocování rozporu mezi povahou kódu sekundární komunikace a povahou jeho deskripce, popř. jeho reflexe – nebo jinak: povahou metajazykových výroků k tomuto kódu vztahených.

Dobře je to patrné už v souvislosti s „minimální“ metajazykovou operací, s problémem označování kódu cílové sekundární komunikace. Zatímco totiž kód v sekundární komunikaci **citovaný** je pravidelně a obligatorně kódem domácím (stejně jako kód komunikace primární), jeho **pojmenování** na ose cizí × domácí potenciálně variuje. Srov. *Perhaps it doesn't understand English* (Carroll, 1965, s. 29) ve čtyřech českých podobách: *snad mluví jinou řečí* (Carroll, 1904, s. 24 – Houdek); *Snad nerozumí česky* (Carroll, b. r., s. 17 – Váňa); *Možná, že nerozumí česky* (Carroll, 1948, s. 24 – Císař); *Možná, že nerozumí anglicky* (Carroll, 1970, s. 23 – Skoumalovi).

Vystupují přitom do popředí různé aspekty vnitřního komunikačního napětí překladu: v *nerozumí anglicky* mezi citovaným kódem sekundární komunikace (domácí čeština) a jeho označením (jako kódu cizího, angličtiny); v *nerozumí česky* mezi v textu prezentovaným (cizím) světem a (domácím) kódem, jenž se mu přiřazuje; v *mluví jinou řečí* je napětí neutralizováno.

Takové vnitřní **komunikační napětí** překladu se ještě prohlubuje v případech, kdy je sekundární komunikace výchozího textu charakterizována přítomností většího počtu (různých) kódů, jejichž užití je přitom v celku textu – a to je důležité – tematizováno. Nejde tedy jen o citát sám, ale o **citát** (nějakého) kódu a k němu vztahenou **deskripci**, popř. **reflexi**.

Např. v Styronově *Sophiině volbě*, jež může sloužit jako prototyp takového textu, tvoří idiolekt titulní postavy vedle angličtiny (kódu z hlediska celku textu základního) ještě francouzština, němčina, polština, jidiš, ruština.¹⁰⁵ Pokud jsou tyto jazykové kódy prezentovány v podobě citátu, jsou moderní překladatelskou praxí snad pravidelně interpretovány jako takové – francouzština jako francouzština, němčina jako němčina atd.

Nebývají tedy obvykle citátové výroky v jiném než základním kódu užívány jako interpretační prostředek přesouvající text na ose cizí × domácí blíže k pólu domácí, na rozdíl např. od dřívějších překladů z Carrolla. Tam je výrok *Ou est ma chatte* (Carroll, 1965, s. 39) užitý citátově v anglickém textu prezentován v českých překladech i jako *Wo ist meine Katze* (Carroll, 1948, s. 24 – Císař) nebo dokonce jako *Hören, Frau Katz* (Carroll, 1904, s. 24 – Houdek). Výrazné interpretační posuny tohoto typu (francouzština jako němčina) se spínají logicky s naturalizací saský × normanský, příp. anglický × francouzský, budují opozici jinou, více „domácí“, opozici český × německý. Srov. i v širším kontextu francouzského citátu: „Perhaps it doesn't understand English,“ thought Alice, I daresay it's a French mouse, come over with William the Conqueror.“ (For, with all her knowledge of history, Alice had no very clear notion how long ago anything had happened). So she began again: „Ou est ma chatte?“ which was the first sentence in her French lesson book. (Carroll, 1965, s. 34). – „Snad mluví jinou řečí,“ napadlo Evě. „Je to třeba německá myš, která se sem vestěhovala za císaře Viléma, když chtěli Prusáci nás pohltit,“ tak slychala Eva hovořit tatínka a povídala si po něm. Spustila tedy na myš německy: „Hören, Frau Katz!“ Tak byla vyjevená, že ani neupozorovala, jak si plete kočku s myší. (Carroll, 1904, s. 24 – Houdek). „Možná že nerozumí česky,“ pomyslíla si Alenka, „to bude, počítám, německá myš, která sem přišla s Jindřichem Ptáčkem. (Vidíte, že se vši svou znalostí historie Alenka neměla jasné představy, jak dávno se to stalo). Začala tedy znovu: „Wo ist meine Katze?“, což byla první věta v její německé čítance. (Carroll, 1948, s. 24 – Císař).

Obtížnější interpretační problém než prostá koexistence několika kódů představuje takový typ komunikačního ustrojení textu, pro něž je typické prostupování, mísení kódů, průnik jejich prvků – a v důsledku toho zhusta i (různorodé) **deformace** základního kódu (ve Styronově textu srov. např. angličtinu jako kód z hlediska titulní postavy cizí).

Nejde přitom zase jen o náležitou interpretaci odchylek od jazykových, stylistických či širě komunikačních norem výchozího textu a jejich „překlad“, v němž by figurovaly srovnatelné odchylky od norem jazyka cílového. Jde o interpretaci oné vnitřní **komunikační koherence** textu: o doporučenost vztahu sekundárních citátů prezentovaných v přímé řeči postav a jejich deskripce, popř. reflexe. Jejich prostřednictvím – jako výroků metajazykových – je idiolekt přiřazený titulní postavě Styronova románu v překladu charakterizován jako angličtina obsahující „roztomilé nepřesnosti“, jako vyjadřování, pro něž jsou typická „drobná škoברtnutí o nástrahy syntaxe a zvláště o záludnosti těch příšerných nepravidelných sloves“ (Styron, 1984, s. 75 – Nenadál).

¹⁰⁵ Ruština přitom není prezentována v citátové podobě.

V rovině citátu (ta je ovšem v překladu obligatorně v kódu češtiny) je tato metajazyková charakteristika modelována nejnápadněji také v souvislosti s užíváním slovesných tvarů (stejně jako v textu výchozím). Ne však v souvislosti – a to na rozdíl od textu výchozího – s užíváním slovesných tvarů sloves nepravidelných (čeština má jen čtyři), ale (různým způsobem defektních) tvarových podob slovesného vidu (dokonavost × nedokonavost, násobenost × nenásobenost). Jen v první čtvrtině textu srov. např. *Věc, co vyplásovává ptáky* (s. 93), *já si vždycky nechávala* (s. 75), *vypadávaly mi zuby* (s. 93), *mohla jako ta růžička rozkvétávat* (s. 95), *nahoře postavěli čápi hnízda* (s. 112), *já jsem nepoznávala žádný jiný život* (s. 114), *nemá cenu vykládat mu* (s. 116), *pořád ještě vyučila* (s. 117), *minuly týdně a týdně a nic už se nestávalo* (s. 119), *vždycky přichodila modlit se do synagogy* (s. 121) atd.¹⁰⁶

V případech, kdy jsou metajazykové výroky orientovány na jediný konkrétní komunikační defekt, pak obtížnost překladové interpretace citátů vystává nejzřetelněji: nejvýrazněji se totiž v takových případech vyhrocuje vnitřní komunikační napětí překladu a nejnáléhavěji se aktualizuje problém komunikační koherence textu. Srov. např. přisouzení vlastnosti sekundárního kódu cílového (**češtiny**) kódu pojmenovanému jako **angličtina**, tj. přiřazení kategorie slovesného vidu anglickému slovesu: „*A děkuju ti taky za to, že jsem mohla jako ta růžička rozkvétávat.*“ – „*Ne rozkvétávat, jen rozkvést!* (. . .) *Musíš se už jednou naučit, jak vyjádřit u infinitivu slovesa dokonavost a nedokonavost. Je to těžké, viš, protože v angličtině většinou nenajdeš nějaké pevné a neměnné pravidlo.*“ (Styron, 1984, s. 95 – Nenadál).

Jinak jsou vlastnosti cílového kódu v tomto případě reflektovány v překladu slovenském (Styron, 1986 – Juráková): kódu sekundární komunikace (obligatorně slovenštině) jsou připisovány vlastnosti sdílené oběma jazyky, výchozím i cílovým, srov.: *Nie rozkvitnula (. . .) ale iba rozkvitla. Musíš sa naučiť rozlišovať koreň slova od prípon a vedieť presne, kedy akú príponu odtrhnúť a nahradit ju inou. A to je ťažké, viáš, lebo angličtina väčšinou nemá nijaké pevné, jednoznačné pravidlá* (s. 82–83).¹⁰⁷ V této souvislosti je zajímavé i srovnání vnitřní komunikační koherence českého a slovenského překladu: metajazyková charakteristika sekundárního kódu je v pře-

¹⁰⁶ V citátech přiřazených titulní postavě se rysy „cizosti“ kódu modelují ovšem i řadou prostředků dalších, v cílovém textu mnohdy poukazujících k průniku kódu několikerého druhu, srov. např. *Já skoro neměla vůbec žádné vlasy* (s. 93), *dřív mluvila než po polsky* (s. 112), *trh na látky a tkaniviny* (s. 112), *polsky se jí praví* (s. 112), *jsou (. . .) vzpomínky nějak pospojené s univerzitou* (s. 114), *z nejstarších univerzit v Evropě, začala už někdy ve 14. století* (s. 114), *oni nebyli (. . .) kostnatěli* (s. 115), *mluvila jsem ještě víc plynněji* (s. 115), *o hodných Polacích* (s. 116), *ta vyučovala taky moji maminku* (s. 117), *týdně a týdně* (s. 119), *já nemůžu srozumět, jak přežila* (s. 121), *jsem ho v životě ani cípem oka nespátřila* (s. 122) aj.aj.

¹⁰⁷ Srov. k tomu specifický rys angličtiny „opravovaný“ v textu výchozím: *And thank you for making me to bloom like a rose. // Not „to bloom“ (. . .) just „bloom“. You must begin to learn just when and where to add the preposition „to“ to the infinitive verb, and when to leave it out. And it's tough, you see, because in English there's no hard, fast rule* (Styron, 1980, s. 78).

kladu slovenském v podstatě totožná s charakteristikou podanou v českém překladu (jde – a je to i ve shodě s textem výchozím – o „lahodne komolenú angličtinu“, v níž se vyskytují „drobné kotrmelce v gramatike, najmä keď musela použiť tie prišerné tvary nepravidelných slovies“ – Styron, 1986, s. 66 – Juráková). Zhruba polovina slovesných podob interpretovaných v českém překladu ve shodě s originálem jako defektní, se však v překladu slovenském realizuje ve shodě s normou.

Problémy takovéto a obdobné povahy, interpretačně značně náročné, souvisí mj. i s tím, že překladová interpretace komunikačního ustrojení textu je určována **komplexem** koordinát, často orientovaných protichůdně a působících proti sobě (zejména na ose výchozí × cílový, cizí × domácí). Působí tu a) faktory vnitřnětextové, zvl. kód a kontext komunikace prezentované v textu a její (též v textu prezentované) normy; ta je logicky vázaná na prezentovanou komunikační situaci a její určení; b) faktory vnětextové, tj. kód a kontext komunikace reálné, zvl. pak komunikační situace recepce textu a její normy (přiměřenost × nepřiměřenost komunikace prezentované v textu nejen normám, ale už i úzu komunikace reálné).

Překladová interpretace komunikačního ustrojení textu včetně interpretace jeho vnitřní komunikační koherence (nebo jinak: míra a úplnost kreolizace **jazykových** „reálií“) je pak určena průnikem těchto koordinát. Jejich respektování (funkční přiměřenost cílové sekundární komunikace jak vnitřnětextové komunikační situaci, tak recepčním normám reálu) je jedním z předpokladů celkové funkční adekvátnosti cílového textu textu výchozímu, tedy předpokladem jeho adekvátního fungování v cílové literární komunikaci.

V jejím rámci nese překladový text, svou podstatou už textovaná interpretace, ovšem zároveň jisté instrukce k recepci (interpretaci) sebe samé. Předpokladem jeho adekvátního fungování je pak i **shodnost** těchto instrukcí s instrukcemi textu výchozího (cílový text orientuje svého čtenáře k stejné interpretaci jako výchozí text čtenáře výchozího).

Problematika překladu vnitřnětextových instrukcí k vnímání a interpretaci textu se obnažuje – a bylo to už řečeno – zvl. v těch případech, kdy jazyk, řeč, komunikace vstupují přímo do významové výstavby textu – např. v prózách L. Carrolla *Alice in Wonderland* (dále A 1) a *Through the Looking Glass* (dále A 2). Alespoň na několika případech lze ukázat, do jaké míry překlad právě vnitřnětextových instrukcí tohoto typu předjímá, popř. nepředjímá fungování cílového textu obdobné fungování textu výchozího.

Tak např. ve výchozím textu je čtenář zřetelně instruován ke korekci sekundární recepce výrazu *feather* („*Feather!*“ *cried the Sheep*, Carroll, 1965, s. 165), tedy ke korekci té recepce, jež je textována (sekundárním) *Why do you say feather so often, I'm not a bird*. Opakovaně sekundárně užitý výraz *feather* je přitom gramaticky nedefinovaný: může potenciálně fungovat i jako

substantivum (*pírko, peří*), i ale jako imperativ slovesa *to feather* (tj. mj. *vesla na plocho obrátit, napložit*) – a dvojí možná recepce se tak přímo nabízí. Instrukce ke korekci jeho sekundární recepce (*feather – bird*) zde nese kontext jeho užití. Na jeho utváření se podílí několik činitelů. Jednak sama prezentovaná sekundární komunikační situace (Alenka s Ovcí jedou na loďce, Alenka vesluje). Jednak také bezprostřední textové okolí výrazu; v něm se odkazuje na významový okruh *voda, vesla, veslování* (*There was something very queer about the water . . . as every now and then oars got fast in it, and would hardly come out again*, s. 165–166) i přímo na veslování nesprávným způsobem, a to sekundárním *You'll be catching a crab directly* (s. 155), jehož význam je ozřejmen dále v textu: *the blade of one of the oars got fast in the water and wouldn't come out again (. . .) and the consequence was that the handle of it caught her under the chin, and, in spite of a series of little shrieks of „Oh, oh, oh!“ from poor Alice, it swept her straight off the seat (. . .) „That was a nice crab you caught!“* (s. 168).

Na základě těchto instrukcí se čtenář výchozího textu rozhoduje pro takové zvýznamnění dvojnásobného výrazu *feather*, jež je **jiné** než zvýznamnění sekundární, a logicky i pro korekci sekundárního nedorozumění, které sám daný výraz zakládá.

V českých překladech jsou sice instrukce ke korekci sekundární recepce textovány zhruba stejně jako v textu výchozím, vztahují se však k výrazům, jež na sebe možnost korekce nevážou, akcentujíce jen jeden ze dvou významových okruhů, jež jsou ve hře, totiž *feather – bird*. Srov. „*Péro!*“ *vykřikla Ovice* (Carroll, 1948, s. 198 – Císař) – „*Brčko!*“ *křikla Ovice* (Carroll, 1970, s. 184 – Skoumalovi). Je pak nasnadě, že čtenář cílového textu (stejně jako sekundární interpret a na rozdíl od čtenáře výchozího) sekundární užití výrazu *péro/brčko* nechápe.

V slovenském textu (Carroll, 1984 – Vojtkovi) směřuje překlad (*feather*) *vystri krídla* k poukazu k oběma významovým okruhům; dvojnásobnost výchozího *feather* přitom ještě supluje vnitřnětextová vysvětlivka: situována do roviny sekundární komunikace odkazuje jak na metaforičnost výrazu *vystri krídla*, tak na význam výrazu *chytit raka*, srov. *A veslá sú teraz tvojimi krídlami a ty ich musíš poriadne dvíhať, lebo inak ti ich voda strhne späť a udrú ťa tak, že spadneš. Tomu sa hovorí „chytit raka“.* (s. 162–163).

Obdobně – už povahou výrazu samého – je čtenář výchozího textu instruován např. k recepci výrazu *Cheshire Cat*. Ten zdánlivě označuje (jako spojení apelativa s určujícím přívlaskem – pojmenováním anglického hrabství) plemeno kočky, podobně jako např. angl. Yorkshire Terrier: čes. Joršírtier. Na výchozí jazykový systém je ale vázán ještě jedním svým rysem, totiž souběžnou existencí ve frazeologismu *to grin like a Cheshire Cat* – *vyšklebovat se, pošklebovat se*. České překlady tuto jeho charakteristiku zachycují jen někdy a jen zčásti, srov. *zámořská kočka* (Váňa), *čínská kočka*

(Císař), *kočka veselá* (Houdek), *kočka Šklíba* (Skoumalovi). Jako první interpretace výchozího textu tak částečně kladou čtenáři otázku, jež je v textu výchozím zodpovězena už povahou daného výrazu (*Cheshire Cat*) samého, totiž: proč je zámořské, resp. čínské kočce přiřazováno šklebení jako její nejcharakterističtější atribut (existující dokonce i bez kočky)?

Složitost překladu vnitřnětextových instrukcí k receptci (čtení, interpretaci) na rovině slova, resp. slovního spojení, se zcela zákonitě násobí při překladu vyšších ucelených sémantických celků, zvl. např. „textů v textu“.

První z jedenácti básní, jež jsou recitovány v A 1, má ve výchozím textu tuto podobu: *How doth the little crocodile /¹⁰⁸ Improve his shining tail, / And pour the waters of the Nile / On every golden scale! / How cheerfully he seems to grin, / How neatly spreads his claws, / And welcomes little fishes in, / With gently smiling jaws!* (Carroll, 1965, s. 32).

Překládána je takto:

Na vysokém dubě / syra držíc v hubě / paní liška seděla, / paní vrána hleděla. / V tom ji vrána uctívši / takto k lišce pravila: / takto k lišce . . . / takto k lišce pravila (Carroll, 1904, s. 22 – Houdek).

Jak ten malý krokodýl / vyhřívá svůj lesklý chvost, / hned ho pojme modrý Nil, / zlý to rybkám host. / Čepeří své pracky krásně, / k úsměvu si špulí dásně (Carroll, b. r., s. 14 – Váňa).

Běžel zajíc kolem plotu, / roztrhnul si v hrdle notu. / Kantor mu ji zašít spěchal, / v hrdle mu však jehlu nechal. / Zající teď skřípá nota / jako kantorova bota (Carroll, 1948, s. 23 – Císař).

Na Berounce pod Tetínem / krokodýl se vyhřívá, / hoví si tam v proudu líném / jako kláda neživá. // Potutelně usmívá se / v šupinatém pancíři, / očkem po rybičkách pase, / zda mu ve chřtán zamíří (Carroll, 1970, s. 20–21 – Skoumalovi).

Pro doplnění uvedu ještě překlad slovenský: *Hľadte na tie čudné zvyky: / karty mastia i poníky! / Sedia v klietke do polnoci, / hrajú, hrajú, niet pomoci. // Sem sa, ľudia, pomáhajte, / karty z zoo odnášajte! / No čo mladé, len sa smialo, / a čo staré, zutekalo* (Carroll, 1984, s. 20 – Vojtkovi). První slovenský překlad (Carroll, 1959 – Berániková – Bendová) tuto pasáž vypouští.

Uvedené cílové texty ve většině případů rezignují na překlad sémantiky textu výchozího, na překlad jeho „tématu“, a orientují se na překlad jeho sekundárního **fungování**, speciálně na jeho vlastnost fungovat jako metatext, vázaný k identifikovatelnému prototextu.¹⁰⁹ Ve výchozím textu je jím báseň I. Wattse *How doth the little busy bee*, v překladech veršovaná bajka A. J. Puchmajera (Houdek), národní říkadlo zapsané K. J. Erbenem (Císař), zná-

¹⁰⁸ / = předěl mezi verši; // = předěl mezi strofami.

¹⁰⁹ Výjimkou je překlad Váňův; ten na překlad fungování textu zcela rezignuje.

rodnělá obrozenecká píseň J. K. Chmelenského (Skoumalovi), úvodní strofy rozsáhlé skladby S. Chalupky (Vojtkovi).

V rovině výroků o sekundární komunikaci je pak prototext identifikován ve výchozím textu jako známý (*Well, I've tried to say „How doth the little busy bee“*, Carroll, 1965, s. 58), metatext jako „jiný“, nenáležitý (*but it all came different*). Podobně i v pasážích rámuje přímo sekundární recitaci: (. . .) *the words did not come the same as they used to do (báseň) I'm sure those are not the right words* (Carroll, 1965, s. 32).

Překlady prvního uvedeného výroku poukazují opět – byť z jiného úhlu pohledu – ke komunikační koherenci textu, jež se (ve výchozím textu) odvíjí v linii: prototext (jeho identifikace) → metatext jako text **jiný** než prototext. Váňův překlad pochopitelně a koherentně s překladem básně prototext neidentifikuje, srov. *Chtěla jsem odříkat jednu básničku, ale povídala jsem něco zcela jiného* (Carroll, b. r., s. 45). Překlad Skoumalových neidentifikuje v této souvislosti prototext, na nějž metatext odkazuje (*Nad Berouňkou pod Tetínem*), ale ne zcela pochopitelně a zcela nekoherentně celek jiný: *Ale chtěla jsem odříkávat Polámal se mravenček a ono se mi to nějak popletlo* (Carroll, 1970, s. 43). V překladu Vojtkových se neidentifikuje prototext (ve výchozím textu zastoupený prvním veršem), tj. Chalupkovo *Jajže, bože, strach veliký*, ale už jeho deformace v metatextu: *No, skúsila som zarecitovať „Hľadte na tie čudné zvyky“, a vyšlo mi z toho niečo celkom iné* (Carroll, 1984, s. 20).

Nicméně vzhledem k notorické známosti prototextů i vzhledem k průhledné metatextovosti recitovaných básní¹¹⁰ pak identifikace známosti a reflexe nenáležitosti prezentované v rovině sekundární komunikace rekurují i v komunikaci reálu: čtenář je (s výjimkou překladu Váňova) sdostatek zřetelně instruován k tomu, aby na základě vlastní znalosti prototextu nenáležitost metatextu posoudil a v souvislosti s tím se ztotožnil s příslušnými sekundárními výroky, jimiž je v rámci celku metatext reflektován (nekoherentnost sekundárního citátu a výroků o něm – srov. výše – zde ovšem klade cílové čtenářské interpretaci jisté překážky).

Podstatné – a pro odpovídající formování smyslu Carrollovy prózy zcela nezbytné – je ale přeložit především onu „známost“ (prototextu) a „jinost“, „deformovanost“ metatextu – napětí mezi nimi tvoří základ instrukce pro

¹¹⁰ Ve výchozím textu srov. dvě první strofy ze čtyřstrofě Wattsovy básně (ze sb. *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of Children*, 1715): *How doth the little busy Bee! / Improve each shining Hour, / And gather Honey all the Day! / From ev'ry op'ning Flow'r! // How skilfully she builds her Cell, / How nest she spreads the Wax, / And labours hard to store it well! / With the sweet Food she makes.* Cit. podle Smith, 1965, s. 57.

vnímání a interpretaci většiny básní do A 1 začleněných a i celku A 1 samého.¹¹¹

Uvedený příklad není přitom v A 1 nijak ojedinělý – obdobný vztah metatextu k prototextu (známost a deformace) charakterizuje dalších osm z jedenácti básní v A 1 recitovaných (kromě nich je tu jedna vlastní báseň Carrollova a jedna dětská říkačka – Nursery Rhyme – v klasické podobě). Komplikovanost překladu všech těchto osmi textů je obdobná: jde o to přeložit především známost prototextu¹¹² a jeho deformaci v metatextu, ale zároveň i jeho koherentní reflexi.

Deformované básnické texty začleněné do A 1 nejsou ve vnitřním ustrojení celku nijak samoučelné, na jejich specifické vnitřnětextové fungování se vážou jisté vnitřnětextové funkce. Neúspěch v sekundární komunikaci literární (jen neúspěšné pokusy o recitaci známých básnických textů) se spíná a prolíná s neúspěchy v komunikaci běžně mluvené, zvl. s neporozuměním a nedorozuměním jako typickým rysem dialogů podzemního světa (srov. Sutherland, 1970; Macurová, 1987; Padučeva, 1983) ozvláštňeného ve všech svých základních charakteristikách (hmota, pohyb, prostor, čas). Neúspěchy komunikační pak zpětně ozvláštňují i základní atribut lidského světa, lidské dorozumívání samo.

Vlastností „nést instrukce k recepci sebe sama“ se pak překlad liší od jiných typů textovaných interpretací (od recenze, kritiky, odborné studie atd.). Ty navíc – jak už bylo řečeno – vstupují s interpretovaným textem do přímého vztahu, umožňují čtenáři na základě jeho vlastní, nezprostředkované interpretace danou textovanou interpretaci přijmout, ale také ji odmítnout, popř. ji korigovat. V případě překladu, kdy je interpretovaný text v cílové komunikaci (alespoň ve většině případů uzuálního, neodborného příjmu) vlastně absentní, recepčně nepřístupný, tato možnost ztotožnění se, distance, korekce odpadá. Překladatelská interpretace do výchozího textu prorůstá (srov. i specifickou subjektivou problematiku překladu; k tomu

¹¹¹ V této souvislosti se nezdá být zcela průkazné tvrzení (Weaver, 1964) o obtížnější přeložitelnosti A 2. Dějová linie A 2 je sice motivačně opřena o řadu prototextů – vedle neverbálních šachové hry o anglické dětské říkačky – Nursery Rhymes: Humpty – Dumpty, The Lion and the Unicorn, Tweedledum and Tweedledee. Jejich fungování (vysvětlené např. v překladu Císarově třístránkovou vnitřnětextovou vysvětlivkou) jako textů dětského folklóru, v kulturní oblasti výchozí komunikace samozřejmě známých, je zde však odlišné: tyto prototexty jsou do celku A 2 začleněny v klasické, nedeformované podobě (srov. Opie, 1966), jejich „aktéři“ vstupují jako postavy do děje A 2, jenž je do značné míry rozvinutím dějových motivů jednotlivých říkaček. Známost těchto textů je tak pro celkový smysl A 2 méně relevantní než známost veršů zabudovaných do A 1.

¹¹² Ani ve výchozí literární komunikaci není prototext ve všech případech identifikovatelný jednoznačně, srov. např. dvojí vazbu (W. Wordsworth a T. Moore) písně Bílého jezdce v A 2 (Blake, 1974). K této problematice též Shaw, 1960.

Macurová, 1983), výchozí text je zhusta přijímán právě jen skrze tuto interpretaci. Cílově interpretován pak může být právě jen v rámci oněch hranic, jež překlad jako instrukce k interpretaci výchozího textu i k interpretaci sebe sama vytyčí.

Předcházející poznámky¹¹³ (vedené jen z jednoho úhlu pohledu) zdaleka nevyčerpávají problematiku komunikace v textu a textu v komunikaci v celé její šíři – a to se soustřeďují pouze na umělecký text slovesný.

Složitost otázek, jež je nutné přinejmenším klást, když už ne v úplnosti zodpovídat, se přirozeně násobí v úvahách o textech sémioticky ještě komplexnějších.

¹¹³ Výklad se částečně opírá o názory publikované ve studiích K druhům a funkci vysvětlivek při čtení a interpretaci textu. ČJL 35, 1984/1985, s. 145–151; K různým verbálním kódům slovesného uměleckého textu, k jejich využití a funkcím. SaS 49, 1988, s. 30–38; K poznávací hodnotě interdisciplinárního přístupu k slovesnému textu, zvl. uměleckému. In: Funkční lingvistika a dialektika. Linguistica XVII/1. ÚJČ ČSAV. Praha 1988, s. 159–166; Reflexe smíchu a smích jako prostředek reflexe člověka a světa. In: Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění. Praha 1991, s. 101–106. Na další využití práce odkazují přímo v textu.

II

FILM A VERBÁLNÍ KOMUNIKACE

K uplatnění verbálního jazyka
ve filmu

1 FILMOVÉ DIMENZE VERBÁLNÍHO JAZYKA

1.1 Sémiotická heterogenost filmu

Mezilidská komunikace se jen zčásti (zřejmě spíše z menší části) realizuje prostřednictvím konfigurací homogenních, stejnorodých znaků. Mnohá sdělení (texty v širokém smyslu) charakterizuje sémiotická heterogenost: Spojuje se v nich (s větší nebo menší těsností) více znakových systémů (kódů), které se zřetelně odlišují ve své výrazové složce i ve způsobu budování významu a které se často uplatňují také samostatně, resp. ve spojení s jinými systémy; navíc se v rámci těchto sdělení vedle už konstituovaných systémů nejednou sémiotizují prvky, jež jinak vyhraněně znakový charakter nemají a až v daných sděleních nabývají rysů znakového systému. Mezi sdělení tohoto druhu patří např. mluvená řeč doprovázená mimikou, gestikulací, prostorovou distancí vůči partnerovi atd. (Mistrík, 1988¹), psaný text doplněný grafy, ilustracemi, fotografiemi, resp. naopak grafy, obrazy, fotografie doplněné psaným textem (Mayenová, 1973; Schapiro, 1973; Šoltys, 1981; Nebeský, 1985), mapa (Mayenová, 1973; Nebeský, 1983), píseň (Nekvapil – Zeman, 1987), comics (Oomenová, 1975; Kloepfer, 1976), karikatura a kreslený humor (Kloepfer, 1976), reklamní plakát (Binder, 1975; Kloepfer, 1976), divadlo (Osolsobě, 1974; Sinko, 1982) a také film a televizní pořad.

Film se spolu např. s divadlem vyznačuje značně vysokým stupněm sémiotické heterogenosti. Podle evidentních rozdílů ve znakové povaze jeho složek se zde nabízí rozlišení čtveřice, resp. pětice základních kódů vytvářejících jednotlivé vrstvy (roviny) filmového sdělení: jde o pohyblivé obrazy (*moving pictures*), hudbu, reálné i ireálné zvuky (hluky, ruchy),² verbální jazyk ve zvukové (mluvené³) formě a verbální jazyk ve formě psané

¹ Citované práce mají jen platnost příkladu; odborná literatura k daným otázkám je velmi rozsáhlá.

² Tyto zvuky mají ve filmu zjevné znakový charakter, jsou užívány záměrně a výběrově.

³ Pokud není třeba jemnější diferenciací, volíme níže obecně termín *mluvený jazyk* ve

(nápis); tato klasifikace má v odborné literatuře o filmu již tradiční místo (srov. mj. Lewicki, 1964, s. 105–124) a byla potvrzena stanovisky autoritativní práce Christiana Metz (1971, s. 10 aj.).⁴

Údaje o znakových systémech, kódech uplatňujících se ve filmovém sdělení je ovšem ještě potřebné doplnit, a to v několikerém aspektu:

(1) Každý ze základních kódů se vnitřně diferencuje, takže na něj lze pohlížet jako na „kód kódů“, na systém složený z rozličných dílčích kódů.

(2) Film do sebe v ikonickém představení zahrnuje nejrůznější vizuálně a auditivně vnímané kódy vystupující v reálné mezilidské komunikaci.

(3) Kód může být vymezován rovněž bez podmínky zřetelné, ustálené a specifické stránky výrazové: jako kód pak vystupuje jakýkoli systém generující pro vnímatele určitý význam, přinášející mu určitou informaci. I ve sdělení z hlediska výrazového homogenním lze pak odlišit velké množství kódů – a jde o množství vlastně neohrazené, protože závisí na intelektuální výbavě vnímatele (srov. např. Barthes, 1970); v sémioticky heterogenním filmu je pak situace zvlášť komplikovaná (o tom podrobně Metz, 1971).

1.2 Místo verbálního jazyka ve filmu: předběžné úvahy

Verbální jazyk zaujímá pozici podstatné, i když nikoli specifické, konstitutivní složky filmu.⁵ Přítomnost nebo nepřítomnost jazyka nepatří mezi faktory rozhodující o tom, zda lze nějaký útvar označit za film; chceme-li film definovat, musí být v centru našeho uvažování pohyblivý obraz zaznamenaný a reprodukován pomocí technických prostředků, resp. sled (pohyblivých) obrazů.⁶ V zásadě lze nalézt pouze jediný verbální prvek, který je ve filmu obsažen – nepočítáme-li čistě amatérské, „rodinné“ snímky,

významu „zvuková forma jazyka“. Dále pracujeme s termínem *řeč* ve významu „užívání (mluveného) jazyka jednotlivými subjekty“ a s termínem *promluva* ve významu „ohrazený verbální celek produkovaný jedním subjektem, vyslovený nebo i nevyslovený, ale vnímateli dodatečně řečově zpřístupněný“. Konečně se příležitostně objevuje výraz *hlas* jako označení pro „vydávání artikulovaných zvuků“.

⁴ Pro přesnost je třeba dodat, že Metz v tomto případě hovoří nikoli o kódech, ale o „jazycích“ (*langages*), jež pro něj (na rozdíl od kódů – srov. dále) charakterizuje právě specifická stránka výrazové stránky, rozdílnost „materiálu“. – Na problematice rysy členění potvrzeného Metzem upozornila Kristin Thompsonová (1988, s. 110): „Kategorie nejsou navzájem paralelní (konstituují pohyblivý záběr reklamní tabule psaný materiál nebo pohyblivé obrazy?) a klasifikace privileguje zvuk tím, že ho dělí do subkategorií, zatímco s obrazem totéž nečiní.“

⁵ K rozdílu mezi specifickostí a podstatností srov. Markiewicz, 1980, s. 54.

⁶ K problematice pohyblivosti obrazu jako konstitutivního rysu filmu srov. Pryluck, 1988, s. 33–34.

jež nevstupují do společenské komunikace⁷ – naprosto obligatorně: jeho titul. (Titul je s filmem neoddělitelně spjat od samých počátků, i když v prvních dílech, jako byly snímky bratří Lumièrů, se ještě neobjevoval na plátně, ale byl uveden jen na reklamním plakátu – srov. Hendrykowski, 1982, s. 31–32.) Přitom je ovšem nesporné, že už v rané vývojové fázi jazyk zaujal ve struktuře filmu závažné místo a plnil v něm důležité funkce. Míra a způsob užívání jazyka se rozličně proměňují, trvalou platnost má ale fakt, že výskyt jazyka je pocíťován jako zákonitý a funkční a je vnímateli očekáván; absence jazyka je silně příznaková a možno říci sama o sobě významotvorná. Jazyk pak vlastně vystupuje v negativní podobě, smysl filmu se utváří ve spojitosti s tím, že v něm jazyk „chybí“ (srov. Lotman, 1975, s. 49).

Pozice jazyka v rámci filmu se osobitě profiluje a zvýznamňuje ve světle současného zdůrazňování audiovizuální povahy filmu (resp. přesněji filmového představení), tedy toho, že k podstatě filmu patří současné působení na dva smysly vnímatele, na zrak a sluch (je-li auditivní složka potlačena, jde opět o rys zřetelně příznakový). Verbální jazyk je přítomen – byť v odlišných formách – v obou tzv. stopách filmu, ve stopě obrazové (*image track*) i ve stopě zvukové (*sound track*); získává tak roli jistého vnitřního pojítka celku.

Dodejme, že audiovizualita má platnost závažné obecné charakteristiky filmu v celém jeho vývoji; auditivní složka se uplatňuje – reálně nebo imaginárně – i v případě (představení) němého filmu. Na vytváření této složky se zde podílejí dva faktory: (1) Němý film si vypracoval systém náznaků sugerujících v obraze auditivní prožitek – byl kladen důraz na záběry zdrojů zvuku (lidí pohybujících rty,⁸ hudebních nástrojů, zvučících předmětů, jako jsou např. zvony) a na záběry lidských reakcí na tyto zvuky (k tomu nejpodrobněji Gryzik, 1984, s. 19–29). (2) Na představení se velmi často „živě“ podílel auditivní element: promítání bylo doprovázeno hudbou (k některým filmům byla hudba i speciálně komponována), byly napodobovány reálné zvuky a děj býval (především v prvních letech, ale v některých zemích až do konce němé éry) improvizovaně komentován a vysvětlován mluvčím stojícím pod plátnem. Tyto během představení produkované auditivní projevy se stávaly zcela organickou a diváky očekávanou složkou filmového zážitku (z mnoha svědectví srov. např. Panofsky, 1991, s. 23 a 27).

⁷ Dále se zabýváme především postavením jazyka v hraném filmu. Film dokumentární, animovaný, vědecký, publicistický, amatérský atd. zůstává stranou, resp. je zmiňován pouze okrajově. Na druhé straně nelze vést ostrou hranici mezi hranými filmy „pro kina“ a televizními hranými snímky.

⁸ Pohyb rtů se stával i významotvorným v tom smyslu, že z něho bylo možno „odzírat“ jednotlivá krátká slova (*ano, ne*). Často ovšem slova reálně pronášená herci neměla nic společného

1.3 Verbální jazyk v reflexi o filmu

Literatura dotýkající se účasti verbálního jazyka ve filmu je nepřehledně rozsáhlá a přitom různorodá. Lze ji zhruba diferencovat na úvahy a prohlášení filmových praktiků (většinou jde o formulace autorské poetiky a výklady tvůrčích záměrů a postupů; obecnější platnost mají zejména stati Ejzenštejnovy [1961], Pudovkinovy [1982a] a Clairovy [1964]), publicistické články rozličného rázu a konečně texty zaměřené odborně; nemálo starších prací patřících do této poslední (a pro nás nejdůležitější) kategorie je ovšem poznamenáno apriorními postoji a normativními snahami, tj. úsilím o stanovení pravidel a předpisů, jak je nutno jazyka ve filmu užívat. V posledních desetiletích se odborná pozornost věnovaná jazyku ve filmu zřetelně zvýšila: vedle jednotlivých článků a pasáží o jazyce v syntetických pojednáních a příručkách (jmenujme alespoň: Kučera, 1941; Dreyerová [ed.], 1955; Spottiswoode, 1955; Balázs, 1958; Martin, 1959; Mitry, 1963–65; Płażewski, 1967; Kracauer, 1975; Pryluck, 1988) se od šedesátých let ve stále větší míře objevují monografická čísla časopisů a sborníků (Die Rolle des Worts . . ., 1965; Altman [ed.], 1980; Vanoye [ed.], 1985) a speciální knižní publikace (Kruščevnikov, 1968; Hendrykowski, 1982; Chion, 1982, 1988; Rauh, 1987a aj.).

Z hlediska metodologické orientace a směrové příslušnosti odborných prací vypadá situace ve zkratce takto: V období němé kinematografie vystupují do popředí zvláště podnětné a originální příspěvky ruských formalistů (Ejchenbaum, 1986a, 1986b, 1986c; Tyňanov, 1986a, 1986b).⁹ Ve zvukové éře o jazyce pravidelně pojednávají zejména tzv. gramatici filmu v rámci svého úsilí o souhrnnou klasifikaci filmových vyjadřovacích prostředků (Spottiswoode, 1955; Martin, 1959; Płażewski, 1967). Sémiotické zkoumání, determinující vývoj myšlení o filmu v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých, nechávalo otázky jazyka spíše v pozadí,¹⁰ s jistým zpožděním však sémioticky podložené přístupy zakotvily i v této oblasti (zřetelně např. u Hendrykowského, 1982, Rauha, 1984, 1987a). Bádání o mluveném jazyce se od sedmdesátých let integruje do energicky se prosazujících výzkumů

s fiktivním světem představeným ve filmu, jak o tom svědčí anekdotické příběhy uváděné Ejchenbaumem (1986c, s. 147) nebo Piterou (1975, s. 63): např. hluchoněmí protestovali proti tomu, že herci na plátně se častují nadávkami.

⁹ V kontextu sovětské kultury dvacátých let se otázkám uplatnění jazyka věnoval také teoretik montáže Semjon Timošenko (1926), srov. k tomu Hendrykowski, 1973.

¹⁰ Příznačný tu je postup Umberta Eca (1972, s. 213), který se soustřeďuje na strukturaci obrazového kódu a o jazyku pouze poznamenává: „Jestliže filmová postava mluví anglicky, pak to, co říká, je (. . .) regulováno kódem zvaným anglický jazyk.“

zvukové stopy filmu, představujících reakci na dosud dominující výzkum stopy obrazové: práce o podobách a funkcích zvuku vznikají zejména ve Francii, USA a Polsku (Bonitzer, 1975; Daney, 1977; Helmanová, 1977b, 1977c; Altman [ed.], 1980; Chion, 1982, 1988; Gryzik, 1984); v Polsku se jako možný název této nové subdisciplíny objevil termín *sonoristika* (Helmanová, 1973). Vedle sémiotické inspirace se ve zkoumání zvukové stopy reflektují – jak dokládá např. Chion (1982) – psychoanalytické přístupy (charakterizující nemalou část současné filmové teorie) a rovněž názory tzv. feministické kritiky: vyzdvižení sluchu jako „ženského smyslu“ proti „mužskému“ zraku.¹¹ V současnosti se jazyku věnuje pozornost také v rámci zkoumání filmové narace (např. Gaudreault – Jost, 1990).

Z českých prací o problematice je na místě upozornit alespoň na úvahu Jindřicha Honzla a Vladislava Vančury (1935) a na novou studii Zdeny Palkové (1991).

Závěrem je potřebné poznamenat, že výskyt výrazu *jazyk* v odborných studiích o filmu nemusí vždy znamenat soustředění na problematiku účasti verbálního jazyka v heterogenním filmovém sdělení. Mnoho prací bylo věnováno úvahám o tom, zda a nakolik struktura filmu jako celku odpovídá struktuře verbálního jazyka (přehled stanovisek podává např. Bettetini – Casetti, 1973; Osadnik, 1980, 1986; Möller-Nass, 1986). Jindy se předmětem reflexe stává role jazyka při vnímání filmu; tak Ejchenbaum (1986c, s. 147–148) předpokládá, že divák sledující film soustavně – v procesu vnitřní řeči – transponuje viděné do verbální podoby (dále srov. mj. Garroni, 1973; Krzystek, 1980).

1.4 Přítomnost jazyka ve filmu: analogie a konvence

Chápání úlohy verbálního jazyka ve filmu je na obecné rovině podmíněno celkovým pojetím znakové podstaty filmu, vztahu filmu a mimofilmové reality.

(1) Znaková povaha filmu je závažně determinována vysokým stupněm ikoničnosti, podobnosti vůči označovanému jevu. Film je schopen s velkou přesností reprodukovat, představovat, resp. – tento výraz je asi nejspíš na místě – modelovat vizuální a (ve zvukovém období) rovněž auditivní charakteristiky lidského chování a světa vůbec. Hovoří se pak o transparentnosti

¹¹ K tendencím nových francouzských výzkumů zvukové stopy filmu srov. Scheinfeigel – Vanoye, 1988 (doplněno bibliografií).

filmových znaků, o tom, že se jakoby ztrácejí, „rozpouštějí“, takže se vyvolává efekt obdobný přímému dotyku s realitou. Tento rys vedl např. Rolanda Barthesa k názoru, že film je útvar v zásadě neznakový, že je analogickou a kontinuální reprezentací skutečnosti, do níž jen občas pronikají speciální konvencionalizované znaky (Barthes, 1981, zv. s. 20 a 34–35).

Přítomnost jazyka ve filmu je v této perspektivě odůvodněna už tím, že jazyk je součástí reality lidského bytí. Verbální komunikace, fundamentální atribut člověka coby sociální bytosti, vystupuje jako organická složka modelovaného lidského chování a film směřuje k tomu, aby ji zachytil v její rozmanitosti a mnohotvárnosti, jakoby zcela přirozeně a bezprostředně, bez zatížení příznakem konstruovanosti a stylizovanosti, který bývá vlastní např. verbálním projevům na divadle. Vývoj užívání jazyka (od němého ke zvukovému filmu) se pak jeví jako přímočarý proces zdokonalování modelační schopnosti filmu (obdobně jako např. rozšíření barevného filmu nabývá platnosti kýženého aktu přiblížení k vizuálním kvalitám reality). André Bazin postihl tento aspekt svým výkladem o „mýtu totálního filmu“, „mýtu integrálního realismu, znovuvyvoření světa k jeho obrazu“ (Bazin, 1979, s. 23).

(2) Na druhé straně se ovšem svět představený ve filmu ukazuje jako fiktivní, uměle a záměrně vybudovaný, řídicí se vlastními, interními zákonitostmi; film je složitě strukturované sdělení, v němž se všechny prvky podílejí na utváření komplexní sémantické kvality, smyslu. Z tohoto hlediska je užívání jazyka určováno relacemi v rámci celku filmového díla a podoba jazykových vyjádření vyplývá z konvencí, jež byly (a jsou) postupně vypracovávány a jež jsou účastníkům filmové komunikace společné (resp. jež si účastníci komunikace osvojují).

Vidíme, že na roli činitele determinujícího účast jazyka ve filmu si činí nárok dva protichůdné póly, pól analogie a pól konvence. V teoretické reflexi byl mnohdy jeden z těchto pólů absolutizován, ale zdá se, že pro film je příznačná právě absence jednostranné určenosti. Verbální projevy se zde nacházejí v poli napětí mezi oběma póly, oscilují mezi nimi – přibližují se reálné, mimofilmové komunikaci a opět se od ní vzdalují, vystupují v jednom pohledu jako nijak nepriviligovaná součást zrakově a sluchově vnímaného světa a v jiném jako nositelé významů v rámci specificky utvářené struktury.

1.5 Pozice jazyka ve struktuře filmu

Zatímco z hlediska analogizujícího je faktorem, jenž rozhoduje o způsobu a míře účasti jazyka ve filmu, způsob a míra jeho uplatnění v realitě, při nahlížení na film jako na artefakt organizovaný osobitými

výstavbovými principy je odpověď na otázku po pozici jazyka mnohem komplikovanější a závislá na celkovém pojetí filmové struktury, vztahů mezi základními filmovými kódy.

(1) Teoretickým myšlením o filmu prochází takřka od jeho počátků názor, že pohyblivý obraz musí být dominantní, musí být základním nositelem smyslu filmu (srov. mj. Arnheim 1932/1957a; Lindgren, 1961; Clair, 1964; Mitry, 1965; Kracauer, 1975). Tato preference pak determinovala stanoviska vůči jazyku: Striktní odmítnutí účasti jazyka ve filmu, charakterizující úvahy německého estetika Konrada Langeho (1920, s. 80–86),¹² sice zůstalo ojedinělým extrémem, dosti běžným se ovšem stal opatrný a rezervovaný postoj, pojmání jazyka jako něčeho sekundárního až okrajového, přípustného jen v omezeném okruhu funkcí, resp. jako „nutného zla“ a „cizího tělesa“. V dobových pracích z éry němého filmu, ale i v některých pozdějších pojednáních o něm (např. Martin, 1959, s. 197) lze nalézt stížnosti na to, že nápisy vkládané mezi obrazy narušují proud těchto obrazů a destruuje rytmus filmu, že je příliš velký rozdíl ve vnímání mezi dynamickým obrazem a statickým nápisem;¹³ v použití nápisu bylo spatřováno řešení z nouze, k němuž tvůrce sahá tehdy, není-li schopen vyjádřit určitý význam náležitým filmovým způsobem, tj. obrazově. Zásadní restrukturační film spjatá s nástupem zvuku pak přinesla nový komplex problémů. Naprosté odmítnutí svazku obrazu a řeči (Arnheim, 1957b) představuje anachronickou výjimku, nemalého rozšíření ovšem doznaly různé restriktivní tendence. Kolem roku 1930 měl značnou váhu názor, že mluvený jazyk v synchronním užití (tj. při současném zobrazení hovořící osoby) pouze sémanticky dubluje obraz, a je tedy vlastně zbytečný;¹⁴ ve spojitosti s tím bylo absolutizováno působení asynchronie a významového kontrastu: mluvený jazyk získává oprávnění existence tehdy, jestliže působí „proti“ obrazu, vstupuje s ním do konfliktu (tento postoj inicioval proslulý sovětský manifest o zvukovém filmu z roku 1928 [Ejzenštejn et al., 1964b]);¹⁵ dále srov. mj. Pudovkin, 1982c, s. 166; Clair,

¹² Lange odmítal i artikulační pohyby rtů u herců a přiřazoval film k oblasti pantomimy.

¹³ Pozoruhodné ovšem je, že průkopník filmové estetiky Ricciotto Canudo pokládal dané střídání za pozitivní element. Ve svém *Manifestu sedmi umění (Manifeste des Sept Arts)* z roku 1911 uvádí: „Psaná slova jsou na plátně potřebná, protože dávají odpočinek očím a jakoby změnu druhu práce mozku, (. . .) převádějí (ho) z konkrétní *výtvarné* vize do sugerované vize *psané*“ (cit. podle Jackiewicze, 1960, s. 55).

¹⁴ Ještě v roce 1948 píše Ernest Lindgren: „Synchronnost na druhé straně dala filmu málo (. . .). I dialogu bylo často používáno jen k tomu, aby bylo řečeno slovy, co mohl němý film stejně tak dobře vyjádřit pouhými obrazy. Obraz rozzlobeného otce, který ukazuje provinilému synu dveře, se nestane o nic působivějším, přidáme-li k němu slova: ‚Jdi pryč a už se nevracej!‘“ (Lindgren, 1961, s. 98).

¹⁵ Absence přímé zmínky o jazyce (v manifestu se hovoří jen obecně o souladu obrazu

1964, s. 124). Značně delší životnost vykazuje požadavek redukce mluveného jazyka na jeho výrazovou stránku, na zvukové kvality, jako je melodie a rytmus řeči nebo barva hlasu (srov. např. Kučera, 1941, s. 82–84; Schaeffer, 1961, s. 46; Kracauer, 1975, s. 130–133).

Východisko načrtnutých přístupů lze zřejmě spatřovat ve faktu, že film se musel opakovaně – ve svých počátcích a poté znovu po nástupu zvuku – prosazovat proti tradičním druhům umění, a to pochopitelně vedlo k vyzdvižení jeho konstitutivních, zcela specifických rysů, tedy především pohyblivých obrazů; hojnější užívání jazyka, zejména dialogických pasáží, pak získávalo příznak nebezpečného přiblížení ke „konkurenčnímu“ divadlu. Postuláty sekundárnosti a redukovanosti jazyka ovšem zůstaly ve své jednostrannosti omezeny na teoretická prohlášení a nenalezly odpovídající přesvědčivé potvrzení ve filmové praxi. Budeme-li parafrázovat amerického filmologa Ricka Altmana (1980, s. 14), jenž sám zase v terminologii parafrázuje literárního vědce Williama K. Wimsatta (1954), můžeme hovořit o dvou „bludech“ (*fallacies*), o „bludu“ historickém (jazyk představuje něco dodatečného, přidaného k obrazu) a o „bludu“ ontologickém (obrazy musí být primárními nositeli významů).

(2) Zdá se, že s vyhraněně protichůdným stanoviskem, vyzdvižením jazyka jako dominantní složky filmu, se dá těžko počítat, ale nelze je vyloučit, uvědomíme-li si, jak často se poukazuje na klíčovou úlohu jazyka v lidské interpretaci světa.¹⁶ Zcela explicitní formulaci takového stanoviska ve filmové literatuře zřejmě nenajdeme, představa dominantnosti jazyka se však prosazuje tam, kde se zdůrazňuje potřeba jasného a jednoznačného vyjádření „ideje díla“ (o tom Wolf, 1974, s. 86–87). Probleskuje také v názoru, že jazyk je ve filmu činitelem významotvorným, zatímco obraz působí esteticky a emotivně (o tom Rajnošek, 1970, s. 262).

(3) Stále zřetelněji se ukazuje, že uvažování v kategoriích nezbytné dominance a podřízenosti, resp. primárnosti a sekundárnosti, nelze pokládat za náležité. Jak se v poslední době z různých stran zdůrazňuje, coby adekvátní východisko je nutno zvolit plné uznání audiovizuality, vícekódovosti, sémio-

a zvuku) a poznámka o tom, že zvukový kontrapunkt neoslabuje internacionálnost filmu, vedly ke vzniku názoru, že signatáři manifestu (Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Grigorij Alexandrov) zřejmě o mluveném jazyce přímo neuvažovali (Thompsonová, 1980, s. 117). Srov. ale Pudovkinův výrok z roku 1929: „Takto si představuji zvukový film. Musím dodat, že takovýto film bude vždy mezinárodní. Jestliže totiž mluvené slovo nedostane na plátně shodné zobrazení, bude možno přeložit je do všech jazyků a zvukové záběry se v každé zemi mohou vyměnit“ (Pudovkin, 1982d, s. 244).

¹⁶ Roland Barthes (1967, s. 9): „Člověk je odsouzen k artikulovanému jazyku.“

tické heterogenosti filmu.¹⁷ Rozhodující není to, že některý kód dominuje, ale to, že kódy vstupují do vzájemných relací a sítí interakcí vytvářejí celek filmu jako systém vyššího řádu (srov. Lotman, 1975, s. 48–49, a zvl. Helmanová, 1977b, 1977c, 1980, 1985). Základní kódy mají ve filmu v zásadě rovnoprávný status. Rovnoprávnost je ztělesněna v jejich nesamostatnosti a vzájemné závislosti (Hendrykowski, 1982, s. 83–98): samy o sobě by kódy podávaly jen defektní a mezerovitá sdělení. Jiným aspektem téhož je fakt, že kódy jako jazyk a hudba získávají v rámci filmu nové významy a funkce, jiné než při užití samostatném. Rovnoprávnost kódů ovšem neznamená, že jsou ve stejné míře sémanticky zatíženy; zde většinou mají prvořadou úlohu pohyblivé obrazy a jazyk.

Poměr mezi těmito kódy se přitom může v různých filmech a různých fázích filmu utvářet značně rozličným způsobem. Verbální jazyk se může dostat do postavení marginální součásti představeného dění, ale jindy vystupuje silně do popředí a obraz jen portrétuje mluvící subjekty. Verbální vyjádření zpravidla vyplývá z toho, co je zachyceno obrazem, ale bývá také faktorem vlastně generujícím obraz: vlivem „síly“ hlasu se v obraze vynořují popisované události.

1.6 Podvojný charakter filmové komunikace

Komunikační povaha filmu, skutečnost, že film je složitě strukturovaným sdělením produkujícím a zprostředkujícím jisté významy, zde už byla opakovaně zmiňována. Zvláštní důležitosti přitom nabývá dvojdímenziálnost této komunikace, jež se ve způsobech uplatnění jazyka výrazně reflektuje.

Primární komunikace je komunikace mezi (kolektivním) tvůrcem a vnímatelem (divákem) prostřednictvím filmu jako celku; v jejím rámci se pak uskutečňuje komunikace sekundární, komunikace mezi subjekty představenými ve filmu (postavami).¹⁸

Film ve svém celku se obrací k vnímátele. Některé složky filmového sdě-

¹⁷ Pionýrským krokem v tomto směru jsou práce ruských formalistů, zejména studie Ejchenbaumovy (1986a, 1986b, 1986c).

¹⁸ V rámci sekundární komunikace se pak může realizovat komunikace dalších stupňů (terciární atd.), a to tehdy, jestliže postavy ve svých sděleních představují, modelují komunikaci jiných subjektů. – Připomeňme, že komunikační vícedímenziálnost je vlastností všech znakových útvarů, které tematizují proces sdělování. Srov. např. vymezení divadla jako „komunikace komunikací o komunikaci“ v práci Iva Osolobě (1970); k (čistě) slovesným textům srov. mj. Hausenblas – Macurová, 1983.

lení jsou na vnímatele zaměřeny bezprostředně (nejsou součástí fiktivního světa vybudovaného ve filmu), jiné ho oslovují nepřímou – vnímatel je jakoby v pozici svědka, který sleduje komunikaci jiných; ovšem to, co si postavy jedna druhé (a také samy sobě) sdělují, sdělují zároveň i vnímатели a pro vnímatele. Sekundární komunikace je přitom zcela podřízena komunikaci primární. V ní se o podobě sekundární komunikace z pozice demiurga plně rozhoduje a také se do ní zasahuje (některé komunikační projevy postav mohou být pro vnímatele deformovány nebo potlačeny). Způsob, jakým jsou jednotlivé významy v rámci primární i sekundární komunikace pro vnímatele strukturovány a „dózovány“, můžeme označit jako komunikační strategii.

1.7 Zástupnost a komplementárnost jazyka a obrazu

Díváme-li se na film jako na systém, v němž zúčastněné kódy sdělují jisté významy, objevuje se otázka, zda a nakolik lze též význam zprostředkovat různými kódy, tedy, z našeho hlediska, zda a nakolik se uplatňuje vzájemná zástupnost jazyka a pohyblivého obrazu (srov. Rajnošek, 1970, s. 261–262).

Na úrovni informací o elementárních faktech je možno důkazy zástupnosti nacházet, jak to ukazuje třeba výklad Jerzyho Płażewského o filmech George Alberta Smithe:

Například v jeho pozdějším filmu z r. 1901 *Myš ve škole krásného umění*¹⁹ kreslicí děvčata zděšeně vyskakují. V celkovém záběru, v němž je scéna snata, by předmět jejich zděšení nebylo vidět a muselo by se o něm informovat titulkem. Avšak Smith mezi celkové záběry třídy včlenil detail myši vylézající z díry a následující záběr poplachu ve třídě se tak stal plně srozumitelným (Płażewski, 1967, s. 44).

Jsou-li však ve hře komplexnější jevy, není situace takto zřejmá. Vezměme si závěrečnou scénu filmu *Noc svatého Vavřince*, dějově zasazeného do Itálie na sklonku druhé světové války. Ráno přichází selka ke skupině uprchlíků, kteří našli útočiště v jejím domě, a oznamuje jim: „V noci nás osvobodili . . .“ Daný význam by mohl být bez problémů vyjádřen obrazově, pouhými několika záběry. Překročíme-li ovšem rovinu věcné informace, nemůžeme říci, že tu prostě šlo o volbu jedné z variant. Obrazové vyjádření by bezpochyby narušilo styl filmu a posunulo jeho smysl. *Noc svatého*

¹⁹ Základní filmografické údaje o uváděných filmech viz v seznamu na konci práce (v textu citujeme český distribuční titul nebo – pokud film nebyl v Československu oficiálně uveden – překlad originálu; originální verzi zachováváme tehdy, jestliže je titul nepřeložitelný, resp. jestliže se rezignace na překlad stala u daného snímku územ).

Vavřince je filmem o vztazích mezi obyvateli italského venkova v mezní situaci putování, skrývání, stálého ohrožení a vzájemného střetání. Americká armáda je faktorem přinášejícím řešení konfliktu, ukončujícím odyseu hrdinů, přitom však zůstává faktorem vnějším. Nikoli náhodou se v průběhu filmu postavy amerických vojáků objevují jen okrajově, ve dvou krátkých scénách; jedna má přitom charakter subjektivní vize, druhá je zasazena na hranici reality a snu, takže ani účastnice setkání s vojáky si vzápětí nejsou zcela jisty, zda k němu skutečně došlo. Fakt osvobození si tak sám o sobě nezaslouží pozornost, především je třeba ukázat reakci hrdinů, výslednou konfiguraci vztahů mezi nimi. Krátká slovní informace o osvobození se tedy v této perspektivě jeví jako jediné adekvátní řešení.

Jazykové vyjádření zde tak slouží k hierarchizaci událostí, o nichž film pojednává, pomáhá vytvářet důležitou opozici mezi událostmi, jež mají „nárok“ na obrazové ztvárnění, a událostmi doplňkovými, druhoplánovými, které jsou pouze zmíněny ve verbálním shrnutí (k tomu už Pudovkin, 1982b, s. 50). To je ovšem jen jedna ze speciálních funkcí, jež jazyk ve filmu plní.

Verbální jazyk vnáší do filmu svou univerzální schopnost pojmenovávat, postihnout jakýkoli jev světa, a zároveň schopnost zobecňovat, překračovat sféru smysly vnímaných a vnímatelných podob, tedy označovat pojmy.²⁰ Směřování k abstrakci ovšem je trvalou a neoddělitelnou vlastností jazyka, takže jazyk nemůže „uchopit“ objekt v jeho totalitě, ale vždy pouze výběrově – část rysů objektu je pojmenována, část je ponechána stranou (přitom se podle komunikačních potřeb volí ty nebo jiné rysy a jejich větší nebo menší počet). Jazykové vyjádření je ve své podstatě vždy diskrétní, lze říci fragmentární (Barthes, 1967, s. 25). Naproti tomu obraz se vyznačuje směřováním k plně prokreslenému, nemezerovitému představení objektu, chybějí tu však odpovídající prostředky pro zasazení daného objektu do širšího rámce (časového, prostorového, kauzálního atd.). Proto např. Umberto Eco (1972, s. 172) uvádí, že obraz je vždy zatížen jistou nejasností a – i když to vypadá paradoxně – snadněji označuje věci obecné než zvláštní; spíše představí nosorožce vůbec než určitého nosorožce v určitých časoprostorových souřadnicích. Podobně konstatuje Calvin Pryluck, (1988, s. 100–101), že obrazy jsou v důsledku své konkrétnosti mnohoznačné.

Na tomto pozadí se pak ukazuje, že ve vztahu pohyblivého obrazu a jazyka je třeba počítat se značně vysokou mírou komplementarity. Každý z kódů si s pomocí svého protějšku vyrovnává své „slabiny“.

²⁰ „Řeč (. . .) je základem systému lidské komunikace. Je schopna nést prakticky všechny významy a některé jí jsou rezervovány“ (Gryzik, 1984, s. 52).

Za charakteristické funkce jazyka můžeme vedle už zmíněné role v hierarchizaci představených jevů pokládat:

(1) Identifikování představených subjektů a jejich vzájemných relací (vlastní jména, příbuzenské vztahy apod.).

(2) Časoprostorové zařazení složek představeného světa, pokud se objevuje potřeba relativně přesných údajů.

(3) Budování abstraktních významů (ve spolupráci s obrazy). Nelze souhlasit s představou, že by pohyblivé obrazy samy o sobě byly odděleny od abstraktních významů. Filmový obraz např. do sebe zahrnuje konvencionalizované vizuální symboly některých pojmů (láska, smrt, bohatství, chudoba, víra atd.) a sám také – hlavně v období němého filmu – takové symboly vytváří. Erwin Panofsky popisuje filmy vzniklé kolem roku 1910 takto:

Podle standardního vzhledu, chování a doplňků vznikly a byly identifikovatelné dobře zapamatovatelné typy ženy Vamp, Prosté dívky (pravděpodobně nejpřesvědčivější ekvivalenty středověkých personifikací Hříchu a Ctnosti), Domáckého manžela, Zlosyna, který se vyznačoval černým knírem a vycházkovou holí (. . .). Kostkovaný ubrus znamenal jednou provždy „chudé, ale čestné prostředí“ (Panofsky, 1991, s. 27).

To je ale věc jen dílčího dosahu; ostatně tu vlastně jde o jakousi náhražku jazyka, vnímátele znalý konvence si převádí vizuální symboly na slovní vyjádření. Závažnější je fakt, že náplň pohyblivých obrazů a hlavně sledy obrazů podněcují vnímátele k tomu, aby v procesu inference dospíval ke konstituování abstraktních významů, aby od viděného směřoval k uchopení obecnějšího smyslu. Jde tu ovšem o interpretační aktivitu, jež je ve vysokém stupni závislá na vnímáteleckém subjektu, na komplexu jeho zkušeností a intelektuální výbavě. Základna poskytovaná samotnými obrazy je velmi vágní, a škála možných interpretací tak bývá neobyčejně široká (příznačné jsou potíže a nepochopení, na které narazil Sergej Ejzenštejn při svém pokusu o „intelektuální kinematografii“). Verbální jazyk jako znakový systém, jemuž je abstrakce vlastní, působí ve spojení s obrazem coby činitel orientující, precizující, poukazující na náležitou rovinu uvažování nebo alespoň omezující počet směrů, jimiž se může vnímáteleva interpretace vydávat.

(4) Koncentraci a kondenzaci významů. Užití jazyka s jeho pojmenovávací schopností podstatně zvyšuje množství významů, které může film sdělovat, a je také mnohem úspěšnější než užití pouhého obrazu. Koncentrace mnoha významů na malé ploše pochopitelně vybavuje film vysokou komplexností, zmnožuje jeho vyprávěcí potence, umožňuje mu vést řadu motivických linií a vzájemně je „splétat“ atd. Ekonomizační funkce jazyka bývá někdy vyzdvihována mezi jeho funkce nejzávažnější; lze poukázat např. na výklad Karla Reitze o přínosu mluveného jazyka:

Zatímco Griffith – například ve „Zrození národa“ – často potřeboval zahájit svůj film dlou-

hými, dramaticky značně nevýraznými scénami, aby uvedl situaci, režisér zvukového filmu může vyjádřit charakter postav a prostředí několika málo dobře zvolenými záběry a řádkami dialogu (Reisz, 1972, s. 52).

(5) Subjektivizaci. Jazyk jako jeden ze základních atributů lidské individuality vnáší do filmu, v němž v obraze lidská bytost vystupuje jako objekt mezi objekty, subjektivní hledisko, umožňuje reflektovat individuální lidské cítění a myšlení.

(6) Řízení pozornosti vnímátele. Jazykové pojmenování vyjímá ze simultánního kontinua obrazu, v němž jsou všechny představené objekty na stejné rovině, prvky, které získávají v daném okamžiku nebo i trvale jistou důležitost.²¹

1.8 Filmy beze slov

Nyní se pokusíme přiblížit se k problematice fungování jazyka ve filmu z opačného hlediska, totiž tím, že si povšimneme filmů, které se verbálnímu jazyku vyhýbají, resp. snaží se ho co nejvíce omezit. Předběžně je možno formulovat dvě teze: (1) Tyto filmy maximálně aktivizují ostatní kódy, jež alespoň částečně přebírají funkce, které obvykle plní jazyk. (2) Jsou vedeny k schematizaci postav a k zjednodušení, linearizaci, nebo naopak oslabení a zneurčitění fabule (dané rysy – s výjimkou oslabení fabule – ostatně vyzdvihoval jako přiměřené zásadní odpůrce přítomnosti jazyka ve filmu Konrad Lange [1920, s. 83–84]).

Snahy obejít se bez jazyka vytvářejí v dějinách filmu zjevnou, i když nikoli zcela kontinuitní tradici, v níž přední místo zaujímá německé hnutí tzv. „kammerspielu“ z dvacátých let (*Střepy, Poslední štace*). Zde ale soustředíme pozornost na několik nových příkladů této tendence.

(1) *Tančírna*. Film neobsahuje fabuli v běžném smyslu; líčí v řadě epizod „dějiny“ tanečního podniku od třicátých let do současnosti, v nichž se transformovaně, prostřednictvím tance a hudby, promítají dějiny francouzské společnosti.

Verbální jazyk není z filmu zcela vytlačen, zabírá ovšem pozici naprosto

²¹ Jako instruktivní doplněk k našim poznámkám můžeme připomenout Barthesovo stanovění funkcí jazyka v „systému módy“, i když jde o případ poněkud odlišný (obraz a slovní popis v módních časopisech). Barthes (1967, s. 23–24) rozlišuje tři základní funkce jazyka ve vztahu k obrazu: (1) zavedení vnímátele na určitou rovinu rozumění, tj. redukce významové neurčitosti obrazu; (2) dodání informací, jež obraz (fotografie) podává špatně nebo jež nepodává vůbec; (3) vyzdvižení určitých viditelných prvků – žádná část obrazu není sama o sobě privilegována.

marginální. Neslouží vůbec k dorozumívání mezi představenými subjekty (skoro se v tomto případě nedá hovořit o postavách, protože jde o málo individualizované typy, vystupující především jako reprezentanti měnicích se historických etap), je tu pouze obsažen – tak neznatelně, že ho vnímatel často skoro nezaregistruje – jako jeden z prvků lidského světa. Představené subjekty volí nejazykové sdělovací systémy, jež vyjadřují pouze omezený okruh elementárních významů; v exkluzivním a svým způsobem umělém mikrokosmu tančírní jsou ovšem tyto systémy zcela funkční a dostačující. Pro vnímatele je pak určena síť poukazů, jež naznačují časové zařazení epizod a upozorňují ho na modelované společenské a kulturní fenomény.

V *Tančírně* se proto uplatňuje značné množství mimojazykových kódů (v širokém chápání). Ti, kdo se pohybují na parketu a kolem něho, se dorozumívají kódem tance, kódem proxemickým (významotvorná je prostorová distance mezi partnery, snaha dostat se do intimní vzdálenosti), gestickým (dívka, která nechce tančit s Arabem, přejíždí prsty po své noze, aby dala najevo, že ji noha bolí) a také kódem, který můžeme nazvat tělesným (dotyky, polibky, na druhé straně rvačka, útoky a bránění se). K tomu se připojuje hudba, která působí náladotvorně i signalizuje vzájemné vztahy, a reálné zvuky (siréna ve válečné epizodě).

Tyto zvuky a hudba získávají zvláštní důležitost i pro vnímatele, tentokrát ovšem jako faktor časově určující a kulturně příznačný (hudební směry charakterizují různá časová údobí). Dále je pro orientaci vnímatele závažný např. kód oblečení a kód „dějinný“ (nacistický důstojník, „nenápadný“ kolaborant, jednonohý účastník odboje, výstřední rockeri, černě oděná existencialistická mládež atd.). Dané významy je ovšem vnímatel schopen náležitě „přečíst“ jen tehdy, disponuje-li odpovídající znalostí světa. Obdobné nároky klade také kód kulturní tradice: je třeba identifikovat filmového gangstera Pépé-le-Moka, komisaře Maigreta apod. Do této komunikace s vnímatelem se pak vlastně zapojují také nenápadně roztroušená jazyková vyjádření: ozývají se texty písní (zpěv Edith Piafové je spjat s obdobím těsně poválečným), hlavně se ale uplatňují nápisy (v epizodě z třicátých let je o stěnu opřen transparent s nápisem *Le front populaire*; skoro ve všech epizodách se objevuje poloslepá dívka čtoucí filmové časopisy, jejichž obálky se postupně mění – vidíme titul *Cinémonde*, *Cinévie* atd.).

(2) *Iluzionista*. Ve filmu se prolínají fragmenty empirické reality se sférou volné imaginace, vizí a snů; do popředí vystupuje skurilní komika a bizarnost. Těžko lze hovořit o ději: podivní hrdinové žijící ve světě obsesí, mimo hranice normality, se věnují různým groteskním akcím a nutkavým rituálům. Za integrační prvky spojující jednotlivé „výstupy“ lze považovat jejich touhu po pozlátkovité atraktivitě varietních vystoupení a jejich střetnutí

s nechápavým a nesnášenlivým světem obyčejnosti a průměrnosti; přitom ovšem film zůstává volným sledem scén, jež je možno interpretovat mnoha způsoby. Relativně uchopitelným podkladem pro interpretaci se stává hlavně kód fyzické akce a spolu s ním kód kulturní tradice (filmem prochází série vizuálních gagů, které nejednou odkazují ke klasické americké němé grotesce – akrobatická jízda na kole končící ve špinavé vodě rybníka, lov much během rodinné večeře, honba za peněženkou taženou na provázku apod.). K tomu pak přistupuje kód oblečení a kód fyzického vzhledu (jizva poukazující na operační zásah).

Ve vzájemné komunikaci postav jsou (opět) vyjádřeny jen zcela elementární významy. Zpočátku se tu v malé míře objevuje i verbální jazyk, ovšem zbavený věcné sémantiky (rozpuštělý křik dětí, nesrozumitelné promluvy signalizující rozhořčení), pak se však uplatňuje jen mimika, gesta, pohyby těla, smích, pláč, neartikulovaný křik zoufalství . . .

(3) *Příběhy z chodníku*. Tentokrát máme co činit se zjevnou fabulí: Chudý newyorský černoš, živící se jako pouliční portrétista, se ujímá malého děvčátka, jehož otec přišel o život. Po nějaké době objevuje podle oznámení na obalu mléka matku děvčátka a dítě jí předává. K tomu se připíná vedlejší dějová linie založená na portrétistově nevyhraněném vztahu k zámožné majitelce obchodu. Jednoduchý příběh je bez problémů srozumitelný, i když se v díle nevyskytuje žádný slyšitelný dialog a objevují se jen nápisy, které jsou součástí představeného světa. Do popředí znovu vystupuje kód mimický, gestický, kód fyzické akce. Hlavním podnětem pro náležitou interpretaci se ovšem stává to, že film, stylizovaný podle obrazové poetiky němé kinematografie, je zřetelnou parafrází klasického díla této éry, Chaplinova *Kida*. Navíc se některé scény opírají o známá schémata němé grotesky (spor portrétisty s mohutným konkurentem, v němž hrdina vítězí lstí). I zde tedy kód kulturní tradice sehrává podstatnou úlohu.

Není doufejme potřebné dodávat speciální shrnutí. Filmy beze slov představují zajímavé, ale výlučné experimenty, jež těží ze své odlišnosti, příznakosti. Okruh možných témat je omezen; lze buď parafrázovat to, co už žije v kulturním povědomí, nebo se pustit do volné hry s neurčitými konturami. Negativní cestou tak zmíněná díla dokazují nezastupitelné postavení jazyka ve filmu.

1.9 Charakteristiky jazyka ve filmu

V průběhu vývoje filmu se konstituovalo a ustálilo mnoho různých způsobů uplatnění jazyka; nezbytnou složkou a předpokladem odborné reflexe se proto stala jejich klasifikace. Dosavadní – v literatuře

předmětu značně četné – klasifikační návrhy přitom zjevně ukázaly, že nejpřínosnější a nejperspektivnější jsou snahy uspořádat charakteristiky filmového fungování jazyka do série binárních protikladů. Podle těchto souborů opozic, sestavených rozličnými autory (mj. Spottiswoode, 1955; Bachy, 1965; Płażewski, 1967; Kracauer, 1975; Daney, 1977; Percheron, 1980; Rauh, 1987a; Pryluck, 1988), vznikla klasifikace, která je východiskem výkladů v této práci. Snaha vyrovnat se se situací v celé její složitosti nutně vedla k formulaci relativně vysokého počtu opozic.

Bázovou platnost má obecně jazykový protiklad formy: (1) mluvenost/psanost.

Sféra psaného jazyka je strukturována jednodušeji; rozčleňuje ji především protiklad (2) diegetičnost/nediegetičnost.²² Diegetické je to, co náleží do iluzivního a fiktivního, do sebe uzavřeného světa představeného ve filmu, co podléhá jeho specifickým zákonitostem; diegetický verbální projev je tedy součástí iluzivního světa, nachází v něm svou motivaci. Nediegetické prvky jsou zaměřeny mimo iluzivní svět, obracejí se přímo k vnímáči filmu. Tyto prvky rozrušují konvence iluzivního světa (a tak jej odhalují jako iluzi) nebo (častěji) podávají vnější doplnění a vysvětlení k němu. Podle této opozice se nápisy ve filmu diferencují na nápisy v užším smyslu, jež jsou diegetické, jsou integrální součástí představeného světa (v tomto aspektu se může ve filmu objevit libovolný lidský psaný projev: orientační tabule, štíty nad obchody, neonové reklamy, plakáty, transparenty, noviny, časopisy a knihy, dopisy, deníky, vzkazy na útržcích papíru, vizitky atd.), a na titulky, tedy nediegetická psaná vyjádření, speciálně do filmu dodávaná a speciálně graficky upravovaná.

Pozici nápisů vůči (pohyblivému) obrazu pak postihuje protiklad (3) obrazovost/mimoobrazovost. Nápisy buď jsou jedním z prvků obrazu, resp. též (v případě titulků) jsou na něm „zvnějšku“ umístěny, nebo si vyhrazují samostatné místo, především mezi obrazy (často se hovoří o mezititulcích, ale vyskytují se i meziobrazové diegetické nápisy).

Ve sféře mluveného jazyka vystoupily do popředí dva další protiklady, jejichž východisko představuje na jedné straně fakt, že řeč je mnohem výraznější a bezprostředněji než nápis vázána na svého původce, na druhé straně mnohosměrnost sluchového vnímání na rozdíl od omezené zacílenosti vnímání zrakového.

(4) Synchronie/asynchronie. Synchronie se uplatňuje tehdy, jestliže vnímáči slyší řeč a zároveň vidí v obraze přímý zdroj této řeči (lidský subjekt a jeho ústa, technický prostředek). Při asynchronii je pronášena řeč od svého

²² K termínu srov. Souriau, 1953, s. 7. Souriauův výklad reprodukuje Lewicki, 1964, s. 29–30.

bezprostředního zdroje oddělena, vnímáči filmu je v daném okamžiku nevidí.²³

(5) Imanentnost/transcendentnost. Jako imanentní označujeme to, co se nachází v (imaginárním, zpravidla jen ve fragmentech explicitně ukázaném) prostoru, do něhož je zasazena daná scéna; imanentní charakter má řeč pronesená (technicky vysílaná, reprodukována) v prostoru scény. Transcendentní je to, co je umístěno vně tohoto prostoru, resp. „nad“ ním; jde tedy o řeč, která se ve filmu ozývá, ale nepatří do představeného prostoru, je od něho oddělena.

Spolu s už známou opozicí diegetičnost/nediegetičnost vytvářejí tyto protiklady trojici základních charakteristik určujících povahu řeči v daném momentu filmu.²⁴ Několik příkladů: Vidíme postavu pronášející repliku dialogu (synchronie, imanentnost, diegetičnost); vidíme příjemce slyšené repliky, nikoli však mluvčího (asynchronie, imanentnost, diegetičnost); slyšíme hlas postavy vzpomínající na minulé dění, jež je obrazově zpřítomněno (asynchronie, transcendentnost, diegetičnost); neznámý a neviditelný mluvčí referuje jako vševědoucí demiurg o zobrazených událostech (asynchronie, transcendentnost, nediegetičnost); postava překračuje rámeček iluzivního představeného světa a obrací se přímo k vnímáči (synchronie nebo asynchronie, imanentnost, nediegetičnost).²⁵

K uvedeným fundamentálním opozicím se připíná ještě řada opozic doplňkových, jež slouží k jemnější klasifikaci mluvených a částečně též psaných projevů.

(6) Přirozenost/nepřirozenost hlasu. Proti normálnímu užívání jazyka stojí různé úpravy, deformace a náhrady, jež mohou vést až k úplné desantizaci a destrukci řeči.

(7) Lokalizovanost/nelokalizovanost. Zde jde o to, zda můžeme, nebo nemůžeme řeč jednoznačně přiřadit k nějakému zdroji, identifikovat jejího

²³ Synchronie a asynchronie se často označují anglickými termíny (*voice on* – (*voice*) *off*. Pro asynchronní řeč bývá užíván výraz *mimo obraz* (fr. *hors-champ*).

²⁴ Z dalších klasifikací popisujících složitou souhrnu různých faktorů determinujících povahu řeči ve filmu je na místě připomenout přístup Rauhův (1984, 1987a), který pracuje s kombinací členů opozic synchronie / asynchronie (promluva je / není pronášena v okamžiku, kdy proniká k vnímáči) a syntopie / asyntopie (původce řeči je / není umístěn ve vizualizovaném prostoru). O jemné postihu rozdílů usiluje Serge Daney (1977, s. 23–26): odlišuje dvojice *voix off* / *voix in* (zdroj řeči není vizuálně patrný, v prvním případě plyne řeč bez vlivu na obraz, v druhém případě zasahuje do obrazu) a *voix out* / *voix through* (vidíme promlouvající ústa / vidíme tělo pravděpodobného původce řeči, ale nikoli jeho ústa).

²⁵ Jde o tzv. zcizovací efekt, ve filmu, vedeném vysokou mírou ikonického prvku k iluzivnosti, poměrně řídký. Srov. např. apel „šlechetného milionáře“ adresovaný obecnstvu v závěru *Pytlákovy schovanky* nebo promluvu osvětlující pozadí příběhu v *Tomu Jonesovi*.

původce (který třeba není patrný v okamžiku jejího zaznění), postihnout bod, z něhož se ozývá.

(8) Personálnost/nepersonálnost. Tento protiklad nastupuje při uplatnění lokalizovanosti a týká se bezprostředního zdroje řeči: buď jím je lidský subjekt, nebo technický prostředek (telefon, magnetofonový pásek, rozhlas apod.).

(9) Zvnějšněnost/internost. Zvnějšněné jsou všechny verbální projevy, které jsou řečově nebo písemně realizovány a zpravidla vstupují do mezilidské komunikace. Interní je pak to, co je omezeno na nitro individua a je vnímatelům zpřístupněno jen díky působení vypracované konvence.

(10) Bezprostřednost/distancovanost. Proti nepříznačkové bezprostřednosti, zapojení verbálních projevů do představeného dění, stojí vyjádření, jež o tomto dění vypovídají z externího hlediska (komentář, *voice-over*).

1.10 Sémantické vztahy jazyka a obrazu

Problém sémantických vztahů jazyka a (pohyblivého) obrazu získával v odborné reflexi nejednou postavení neuralgického bodu, protože se týká možných přínosů a vzájemné interakce obou kódů, a pro zastánce předzjednané dominance obrazu se tak stával měřítkem určujícím náležité a nenáležité způsoby užívání jazyka.

Základní diferenciaci podává opozice vyhraněně formulovaná Siegfriedem Kracauerem (1975): paralelnost/kontrapunkt. Jazyk buď působí souladně s obrazem, oba kódy harmonicky „spolupracují“, nebo se prosazují odstředivé tendence a mezi oběma kódy vzniká sémantické napětí.

O jemnější propracování problematiky sémantických vztahů se zasloužil Reinhold Rauh (1984, 1987a), který rozlišil čtyři typy těchto vztahů (uvedené příklady čerpáme z prací různých autorů i z vlastního zkoumání):

(1) Intenzifikace (*Potenzierung*). Obraz a jazyk se navzájem spínají do jediného významového celku; jazyk vyděluje relevantní složky obrazu, zároveň obraz vystupuje jako konkretizace řečeného. – Soudce promlouvá k Anitě G. z pozice vědomostní a institucionální převahy, vizuální představení osoby soudce odpovídá tomuto přístupu (*Rozloučení se včerejškem* – příklad Rauhův, 1987a, s. 96–97). Obraz postavy je doprovázen hlasem: „Otec“ (*Můj přítel Ivan Lapšin*).

(2) Modifikace. Sémantické rysy obrazu a jazyka nejsou navzájem v plné míře přiřaditelné, vytváří se významová protikladnost. V konkrétní realizaci vztahu modifikace se může uplatnit velké množství variant. – Strýc Charlie prohlašuje, že dělal jen malé přestupky, přitom mačká papír gestem škrtiče

(*Ani stín podezření* – příklad Martinův, 1959, s. 192). Úředník říká: „Zvedněte ruce!“ Bedřich okamžitě připaží. Úředník říká: „Pojďte blíž!“ Bedřich ustoupí až ke dveřím (*Happy end*). Lexa píše strýci dopis o svém pobytu v protialkoholní léčebně; léčebna je verbálně líčena jako velmi příjemné a pohodlné místo, obraz ukazuje dril a disciplínu (*Dobří holubi se vracejí*). Vidíme střilené a umírající zajíce, slyšíme monotónní, neúčastné rozhovory lovců (*Pravidla hry* – příklad Skwarův, 1971, s. 41). Zralý muž mluví velmi vysokým fistulovým hlasem (*Peníze nebo život*).

(3) Paralelnost. Obraz a jazyk vyjadřují dvakrát tytéž významy. – Philip Marlowe hovoří o tom, že telefonoval, obraz ukazuje vytáčení čísla (*Sbohem buď, láska má*).

(4) Divergence. Mezi obrazem a jazykem neexistují zjevné sémantické spojnice; určení vzájemných relací představuje interpretační úkol pro vnímatele. – Během záběrů cesty starého muže moderním automobilem slyšíme dialog zasazený do roku 1900 (*Posel*).

Při uplatnění axiologického pohledu se jako nejproblematictější jeví status paralelnosti. Apriorní odmítání tu ovšem v žádném případě není vhodné. Je potřebné upozornit na fakt, že ve filmové komunikaci zaujímá nezanedbatelné místo redundance, jež chrání před interpretačními chybami (na její důležitost poukázal Calvin Pryluck, 1988, s. 130–147). Také musíme brát v úvahu odlišnost obou kódů; nikdy vlastně nesdělují úplně totéž, nepostihují zcela shodné rysy objektu, k němuž se vztahují.²⁶

1.11 Předznamenání

K převážně obecným úvahám, snažícím se o celkové „zmapování terénu“, budou v následujících kapitolách připojeny konkrétněji zaměřené výklady o rozličných podobách uplatnění jazyka ve filmu. Jsme tu ovšem konfrontováni s rozsáhlým souborem otázek a s neobyčejně rozlehlým, ve svém celku nepřehledným materiálem. Je nutno podniknout celou sérii výběrů, pokud jde o probírané otázky i pokud jde o filmy, jimž je věnována pozornost.

Jednotlivé kapitoly se budou týkat němeého filmu, krátkého, ale důležitého období přechodu od „němosti“ ke zvuku, a konečně různých aspektů

²⁶ André Bazin píše o Bressonovu *Deníku venkovského faráře* (1979, s. 102): „Bresson vynáší definitivní rozsudek nad kritickou šablonou, podle níž se obraz a zvuk nikdy nemají překrývat. Vždyť nejpůsobivější pasáže filmu jsou právě ty, kde text má za úkol říkat přesně totéž co obraz, jenomže jinak. Zvuk zde totiž nikdy není k tomu, aby doplňoval viděnou událost, nýbrž ji zesiluje a násobí jako ozvučná deska houslí záchvěvy strun.“

rozvinutého zvukového filmu; přitom si důkladněji povšimneme dost málo sledovaného problému uplatnění psaného jazyka ve zvukovém filmu.

Výběr filmů, jakož i podrobnost výkladu o nich pochopitelně závisejí na osobních preferencích, ale jsou podstatně určeny také vnějšími okolnostmi a technickými možnostmi. Četné (často velmi proslulé a nesporně relevantní) snímky jsou obtížně dostupné nebo i úplně nedostupné. Mnohdy je nutno opírat se o divácký zážitek starý řadu let, příp. i jen o údaje v pracích jiných autorů. Navíc jednorázové zhlédnutí filmu není zpravidla dostatečným východiskem pro hlubší analýzu účasti jazyka v něm.

Základem našich výkladů většinou jsou poznámky psané v průběhu projekcí nebo těsně po jejich skončení; i při úsilí o přesnost je nutno smířit se s drobnými odchylkami od autentického znění a promluv (dále musíme počítat s nepřesnostmi způsobenými dabingem, překladovými titulky apod.). Pokud byly k dispozici, využíváme různé písemné materiály (transkript) filmu, tj. podrobný slovesný popis jeho výsledné podoby (srov. Kanzog, 1980; Faulstich, 1988). Protokolům, zhotoveným ex post, dáváme pochopitelně přednost, protože tu máme v ruce pramen mnohem spjaté se zkoumanými filmy, jako je scénář, dialogová listina nebo tzv. protokol (transkript) filmu, tj. podrobný slovesný popis jeho výsledné podoby (srov. Kanzog, 1980; Faulstich, 1988). Protokolům, zhotoveným ex post, dáváme pochopitelně přednost, protože tu máme v ruce pramen mnohem spolehlivější než např. scénář vzniklý před natáčením. I sféra slovesných materiálů v sobě ovšem skrývá zdroj možných nepřesností daný tím, že často nejsou dostupné ve verzi shodné s jazykovým originálem filmu. Rovněž je nezbytné vzít v úvahu, že ani maximálně podrobná slovesná deskripce nemůže postihnout úplně všechno, nemůže nahradit vnímání filmu jako komplexního audiovizuálního sdělení; jde o velmi užitečné pomůcky, ale nelze se spolehnout pouze na ně jako na jediný podklad analýzy (srov. Hendrykowski, 1982, s. 8).²⁷

Uvnitř rámce určeného zmíněnými omezujícími podmínkami se pak snažíme dodržovat tyto zásady: V textu se propojují pasáže, v nichž rozličné filmy fungují především jako pramen dokladového materiálu ke zkoumanému problému, s pasážemi probírajícími uplatnění jazyka v jednotlivých (reprezentativních) filmech a skupinách filmů. Vycházíme jak z obecného kontextu světového filmu, tak také z lokálního kontextu filmu československého. Nemůžeme opominout díla stále znovu citovaná, ale upozorňujeme rovněž na filmy méně známé a v odborné literatuře méně frekventované.

²⁷ Seznam použitých písemných materiálů viz na konci práce.

2 JAZYK V NĚMÉM FILMU

2.1 Němý film jako první etapa vývoje filmu

Film tradičně a konvenčně označovaný jako němý (přesnější, ale poněkud těžkopádné označení by bylo: film bez fixované auditivní složky) představuje první, zřetelně ohraničenou etapu vývoje filmu; ve zpětném pohledu se jeví jako uzavřený historický fakt. Nástup zvuku ve druhé polovině dvacátých let znamenal naprosto zásadní předěl, způsobil celkovou reorganizaci struktury filmu.

Perioda němého filmu je pro nás důležitá jako období, v němž byly ve složitém procesu hledání navazovány vztahy mezi jazykem a pohyblivým obrazem a v němž byly tyto vztahy poprvé uspořádány do dobře fungujícího systému; relativně krátkou periodu němého filmu (zhruba tři desetiletí) charakterizuje v tomto ohledu výrazná dynamičnost.²⁸

2.2 Pronikání jazyka do filmu

Jazyk v podobě nápisů (jen ty jsou pro nás dostatečně uchopitelné) pronikal do filmu a získával v něm významotvorné postavení ve spojitosti s tím, jak se film postupně snažil sdělovat stále složitější a komplexnější významy.

V nejstarších filmech nacházíme jednoduché titulky, jež lze označit jako *faktové*: podávají zhuštěnou, elementární informaci o určitém faktu, prostě pojmenovávají to, co je pak představeno pohyblivým obrazem. Tyto titulky jsou v pozici názvu filmu a později též předcházejí jednotlivé (mnohdy jednozáběrové) epizody. Lze poukázat třeba na *Život zločince* z roku 1905,

²⁸ Práce soustředěně pojednávající o nápisích v němém filmu jsou – pokud je nám známo – dosti nečetné (Blejman, 1973; Albéra, 1975; Pitera, 1975; Oroszová, 1988). Závažné úvahy ovšem obsahují některé dobové příspěvky (už citované práce ruských formalistů, Pudovkin, 1982b aj.) a množství poznámek lze nalézt v různých textech věnovaných obecnější problematice.

jehož začátek popisuje Ernest Lindgren (1961, s. 53). První tři scény jsou postupně uvedeny těmito titulky: „Peaceovo první vloupání“, „Peace v domě Dysonových“, „Vražda Dysona“. Po základním určení podaném titulkem následuje vizuální akce, jež toto určení konkretizuje a rozvádí do několika fází. Dění je přehledné a samo o sobě dobře pochopitelné. První scéna (pro stručnost se omezíme na ni) vypadá v Lindgrenově vyličení takto:

(Interiér: Pokoj.) Peace a jeho pomocník vlezou oknem a začnou páčit dveře skříně. Zatímco pracují, obyvatelé domu přijdou do pokoje a překvapí je. Peace uprchne oknem. Jeho pomocník chce za ním, je však zastřelen a spadne zpět do pokoje (Lindgren, 1961, s. 53).

Kolem roku 1908 začal film sahat ke komplikovanějším fabulím (často už zpracovaným literárně nebo dramaticky). Protože narace prostřednictvím pohyblivých obrazů byla ještě naprosto nerozvinutá, vlastně veškerou sémantickou „zátěž“ přebíralo slovo jako prostředek v tomto ohledu plně osvědčený. Nápis se tak stal významově dominující složkou filmu. Michail Blejman (1973, s. 235–239), který úloze jazyka ve filmech dané doby věnoval důkladnou a objevnou pozornost, přirovnal tyto filmy k obrázkovým knížkám: Šlo vlastně o slovesné vyprávění s pohyblivými ilustracemi. Po (často obsáhlém) titulku následoval obraz, který ukazoval přesně to, o čem vypovídal titulek. Vzájemná spojitost existovala jen mezi titulky a jen v rámci slovních vyjádření mohl děj postupovat vpřed. Z obrazu samého nic nevyplývalo, neměl možnost vlastního rozvoje.

Charakteristickou ukázkou tohoto způsobu užívání jazyka představuje např. italský velkofilm *Cabiria* (1913):

Režisér Pastrone nevázal spolu jednotlivé sekvence, nýbrž jen danou sekvenci s titulky, který jí uváděl. Když sekvence vyčerpala obsah titulku (série titulků), objevil se titulek další (...), dnešní divák, jenž se dobře orientuje ve složitém vyprávění *Občana Kanea*, má velké potíže, aby pochopil fabuli *Cabirie* (Płażewski, 1967, s. 192; zvýraznil Płażewski).

Cabiria je navíc výrazným příkladem další tendence, totiž nefunkčního rozbudování, „nabobtnání“ jazykové složky. V kontrastu ke krátkým jednoduchým nápisům prvních let filmu upozorňují na sebe titulky *Cabirie* úsilím o „poetičnost“, bombastickým patosem a verbalismem (jejich autorem byl básník Gabriele d'Annunzio).

2.3 Hledání náležitosti místa pro jazyk

V době uvádění *Cabirie* se ale už začala prosazovat snaha o takové odlišení sféry jazyka a sféry pohyblivého obrazu, jež by odpovídalo povaze a možnostem obou kódů. Nejvýznačnějším nositelem tohoto úsilí

byl bezesporu Američan David Wark Griffith, vedle něho se však na tomto procesu podílela řada dalších tvůrců (Thomas Harper Ince, Louis Feuillade, Paul Wegener aj.).

Nešlo o proces jednoduchý. Blejman v důkladném rozboru Griffithových filmů (1973, s. 240–241) ukazuje, jak obtížně se nová koncepce rodila, jak dlouho přetrvával v některých partiích filmů starý způsob ztvárnění degradující obraz na ilustraci slova, plně na něm závislou. Blejman dokládá, že k „recidivám“ tohoto způsobu docházelo ještě na počátku dvacátých let: V úvodu filmu *Ulice snů* (1921) charakterizuje Griffith své postavy tak, že nejprve slovně přímo vyjmenuje jejich vlastnosti a potom tyto vlastnosti exemplifikuje v obraze, jenž má smysl pouze jako daná exemplifikace a není nijak zapojen do filmového děje. V titulku se např. uvádí, že hrdina filmu Spike má úspěch u žen, a následuje scéna ukazující, jak se Spike usmívá na děvčata, která se pak už na plátně neobjeví. – Z jiného hlediska Pitera (1975, s. 62) připomíná, že některé titulky v Griffithových filmech rušily napětí tím, že předem prozrazovaly vyvrcholení děje.

Postupně se však v průběhu desátých let nový model poměru jazyka a obrazu zcela zřetelně konstituoval. Jazyk je stále v jistém ohledu prioritní: titulek zpravidla předchází před obrazem, který je s ním spjat (tato posloupnost zůstává příznačná pro celé období němého filmu). Verbální složka navozuje základní význam, vyzdvihuje jakési sémantické jádro představující bázi pro porozumění (pojmenovává postavu, událost, ráz činnosti atd.); obraz se pak neomezuje na ilustraci významu vyjádřeného v titulku, ale samostatně jej rozvíjí a připojuje k němu významy další. Nové postavení obrazu je možno, obrátíme-li se ještě jednou k výstižné studii Blejmanové, charakterizovat tak, že obraz získává vlastní trvání, rozvíjí se v čase a ve spojitosti s tím nabývá samostatné estetické platnosti; nápis vysvětluje celkový smysl, ale nedává představu o plnosti dění na plátně (Blejman, 1973, s. 242). Předpokladem a součástí této emancipace obrazu pochopitelně bylo odhalení jeho specifických možností: objevení toho, jak lze kombinovat záběry různého obsahu a také různé velikosti a délky, poznání, že lze bezprostředně spojovat i záběry řadící se k zcela odlišným dějovým liniím, pokud je možno v těchto záběrech nalézt nějaký společný rys (tzv. paralelní střihová skladba).

Závažným dokladem prosazení nové koncepce se stal Griffithův film *Intolerance* (1916), přesněji řečeno především „moderní epizoda“ (*Matka a zákon*) tohoto složitě komponovaného a vnitřně nevyrovnaného díla, snažícího se ve čtyřech vzájemně se prolínajících příbězích (zasazených do různých dob) zprostředkovat divákům ideu věčného boje nenávisti a nesnášenlivosti s láskou a milosrdenstvím. Povšimněme si jedné z klíčových scén oné „moderní epizody“, jež zachycuje přípravu k popravě nevinně odsouze-

ného.²⁹ Po titulku zasvěcujícím do situace – „Chlapcovo poslední jitro. Katí provádějí zkoušku“ – následuje až do příštího titulku dvacet záběrů, v nichž jsou exponovány vlastně čtyři kontexty. (1) Trojice katů se chystá k popravě a „procvičuje“ ji. Muži stojí nehybně s nožem v ruce, připraveni na signál přerážnout tři provázky natažené přes stůl. Pak nože současně přeřezávají provázky, klesají závaží, uvolňuje se zarážka, otvírají se padací dvířka pod šibenicí a otvorem propadáva pytel zavěšený na laně. Jak již naznačil popis, Griffith scénu rozkládá do řady krátkých, převážně detailních záběrů, jež zachycují jen fragmenty prostoru a soustřeďují vnímatelovu pozornost na jednotlivé body (s tímto účelem se opakovaně objevuje také kruhová maska). Poprava je obrazem zřetelně prezentována jako odlidštěný rituál uskutečňovaný pomocí jakéhosi tajemného, zrudně důmyslného mechanismu. (2) Scéna „zkoušky“ je proložena dvěma záběry odsouzence, jemuž strážci přinášejí civilní šaty, v nichž má podstoupit popravu. Po záběrech situovaných do vězení sledujeme ještě – bez titulku, pojítkem je časová spjatost – (3) setkání manželky odsouzeného s policejním agentem, který, jak už víme, pochybuje o jeho vině, a konečně vidíme, (4) jak se k pokoji manželky váhavě přibližuje žena, která je pravou pachatelkou činu, za něž má být hrdina potrestán (oba paralelní děje se opět střídají). Na jedné straně se tedy sugeruje blízkost a nevyhnutelnost smrti odsouzence, na druhé straně se objevují zatím nevyhraněné poukazy, že smrt nemusí být nutným vyústěním dramatu.

Pohyblivý obraz tak získal plnohodnotné postavení: vnáší do celku nové významové akcenty, naznačuje vnímateli, jak má dění hodnotit, a v podstatné míře rozhoduje o estetické působivosti filmu. V rámci filmového díla byla nastolena dynamická rovnováha jeho složek. V pozdějších letech už nebude němý film charakterizovat významová inferiorita obrazu, naopak spíš nejednou bude – především ovšem v teoretických a kritických projevech o filmu – na okraj zatlačována složka jazyková.

2.4 Funkční diferenciacce jazyka ve filmu

Dalším význačným aspektem sledovaného vývoje se stala funkční profilace nápisů, vyhranění jejich různých konkrétních funkcí ve vztahu k obrazům, s nimiž jsou bezprostředně spjata, i k celku filmu. Tento značně bohatý repertoár funkcí nápisů je v zásadě konstituován už v *Intole-*

²⁹ Přihlížíme zde k publikovanému protokolu *Intolerance*. Obdobně saháme k písemným materiálům i u některých následujících rozborů.

ranci (nic na tom nemění fakt, že nápisy zde obsažené bývají z hlediska stylového opakovaně hodnoceny spíše negativně, jako naivní, sentimentální, moralizátorské) a v plné míře se pak uplatňuje v němém filmu následujících let.

Funkční klasifikace nápisů je jedním z témat, jichž se práce o němém filmu stále znovu dotýkají; většinou se ovšem omezují na základní diferenciaci titulků, především na odlišení titulků vysvětlujících a dialogových (srov. mj. Pudovkin, 1982b, s. 50–51; Kučera, 1941, s. 186; Pitera, 1975, s. 62; Benedikovič, 1987, s. 291). My se v dalším výkladu pokusíme o relativně podrobné a důkladné postižení různých funkcí nápisů. Příklady vybíráme především z *Intolerance*, která tu má evidentně zakladatelské postavení, a navíc je zdrojem velmi bohatým (třiapůlhodinový film zahrnuje 330 mezititulků plus další nápisy v obraze). K nim pak výběrově připojujeme doklady z filmů pozdějších, jež ukazují, jak byly vytvořené typy dále užívány, příp. obměňovány a kultivovány. Konkrétní materiál se pochopitelně „vzpírá“ klasifikaci, jež je nutně abstrahující a schematická; musíme počítat s tím, že některé nápisy se ocitají na hranici mezi několika typy a že někdy v jediném nápisu dochází ke kumulaci funkcí.

V předběžných krocích je zapotřebí oddělit titulky a diegetické nápisy a v kontinuu titulků vyčlenit osobitý typ titulků *promluvoých* (obvykle užívaný termín titulky *dialogové* není úplně přesný, protože se netýkají pouze dialogů, ale běžně zaznamenávají i projevy monologické a také promluvy interní, neznějšené). Pak ovšem zůstává ještě další skupina titulků, kterou je třeba zmínit samostatně: titul, moto, dedikace, titulky s informacemi o tvůrcích filmu apod. Do jistého celku spojuje tyto elementy především fakt, že bez podstatnějších změn přešly do zvukového filmu a představují v něm základní, nepříznakovou rovinu uplatnění psaného jazyka (v kontextu zvukového filmu si jich všimneme podrobněji). Po těchto operacích máme co činit se stále ještě mnohotvárným souborem titulků, jenž představuje jádro nápisové sféry a vystupuje jako jakýsi nosný skelet němého filmu.

2.5 Funkční platnost titulků

Z hlediska rázu sdělovaných významů můžeme probíraný soubor titulků rozčlenit takto:

(1) Titulky *faktové* postihují to, co je představeno v obraze, úhrnně, jako daný fakt: „První zázrak. Přeměna vody ve víno“, „Velké spiknutí“ (*Intolerance*); „Výroční trh“ (*Kabinet doktora Caligariho*).

(2) Titulky *událostní* informují o určitém dění, poukazují na vztahy mezi jeho elementy (typické jsou větné konstrukce na rozdíl od nominálních konstrukcí titulků faktových): „Jenkins studuje zvyky svých zaměstnanců“, „Město je přepadeno ze všech stran“ (*Intolerance*); „Námořníci, kteří zůstali na přídi, se snaží proniknout k věži admirálským vchodem“ (*Křižník Potěmkin*); „Panstvo se chystá na slavnost domorodců“ (*Bouře nad Ázií*).

(3) Titulky *časového a prostorového určení* zařazují zobrazené dění do času a prostoru a vyjadřují časoprostorové vztahy (blízkost/vzdálenost, následnost/současnost, trvání, uplynutí určitého úseku času apod.): „A znovu v Babylóně“, „V noci“ (*Intolerance*); „Ráno. Návrat“³⁰ (*Bláhové ženy*); „Oděsa“ (*Křižník Potěmkin*); „Vídeň, anno domini 1914“ (*Svatební pochod*); „Čas ubíhal“ (*Bouře nad Ázií*).

(4) Titulky *představovací* identifikují zobrazené subjekty (skupiny subjektů) tím, že uvádějí některé závažné údaje o nich (vlastní jméno, povolání, společenský status, národnostní příslušnost atd.): „Jindřich Navarrský“, „Marie, matka“, „Barbaři“ (*Intolerance*); „Princezna Olga“ (*Bláhové ženy*); „Námořníci Mafušenko a Vakulinčuk“ (*Křižník Potěmkin*); „Dcera velitele“ (*Bouře nad Ázií*).

(5) Titulky *vysvětlující* podávají informace o různých doplňkových aspektech zobrazeného dění, jež jsou ve větší nebo menší míře potřebné pro pochopení tohoto dění: „Když se tito farizejové modlí, požadují, aby ustala veškerá činnost“ (*Intolerance*); „Přísně podle pravidel Barbasettiho kódu“ (*Veselá vdova* – titulek ve scéně souboje).

(6) Titulky *encyklopedické* obsahují výklady, které přesahují sféru údajů majících přímý vztah k vyprávěnému příběhu a slouží k obecnému poučení vnímatele. V *Intoleranci* je nacházíme v nemalém počtu – bez problémů se zapojují do Griffithova v zásadě didaktického projektu: „Jistí pokrytci mezi farizeji. Farizejové – skupina učených Židů; jméno získalo později špatnou pověst patrně kvůli pokrytcům, kteří mezi nimi byli.“ Ve filmech následujících let se ovšem tyto titulky vyskytují jen zřídka; aspoň do určité míry sem lze zařadit např. nápis na začátku filmu *Křižník Potěmkin*: „Revoluce je válka. Je to jediná zákonitá, oprávněná, spravedlivá, opravdu veliká válka všech válek, které zná historie. A tato válka byla vyhlášena a začala v Rusku.“

(7) Titulky *charakterizační a subjektivizující* informují o vlastnostech, vnitřních prožitcích, trvalém i okamžitém psychickém stavu postav. Podávají přímé i nepřímé charakteristiky, zmiňují se o pocitech a reflexích postav, o jejich záměrech a motivaci jejich činů: „Dívka z našeho příběhu vstupuje do domu svého otce, který pracuje v Jenkinsově továrně. S platem 2,75

dolaru na den, malou zahradou, čtyřmi slepicemi, právě tolika husami a dostatkem štěstí a spokojenosti“, „Žárlivost“ (*Intolerance*); „Je rozechvěn křivdou, která mu byla způsobena“ (*Křižník Potěmkin*); „Veselá vdova samozřejmě prohlédla záměry korunního prince a totéž předpokládala u Danila“ (*Veselá vdova*).

(8) Titulky *hodnotící* vyslovují přímé nebo nepřímé hodnocení postav a jejich činů: „Pokrytci z jiného věku, rovněž intolerantní“ (*Intolerance*); „Příštího dne Karamzin chystá nové úklady“ (*Bláhové ženy*); „A tu odpověděly na zvěrstva vojenského velení v Oděse výstřely křižníku“ (*Křižník Potěmkin*).

(9) Titulky *instrukční* explicitně formulují návod, jak má být celek filmu nebo některý jeho úsek chápán. Pro svou nápadnou přímočarost jsou instrukční titulky poměrně řídké, *Intolerance* ovšem příklady na ně poskytuje: „Každý příběh ukazuje, jak nenávisť a intolerance bojovaly v průběhu všech věků proti lásce a milosrdenství.“

(10) Titulky *zobecnující* připojují k zobrazenému dění tvrzení obecného rázu; zvláště oblíbeny byly citáty a obměny sentencí žijících v běžném povědomí. Jednotlivé se zde poměruje obecným; navíc je často přítomen prvek ironie: „Také reformní hnutí musí být financována. ‚Kdybychom jen mohli zainteresovat slečnu Jenkinsovou s jejími penězi‘“, „Rozsudek – vinen. Univerzální spravedlnost: Oko za oko, zub za zub, vražda za vraždu“ (*Intolerance*); „Král je mrtev – ať žije král“ (*Veselá vdova*). Jako zvlášť průkazný doklad ironie může sloužit titulek „Svatební noc – posvátná noc“ ve *Veselé vdově*, po němž následuje scéna smrti novomanžela, starého fetišisty, který nevydrží vzrušení z pohledu na manželčiny střevice.

(11) Titulky *náladotvorné* se snaží verbálně postihnout atmosféru scény a vyvolat u vnímatele odpovídající emocionální postoj: „Tiché tajemství lásky“ (*Intolerance*); „Pohár nenávisť se naplnil až po okraj“, „Jako bělokřídlé hejno letěly čluny k bokům křižníku“ (*Křižník Potěmkin*).

Na obecnější rovině můžeme pak stanovit tři podstatné aspekty fungování titulků: titulky (1) poskytují vnímateli základní orientaci v tom, co je představeno obrazem, verbalizují jeho sémantické jádro, (2) informují vnímatele o tom, co obraz nemůže zprostředkovat, resp. co může zprostředkovat jen omezeně a nezřetelně, (3) dávají vnímateli implicitní nebo i explicitní podněty k interpretaci sledovaného.

Je však třeba zaznamenat i další funkce titulků: Především titulek někdy působí samostatně, významy v něm uvedené nejsou ztvárněny obrazově; realizuje se tu (výše už probíraná) funkce významově ekonomizační a hierarchizační. Alespoň dva příklady z našeho materiálu: V *Intoleranci* zahrnuje titulek „Baltazar, očištěný posvátnou koupelí a sobotním odpočinkem, na-

³⁰ Příklad titulků zahrnujícího v sobě více funkcí. Tento ráz mají i některé další citáty.

vštěvuje chrám boha Měsíce“ také minulou činnost, jež není obrazově ukázána: s titulkem je spjat obraz kráčejíciho Baltazara. Ve *Veselé vdově* následují po titulku „Pak zemřel král, jeho veličenstvo Nikita I.“ záběry smutečních obřadů (pochodující bubeníci) a truchlící vdovy.

Vedle sémantických funkcí titulků se objevují také funkce konstrukční: titulky jsou jedním z činitelů budujících vnitřní členění a současně spojitost filmu a často nezanedbatelně přispívají k divácké orientaci ve struktuře díla. Složitá výstavba *Intolerance* se v podstatné míře opírá (hlavně v první polovině filmu, než se výstavbový princip stane zřejmým) o zpřehledňující titulky: „Jiná minulá epocha“, „Vracíme se k našemu současnému příběhu“, „A znovu v Babylóně“, „Pokrytci z jiného věku, rovněž intolerantní“. Členění/navazování pomocí titulků se ovšem někdy uplatňuje i v rámci jediné dějové linie: „Zatímco Baltazar váhá, Kýrova armáda proniká branami, které kněží nechali otevřené.“

2.6 Titulky a promluvy

Existence promluvočných titulků je podložena omezeními, jimž byl němý film vystaven při představování lidských verbálních projevů. V raných fázích němého filmu nezaujímaly tyto titulky závažnější pozici. Jak dokládá Zbigniew Pitera (1975, s. 62), objevovaly se jen řídce, např. v podobě patetického výkřiku uzavírajícího děj („Ať žije . . .“) nebo jako reprodukce známých výroků a sentencí („I ty, Brute?“ „Kdo jsi bez viny . . .“). V desátých, a zvláště pak dvacátých letech se však jejich kvantitativní zastoupení i sémantické zatížení pronikavě zvýšilo. Ve vztahu k obrazově představené (signalizované) verbální komunikaci se v této době uplatňují tři stupně titulko- vého zachycení: nulový, redukující a celostní.

(1) Nulový stupeň znamená nepřítomnost promluvočného titulku. Do popředí tu vystupuje nikoli věcná sémantika (na obsah promluvy je možno usuzovat z předchozího kontextu nebo se jeví jako nedůležitý), ale doprovodné prvky zprostředkované obrazem. Významotvornou platnost pak získává už samotný akt mluvení v určité komunikační situaci (to, že se něco za určitých okolností říká), délka nebo naopak krátkost promluv a jejich střídání, způsob řeči signalizovaný pohyby úst (její tempo), mimika, gestikulace atd. Dané prvky se stávají součástí charakteristiky postav, poukazují na jejich psychický stav a vztahy mezi nimi; zároveň jsou často schopny i naznačovat vývoj děje. V *Intoleranci* jsou instruktivním příkladem zmíněného postupu opakovaná setkání manželky nespravedlivě odsouzeného s policejním agentem, který pochybuje o jeho vině. Obsah toho, co si postavy říkají, není uve-

den; o ženině kolísání mezi nadějí a beznadějí a o vyhlídkách odsouzence vypovídají takové elementy jako překotné mluvení, úsměv, několikrát se vracějící záporné zavrtění hlavou, odvrácení pohledu. Dialogy bez titulků zvláště oceňoval Béla Balázs (např. 1958, s. 67–68), který jako vzor vyzdvihoval scénu z německého filmu *Vanina Vanini*: Slavná herečka Asta Nielsenová zde ztělesnila ženu, jež se snaží vytrhnout svého milence z apatické rezignace. Délka její řeči vyjadřuje vytrvalost jejího úsilí, mimika a gestikulace signalizují naléhavost a zoufalství.

(2) Při uplatnění redukujícího stupně se promluvočný titulek vyskytuje, soustřeďuje se ovšem jen na sémantické jádro promluvy, na složku nezbytnou pro divácké pochopení scény. Např. v *Upírovi Nosferatu* je rozhovor lékaře s manželem pacientky doprovázen stručným titulkem: „Náhlá horečka.“ Nejednou se také – jako bezpochyby přiměřená forma – objevují vyjádření v nepřímé řeči: „Bratr dívky z hor říká soudci, že je nepolepšitelná“ (*Intolerance*).³¹

(3) Stupeň celostní se pak vyznačuje překračováním věcně informačního minima, sklonem k simulaci toho, jak by promluva mohla reálně zaznít. Titulek do sebe zahrnuje např. verbální expresivní prvky, které z věcného hlediska nic nového nepřinášejí, ale jsou projevem duševního rozpoložení postavy (zvolání, emfatické opakování výrazů): „Zabila jsem ho! Já! Já!“ „Ó Bože! Bojuj za nás! Zachraň nás!“ (*Intolerance*). Ještě nápadněji se celostní stupeň uplatňuje tehdy, jestliže je promluva rozkládána do více titulků, které poukazují na plynutí řeči a také na její zvukové a sémantické rozčlenění. Jednoduchý příklad z filmu *Křižník Potěmkin*: Maťušenko se obrací k námořníkům. Titulek: „Chlapci . . .“ Maťušenko křičí. Titulek: „Je čas.“³²

2.7 Aktualizační postupy

Užívaný soubor titulků vytvářel efektivní a výkonný mechanismus, jenž ovšem byl zároveň poznamenán nebezpečím ustrnutí a jednotvárnosti. Proto se prosazovaly ozvláštňovací, aktualizační tendence; můžeme rozlišit čtyři základní postupy.

(1) První postup spočíval v odstranění toho, co jsme výše nazvali prioritou titulku, tedy sekvence titulek – pohyblivý obraz. Toto pořadí bylo typické

³¹ Redukovaný stupeň zachycení promluvy parodoval po letech Mel Brooks ve snímku příznačně nazvaném *Němý film*: po dlouhém rozhovoru bez zvuku následuje titulek: „Máš pravdu.“

³² Důkladně popsal tento způsob užívání promluvočných titulků Vojtech Benedikovič (1987, s. 296–298).

především pro titulky faktové, událostní, představovací a pro titulky časového a prostorového určení, tj. pro titulky, které svým významem dění v obraze celkově determinovaly. (Ostatní titulky se častěji vyskytovaly v průběhu scény nebo po jejím skončení; promluvové titulky byly pochopitelně zpravidla umísťovány za záběr příslušné postavy, aby řeč mohla být lokalizována, přiřazena k svému zdroji.³³ Při odsunutí titulku z prioritní pozice dochází k zjevné interpretační aktivizaci vnímatele: titulek jako pramen relativně přesné a jednoznačné informace se objevuje až poté, co byl vnímatel nucen formulovat si určitou hypotézu o významu dění na plátně.

Kupodivu se tohoto postupu užívalo nepřilíš často (na obraz jako na samostatného nositele významů se stále pohlíželo s jistou nedůvěrou – srov. Blejman, 1973, s. 235); přece však lze najít výrazné doklady. Vezměme si počátek slavného Stroheimova filmu *Chamtivost: S hrdinou* – pro diváka dosud bezejmenným a slovně nijak nepřiblíženým – se tu seznamujeme při práci v dolech – tlačí důlní vozík, pak se rozněžněle zaobírá malým ptáčkem (proslulý detailní záběr polibku na ptáčkův zobák), suverénně ovládá svůj vozík jednou rukou, zatímco v druhé drží ptáčka, a konečně se dostává do prudkého konfliktu s dalším horníkem. Teprve potom následuje představovací titulek: „Takový byl McTeague“. Obdobně je dále do děje uvedena McTeaguova matka.

(2) Druhý, zřetelně frekventovanější aktualizací postup spočíval v koncentraci na způsob jazykového vyjádření, a zahrnoval tak v sobě problematickou tendenci k osamostatnění titulku, k oslabení jeho vazby s obrazem. Titulky se nejednou vyznačovaly snahou o „krásné“, poetizované formulace, byly zahlceny výrazy z hlediska sdělovacích potřeb nadbytečnými, jejichž jediným cílem byla lyrizace a patetizace. Tento sklon se prosazoval už v raném období německého filmu (srov. italskou *Cabirii*) a poznamenal pak také *Intoleranci*: „Starý Jeruzalém, zlaté město, jehož lid nám dal mnoho našich nejvznešenějších myšlenek a z dílny betlémského tesaře nám seslal krále králů, největšího nepřítele intolerance.“ Přesvědčivé doklady o dalším rozkvětu tohoto postupu ve dvacátých letech podává Zbigniew Pitera (1975, s. 64).

(3) Podstatou třetího postupu bylo exponování diegetických nápisů vedle a místo titulků. Nápisů nejrůznější povahy (deníkové poznámky, dopisy, telegramy, načmárané vzkazy, vizitky, stránky novin a knih apod.) byly vkládány mezi obrazy jako prostředky ekvivalentní titulcům a zároveň jako prvky integrálně zapojené do představeného světa. Ve velmi hojné míře s nimi pra-

³³ Srov. v tomto kontextu úvahy Jurije Tyňanova (1986a) o transpozici lidských projevů v (němém) filmu ze simultaneity na sukcesivnost.

cují už *Upíři* Louise Feuillada (1915) a později např. filmy jako *Kabinet doktora Caligariho* nebo *Upír Nosferatu*.

Funkčně méně zatížené byly nápisy vystupující přímo v obraze jako objekt v rámci představeného světa. Vedle toho, že produkovaly příznak autenticity, vytvářely místní a dobový kolorit, získávaly ovšem někdy pro vnímatele i platnost speciálního sémantického poukazu. V *Intoleranci* se kniha s názvem *Lucilliny lásky* stává jedním z dokladů mravní zkaženosti postavy „mušketýra“ (tento význam je knize jednoznačně přiřazen na základě toho, že se v záběru objevuje na stejné rovině s takovými předměty, jako jsou výtvarná zpodobení nahých žen nebo láhve whisky).³⁴ Nápis mohl být i přímo zapojen do fyzické akce postavy a stát se jejím cílem: srov. scénu z filmu *Křižník Potěmkin*, v níž námořník umývající nádobí rozhořčeně rozbíjí hliněný talíř s nápisem „Chléb náš vezdejší dejž nám dnes“; slova modlitby tu působí jako koncentrovaná připomínka utrpeného příkoří a ve vztahu k vnímateli jsou východiskem pro pregnantní charakteristiku nálady mezi námořníky.

(4) Čtvrtý postup je založen na zdůraznění a zvýznamnění výrazové stránky nápisu, jehož se dosahovalo několikerým způsobem: Sémanticky nejméně závažná byla akcentace umístění nápisu na ploše: nápisy byly doprovázeny ornamenty, měnilo se jejich pozadí (v *Intoleranci* se střídá sedm různých pozadí). V dalším stupni šlo o aktualizaci podoby písma samého (stylizace gotického písma jako znak časového zařazení, různé tvary rukopisného písma v diegetických nápisech). Velikost písmen signalizovala intenzitu a naléhavost řeči. Konečně docházelo k dynamizaci výrazové stránky nápisů, k pohybu písma na plátně. Tento pohyb se aspoň do určité míry sémantizoval a současně působil jako činitel překonávající (byť povrchově) odlišnost obrazové a verbální složky filmu:

Písmena různé velikosti interpretovala text, často méně jménem hrdinovým a spíš jménem scenáristovým. Litery volání o pomoc rychle rostly přijíždějice z hloubky filmového plátna; z roztmívačky se objevovala slova důvěry a naděje; pomalu mizela slova, jež byla pojátkem s následující sekvencí (Plažewski, 1967, s. 298).³⁵

³⁴ V *Intoleranci* vystupuje kniha ještě v mnohem závažnější pozici: jako východisko filmové narace. Film ukazuje to, co je zapsáno v knize lidské intolerance. Tento postup byl užíván častěji (srov. *Listy ze satanovy knihy*).

³⁵ Obdobný popis podává Jan Kučera (1941, s. 186–187).

2.8 Mezi přebytkem a nedostatkem

Při sledování nápisů jsme stále znovu konfrontováni s tím, že nelze nalézt důsledný a jednotný celkový princip jejich užívání. Střetáváme se s dvěma protichůdnými tendencemi, sklonem k maximálnímu uplatnění nápisů a na druhé straně sklonem k jejich minimalizaci, resp. eliminaci.

Nejeden nápis můžeme označit za nadbytečný, protože bez skutečné potřeby verbalizuje to, co je zřejmé z obrazu (tak vysvětlující titulky „Napodobuje chůzi pouliční holky“ v *Intoleranci* by mohl být vzhledem k dostatečné preciznosti obrazu bez následků vypuštěn). Na druhé straně mnohdy nápis postrádáme, ačkoli dochází k „nástupu“ nové postavy, k časovému nebo prostorovému skoku či k uvedení nové tematické linie. Např. v *Bouři nad Ázií* jsou pravidelně užívány představovací titulky („Lovec“, „Mladý vůdce partyzánů“, „Znalec“, „Dcera velitele“), ale postava lékaře překvapivě takto uvedena není. Je nutno se smířit s tím, že kolísání mezi přebytkem a nedostatkem patří mezi závažné rysy účasti jazyka v němém filmu.³⁶

2.9 Jazyk v němém filmu dvacátých let

Předchozí poznámky zahrnovaly film desátých a dvacátých let do jediného celku, ukazovaly, jak postupy zrozené v desátých letech dále přecházely do let dvacátých. V tomto oddílu vycházíme z široce uznávaného názoru, že film dvacátých let představuje novou, vrcholnou fázi vývoje němého filmu, fázi, v níž celková kultivace vyjadřovacích prostředků umožňovala jemné propracování dějové výstavby a postižení individuálních osudů postav, dovolovala sdělovat komplexní a složité významy. Na nápisy budeme tentokrát pohlížet nikoli diferenciacně, ale integračně, z hlediska toho, jaké bylo jejich místo ve výstavbě filmů a jak se podílely na utváření jejich smyslu. Úlohu jazyka budeme demonstrovat na příkladu tří rozdílných filmů, které náleží k různým žánrům a reprezentují tři rozvinuté národní kinematografie.

(1) *Upír Nosferatu* Friedricha Wilhelma Murnaua, klasické dílo filmového hororu, proslul vskutku hororovým sugestivním vyjádřením „Sotvaže přešel

³⁶ Při úvahách o nepravidłnostech a nedůslednostech v užívání nápisů je třeba mít na mysli, že němé filmy (a nápisy v nich) často existují v několika různých verzích; podoba, s níž se setkáváme, bývá výsledkem rozličných, někdy dost náhodných zásahů (u významných filmů jsou proto podnikány pokusy o rekonstrukci originálního znění). Zvláště výrazné posuny doprovázely převody němých filmů do cizích jazyků – nápisy byly měněny, přidávány i vypouštěny.

most, uvítaly ho přízraky“, nápisy použité v tomto filmu jsou ale pozoruhodné ve více ohledech (podstatnějších a celostnějších).

Především jsou nápisy na obecné rovině vztaženy k jednomu subjektu. Jak se uvádí v rozsáhlém úvodním expozé, jde o deníkové zápisky člověka, který s odborným zájmem pátral po příčinách epidemie moru v německém městě; celý film je prezentován jako ztvárnění výsledků tohoto pátrání. Vlastně všechny nápisy jsou tak diegetizovány, stávají se interní, organickou součástí stylizovaného představeného světa (v přesném smyslu tedy nelze hovořit o titulcích – používají se také psané litery, navíc svým tvarem asociující „německost“ a minulost). Subjektivizace zároveň paradoxně dodává fantastickému příběhu aspekt objektivnosti a věrohodnosti (logickým důsledkem tohoto postupu je také zahrnutí rozličných „autentických“ záznamů osobních prožitků – v dopise, lodním deníku).

Závažné místo pochopitelně zaujímá informační a orientační funkce nápisů. Vypravěčovy (komentátorovy) zápisky především ozřejmují složitou časoprostorovou výstavbu syžetu, uvádějí do vztahu jednotlivé, jen volně spjaté dílčí děje, odehrávající se často simultánně (kontext obchodníka Huttera, jeho ženy Ellen, transylvánského upíra Nosferatu, profesora Barlowa zabývajícího se záhadami přírody). Dále zápisky představují postavy, informují o předpokladech rozvoje děje (relace mezi postavami) a vyzdvihují základní body tohoto děje (především ve formě nápisů událostních). Přitom je kladen velký důraz také na aspekt náladotvorný, nápisy pomáhají budovat atmosféru záhadnosti, nedefinovatelného, ale o to více hrozícího nebezpečí (vedle už uvedeného vyjádření lze ocitovat: „Voraři neměli tušení, jaký strašlivý náklad vezou“, „Nosferatu byl na cestě; a s ním se k Wisborgu blížila zkáza“). Konečně se pomocí nápisů vytváří rytmus podání děje, oscilace mezi důkladným vylíčením a letmou zmínkou (tak Hutterovo putování Transylvánií po jeho útěku z upírova hradu je představeno především ve verbálním shrnutí doplněném krátkými, spíše ilustračními záběry).

Zvláštní funkční zatížení mají rozličné diegetické nápisy nižšího stupně (tedy nikoli zápisky vypravěče). Jejich frekvence je taková, že už z kvantitativního hlediska získávají ve struktuře filmu význačné postavení. Někdy působí hlavně jako (už zmíněný) „autentický“ zdroj informací (zápisy v lodním deníku coby „hlas ze záhrobí“ podávají zprávu o událostech během plavby s nákladem rakví, kterou žádný z námořníků nepřežil). Často se ovšem zapojují do složitější sémantické hry. Když Hutter píše manželce dopis z Transylvánie, uvádí, že na svém krku objevil dvě stopy po kousnutí, a hledá možné příčiny (pavoucí?). Vnímatel, který už obdržel dostatek podkladů pro správnou interpretaci krvavých stop, nabývá převahy nad omezeným obzorem postavy. Pro celek díla pak má centrální důležitost stará kniha

s titulem *O upírech*. Nachází ji Hutter nocující v hostinci; na několika reproduovaných stránkách se poprvé objeví jméno Nosferatu a vyplývá z nich vše potřebné pro pochopení stavu věcí. Hutter ale knihu bez zájmu odhodí – a vzápětí se sám dostává do moci upíra. Tatáž kniha, tentokrát pozorně čtená Hutterovou manželkou, potom motivuje závěrečný zlomový moment filmu, upírovi likvidaci.

V *Upírovi Nosferatu*, vysoce oceňovaném pro působivost obrazů, se tak nakonec vlastně vše „rodí“ ve složce jazykové.

(2) *Veselá vdova* Ericha von Stroheima, nikoli nejlepší dílo svého autora, ale dílo nejméně poznamenané vnějšími zásady, může zde vystupovat jako reprezentant amerického filmu dvacátých let, jenž – obecně řečeno – kladl důraz především na služebnost nápisů, jejich podřízenost potřebám „hladkého“ podání příběhu.

Začátek *Veselé vdovy* charakterizuje značně vysoká koncentrace titulků časového a prostorového určení a titulků představovacích, jež jsou spojeny s krátkými obrazy. Vyprávěný příběh je nejprve celkově lokalizován: „Castellano. Město v mracích. Hlavní město Montebianca (. . .).“ Zobrazení dvou událostí (odchod účastníků mše z katedrály, návrat vojska z manévru) se pak stává východiskem pro přehledné představení zúčastněných postav. Titulky věcně informují o jménech a společenském statusu postav („Král Nikita“, „Královna Milena“, „Baron Sadoja. Jeho milióny udržují království“, „Korunní princ Mirko“, „Další v následnické řadě, princ Danilo“), jejich základní charakteristika je pak utvářena především obrazem a také (nápisově zachycenými) promluvami. Tak dvojice princů, polarizující se potom v ději do vyhraněné opozice „zlý“, „dobrý“, se při svém prvním vystoupení vyznačuje extrémně protikladným způsobem chování (odměřenost a zlost – veselí) i protikladnými verbálními reakcemi („Nemohl jste pro mě najít něco lepšího? Prasečí chlívěk [. . .]“ – „Milé místečko. Roztomilá prasátka [. . .]“).

Po skončení expozice jsou všechna výchozí fakta a výchozí vztahy zřejmé a dále se jazyk na rozvoji děje posílí především titulky promluhovými (převážná část scén je založena na dialogu, jenž je tlumočen včetně ironických narážek, konverzačních jemností a rafinovaností slovních soubojů). Ostatní nápisy nejsou z filmu vytlačeny, ale objevují se s delšími intervaly. Některé signalizují vnitřní členění vyprávěného příběhu, jež je většinou spjato s prostorovými a časovými posuny. Zajímavé je, že tentokrát mají sklon k pokračování základní míry nutné informace a někdy vytvářejí malé, relativně samostatné enklávy (výklad o přitažlivosti Paříže). Objevují se i další titulky (zobecnující, náladotvorné), které se z hlediska pochopitelnosti zobrazeného dění jeví jako nikoli nezbytné. Nepromluvové titulky už nejsou absorbovány nutností zprostředkovávat potřebná fakta, a tak si „dovolují“ drobná

vybočení, ironický odstup, poukaz na obecnější souvislosti (srov. výše probíraná vyjádření „Svatební noc – posvátná noc“ a „Král je mrtev – ať žije král“). Celkově tak dané titulky konstituují další – i když jen náznakové a mezerovité – sémantické pásmo filmu.

(3) Proslavený *Křížník Potěmkin* Sergeje Ejzenštejna obsahuje až překvapivě vysoké množství titulků: 134 při 74 minutách trvání díla. Film je prostoupen titulky událostními, představovacími, titulky časového a prostorového určení. Skoro vždy je s obrazem spojen verbální prvek, který jednoznačně identifikuje představené dění. Někdy slovo dokonce degraduje obraz tím, že předem explicitně prozrazuje vyústění scény: Po záběru poddůstojníka, který uklouzl v podpalubí, následuje titulek „Vyleje si vztek na mladém chlapci“, a obraz pak poddůstojníkovu reakci ukáže. – Tento postup, v němž se reflektuje (pro němý film tradiční) obava z nedostatečné sdělnosti samotného obrazu, se dostává do ostrého kontrastu s neobvyklými vizuálními metaforami, jimž se žádné podpory ze strany jazyka nedostává a jež mohou generovat celé trsy významů (připomeňme alespoň mnohokrát popisované záběry tří soch lvů ve scéně z *Oděsy*).

Další nezanedbatelná skupina titulků má náladotvornou funkci, pracuje s lyrizujícím výrazem (vedle už uvedeného srov. ještě: „V noci se rozprostřela mlha“). Jiné titulky film člení, ohraničují jednotlivé fáze děje (rozdělení do pěti částí ozřejmuje klasicky dramatickou stavbu filmu) a zároveň pojmenovávají tematické dominanty těchto částí („Lidé a červi“, „Drama na zádi“ atd.). Zvlášť do popředí ovšem vystupuje další členicí titulek, objevující se „neregulérně“, uvnitř čtvrté části: „Tu najednou!“ Titulek radikálně ukončuje předcházející záběry radostného setkání oděských obyvatel s posádkou křížníku a vyvolává napjaté očekávání osudového obratu, jenž je vzápětí – dózovaně – konkretizován obrazem: hrůza v tváři jednoho z účastníků shromáždění, panická reakce davu, přibližující se řada vojáků . . .

Konečně zaujímají ve filmu *Křížník Potěmkin* závažné místo titulky promluvové (tvoří polovinu všech titulků). Jejich nemalý počet vyplývá z toho, že ve filmu dominuje celostní stupeň zachycení promluv. Titulky se snaží sugerovat jejich postupný průběh, pauzy v řeči, opakování týchž výpovědí atd.; dochází proto k častému a relativně pravidelnému střídání pohyblivého obrazu a titulku: Velitel Golikov hovoří s potlačovaným vztekem. Titulek: „Kdo je spokojen s polévkou . . .“ Golikov udělá pauzu, pak znovu hovoří. Titulek: „Dva kroky vpřed!“

Střídání obrazů a titulků zároveň poukazuje na další a pro celek díla značně důležitý aspekt užívání jazyka. Titulky jsou možno říci vtaženy do stříhové skladby filmu, vytváří se rytmická struktura, do níž se titulky jako stále znovu se opakující element zřetelně zapojují. Rytmičující umístění

titulků se pochopitelně v průběhu filmu projevuje s rozdílnou silou, ale na řadě míst se stává nepřehlédnutelným. Vedle sérií promluvvých titulků lze připomenout např. tuto pasáž: Mrtvý Vakulinčuk. Žena v zármutku padá na zem. Titulek: „Věčná paměť padlým bojovníkům!“ Ženy zpívají. Titulek: „Všichni za jednoho . . .“ Zpívá celý zástup. Titulek: „ . . . jeden . . .“ Mrtvý Vakulinčuk. Titulek: „ . . . za všechny.“ Zástup okolo chaty.

Nejvýrazněji (a „nejuchopitelněji“) se rytmizace projevuje v poslední scéně filmu, kde se série krátkých, rychle se střídajících záběrů, jež zachycují přípravy vzbouřených námořníků na boj s blížící se eskadrou, propojují se stručnými titulky: „Eskadra na obzoru!“, „Všichni na svá místa!“, „K boji připravit!“ atd. (Scénu podrobně popsal Marek Hendrykowski, 1982, s. 51–52.) Hektický rytmus pak v samém závěru, když po vrcholícím napětí nastupuje katarzně působící uvolnění (eskadra křižník nenapadla, vzbouření námořníci mohou svobodně odplout), přechází do pomalejšího tempa a titulky se odpovídajícím způsobem prodlužují: místo úsečných výkřiků se objevují rozvinutější konstatování: „Přes hlavy carských admirálů zní bratrské hurá!“ – „A hrdě vlaje rudá vlajka svobody; bez jediného výstřelu proplul vzbouřený křižník řadami eskadry.“

V druhé polovině dvacátých let začala dosud dobře fungující struktura němého filmu jevit známky vyčerpání; film – sáhne-li k stále znovu uváděné frázi – „čekal na zvuk“. Výrazným poukazem na omezenost možností němého filmu se stalo Dreyerovo *Utrpení Panny orleánské* (1928), dílo, jež se snažilo zachytit složitost mezilidské komunikace a lidské psychiky a bylo nuceno uchýlit se k velkému množství dlouhých titulků (typické pro ně je střídání detailů tváří s titulky). V době uvedení Dreyerova filmu se už přechod k zvukové éře začal uskutečňovat.

3 POČÁTKY ZVUKOVÉHO FILMU: NOVÉ POZICE JAZYKA

3.1 Nástup zvuku jako zásadní vývojový předěl

Zavedení techniky zvukového filmu neznamenovalo jen připojení nového prvku k prvkům už existujícím. Naopak, nástup zvuku představoval zásadní kvalitativní změnu – tak zásadní, že přední teoretici němého filmu jako Béla Balázs nebo Rudolf Arnheim neviděli mezi němým a zvukovým filmem zřetelnou kontinuitu. Pokud jde o jazyk, co přinesl zvuk nového? Modelace verbální komunikace ve filmu se výrazně přiblížila ke komunikaci reálné, došlo tedy ke zvýšení ikoničnosti filmu. V aspektu „vnitrofilmovém“ se podstatně zvýšila sémantická kapacita filmu a ze simultánní přítomnosti jazyka a pohyblivého obrazu vyplynula možnost utváření rozmanitých vzájemných relací.

3.2 Procesuálnost přechodu ke zvukovému filmu

Přechod ke zvukovému filmu ovšem nebyl jednoduchým a jednorázovým aktem, spíše jej lze charakterizovat jako složitý proces vyrovnávání se s novými možnostmi, jež byly postupně objevovány. Začátek této „učňovské periody“ zvukového filmu je přesně dán – v říjnu 1927 měl ve Spojených státech premiéru *Jazzový zpěvák*, první film, v němž se ozvalo mluvené a zpívané slovo; její závěr pak můžeme datovat lety 1932–33, kdy už se struktura zvukového filmu začíná jevit jako vypracovaná a ustálená (i později ovšem ojedinele vznikají díla radící se rysy své výstavby k „učňovské periodě“ zvukového filmu; srov. Chaplinovu *Moderní dobu*).

Jednotlivá stadia, v nichž se zvukový film utvářel a prosazoval, byla podrobně popsána filmovými historiky (srov. např. velmi důkladný výklad u Toeplitze, 1977); můžeme se proto omezit na stručné shrnutí:

Po určitou dobu existoval němý a vznikající zvukový film paralelně. V letech 1927–28 byly pokusy se zvukem vlastně jen interní záležitostí americké kinematografie, teprve v roce následujícím proniká nový fenomén též

do Evropy. V této době ovšem dochází k rozhodujícímu obratu: zvukový film se mohutně šíří a zájem o něj prudce vzrůstá. O rok později se už němé filmy pocítují jako antikvované a upouští se od jejich výroby (výjimky jsou odůvodněny technickým zpožděním, nedostatkem zvukových aparatur;³⁷ v Sovětském svazu se „regulérní“ němé filmy natáčely ještě v roce 1934).

Z hlediska způsobu a míry uplatnění zvuku lze pak rozlišit čtyři (časově se překrývající) stadia (srov. Toeplitz, 1977, s. 37–38): (1) Némé filmy byly dodatečně opatřovány hudbou a reálnými zvuky. (2) V tzv. „zvukových filmech“ (*sound films*) se už s hudbou a zvuky počítalo jako s integrální složkou filmu, mluvený jazyk se v nich ale neobjevoval. (3) Částečně mluvené filmy (*part talkies*) připojovaly ke scénám natočeným podle poetiky němého filmu (s mezititulky) jednu nebo několik scén mluvených, resp. zpívaných (René Clair použil pro tyto snímky už v roce 1929 výstižného označení *hybridní film* – Clair, 1964, s. 125). (4) Konečně plně mluvené filmy (*all talkies*) obsahovaly již slyšitelnou řeč ve všech scénách, v nichž se realizovala mluvená verbální komunikace.

3.3 Mezi dvěma strukturami

Přechod od „němosti“ ke zvuku s sebou přinesl situaci, kdy dosavadní, dříve osvědčená struktura němého filmu už nemohla být zachována, ale struktura zvukového filmu se teprve utvářela, profilovala a pak ustalovala. Jedním z charakteristických rysů filmů z přelomu dvacátých a třicátých let se tak stalo propojování fragmentů zanikajících a vznikajících filmové struktury; jsou to – ve významu poněkud širším, než dal pojmenování René Clair – filmy hybridní.

Zpočátku jsou na strukturu němého filmu „roubovány“ jednotlivé mluvené scény; lze připomenout např. (Clair – 1964, s. 125 – probíranou) *Lod komediantů* z roku 1928. Později se prolínaly scény natočené podle poetiky němého filmu, ale už bez nápisů, s odlišně, především staticky snímanými scénami dialogovými³⁸ (např. *Modrý anděl*, 1930). Na druhé straně se ve filmech již plně zvukových někdy objevovaly mezititulky, které tu získávaly postavení atavistického reliktu. Tak ve snímku Toda Browninga *Zrůdy* (1932) najednou narážíme na typický faktový titulek němého filmu („Sva-

³⁷ Okrajově mohly působit i jiné faktory. V Japonsku prý prosazení zvukového filmu zpozdila vlivná organizace komentátorů doprovázejících svými výklady představení němých filmů.

³⁸ Tato statičnost byla způsobena technickou nedokonalostí prvních zvukových kamer (nemobilní zvukovou aparaturou).

tební hostina“); titulek je ze sémantického hlediska zcela přebytný (o svatbě se krátce předtím hovoří v dialogu a i obrazově je charakter akce určen zcela jednoznačně) a pro svou naprostou osamocenost nabývá rysu neorganičnosti a náhodnosti; v úvahu nepřichází ani funkce speciálního členicího signálu, protože v daném místě nenacházíme žádný dějový přerýv.

V nemalé míře používá titulků přejatých z němého filmu Buñuelův *Zlatý věk* (1930). Také zde se setkáváme s nápisem, jehož výskyt lze zřejmě vysvětlit především setrvačným přenášením dřívějšího úzu (událostní a prostorově určující titulek „Na svém velkolepém zámku v blízkosti Říma chystají se markýzové de X . . . přivítat hosty“), jinak ale nápadné soustředění titulků na tři místa filmu (mezi nimiž jsou body tak exponované jako počátek a závěr) naznačuje, že zde získávají speciální funkční platnost. Koncentrace titulků poukazuje na zvláštní postavení scén, které nejsou zjevně spjaty s hlavní dějovou linií a které vůči ní vystupují jako volné, mnohoznačné paralely. V každé ze scén jsou přitom titulky budovány poněkud jinak. V prvním případě, kdy doprovázejí záběry škorpiónů, svou stylizací vytvářejí zdání seriózního přírodovědného dokumentu. V druhém případě – dokumentárně laděném portrétu Říma – pracuje Buñuel s kontrastem atraktivizujících titulků plných klišé a zcela banálních, nepřekvapivých záběrů. Dochází tak až ke grotesknímu nepoměru mezi napsaným a ukázaným: Po titulku „Rozmanité a pitoreskní podoby velkoměsta“ následuje (slovy scénáře) „Zcela obyčejný výklad. – Obyčejná studna s kohoutkem. – Část obyčejné zdi (. . .)“. Konečně ve třetí ze scén (jediné narativní), jež je variací na román *Sto dvacet dnů Sodomy* markýze de Sada, vystupuje do popředí výrazná dominance titulků nad obrazem, která podtrhuje literární původ scény. Příznačné pak je, že titulky nijak nepřispívají – nepočítáme-li poukaz na simultánnost v závěrečné scéně, jež ovšem nic nevysvětluje („Právě ve chvíli, kdy toto peří [. . .] padalo oknem na zem [. . .], kdesi velmi daleko odtud vycházeli z hradu Seligny ti, kteří přežili“) – k integraci daných pasáží do celku díla; tato integrace zůstává úkolem pro interpretační aktivitu každého vnímatele.³⁹

³⁹ Na okraj dodejme, že ve sféře nápisů lze také vysledovat bezprostřední ohlas Buñuelova surrealistického východiska. List dopisu přelepující rozbitou okenní tabuli, na němž kamera (v „římské“ scéně) ulpívá, získává hodnotu „nalezeného objektu“; slova jsou zcela náhodná, na nic nepoukazují, nic nesdělují.

3.4 Přístupy k mluvenému jazyku: důvěřivost, obava, hledání

S pronikáním řeči do filmu se vyhranily dva protichůdné postoje vůči ní: První z těchto postojů charakterizuje euforie vyvolaná prostou přítomností řeči, faktem, že je k dispozici a může být využívána obdobně jako v reálné komunikaci nebo v komunikaci na divadle. Druhý pól pak reprezentuje postoj kritický, distancovaný, nahlížení na mluvený jazyk jako na prostředek, který musí být využíván specificky filmovým způsobem; ve své radikální formě zahrnuje daný postoj i zřetelně restriktivní tendence motivované obavou z všepohlcující rozpínavosti řeči.

(1) Množství filmů – diváky, kteří byli oslněni novinkou, často nadšeně přijatých – bylo založeno na tom, že se v nich od začátku do konce ozývaly řeč a zpěv;⁴⁰ obraz sloužil vlastně jen k představení hovořících osob a zcela dominujícím postupem se stala synchronie, neboť tak bylo možno demonstrovat preciznost zasazení hlasu „do úst“ (ideálem bylo to, co se v terminologii Serge Daneyho – 1977, s. 26 – nazývá *voix out*; srov. též Rauh, 1987b).

(2) Obavá z expandujícího mluveného jazyka se nejsilněji projevovala v rezignaci na lexikální významy, v užívání řeči jen jako akustické matérie. Proslulými příklady tu jsou Chaplinovy filmy (srov. Chion, 1988, s. 75–84): Ve *Světlech velkoměsta* (1930) se řeč (přesněji: lidský hlasový projev) vyskytuje jen v úvodní scéně odhalení sochy: dva řečníci ze sebe vydávají nezřetelné mumláni, jež symbolizuje obvyklou bezobsažnost slavnostních vystoupení. V *Moderní době* (1935), jež je svou vývojovou opožděností jakýmsi stvrzením konce „učňovské periody“ zvukového filmu, se už srozumitelná řeč na některých místech ozývá, vyvrcholením filmu ale je přednes písně skládající se z asémantických shluků slabik, kombinovaných jen podle principu melodické působivosti (příznakem oslabení původně velmi krajní pozice zde ovšem je diegetická motivace asémantičnosti projevu: Charlie zapomněl text písně a při prudkém tanečním pohybu ztratil i manžetu, na niž si jej poznamenal).

Při zahrnutí věcně sémantické složky mluveného jazyka se pak prosazovala snaha vyhnout se i jen potenciálnímu nebezpečí významové paralelnosti mezi jazykem a obrazem. Zaručeně účinným opatřením bylo potlačení jednoho z kódů, jak to exemplárně ukazuje první zvukový film René Claira *Pod střechami Paříže* (1930): Dialogy, jejichž celkový smysl je zřejmý z předtím zobrazených akcí (krádež, zjištění ztráty peněz, rvačka), jsou překryty

⁴⁰ Zpěv jako prvek výrazně upozorňující na fakt zvukovosti byl obecně v počátcích zvukového filmu užíván se zvláštní oblibou.

hudbou nebo eliminovány tím, že kamera zůstává před zavřenými, prosklenými dveřmi baru. Na druhé straně noční rozhovor mezi Albertem a Polou se odehrává ve zcela temném pokoji; zde jsou důležitá jen slova. V poněkud jiném aspektu charakterizuje úsilí vyhnout se sémantické paralelnosti také Chaplinova *Moderní dobu*: Řeč se tu v tradici němého filmu zpravidla pouze naznačuje artikulačními pohyby úst; ve zvukové stopě je zachycena jen tehdy, jestliže jejím zdrojem je nepersonální zařízení (reproduktor), tedy v případech, kdy obraz podává o realizaci řeči nulovou nebo značně omezenou informaci (reakce na slova v chování posluchačů).

Pro rozvoj zvukového filmu měly ovšem větší závažnost přístupy méně vyhocené, oslabující v různých směrech pevnou vazbu řeči na mluvící zobrazený subjekt, avšak neuchylující se k striktním omezením a eliminacím. Především byly objeveny a aplikovány různé způsoby asynchronního vedení řeči; v plné šíři se uplatnily např. ve filmu Fritze Langa *Vrah mezi námi* (1930).

Řeč získala v tomto pochmurném kriminálním příběhu o úchylném vrahovi dětí pozici důležitého faktoru, který přispívá zejména ke kondenzované sevřenosti syžetu a k budování atmosféry ohrožení a strachu. Klasickou se stala scéna setkání děvčátka, Elsie Beckmannové, s vrahem: Elsie si hraje s míčem na ulici, hází jej proti sloupu s plakáty, na němž je zpráva o vypsání odměny na dopadení vraha a údaje o zmizelých dětech.⁴¹ Pak na sloup s plakáty padne stín mužské postavy; asynchronně a imanentně zazní promluva oslovující Elsii. Vrah není ukázán, ale je hrozivě přítomen, jeho stín sklánějící se nad děvčátkem působí jako děsivá předzvěst, již ještě stupňuje laskavý hlas: Elsie je ve vrahově moci a je ztracena. Krátce nato sledujeme Elsiinu matku hluboce znepokojenou tím, že dítě nepřišlo domů. Zatímco se ozývají její zoufalé a marné výkřiky („Elsie! Elsie!“), obraz začíná ukazovat ty fragmenty okolního prostoru, jež dosud byly Elsiinou doménou: schodiště, dvůr, židličku u kuchyňského stolu, na němž leží čistý talíř a lžíce; zvuk Elsiina jména emotivně zvýrazňuje fakt její nepřítomnosti v těchto místech. Konečně je – už zcela transcendentně – k výkřikům paní Beckmannové připojena synekdochická obrazová zpráva o smrti její dcery: vidíme, jak se osaměle kutálí Elsiin míč a jak se balóněk (který jí koupil vrah) zachycuje v telegrafních drátech a pak je dále nesen větrem.

V pozdější scéně má transcendentní užití řeči především funkci konden-

⁴¹ Sloup s nápisy poukazuje na vysoce funkční uplatnění diegetických nápisů v Langově filmu (později je to např. dětsky působící rukopis vraha, titulky v novinách, policistův zápisník se seznamem adres a konečně křídou napsané písmeno *M* – *Mörder* „Vrah“ – na obleku pachatele sloužící k jeho identifikaci).

zační: policejní šéf telefonicky informuje ministra o průběhu pátrání po vrahovi a jeho slova jsou doprovázena zkratkovitými obrazy konkrétně ukazujícími jednotlivé fáze a jednotlivé formy pátrání (vlastně se tu využívá – s přechodem do simultánnosti – a nově zhodnocuje tradiční podoba vztahu jazyka a obrazu v němém filmu: verbální sdělení je spojeno s obrazovou ilustrací). – V závěru filmu pak nad ztemnělým plátnem zní hlas paní Beckmanové jako varovný apel.

Jiným charakteristickým rysem Langova snímku jsou davové scény, kde se množství hlasů slévá do jediného zvukového proudu, z něhož se vynořují krátké promluvy a fragmenty promluv, fungující jako vyjádření typických postojů (sběh lidí kolem plakátu, lidé v autobuse, shromáždění zločinců soudících vraha).

V dalších filmech byly vypracovány postupy pro řečové ztvárnění interních, myšlenkových procesů (vnitřní monolog v Buñuelově *Zlatém věku*, subjektivně deformované vnímání v Hitchcockově *Její zpovědi* [1929]). Během relativně krátké doby tak byly odhaleny základní možnosti užívání řeči ve filmu, konstituovaly se protiklady synchronie / asynchronie, imanentnost / transeendentnost, zvnějšněnost / internost. Touto vnitřní diferenciací byly vytvořeny předpoklady přechodu zvukového filmu do vyššího, rozvinutého stadia.

4 JAZYK V ROZVINUTÉM ZVUKOVÉM FILMU

4.1 Uzlové body vývoje

V průběhu první poloviny třicátých let se zvukový film zbavil reliktvů z období filmu němého, potlačil extrémy v přístupu k řeči a vybudoval plně fungující strukturu vztahů mezi kódy. Můžeme proto hovořit o počátku (stále trvajícím) etapy rozvinutého zvukového filmu.

Vnitřní periodizace (rozvinutého) zvukového filmu z hlediska místa a dosahu jazykové složky je věcí značně obtížnou, už proto, že od předmětu zkoumání nemůžeme zaujmout náležitý odstup. Zřejmě je spíše než zřetelně ohraničené fáze možno vysledovat jisté uzlové časové body a skupiny inovativních filmů, jež přinášejí kvalitativně nové podoby uplatnění jazyka.

(1) Poprvé se takový kvalitativní posun projevuje na sklonku třicátých a počátku čtyřicátých let, především ve spojitosti s exponováním protikladu bezprostřednost / distancovanost: v mnoha filmech začíná hrát závažnou úlohu slovní komentář. Celkovou kultivaci v užívání jazyka nejvýznačněji dokládá Wellesův *Občan Kane*, v němž jazyk vnitřně integruje nechronologickou výstavbu díla a je bází pro jeho polyperspektivnost (hrdinův život se tu rekonstruuje prostřednictvím verbálních výpovědí různých osob, které s ním přišly do styku).

(2) Italský neorealismus jako vůdčí směr druhé poloviny čtyřicátých let a filmy neorealismem inspirované z jazykového hlediska podstatně nové podněty nepřinesly: snaha o přiblížení k empirické realitě, o dosažení efektu neinscenovanosti, vedla k preferenci (hlavně synchronické) řeči postav (srov. Hendrykowski, 1982, s. 113–114). Zároveň se však v téže době v některých filmech prosazují a propracovávají výrazněji stylizované formy užívání jazyka, zejména vnitřní monolog a komentář.

(3) Koncem padesátých let a v letech šedesátých přiděluje jazyku nové místo ve struktuře filmu francouzská tzv. nová vlna; její postupy nalézají široký ohlas, i když často ve „zmírněné“ podobě. Filmy nové vlny především uvolňují a zmnohoznačňují vzájemné relace jazyka a pohyblivého obrazu (srov. např. Resnaisovy filmy *Hirošima má lásku* či *Muriel*). Nejvíce nového

pak do práce s jazykem vnesl Jean-Luc Godard. Godard radikálně rozrušil tradiční, jednosměrně orientovanou filmovou naraci a nahradil ji principem fragmentárnosti, nehotovosti a náhodnosti, neuspořádanou reflexí o světě i o filmu jako vyjadřovacím prostředku. Postavení mluveného i psaného jazyka (obojího Godard používá ve vysoké míře) odpovídá této bázi: Mnohohlasné a různorodé verbální projevy většinou neslouží rozvíjení děje, ale jsou odstředivé, rozbíhají se různými směry, zapojují se do složité sémantické hry.

(4) Poslední období naproti tomu poznamenaly spíše novinky podmíněné technickým rozvojem záznamu a reprodukce zvuku (vícekanálová stereofonie).

4.2 Současný film: rozpětí možností

Snazíme-li se postihnout nějakou obecně platnou tendenci charakterizující situaci v současném filmu, můžeme zřejmě uvést pouze toto: v míře a způsobu užití jazyka se uplatňuje co největší rozpětí možností. Vedle nepříznakového středového pásma se konstituovala pásma příznaková, sahající až k dvěma krajním bodům, od sebe velmi vzdáleným: k naprostému soustředění na jazyk a k jeho maximálnímu omezení, či dokonce eliminaci.

Směřování k těmto pólům se stalo zjevným na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy krátce po sobě získaly pozornost a prosadily se dva zcela rozdílně utvářené snímky, americký film *Dvanáct rozhněvaných mužů*, v němž vše podstatné vyplývá z dialogu skupiny lidí v uzavřeném neměnném prostoru, a japonský *Ostrov*, který jazyk z představeného příběhu zcela vyloučil (srov. Dreyer-Sfardová, 1965, s. 1 035–1 036; Hendrykowski, 1982, s. 75–76). Jevily-li se tyto filmy v době svého vzniku jako ojedinělé a extrémní případy, ukazují se dnes jako signály rozvoje dvou protichůdných proudů ve světovém filmu.

Ve filmu posledních let jsou oba tyto proudy nepřehlédnutelně zastoupeny; řadí se k nim jednotlivá díla i individuální styly některých tvůrců. „Logocentrický“ proud, charakterizovaný takřka neustálou přítomností verbálních projevů a jejich závažnou rolí v utváření celkového smyslu filmu, reprezentují v plné míře filmy jako *Melodram*, *Nebe nad Berlínem*, *Hvězda Pelyněk*, *Kanibalové*, *Kolik je hodin?* nebo *Sex, lži a video*, značnou částí své produkce se k němu přiklání i režiséři jako Woody Allen nebo Jacques Doil-

lon. Osobitým příkladem preference slova jsou filmy Jima Jarmusche, těžící četné efekty z komunikačního střetání nositelů různých národních jazyků.⁴² Na druhé straně se objevují filmy, jež užívají jazyka velmi „skoupě“, s velkou úsporností a lakoničností (tak jsou budována např. četná díla Theodora Angelopoulose nebo Aki Kaurismäkiho), a v extrémní poloze i filmy, které se chtějí slovům úplně vyhnout (výše probírané snímky *Tančírna*, *Iluzionista*, *Příběhy z chodníku*).

Současný zvukový film se tak vymezuje jako dynamický útvar připouštějící nejrůznější varianty uplatnění jazyka.

⁴² Vázanost Jarmuschových filmů na jazyk charakteristicky dokládá fakt, že tyto filmy jsou vesměs uváděny v původní verzi, nikoli dabovány. Nejsou překládány ani tituly (*Stranger than Paradise*, *Down by Law*, *Mystery Train*), protože jde o idiomy nebo citáty vyvolávající ve své originální podobě různé konotace. (Dodatečná poznámka: V české distribuci byl ale film *Stranger than Paradise* uveden pod překladovým názvem *Podivnější než ráj*.)

5 PSANÝ JAZYK VE ZVUKOVÉM FILMU

5.1 Postavení nápisu

Plné prosazení zvukového filmu a v jeho rámci mluveného jazyka s sebou zákonitě přineslo pochyby o oprávněnosti užívání nápisů ve filmu a také jistou averzi vůči nim; potřebné verbální významy mohly nyní být vyjádřeny řečí, především „přirozeně“ a bez přerušení proudu obrazů v dialogu postav. Pečeť „nefilmového“ a přímo „antifilmového“ prostředku získaly jednak meziobrazové nápisy (titulky, ale i jejich diegetické protějšky a náhrady), jednak titulky jako celek; ještě Jerzy Płażewski (1967, s. 298) apodikticky prohlašuje, že nediegetický nápis „je ve zvukovém filmu cizím tělesem“. Rys plné přípustnosti a neproblematicnosti byl spjat jen s diegetickými vnitroobrazovými nápisy, jež vystupují jako integrální součást představeného světa, přispívají k efektu předmětné plnosti a životní konkrétnosti zachyceného dění a jsou často vnímány spíše jen mimochodem, v jedné rovině s dalšími složkami obrazu. Celkově se tak rozšířil názor, že nápisy ve zvukovém filmu jsou prvkem v zásadě okrajovým a nedůležitým.

Už při nepřiliš důkladném pohledu na filmovou praxi ale zjišťujeme, že v mnohých filmech diegetické nápisy i nediegetické titulky zaujímají nezanedbatelné místo a že zvláště v posledních desetiletích se jejich zastoupení a dosah zvyšuje (novou kvalitu přinesly filmy Jeana-Luca Godarda ze šedesátých let). Je zřejmé, že k psanému jazyku ve zvukovém filmu musíme přistupovat jako ke kódu, který je rovnocenný ostatním základním kódům a může v souhře s nimi plnit rozličné funkce.⁴³

Ještě je třeba přihlédnout k dvěma možným připomínkám: (1) Je faktem, že užití nápisu se většinou nejeví jako zcela nezbytné a jediné možné, zpravidla může být též význam vyjádřen i řečí a někdy také obrazem. Nelze však hovořit o plné zaměnitelnosti: volba každého z kódů s sebou nese důsledky

⁴³ Obecně na důležitost psaného jazyka ve filmu upozornil Christian Metz (1980b, s. 266): Metz uvádí, že přezírání a podceňování nápisů je neopodstatněný předpoklad, jemuž sám dříve podléhal.

pro celkovou sémantickou výstavbu filmu. (2) Musíme připustit, že kvantitativně nejsou nápisy ve filmu prvořadé a že mnohé z nich jsou vysoce konvencionalizované z hlediska výrazového, funkčního i distribučního (pravidelně se objevují v určitém bodě filmu, zejména na jeho počátku a v jeho závěru). Ovšem i tak přispívají, někdy dost podstatně, k utváření smyslu filmu.

5.2 Titulky univerzální platnosti

Titulky, jež zde podřazujeme pod souhrnný název *titulky univerzální platnosti*, byly přítomny už v němém filmu a bez podstatnějších přeměn přešly do filmu zvukového. Tvoří jakousi základní, nepříznačnou sféru uplatnění psaného jazyka, obsaženou ve filmu na základě pevně zakotvené konvence. Jejich charakteristickým rysem je, že nejsou zapojeny do vyprávěného příběhu, ale podávají o něm (a o filmu jako celku) jistou informaci z obecnější roviny (mají tedy metafilmovou povahu). Soustřeďují se na počátek a konec filmu, proto bývají souhrnně označovány jako titulky úvodní a závěrečné.

Mnohé z těchto prvků film v jejich funkční platnosti v zásadě převzal ze slovesných textů. Především tu jde o *titul* (název) filmu, který se vzhledem k svému hraničnímu postavení (umožňuje rychlou identifikaci filmu, zastupuje film v komunikaci o něm, podává základní informaci o tématu filmu, jež je jedním z podstatných faktorů rozhodujících o tom, zda potenciální vnímatelé film zhlédnou, determinuje smysl filmu tím, že vyzdvihuje některý jeho sémantický prvek) stal jedinou jazykovou entitou, jež je ve filmu obsažena vskutku obligatorně (k podobám a funkcím titulu srov. Groupe μ , 1970, a také Mareš, 1982 a 1983). Různé další titulky literární proveniencí – motta, věnování, poděkování, prohlášení o fiktivnosti (nebo také nefiktivnosti) představených událostí apod. – jsou užívány okazionalně.

S konvencemi slovesných textů (a rovněž divadelních představení, kde bývají používány speciální doplňkové texty – programy, plakáty) také souvisejí úvodní (závěrečné) titulky v užším smyslu, obsahující údaje o tvůrcích filmu a shrnující základní fakta o jeho produkci (můžeme je tak označit jako titulky *faktografické*).⁴⁴ – Dále je pro úplnost ještě třeba zmínit fakultativní titulek *delimitační* („Konec“).

⁴⁴ O různých formách zapojení těchto – v posledních desetiletích často velmi rozsáhlých – titulků do celku filmového díla srov. Spottiswoode, 1955, s. 124–126; Płażewski, 1967, s. 200–205; Żórawski, 1970 (výklady Spottiswooda a Płażewského ovšem mají zřetelně normativní charakter). – S faktografickými titulky se spojuje především problém v zásadě výtvarný – jak je ztvárnit a zabudovat do filmu, aby nepůsobily jako cizí těleso; mohou však mít z hlediska

Titulky univerzální platnosti – s výjimkou singularizujícího titulu a významově zatíženého motto – většinou pro své ustálené konvenční rysy nevzbuzují výraznější pozornost a někdy jsou vnímány jen polovědomě. Konvenčnost je proto někdy rozrušována nápadnými aktualizacemi: srov. např. transformaci obvyklých prohlášení o fiktivnosti/nefiktivnosti představeného dění v *Návratu ztraceného syna* („Nebude to jako v životě. Skutečný život je jiný“), náhradu titulku „Konec“ titulkem „Začátek“ signalizujícím nezavršenost osudu hrdinů v *Žižkovské romanci* nebo celkovou diegetizaci úvodních titulků ve filmu *Spojka*.⁴⁵

Údaje sdělované titulky univerzální platnosti by mohly být zprostředkovány rovněž bez účasti písma, řeči, dochází k tomu však jen zcela výjimečně.⁴⁶ Důvod naprosté preference psaného jazyka zřejmě můžeme, jak předpokládá Jerzy Płażewski (1967, s. 201), hledat v tom, že „většina diváků má vytríbenější zrakovou paměť než sluchovou“; nahloučená a do značné míry vzájemně izolovaná fakta patrně k divákovi snáze proniknou při záznamu písmem.

5.3 Návraty k postupům němého filmu

Rozvinutý zvukový film se od němého filmu plně emancipoval, a proto se k němu jako k uzavřené, nikoli však zapomenuté etapě může vracet, může záměrně modelovat principy a konvence pro němý film charakteristické. Výskyt titulků (meztitulků) typických pro němý film není ve zvukovém filmu ojedinělý; někdy se titulky objevují jako součást celkové stylizace (ve spojení s obrazovými odkazy: přeexponovaná gesta a zrychlené trhavé pohyby postav, celková neostrost a „vybledlost“ obrazu), někdy vystupují samostatně. Okruh významů, které obvykle vyjadřují, je ovšem dost omezený.

celku filmu také jistou kompoziční, atraktivizační a i významotvornou úlohu: bývají vkládány mezi úvodní scény filmu jako retardující a napětí vzbuzující faktor, „vytrhují“ z kontextu klíčové scény filmu, jež pro ně – izolovány – slouží jako pozadí, tvarem písma naznačují časové zasazení děje, jeho ladění, důležité motivy i způsob výstavby díla (kaligrafičnost titulků *Umělcovy smlouvy* poukazuje na ústřední motiv filmu – kreslení – i na jeho celkovou vysokou stylizovanost).

⁴⁵ „Pod názvem *Spojka* uvádíme filmový materiál natočený během jednoho večera v bytě, kde se scházejí narkomani. Režisér Jim Dunne mi před smrtí odkázal natočený materiál, já jej upravil podle svého nejlepšího vědomí a svědomí – J. J. Burden.“

⁴⁶ Několikrát se o náhradu titulků hlasem pokusil Orson Welles (*Skvělí Ambersonové*, *Othello*, *Proces*). V novější době použil tohoto postupu např. Herbert Achternbusch v *Černochovi Ervínovi*, kde v úvodní scéně jednotliví členové štábu předstupují před kameru a uvádějí svá jména a funkce.

Meztitulky jsou často význačně zapojeny do budování metafilmového (autotematického) charakteru filmu, poukazují na to, že daný snímek je uzavřen do vnitrofilmového světa, „živí se“ odkazy na filmové konvence a už existující filmová díla. Tak v parodické komedii s příznačně metafilmovým názvem *Němý film* se působením meztitulků realizuje homomorfismus tématu a struktury díla: pojednává se tu o anachronickém pokusu skupiny tvůrců natočit v epoše zvuku onen v názvu zmíněný němý film. Jiným nápadným příkladem je český snímek *Velká filmová loupež*, umístěný do prostředí výstavy o dějinách československého filmu a ve vysoké míře pracující s aluzemi na rozličné filmy a filmové žánry; hojně a často záměrně neumělé meztitulky tu fungují jako součást hry s filmem a poukaz na tuto hru.

Druhým příznačným sémantickým okruhem spjatým s meztitulky jsou časové vztahy: Meztitulky – zpravidla s dalšími prostředky němého filmu – charakterizují časový úsek dávný, minulý, počáteční, předcházející východiskovému bodu vyprávění. S oblibou jsou užívány např. ve scénách věnovaných dětství a mládí hrdiny, jež jsou tak vyznačeny jako prolog, jsou představeny před vlastní příběh (z poslední doby srov. např. českou komedii *Jára Cimrman, ležící, spící*).

Oba zmíněné sémantické okruhy se pochopitelně mohou propojovat, a tak vzájemně intenzifikovat. Několik meztitulků na počátku Felliniho filmu *A loď pluje* přispívá spolu s tónovanými, poněkud trhavými obrazy k vytvoření atmosféry minulého, uplynulého, k tomu, že scénu vnímáme jako nostalgickou vzpomínku na zaniklý svět, a zároveň je poukazem na dobové vyjadřovací prostředky filmu; v roce 1914, do něhož je zasazen děj, byl film takový: němý – z toho vyplývá nezbytnost meztitulků – a obrazově nedokonalý. Události vidíme tak, jak je mohl zachytit a zpracovat dobový filmař.⁴⁷ – Daná stylizace zůstává stejně jako ve většině dalších případů omezena na počátek filmu. Jakmile se konstituovaly významy s touto stylizací spjaté, přechází se rychle ke zvuku a k barevnému filmu.

Funkční zatížení meztitulků obdobné jejich uplatnění v němém filmu při zachování zvuku a dokonce mluveného slova charakterizuje osobitý experiment Otara Iosselianiho *A bylo světlo*. Řeč tu vystupuje pouze jako součást lidského chování a jako specifický zvuk: ve filmu zasazeném do pralesní senegalské vesnice se mluví domorodým jazykem. Záměrné ladění do polohy naivní paraboly vede k tomu, že většina situací je v zásadě pochopitelná i bez porozumění řečenému. K explicitní formulaci klíčových infor-

⁴⁷ Daný metafilmový aspekt je posilován tím, že jako jediný zvuk scénu doprovází vrčení němé filmové kamery, že postavy svým chováním na přítomnost kamery reagují a že v jednom okamžiku se v záběru ocitá – ovšem na základě paradoxního posunu hlediska – sám natáčející kameraman z roku 1914.

mací pak slouží celkem 26 mezititulků (hlavně promluvočných, ale také faktových a událostních).

Jindy se v mezititulcích reflektují vztahy filmu k (čistě) slovesné sféře, k literatuře. Nápadné mezititulky na počátku prepisu Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí* („V Praze roku 1968 žil mladý lékař jménem Tomáš“, „Ze všech žen chápala Tomáše nejvíce Sabina“, „Jednou jel Tomáš do známých lázní, aby tam provedl operaci“), spojené se stručnou obrazovou ilustrací (Tomáš v nemocnici, Tomáš v erotickém žertování se Sabinou, Tomáš v automobilu), zřetelně navozují rovinu narace, a tedy explicitně prezentují představené dění jako výsledek aktu vyprávění, vztahují je k jednomu subjektu. Ve filmu *Pokoj s výhledem* jsou mezititulky rozloženy po celé ploše díla a podávají vždy základní charakteristiku dané scény. Jedna z jejich funkcí je opět epizační: tentokrát vystupuje do popředí především ironický vypravěčský odstup, spínající film s literární předlohou (románem E. M. Forstera). Vedle toho titulky fungují jako činitel členící a rytmizační a konečně jako specifická vrstva filmu, utvářená sítí formálních a sémantických relací (srov. výstavbovou paralelnost řady titulků: „George je obelháván“, „Cecil je obelháván“, „Pan Emerson je obelháván“ atd.).

5.4 Postava, prostor a čas

Vedle silně příznakového a významově specializovaného přebírání mezititulků se návaznost na zvyklosti němého filmu projevuje ještě jinak: Titulky představovací a titulky časového a prostorového určení byly zvukovým filmem adaptovány a získaly v něm status integrálního prostředku. Začlenění do zvukového filmu v sobě zahrnovalo především přechod k obrazovosti – titulky se zpravidla objevují na pozadí obrazu; dále byly titulky zbaveny všeho, co překračuje míru nezbytné informace: typické je strohé nominální vyjádření, prosté řazení faktických údajů.

Tyto titulky jsou ovšem vždy pouze fakultativní. Existuje napětí mezi nimi a konkurenčními, zpravidla diegetickými nositeli týchž elementárních významů: diegetickými nápisy, řečí, ale někdy také (pohyblivými) obrazy a případně i hudbou (hudební motiv spjatý s postavou, melodie asociující místo nebo určitou epochu). Titulky mohou význam sdělit zcela jednoznačně a s největší přístupností, prezentují jej zpravidla „vypreparovaně“, bez „příměsí“; vnímateli je sdělení podáváno jako danost, nikoli jako interpretační úkol, který musí splnit analýzou obsáhlejšího kontextu a oddělením relevantních a nerelevantních prvků. Tyto vlastnosti, z hlediska věcně informačního pozitivní, s sebou ovšem zároveň nesou záporný rys: titulky jsou

pocitovány jako prostředek až příliš jednoduchý a jednoznačný. Napětí mezi titulky a ostatními, konkurenčními prostředky tak v sobě zahrnuje podstatný komunikační aspekt: jde o to, kdy je maximální přístupnost a jednoznačnost potřebná k celkové orientaci vnímatele, poskytuje mu základnu pro náležité porozumění dalším, komplexnějším významům, a kdy je naopak na místě volba náročnějšího postupu.

Titulky představovací, uvádějící jména a případně další charakteristiky postav, a titulky s údaji o čase a prostoru jsou v prvé řadě typickým prostředkem kronikářsky konstruovaných historických a historizujících filmů, jež se vyznačují vysokou koncentrací postav (většinou reprezentujících skutečně žijící osobnosti) a častými a náhlými prostorovými (někdy rovněž časovými) posuny mezi jednotlivými scénami (srov. filmy jako *Osvobození*, *Dny zrady* nebo *Gándhí*). Titulky jednak pomáhají vnímateli stanovit relace mezi scénami, přispívají k vnitřní spojitosti filmu, jednak jsou garantem identifikace historických osobností a historických událostí.

Mimo okruh zmíněných kronikářských filmů se představovací titulky vyskytují jen ojediněle a vždy získávají speciální příznak. V *Principu Noemovy archy* se přibližují diegetické sféře: objevují se na počítačových displejích, a tak přispívají k budování portrétu totálně „komputerizovaného“ světa budoucnosti.⁴⁸ Film *Vážení přátelé, ano* paroduje v představovacích titulcích konvence televizní publicistiky.

Titulky časového a prostorového určení se vyskytují mnohem častěji, především ve filmech, v nichž se časové a prostorové souřadnice podávané fabule odlišují od místa a času vzniku díla. Jak už jsme uváděli, časové a prostorové charakteristiky mohou být zprostředkovány různými způsoby a v přímém pojmenování pomocí titulků se kříží rys přesnosti s rysem nenáležité snadnosti. Titulek se jeví jako oprávněný a přijatelný především za situace, kdy vnímateli ještě nemohly být dané významy zprostředkovány jinak, tj. na samém počátku díla.⁴⁹ Zpětně se pak ovšem reflektuje otázka

⁴⁸ Dodejme, že Emmerichův film – pojednávající o neobyklém kosmickém projektu – pracuje s psaným jazykem na obrazkách počítačových monitorů v neobyčejně vysoké míře. Počítače jsou v *Principu Noemovy archy* všudypřítomné; chrlí nejrůznější faktické údaje, jsou rovnocenným partnerem hrdinů a opakovaně s nimi vstupují do interakce a konečně také nikoli nepodstatně přispívají k výstavbě dějového napětí (červené a blikající nápisy signalizující nebezpečí).

⁴⁹ Jsou však i možnosti diegetického sdělení potřebných významů: Připomeňme např. postup užitý na počátku filmu *Garderobiér*: orientační funkci tu má diegeticky zaznívající rozhlasové zpravodajství („Král a královna navštívili spolu s ministerským předsedou Winstonem Churchillem místa nejtěžšího bombardování . . .“). Oblíbeným prostředkem prostorové orientace se stalo obrazové představení obecně známého objektu vystupujícího jako synekdochický poukaz (Eiffelova věž, „Big Ben“, Hradčany atd.). Konečně bývají využívány také diegetické nápisy (tabulky na domech, silniční ukazatele).

nezbytnosti titulku. V první scéně filmu *Gallipoli* sledujeme běžecký trénink mladíka a staršího muže. Obraz se skládá hlavně z detailů a polodetailů těl běžců (hlava, nohy) a ze záběrů otevřené krajiny. V tomto případě je titulek („Západní Austrálie, květen 1915“) jediným zachytným bodem. Naproti tomu v *Cestě ke slávě* je vnímatel vzápětí po titulku („Texas, Pampa 1936“) k dané informaci znovu přiváděn různými dalšími prostředky (obraz ukazuje scénérii městečka ztraceného ve stepi, vidíme dobová auta a dobové oblečení lidí, jméno města zaznívá v dialogu atd.).

Ve fázích následujících po úvodu se titulky časového a prostorového určení zpravidla už neobjevují, i když v ději dochází k nemalým časoprostorovým posunům; je dostatek možností k diegetickému podání významů. Pokud film titulky přece zahrnuje, bývá nejvýznačnějším rysem s nimi spojeným nedůslednost jejich výskytu, známá oscilace mezi přebytkem a nedostatkem. Zmíněný film *Gallipoli* při změně prostorového zařazení děje užívá další titulek („Australský výcvikový tábor, Káhira, červenec 1915“), ale následující přesun lokalizace (na turecké bojiště) už s titulkem spojen není. V průběhu filmu *Oliver Twist* se setkáváme s dvěma titulky: Titulek „O devět let později“ podává údaj relativně důležitý – jde o jediný časový skok v díle; daný fakt by ovšem mohl s dostatečnou zřetelností vyplynout i ze složky vizuální (výrazná změna vzhledu hrdiny). Druhý titulek („Tržiště blízko Londýna“) neočekávaně vyzdvihuje jedno z řady dějišť. Ostatní místa zůstávají bez přímého pojmenování a není zřejmé, proč právě ono tržiště bylo obdařeno speciálním titulkem.

5.5 „Vorgeschichte“ a „Nachgeschichte“

Na další dva (dosti frekventované) typy titulků můžeme vztáhnout tradiční, často citátově užívané německé termíny „Vorgeschichte“ a „Nachgeschichte“. Tyto titulky verbálně shrnují události a fakta, jež jsou východiskem a předpokladem vyprávěného příběhu („Vorgeschichte“), a na druhé straně „dopovídají“, jaké události se odehrály a jaké byly další osudy postav poté, co vlastní příběh dospěl k závěrečnému bodu („Nachgeschichte“).

Titulky podávající „Vorgeschichte“ mají zpravidla věcně poučný, didaktický ráz, jsou souborem údajů o pozadí, z něhož fabule filmu vyrůstá; vytvářejí tak významovou platformu pro porozumění dílu zasazenému jinak než do světa vnímateli důvěrně známého. Nejčastějším místem jejich výskytu jsou historické a biografické filmy, jež kladou důraz právě na historický aspekt, na dobovou zakotvenost (náhodný výběr z mnoha snímků: *Cech*

panen kutnohorských, *Jesse James*, *Jan Hus*, *Pan Wolodyjowski*, *De Sade*). Druhou typickou oblastí, v níž se tyto titulky uplatňují, jsou filmy (vědecko-fantastické, situované do budoucnosti: titulek tu funguje jako základní uvedení do zákonů a konvencí uměle zkonstruovaného světa, shrnuje východisková „pravidla hry“ (srov. mj. *Hvězdné války* nebo *Princip Noemovy archy*).

Mnohem řídkěji se setkáváme s titulky přímo zapojenými do dějového rozvoje. Ty pak mají především platnost hierarchizační, vytlačují počáteční fázi děje z podrobného obrazového ztvárnění (*Kočár do Vídně*, *Červená kalina*).

V zásadě hierarchizační platnost mají také titulky podávající „Nachgeschichte“. Tam, kde film reflektuje osudy reálně žijících osobností, vyzdvihuje titulek vazbu na neohrazenou realitu, stvrzuje zprávou o následné době autenticitu vyprávěného příběhu (*Cesta ke slávě*). Naproti tomu ve filmech, jež se neopírají o reálná fakta, vytvářejí titulky pojednávající o „Nachgeschichte“ iluzi trvání fiktivního světa, extrapolují jej mimo sféru konkrétního zobrazení. Jejich směřování určují protikladné póly: uzavření / popření uzavřenosti, nastolení rovnovážného stavu / vyzdvižení nerovnovážnosti.

Zpravidla titulky dospívají k závěrečnému, definitivnímu bodu, který blokuje možnost dalšího dějového rozvoje – takovým závěrečným bodem bývá buď vplynutí postavy do proudu všedního bytí, nebo neodvolatelné popření jakékoli další návaznosti, smrt (srov. např. zprávu o pozdějších osudech čtveřice hrdinů v *Amerických nápisech na zdech*). Druhou stránku představuje akcentace nezavršenosti, dynamičnosti relací, odhalení potenciálních zdrojů nových napětí (v závěru *Francouzské spojky* poukazují titulky na to, že nezavládla spravedlnost: hlavní viník nebyl dopaden, představitelé práva byli vystaveni postihu).

Značná míra konvencionalizace titulků uvádějících „Nachgeschichte“ vede k tomu, že jejich typická podoba bývá parodována; informace o dalším životě hrdinů jsou dovedeny do absurdní roviny, dostávají se do příkrého nepoměru k tomu, jak byly postavy charakterizovány v průběhu filmu. Viz mj. závěrečný titulek české komedie *Vrchní, prchni!* nebo značně rozvinutější formulaci v britské *Rybě zvané Wanda*:

Archie a Wanda měli v Riu svatbu, měli spolu sedmnáct dětí a začali znovu vysazovat tropický prales.

Otto emigroval do Jižní Afriky a stal se tam ministrem spravedlnosti.
Ken se stal mluvčím londýnských akvaristů.

(Podotkněme, že Wanda a Otto předtím vystupují jako cyničtí profesionální zločinci a Ken není pro silnou koktavost schopen formulovat souvislou větu.)

5.6 Názvy částí

Další závažnou formu existence nápisu ve zvukovém filmu představují titulky (tentokrát zpravidla mezititulky) pojmenovávající jednotlivé části (oddíly) filmového díla; mají svůj původ už ve filmu němém a jejich uplatnění je možno (jako v řadě dalších, výše zmiňovaných případů) odvodit z literárních konvencí (názvy kapitol v epických textech). V posledních desetiletích můžeme pozorovat zjevný vzrůst jejich obliby; pronikly např. hojněji do komerční kinematografie (snímkem, který poukázal na to, že jich lze využívat s vysokou mírou efektivity, byl americký *Podraz* z roku 1973).

Titulky uvádějící názvy částí filmu se v zásadě profilují takto: (1) Epizují film, uvolňují jeho syžetovou výstavbu tím, že relativně osamostatňují jeho segmenty (film je explicitně prezentován jako rozčleněný do epizod). (2) Obdobně jako titul celého filmu vyzdvihují určité významy a předsazují je před daný segment díla; smysl segmentu se pak utváří v konfrontaci mezi titulkem a obrazově představeným děním. (3) Signalizují časové a/nebo prostorové posuny v syžetu, poukazují na to, že do centra pozornosti se dostává jiný bod než dříve (jiná postava, jiná myšlenková problematika).

Povšimneme si nyní několika novějších filmů, v nichž probíraný typ titulků zaujímá nezanedbatelné místo (příznačné tu jsou dva žánrové okruhy: historické snímky širokého záběru a díla laděná komediálně):

(1) *Marketa Lazarová*. Titulky poukazují na tematické dominanty jednotlivých částí (např.: „O návštěvě souseda na Obořišti a o tom, jak prohlédla dcera Lazarova“) a zjevně přispívají – při výrazné tendenci k náznakovosti v obrazovém ztvárnění – k vnímatelově orientaci. Zároveň svou výpravnou a mírně archaizující stylizací asociují Vančurovu literární předlohu a pomáhají vytvářet patetizující rovinu díla (srov. Bartošek, 1973, s. 150).⁵⁰

(2) *Stranger than Paradise*. Toto osobité dílo Jima Jarmusche strukturuje tři mezititulky: „Nový svět“, „O rok později“, „Ráj (*Paradise*)“. Všechny vyzdvihují časový nebo prostorový aspekt a otevřeněji či skrytěji je s nimi spjat dynamický rys, signalizující příchod něčeho nového. Dějové prvky tomu také odpovídají: Maďarka Eva přichází do New Yorku k svému bratranci Williamu („Nový svět“); Willie s přítelem Eddiem odjíždí za Evou do Clevelandu („O rok později“); trojice se vydává na Floridu a jejich cesta končí v zapadlém motelu („Ráj“). Důležité pak je to, že v kontrastu k povrchové dynamičnosti, implikované též titulky, představuje film hrdiny, jejichž život je vlastně zbaven pohybu, realizuje se bez cíle a je určován náhodou; opakuje se stále totéž: banální činnosti a rozhovory, nuda.

⁵⁰ K částečně obdobným funkcím titulků v Tarkovského *Andreji Rublevovi* srov. Sułkowski, 1987, s. 56–58.

(3) *Hana a její sestry*. Komédie Woodyho Allena je na titulky zvláště bohatá: šestnáct nápisů představuje nápadný charakteristický rys díla a působí v jeho struktuře přinejmenším trojím rozdílným způsobem: (1) Mezititulky film člení na řadu relativně krátkých segmentů, stávají se rytmotvorným činitelem celého filmu. (2) Mezititulky vstupují do rozličných relací k následující epizodě a také k celku filmu jako sledu epizod: (a) Uvádějí časové a prostorové charakteristiky nebo ústřední motiv dané části („Odpoledne“, „Konkurs“, „Léto v New Yorku“, „Podzimní chladna“, „O rok později“). (b) Vyjadřují jisté stanovisko vůči dění představenému v epizodě. Příznačný tu je distancovaný ironický nadhled nad událostmi, jimž postavy, které jsou v nich „chyceny“, připisují neobyčejnou závažnost („Stanislavského banketní služba v praxi“ – pokus neúspěšné herečky získat peníze přípravou potřeb pro večírky; „Úzkost muže pod rentgenem“, „Propast“ – hrůza hypochondrického televizního producenta Mickeyho ze smrtelných chorob; „Velký skok“ – Mickeyho rozvažování o konverzi ke katolicismu). Ojedinele je stanovisko vyjádřeno i zcela přímo („Hypochondr“). Naproti tomu lze v už výše zařazeném titulku „Podzimní chladna“ spatřovat nepřímé naznačení vztahů mezi postavami. (c) Konečně nacházíme titulky subjektivizované, vázané na řeč postavy: předjímají výrok, který je pak některou postavou pronesen, resp. citován, a který současně verbalizuje něco, co je pro daný segment charakteristické („Bože, ta je krásná!“, „Bavili jsme se skvěle!“, „... nikdo, ani déšť, nemá tak malé dlaně...“ atd.). Zmíněný typ, dosti hojně (šestkrát) zastoupený a především na počátku filmu výrazně exponovaný (první dva titulky náleží k tomuto typu) zároveň působí jako dobře čitelný poukaz na třetí hlavní funkci titulků. (3) V každém segmentu je dění nazíráno z hlediska jednoho příslušníka Haniny rozvětvené rodiny (explicitně to bývá manifestováno vnitřním monologem postavy). Titulky tedy signalizují změnu perspektivy. – Dodejme ještě, že po ustálení daného principu (sepětí titulku se změnou perspektivy) se ojedinele objevují drobné odchylky, které narušují přímočarou pravidelnost střídání (v rámci jednoho segmentu se soustřeďuje pozornost na více postav, takže u vnímatele vzniká pocit, že titulek jako dělicí signál „chybí“).

5.7 Tlumočení promluv

Funkce zprostředkovávat vnímatelům verbální projevy postav (pronesené, ale také nepronesené, pouze myšlené) představuje bezpochyby nejběžnější a v diváckém povědomí nejvíce zakotvenou funkci

titulků. Ve zvukovém filmu se přitom tyto titulky nutně jeví jako sekundární a pomocné; obecně mají oprávnění tehdy, jestliže diváci (nebo alespoň jejich rozhodující část) nemohou chápat (vnímat) zvukovou formu jazyka. Většinou se tak objevují jako dodatečně doplňované překladové (pod)titulky (umístované na dolní okraj obrazu v zásadě simultánně se zprostředkovaným projevem) při promítání filmů v jiném než původním jazykovém prostředí (srov. např. Benedikovič, 1987).

Jaké jsou však způsoby aplikace těchto titulků v originální verzi díla? Nejběžnější je jejich využití pro překlad cizojazyčných promluv zahrnutých do filmu.⁵¹ Uplatnění nebo naopak neuplatnění titulku se pak stává součástí komunikační strategie, jež rozhoduje o tom, zda cizojazyčné promluvy získávají pro vnímatele rys otevřenosti nebo uzavřenosti (k tomu podrobněji níže). Jen ojediněle jsou titulky aktualizovány a získávají samostatnou sémantickou hodnotu: tak v britské komedii *Sága o Eriku Vikingovi* jsou promluvy v japonštině překládány tak, že titulky imitují typicky japonskou výslovnost angličtiny (je zaměňováno *I a r*); jde ovšem jen o krátkodobý komický efekt bez důležitosti pro celek díla.

Druhou, ale mnohem řídkěji využívanou možností je tlumočení nepronosených promluv, myšlenek a pocitů postav; titulky tak vystupují jako konkurenční (a zřetelně příznakový) protějšek k řečově vyjádřenému vnitřnímu monologu. V Allenově *Annie Hallové* se pomocí těchto titulků utváří jednoduchý, ale působivý kontrast mezi tím, co si Annie a její partner Alvy říkají (a co je konvenční, neupřímné, podmíněné vzájemnými ohledy a rozpaky), a jejich myšlenkami, jež se tomuto cenzurnímu situ vymykají. Rozdíl řečeného a napsaného daný kontrast podtrhuje a zároveň ulehčuje rozlišování:

Alvy: Nene, jsou – jsou [fotografie] báječné, vážné, ...

Podtitulek: Vypadáš [Annie] skvěle!

Alvy: ... mají pravou kvalitu, opravdu.

(...)

Podtitulek: Chtěl bych vědět, jak vypadá nahá!

5.8 Diegetické nápisy

Písemné materiály přímo a organicky zapojené do představeného světa jsou prvkem dosti frekventovaným, ale jen část těchto nápisů se v plné míře sémantizuje a vřazuje do významové tkáně díla.

⁵¹ Titulky ovšem mohou tlumočit také promluvy v originálním jazyce, jež jsou z nějakého důvodu nesrozumitelné (srov. níže výklad o Godardově *Vdané ženě*). Lze připomenout i speciální případ: písemné tlumočení „promluv“ realizovaných jiným než verbálním kódem (signály, kterými ve *Starmanovi* podává mimozemšťan zprávu na svou planetu).

Jejich prvoplánovou funkcí je přispívat k vyvolání dojmu životní plnosti a pravděpodobnosti, blízkosti k reálnému světu; vnímatel se ve filmu setkává s nápisy, které jsou svým zněním nebo alespoň rysy své jazykové a tematické výstavby a dále způsobem svého fungování identické s tím, co je mu známo z jeho vlastní zkušenosti. Síla analogičnosti ve výstavbě a fungování pak vede k tomu, že nápisy paradoxně budují efekt reálnosti i v případě zcela fantastického, uměle vykonstruovaného světa, jak ukazují třeba plakáty v městě okupovaném Marťany ve filmu *Válka světů – Příští století*.⁵²

Poměrně často se k tomuto sugerování životní reality sekundárně připojuje funkce orientátorů a nositelů věcných informací: nápisy identifikují místo děje a signalizují jeho změnu, představují postavy apod. Vezměme si, jako vcelku náhodně vybraný příklad, český kriminální film *Strach* a povšimněme si fungování diegetických nápisů v jeho úvodních scénách, podávajících přehled výchozí dějové situace. Nejprve jsme svědky cesty mladého muže, která dostává rysy útěku. Směřování cesty je plně ozřejmováno pohledy na silniční ukazatele a tabule: muž opouští Prahu, blíží se k pohraniční vesnici (ve velmi krátkých záběrech se opakovaně zjevuje ukazatel „Černá Lada“ se snižujícím se údajem o vzdálenosti), potom kamera náhle ulpívá na tabulce „Hraniční pásmo“. V dalších scénách pak nápisy na budovách konkretizují jednotlivá dějiště: „Ministerstvo vnitra“ (tak se zároveň potvrzuje už naznačené kriminálně špionážní podloží příběhu), „Střední průmyslová škola grafická“, „Fotografie“. Konečně jsou pomocí nápisů rovněž pojmenovávány postavy (jmenovka na dveřích: „Bohumil Paser“). Jako ukázka pregnantního využití orientujícího nápisu si ještě zaslouží zmínku Pasoliniho *Oidipús král*: detailně přiblížené milníky s názvy měst („Korint“, „Théby“) signalizují směr Oidipova putování, a především podtrhují jeho osudovou volbu cesty do Théb.

Konečně někdy získávají diegetické nápisy speciální sémantické zatížení; v této souvislosti bývá stále znovu připomínán Wellesův *Občan Kane*:

Film, jehož filozofie je vepsána do symboliky nápisů, je *Občan Kane*. Zahajuje jej výrazná značka před Kaneovým palácem „No trespassing“ („Vstup zakázán“, nelze vstoupit do duševního světa druhého člověka, nemůžeme se navzájem poznat), uzavírá jej nápis „Rosebud“ na dětských sáňkách („Růžové poupě“, znamená ztraceného ráje, bezstarostného mládí, jehož Kane už nikdy nenabyl) (Płażewski, 1967 s. 300).⁵³

⁵² Další funkcí nápisů zde je sugerování anglického jazykového prostředí: nápisy jsou důsledně v angličtině, zatímco v mluvených projevech se užívá polština pouze s drobnými anglickými vsuvkami, jež mají charakter citátových výrazů (*life permit*).

⁵³ Srov. ale pozdější interpretaci Alicje Helmanové (1977a, s. 62–67), která tuto klíčovou roli psaného slova zpochybňuje.

Zpravidla ovšem je „akční rádius“ nápisů omezenější; jejich významová platnost vyplývá především z kontrastních vztahů vůči jiným prvkům scény (také vůči jiným nápisům), nebo z toho, že na pozadí těchto prvků se s nápisem sekundárně spojuje další, nezamýšlený význam. Tak v českém filmu *Jak se krade milión* hrdina účetní Šafránek, který právě realizoval svůj plán velké zpronevěry, stojí v radostné náladě před dveřmi s nápisem „Státní banka československá“, vzápětí však svou dobrou náladu ztrácí, když jeho pohled sklouzne na vedlejší tabulku s nápisem „Okresní prokuratura“. Později, před rozhodující akcí, Šafránek pohlíží na dobový budovatelský transparent „Vstříc k nejvyšším metám“ a vztahuje jej k svému privátnímu podniku. – Obdobné transparenty a plakáty („Práce je nejvyšší čest“ atd.), zaplňující každé příhodné místo, jsou ve filmu *Skřivánci na niti* časově zařazující charakteristikou a současně prvkem zvýznamňujícím se v relaci k hrdinům, jejichž osudy se utvářejí v ostrém protikladu vůči přímočaré teozovitosti a nabádavosti nápisů.

5.9 Noviny a zápisky

Novinové titulky (zprávy) a intimní zápisky konstituují dva protikladné póly jedné z mnoha linií, které můžeme vést uvnitř mnohotvárného kontinua diegetických nápisů. Póly ztělesňují opozici mezi vysokým stupněm oficiality, zaměřením na nejširší a nediferencovaný okruh příjemců, a omezením na jediný subjekt, který se obrací sám na sebe.

Motiv novin a novinových článků je ve filmu s oblibou akcentován už od jeho počátků, a to nejen tam, kde je odůvodněn explicitní tematizací novinářského prostředí (mj. v *Občanu Kaneovi*), ale i v četných dílech jiných; můžeme tu upozornit na *Čínskou čtvrt* Romana Polaňského. Pro hlavní postavu *Čínské čtvrti*, soukromého detektiva Gittese, se noviny stávají pevným atributem: neustále je nosí s sebou a čte si v nich. Prostřednictvím novin se charakterizují Gittesovy zájmy a jeho postoje v dané situaci (Gittes, sedící na schůzi, si skrytě čte v novinách článek o dostizích), noviny se stávají podnětem pro akce, do nichž je Gittes zapojen (kvůli novinovému článku se dostává v holičské provozovně do hádky s jiným zákazníkem), a konečně jméno otištěné v novinách představuje východisko pro rozřešení kriminálního případu, jímž se Gittes zabývá. Noviny tu tedy vystupují jako nositel věcné informace, jako dějotvorný prvek i jako prostředek charakteristiky postav a prostředí.

Specifického a zvláště intenzivního využití doznal ve filmu informační aspekt novin. Jde tu o možnost kondenzovaného tlumočení relativně roz-

sáhlé informace a zároveň ještě o dva rysy doplňkové: prostřednictvím novin se sugeruje obecnější platnost a závažnost vyprávěného příběhu a fiktivní svět se sekundárně obdaňuje zdáním autenticity; střídáním výňatků z různých novin lze působivě a ekonomicky prezentovat shodu nebo naopak různost názorů na nějaký jev.

Tyto vlastnosti filmově exploatovaných novinových textů jsou podkladem k tomu, že bývají pojímány do tzv. zhuštěných (montážních) sekvencí, podávajících ve zkratce události, jež jsou málo důležité a atraktivní na to, aby byly představeny v plné šíři, ale nemohou být z hlediska celku fabule eliminovány.⁵⁴ Názvy novin a titulky (úryvky) článků pojmenovávající a hodnotící události se tu často propojují v rychlém sledu s kratičkými záběry jejich typických (opakovaných) fází. Ve vzorové podobě uskutečnil toto spojení novin a obrazu už Orson Welles v *Občanu Kaneovi* (zpráva o pěvecké kariéře Kaneovy druhé manželky Susan).

Intimní deníkové zápisky nacházejí ve filmu omezenější funkční uplatnění: pravidelně vystupují jako prostředek pro vnější vyjevení a zachycení subjektivity postav, niterných pocitů a postojů. K tomu se ustálil úzus obrazového představení aktu vznikání textu. Obraz získává postavení souboru indicií poukazujících na uvažující a pociťující subjekt, jak pokud jde o tělesné charakteristiky (výraz tváře, poloha těla atd.), tak pokud jde o charakteristiky vytváření textu (tvary písma, rychlost psaní): srov. např. venkovského faráře píšícího svůj deník (*Deník venkovského faráře*), Ferdinanda rychle črtajícího slova do sešitu (*Bláznivý Petříček*), anděla Damieľa fixujícího na papír své reflexe (*Nebe nad Berlínem*). O tom, že daný postup se ustálil do výrazně konvencionalizované podoby, svědčí aplikace, v níž nelze nespátovat parodické rysy; v Polaňského filmu *Co?* prochází mladá Američanka Nancy panoptikálním světem dekadentních podivínů, je zaplétána do absurdních akcí a postupně zbavována částí svého oděvu, ale stále opatruje svůj deník a pilně si zapisuje.

5.10 Nápis u J. L. Godarda

Už jsme poukazovali na to, že filmy čelného představitele francouzské „nové vlny“ Jeana-Luca Godarda představují v zacházení s nápisem (a to s diegetickými nápisem i titulky) novou kvalitu, kterou nelze podřadit obvyklým, ve značné míře konvencionalizovaným postupům

⁵⁴ Srov. výklad o nich u Plažewského (1967, s. 198–200) a u Reitze (1972, s. 112–122).

a osvětlit ji na této bázi. Podstatné rysy godardovských technik je možno shrnout takto:

(1) Godard plně respektuje a zvláště vyzdvihuje neobyčejně důležitou roli písma a písemných sdělení v moderní lidské společnosti. Ukazuje člověka jako bytost obklopenou a přímo atakovanou nápisy nejrůznějšího druhu a současně jako bytost stále znovu nápisy vytvářející.

(2) Významotvornou platnost získává též výrazová stránka nápisů; nápisy jsou zbavovány výrazově konvenčnosti a nepřítznakovosti, stávají se objektem hry, podléhají destrukci a z jejich prvků se realizuje nová konstrukce.

(3) Obdobně se objektem hry, destrukce a nové konstrukce stávají obvyklé filmové způsoby užívání nápisů a obvyklé relace nápisů vůči řeči a vůči neverbálním kódům v rámci filmového díla.

(4) Nápisy rozrušují identifikaci diváka s fiktivním světem, likvidují iluzi vnímání reality; současně je jejich úkolem aktivizovat uvědomělý divákův postoj k filmovému světu coby světu umělému, budovanému jako znak sdělující jisté významy.⁵⁵

(5) Konečně nápisy přispívají k rozbíjení linearitu vyprávěného, vnášejí do filmu mnohost různorodých prvků. Do popředí se tak dostává nikoli jednosměrné rozvíjení syžetu, ale paradigmatické struktury (asociativnost, řazení na základě analogie a protikladnosti).

Tato obecná tvrzení budeme nyní ilustrovat stručným popisem uplatnění nápisů v několika Godardových filmech ze šedesátých let, doby největšího exponování a největšího vlivu godardovských technik.

(1) *Žít svůj život*. Film je rozčleněn dvanácti poměrně obsáhlými mezititulky, které vždy heslovitě vystihují obsah následující scény: „Kavárna. Nana chce opustit Paula. Hrací automat“, „Obchod s gramofonovými deskami. Dva tisíce franků. Nana žije svůj život“. Bylo by v tom možno spatřovat anachronické přejetí zásady priority titulku z časů němého filmu; spíše než základní shodu řečeného a zobrazeného je však třeba vyzdvihnout rysy odlišné: kondenzované verbální a podrobné obrazové podání je dvojitě, v položení akcentů podstatně odlišnou strukturací téhož – fiktivní svět vyhlíží ve ztvárnění prostřednictvím různých kódů různě, a tak je problematizován, odhalen jako něco nikoli samozřejmého (srov. Grafeová, 1964, s. 82).

(2) *Karabiniéři*. Proud obrazů je tříštěn mnoha meziobrazovými, rukopisně stylizovanými nápisy, jejichž přítomnost je motivována tím, že jde o sdělení zasílaná hrdiny filmu (venkovany zverbovanými do armády) na pohlednicích (srov. opakující se záběry poštovní schránky). Do dané formy

⁵⁵ V tomto ohledu vykazují godardovské přístupy zřetelné spojitosti s Brechtovou koncepcí epického divadla; srov. Thompsonová, 1988, s. 110–113.

rukopisu jsou však „vpašované“ i texty, jež jsou na vědomí hrdinů evidentně nezávislé (např. závěrečná zpráva o jejich popravě). Napsané výroky jsou prostředkem zobecňující extrapolace jedinečného představeného dění (narážíme v nich na změř nejrůznějších geografických údajů a historických narážek: „Nákladními vozy jsme byli dopraveni do severního Slezska“, „Jsme v legii Kondor“) a zároveň vytvářejí osobitou sémantickou linii filmu, danou oscilací mezi cynickým primitivismem vyjádření a eseizující reflexí, mezi vážností a ironií, mezi přebíráním ustrnulých jazykových a myšlenkových klišé a jejich problematizováním, rozrušováním: „Vidíme smrt v rodinách a plníme své krvavé poslání“, „Jeden z našich hlavních úkolů je odhalit všechny nepřátele krále. Ke splnění tohoto úkolu jsme ochotni prolévat nejen svou krev, ale i krev jiných“, „Není vítězství, jsou jen vlajky a muži, kteří umírají“.

(3) *Vdaná žena*. Svět představený ve filmu je světem neónových nápisů, firemních štítů, plakátů, reklam v ilustrovaných časopisech, novin, titulů knih a obalů gramofonových desek. Nápisy neustále doprovázejí postavy filmu, působí na ně a ovlivňují jejich postoje. Zároveň se, už v rámci primární komunikace, bez přímé vazby na vědomé konání postav, budují různé vazby mezi nimi a nápisy: Když hrdinka filmu Charlotte hovoří se svým milencem o zvláštním přístroji, který má člověku signalizovat nesprávnou polohu jeho těla, soustřeďuje se kamera na nápis: „Intimní touhy, k nimž se neodvážíte přiznat.“ K detailu zamýšlené Charlotty je připojen pohled na nápisy: „Co musí vědět každá žena“, „Co každá žena ví“, „Co neví“. Na druhé straně se ovšem sféra nápisů stává relativně samostatným fenoménem, vystupuje jako univerzum linií a forem (nápisy jsou často ukazovány odděleně od kontextu; kamera ulpívá na náhodně zvolených nápisích, resp. vybírá z nich různé fragmenty – slova, úryvky slov; nápisy jsou mnohdy odhalovány postupně, písmeno za písmenem, a to odpředu nebo odzadu).

Neméně výrazné místo zaujímají číslované mezititulky, které uvádějí vzpomínkové, reflexivní a výkladové monology (v závěru filmu též dialogy) postav („1. Paměť“, „2. Přítomnost“, „3. Inteligence“ atd.); explicitně se tak realizuje paradigmatická struktura, daná paralelním kladením prvků prezentovaných jako stejnorodé. A ještě další, rovněž zřetelně příznakový způsob použití titulků je třeba zmínit: Ve scéně situované do baru na koupališti se odvíjí rozhovor dvou dívek, zatímco kolem zaznívají typické hluky barového prostředí. Běžným filmovým řešením by tu bylo ztlumení hluku, aby se slovo stalo srozumitelným. Godard však nechává hluk dominovat a obsah rozhovoru tlumočí titulky procházejícími středem obrazu.

Je zřejmé, že nápisy závažně determinují tvar filmů i výstavbu jejich smyslu jako širokého a dynamického pole sémantických potencií.

6 ŘEČ VE ZVUKOVÉM FILMU (1): HLAS V PROSTORU

6.1 Univerzum řeči

Pod pracovním souhrnným označením *hlas v prostoru* zde rozumíme nejběžnější formu výskytu řeči ve zvukovém filmu, rozličné (dialogické a monologické) verbální projevy postav v diegetických komunikačních situacích; mimo tuto sféru stavíme speciální případy: řeč reprezentující mentální procesy a řeč distancovanou, zaměřující se z pozdějšího časového bodu na události zachycené obrazem (o těchto fenoménech se zmíníme v dalších kapitolách).

Sledujeme-li mluvené projevy postav ve zvukových filmech, jeví se nám jejich soubor jako rozsáhlé a nepřehledně proměnlivé univerzum. Při pokusu zmapovat jej je – domníváme se – potřebné snažit se nalézt základní osy a protikladné póly, kolem nichž jsou mluvené projevy organizovány.

6.2 Slovo pro postavu a slovo pro vnímatele

Protiklad, který má největší determinační sílu, vyplývá z podvojného charakteru filmové komunikace, z dichotomie komunikace primární, v níž vystupuje film jako celek ve vztahu k vnímateli, a komunikace sekundární, tedy komunikace představené, modelované v rámci filmu. Mluvené projevy postav jsou součástí sekundární komunikace, součástí představeného lidského sdělování a obecněji vzato lidského chování (behaviorální charakter řeči ve filmu zdůrazňoval např. Roman Ingarden – 1958, s. 308). Na druhé straně jsou ovšem nepřímou určeny pro vnímatele, poskytují mu orientaci, zásobují ho informacemi potřebnými k porozumění tomu, co se ve filmu odehrává (srov. Książek-Konicka, 1980, s. 57). Řečová komunikace postav se tak pne mezi dvěma extrémy, mezi maximální otevřeností vůči vnímateli, vyznačující se exponováním těch významů, které pro něj mají informační a orientační hodnotu, a maximální uzavřeností, zakotvením v hermetickém světě odděleném od vnímatele a neberoucím na něj „ohled“.

Je třeba podotknout, že s otevřenou a uzavřenou komunikací postav není bezprostředně spjat axiologický aspekt. Pochopitelně je otevřenost, která vychází vnímateli vstříc, „ulehčuje“ mu interpretaci, příznačná pro populárně orientovaná díla a uzavřenost se spíše spíná s díly inovativními (řadu příkladů nacházíme ve filmech příslušníků tzv. nových vln ze sklonku padesátých let a z let šedesátých), avšak i mnoho umělecky význačných filmů je v zásadě charakterizováno otevřeností.

Přítom si pod otevřeností nemůžeme představovat jen neumělé vkládání potřebných informací do promluv (jak to ukazuje např. ad hoc vytvořený příklad Jerzyho Plažewského [1967, s. 295]: „Ó synu z prvního manželství, dojdi mi pro cigarety“), ale jde tu především o to, že soustava (explicitních i implicitních) poukazů poskytuje vnímateli celkový přehled o ději, postavách (jejich záměrech, jejich vzájemných vztazích) a o časoprostorových souřadnicích syžetu; jinak řečeno: postavy ve svých projevech nevycházejí z předpokladů, jež by byly vnímateli zcela utajeny. Jako výrazný doklad můžeme uvést dílo tak umělecky významné, jako je Felliniho *Silnice*; už v expozici jsou tu odhaleny relace mezi postavami a motivace jejich činností (citujeme úryvky z publikovaného scénáře):

DĚTI / Gelsomino! . . . Gelsomino! . . . Maminka říkala, že máš jít okamžitě domů. Přijel nějaký člověk . . . Máš hned přijít . . .

GELSOMINA / Kdo je to?

MLADŠÍ DĚVČÁTKO / Takový velký, s motorkou . . .

STARŠÍ DĚVČÁTKO / Je prý to ten, co si odvedl Rosu . . . Pověděl, že Rosa umřela . . . (. . .)

MATKA / Gelsomino! . . . (. . .) Pamatuješ na Zampana, co si odvedl Rosu? . . . (. . .) Umřela . . . Ubohá Rosa, ubohá tvá sestra! . . . (. . .) Tahle, to vám říkám rovnou, není jako Rosa. Udělá sice všechno, co jí řeknete, má dobrou vůli . . . Možná, když bude trochu jíst a trochu ztloustne . . . Snad bude chytřejší . . . Druhá dcera, která mi odchází . . . (. . .) Chceš jít s Zampanem, Gelsomino? . . . Namísto Rosy . . . Pracuje, něčemu tě naučí, vyděláš si peníze . . . Je hodný, víš? . . . Bude s tebou dobře zacházet . . . Poznáš svět, budeš zpívat, hrát . . . Dá nám hned peníze . . . (. . .) Jsi už velká, nikdy jsi nepracovala . . . Není to tvoje vina, nejsi jako ostatní děvčata . . . Kdyby byl neumřel otec! . . . Víš, jak žijeme . . . Nechceš trochu pomoci mamince? Můžeš to zkusit. (K Zampanovi.) Zkuste to s ní, Zampanò, snad ji něčemu naučíte.

ZAMPANÒ/ Já naučím spoustu věcí i psy!

Zcela jiné relace vyznačují film (scénu), kde dominuje uzavřenost. Tentokrát se pro svou vyhraněnost nabízí Godardův film *Made in USA*. Uvedení do světa filmového příběhu je tu podstatně odlišné než v *Silnici*: Hrdinka Paula rozmlouvá v hotelovém pokoji s pokojskou o tom, kolik obyvatel má Atlantic City a jak zde dopadly komunální volby, a také o zašpinění koupelny (pronášené výroky přitom nemají s výjimkou prostorové identifikace pro celek filmu žádný dosah). Pak se do místnosti násilím prodere neznámý muž a vede s Paulou dlouhý dialog tohoto typu:

Paula: Jak zemřel Richard?
Muž: Jak to mám vědět?
Paula: Nebyl jste tedy u toho.
Muž: Proč bychom neměli spolupracovat?
Paula: Co hledáme? (. . .) Poslal mi telegram. Mohla jsem přijet až včera (. . .). Řekněte mi aspoň pár věcí, které ještě nevím.
Muž: Víte sama, že to je tajemství.

Ani v dalších scénách neslouží slovo výstavbě syžetu a vnímatelově orientaci v něm: dějové linie se drobí v stále nových digresích, vybudovaná spojitost je zpravidla vzápětí zase destruována. Vnímateli se místo potřebných záchytných bodů poskytují enigmatické náznaky a navzájem si odporující údaje anebo také banální každodenní výroky a jazykové hříčky. Postavy ve svých promluvách zcela samozřejmě operují odkazy na fakta, jež jsou vnímateli naprosto neznámá. Kde hledat příčiny takové akcentace uzavřenosti? Způsob výstavby řečových projevů zjevně vyplývá z Godardovy destruktivní hry s filmovými (a širě narativními) konvencemi, z jeho snahy vyvolat u vnímatele uvědomění těchto konvencí a na základě toho konstituovat nový systém filmového vyjadřování. Lze ale vidět i konkrétnější důvod: realizuje se tu také hra s tradicí „černého“ kriminálního románu (filmu), jehož typická atmosféra význačnosti a tajemnosti je přexponována do absurdna.

Odlíšným, ale neméně výrazným reprezentantem konsekventní uzavřenosti ve sféře promluv postav je film Miklóse Jancsóa *Ticho a křik*, analyzovaný z tohoto hlediska Alicíjí Helmanovou (1977a, s. 159–164). Film, zasazený do prostředí maďarského venkova roku 1919, obsahuje jen nečetné, stroze formulované verbální projevy, jež naprosto nedostačují pro pochopení vztahů mezi postavami a ve spojitosti s tím dějového rozvoje. Odpsychologizovaní hrdinové žijí v hermetickém světě, z něhož jejich promluvy odhalují jen nespojité výseky. Oddělenost verbálního kódu od vnímatele je v tomto případě aspoň částečně vyrovnávána, jak přesvědčivě ukazuje Helmanová, zvláštním exponováním a sémantickým nasycením některých kódů přijímaných vizuálně, především kódu pohybového a kódu proxemického: na relace mezi postavami je nutno usuzovat z jejich vzájemné distance, přibližování a vzdalování, jež získávají až podobu choreograficky stanoveného pohybu.

Se základním protikladem otevřenosti a uzavřenosti se dále spínají, protínají a částečně překrývají různé další opozice.

6.3 Jazyk a jazyky

Dvojitý aspekt filmové komunikace se závažně reflektuje ve způsobu, jakým film v promluvách postav traktuje národní jazyky. V mnoha filmových dílech se objevují scény zasazené do rozdílného etnického prostředí a navíc jsou nositelé různých národních jazyků nejednou představeni při vzájemném dorozumívání. Vícejazyčnost reálné verbální komunikace se ve filmu odráží v různé míře, ve škále sahající od plného respektování do naprostého potlačení rozdílů (srov. Płażewski, 1967, s. 296–298; Hendrykowski, 1982, s. 124–141).

Při redukci většího množství jazyků na jazyk jediný se primární komunikace zaměřená na vnímatele projevuje jako činitel, který staví sdělované významy nad zvukovou a sociální stránku komunikace a spatřuje v těchto stránkách jen zbytečně retardující prvek. Utváří se umělý svět, v němž všichni mluví stejně a komunikační potíže dané odlišnou etnickou příslušností jsou neznámou věcí. Ve snaze o transparentnost verbálního znaku, o odstranění překážek ztěžujících přenos významů k vnímateli, vykazuje tento postup zřetelné rysy otevřenosti. Např. v americkém filmu *Hoši z Brazílie*, jehož hlavní postavy jsou charakterizovány jako Němci (Rakušané) a jehož dějiště se přenáší ze země do země, hovoří všichni bez výjimky anglicky. Na změny v lokalizaci a různost užívaných jazyků poukazují především psané prvky (titulky prostorového určení, diegetické nápisy v němčině) a synekdochicky užívané orientační záběry obecně známých objektů (Svatoštěpánský chrám ve Vídni, londýnský patrový autobus). Ještě nápadnějším dokladem je český film *Buldocí a třešně*, v němž se italská mafiána a čeští podvodníci zcela samozřejmě a bez jakýchkoliv problémů dorozumívají česky. V americkém přepisu Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí* je zase univerzálním jazykem v českém i německém prostředí angličtina.

Dodejme, že i při zásadní jednojazyčnosti bývají v promluvách často rozptýleny drobné poukazy na to, že v hypotetické „reálné komunikaci“, jež je ve filmu transponovaně modelována, by postavy mluvily odlišným jazykem; případně jsou v tomto odlišném jazyce realizovány celé speciální pasáže (texty písní). Jako indexy cizojazyčnosti zpravidla fungují jednotlivé výrazy, které v obecném povědomí daný jazyk reprezentují a jejichž sémantika je ve spojitosti s tím pro většinu vnímatelů zřejmá (resp. vyplývá z představené komunikační situace); tak němčinu evokují slova *Herr, los, halt* atd., angličtinu např. *well, O.K., look*, italsčinu *amore, prego, pronto, grazia*. (S takovými výrazy se setkáváme také v *Buldocích a třešních* a v mnohem skromnější míře i v *Hoších z Brazílie*; naproti tomu v *Nesnesitelné lehkosti bytí* jsou hlavním „bohemizačním“ prostředkem česky zpívané písně.)

Neredukované uplatnění různojazyčných promluv znamená expozici opačného stanoviska: akcentu na komplexnost a specifickou sekundární komunikace bez ohledu na „hladkost“ přenosu významů k vnímání. Do popředí vystupuje zvuková složka promluvy a dále efekt autenticity, komunikace získává konkrétní etnické a sociální zakotvení; v dalším stupni je pak různost jazyků přímo tematizována, stává se nezanedbatelným významotvorným činitelem.

Můžeme upozornit např. na Herzogův film *Stroszek*. Užívání němčiny a později americké angličtiny je zde přísně motivováno hlediskem životní autenticity. Zároveň různost jazyků závažně přispívá k životní porážce outsidera Stroszka, přicházejícího do Ameriky s naivním očekáváním blahobytu a bohatství – je ztracen v prostředí, v němž se nedokáže dorozumět a v němž některé komunikační aktivity místních mluvčích pro něj nabývají povahy neproniknutelných rituálů (srov. scénu dražby Stroszkova pojízdného domku).⁵⁶

V souvislosti s tematizací jazykové rozmanitosti je ovšem třeba jmenovat především díla Jima Jarmusche. Jarmusch s pečlivou pozorností sleduje, jak postavy, které náležejí k různým etnickým celkům, zacházejí s jazykem, podrobně registruje případy neporozumění a nedostatečného porozumění, komolení jazyka, neschopnosti něco partnerovi verbálně sdělit, jež vede k volbě náhradních, méně precizních a odstíněných znakových systémů (kód mimický a gestický, komunikace pomocí piktogramů), a odhaluje také postoje představených subjektů vůči jazyku (národním jazykům).

Ve filmu *Stranger than Paradise* vystupuje do popředí napětí mezi maďarštinou a (americkou) angličtinou, mezi mateřštinou emigrantů a jazykem prostředí, do něhož se mají zařadit. Mladý Willie (původně Béla) se snaží zbavit svého původu, odmítá komunikovat maďarsky a ujišťuje sám sebe, že je Američan (paradoxně se pak v závěru filmu, byť omylem, do Maďarska vrací). Čerstvá přistěhovalkyně Eva má dobrou vůli přizpůsobit se, ale její školní angličtina nemůže obstát v souboji s proudem slov chrlených bez jakéhokoliv ohledu (srov. telefonní rozhovor, z něhož je Eva schopna tlumočit jen jediné, zkomolené slovo). Teta Willieho a Evy si naproti tomu zachovává svou národní integritu, její lpění na maďarštině ji ovšem odsuzuje do ghetta osamělosti, v němž nenachází partnery ochotné k soustavné komunikaci ani mezi svými mladými příbuznými. Další Jarmuschův film *Down by Law* se v rozsáhlé pasáži soustřeďuje na groteskní pokusy o komunikaci mezi

⁵⁶ Jiným autorem, který ve svých filmech akcentoval problém nedostatečné znalosti cizího jazyka, byl Rainer Werner Fassbinder. Užívání deformovaného a redukováného jazyka a neschopnost plnohodnotně se dorozumět jsou u Fassbinderových postav zřetelně spjaty se sociální vykořeněností a inferioritou (*Katzelmacher*, *Strach jíst duše*).

uvězněným Italem, který ovládá jen pár anglických slov, a jeho dvěma druhy v cele; důležité pak je, že výsledkem dlouhého úsilí nakonec je vzájemná solidarita a dokonce přátelství, tedy překlenutí jazykové propasti. Konečně rovněž film *Mystery Train* pojednává o setkávání a střetávání příslušníků různých národností, jež jsou tentokrát motivována lokalizací děje do Memphisu, kultovního místa příznivců Elvise Presleyho (titul je aluzí na Presleyho píseň). Povšimněme si v tomto případě využití jazyka pro komický gag: Na počátku filmu žádá černocho mladá japonskou dvojici o zápalky (*Matches*); po delším domlouvání mladík pochopí a vytáhne efektně zapalovač. V závěru filmu se tatáž situace žádání zdánlivě opakuje ve vagóně vlaku a mladík hned s radostí z úspěšného dorozumění nabízí svůj zapalovač; otázka však tentokrát zněla, zda daný vlak jede do města Natchezu.

Z hlediska komunikační strategie získává důležitost problematika dodatečného (nediegetického) zpřístupnění cizojazyčných promluv, zpravidla prostřednictvím titulků. Přitom se jako zajímavé jeví zvláště případy částečného zpřístupnění, ležící mezi dvěma krajními body, důsledným použitím titulků a naprostou rezignací na ně;⁵⁷ uplatňuje se tu totiž záměrná selekce a hierarchizace významů předávaných vnímání. Např. ve filmu Jana Němce *Démanty noci*, v němž se ve vysoké míře uplatňuje němčina, zůstává naprostá většina německých promluv bez překládajícího titulku. Lze v tom vidět signál, že jejich funkce je především atmosférotvorná a skupinově charakterizační, že promluvy jsou dílčí a nijak neprivilegovanou součástí představeného lidského chování; větší důležitosti než věcné významy nabývá zvuková stránka řeči, na jedné straně výkřiky – výzvy a rozkazy při pronásledování, na druhé straně uvolněné halekání při oslavě. Projev starosty v závěru díla je pak ale titulky opatřen, protože obsahuje údaje závažné pro dějové vyústění příběhu.

6.4 Rozumět a nerozumět, slyšet a neslyšet

Úvahy v závěru předcházejícího oddílu nás už přivedly k dalšímu protikladu, jež můžeme stručně postihnout pomocí pólů rozumění/nerozumění. Jde o to, zda a nakolik má vnímání možnost přistupovat k promluvám postav jako k verbálním sdělením, v nichž se z prvků nižšího řádu buduje jistý smysl. V sepětí s tím se pak uplatňuje ještě další protiklad, založený na možnosti/nemožnosti sluchového vnímání řeči postav.

⁵⁷ Tak je tomu ve *Stroszkovi*, kde se nezavěšený vnímání stává stejně dezorientovaným jako hrdina.

Nepříznakovou sféru charakterizuje obvyklý způsob fungování promluvy ve vztahu k vnímání: promluvy k vnímání pronikají bez závažnějších šumů a ten je může interpretovat obdobně jako v komunikaci reálné. Naproti tomu v případech, které mají příznakový ráz, běžné interpretační operace selhávají, nevedou k postižení smyslu promluvy, resp. jsou neproveditelné. Nelze je realizovat proto, že sekundární komunikace je defektní a deformovaná, „vyprázdněná“, zbavená významů, že pro interpretaci by byly nezbytné jazykové a komunikační znalosti a schopnosti, jimiž vnímání nedisponuje, nebo konečně proto, že zásahem ve sféře primární komunikace je vnímání od komunikace postav oddělen. Ve všech těchto případech lze představený svět označit za komunikačně uzavřený. Promluvy vymykající se rozumění (vnímání) se přitom ovšem zároveň stávají nositeli nových významů, vyzývají k tomu, aby byla hledána jejich funkce a aby jim byla připsána jistá – i když třeba jen obecná a vágní – sémantika.

(1) Defektní, „vyprázdněná“ sekundární komunikace je založena na tom, že promluvy „nic neznamují“. Postavy se vyjadřují v ustrnulých frázích a banalizovaných sentencích nebo z jejich úst slyšíme jen „blábol“ bez zjevného smyslu, jednotlivé, často neúplné výpovědi a izolované výkřiky. Významotvorným faktorem se tu stává právě absence významu, či lépe řečeno významnosti a důležitosti řečeného: v představeném světě byla likvidována potřeba vzájemného sdělování, řeč se stala samoúčelným zvukem, jenž má především přerušit ticho. Vyhraněným reprezentantem tohoto způsobu fungování jazyka jsou rozmluvy nudících se Mnichovců ve Fassbinderově *Katzelmacherovi*; daný aspekt je tu ještě kontrastně posílen postavou ústředního hrdiny, Jorgose, který jako cizinec v novém jazykovém prostředí hledá významy, snaží se jazykově artikulovat svět a vstoupit do verbální interakce.

(2) Odlišná situace nastává, jestliže vnímání k smyslu promluv nemůže proniknout z toho důvodu, že výrazová stránka řeči (její zvukové charakteristiky, melodie, rytmus, intenzita hlasu) pro něj překrývá stránku sémantickou; jinak řečeno: vnímání není schopen (resp. je jen částečně schopen) rozčlenit zvukový proud na jednotky, k nimž lze přiřadit význam. Řeč jako slyšený zvukový fakt a jako součást představeného lidského chování získává větší důležitost než řeč jako nositel a zprostředkovatel (jazykových) významů.

Předsunutí zvukových kvalit řeči před kvality významové bývá převážně motivováno jedním ze dvou faktorů: důrazem na autenticitu nebo důrazem na expresi. V prvním případě se na rozhodující pozici dostává vytvoření dojmu „přirozenosti“, neinscenovanosti, ponoření do každodenního života; řeč je např. nápadně rychlá, nezřetelná, deformovaná velkou nebo naopak

malou intenzitou hlasu; navíc bývá narušována a přehlušována zvukovým okolím (srov. třeba scénu rozhovoru ve firemní kanceláři ve filmu *Taxikář* – k tomu Płażewski, 1982, s. 525). V druhém případě je řeč především manifestací individuálního emočního rozpoložení postavy, jež významovou stránku řeči zcela zastíňuje a činí nepodstatnou (křik přecházející až do neartikulovanosti, přerušování řeči vzlyky apod.). Srov. např. počáteční, válečnou sekvenci Królikiewiczova *Tančícího jestřába*.

S obzvláštní důsledností užívá nesrozumitelnosti řeči *Lapák* Jonase a Adolfa Mekase. *Lapák*, situovaný do vojenského vězení, líčí totálně ritualizovanou verbální a pohybovou interakci mezi vězni a jejich strážci. Identifikovat pronášená slova je pro vnímatele velmi obtížné, záhy se však ukazuje, že jazyková sémantika je zcela nepodstatná – jde o stále znovu opakované formule, jejichž účelem je intenzifikovat vztah podřízenosti vězňů vůči strážcům. Relevantní se stává pouze maximální hlasitost promluvy: Neobyčejně silný křik doprovázejí strážci výtkou „Nahlas! Neslyším!“ a nutí vězně k tomu, aby vydávali všesok ztrácející rysy lidského projevu. Vnímání interpretace představeného světa jako místa degradace a dehumanizace člověka tím pochopitelně je závažně posilována (podrobněji k řečové složce *Lapáku* srov. Helmanová, 1977a, s. 85).

Prostředkem běžným a vysoce konvencionalizovaným je naproti tomu používání směsice hlasů, jež se navzájem proplétají, a vytvářejí tak zvukovou masu, z níž se nanejvýš občas vynoří srozumitelné, avšak od kontextu izolované slovo. Základní funkcí tohoto prostředku je sugerovat současnou přítomnost mnoha hovořících lidí, živý ruch, vzrušenost: srov. např. burzovní scénu v *Zatmění*, telefonující novináře ve filmu *Na titulní straně* nebo hospodskou společnost v úvodu *Domu pro dva*.

K tomu, aby byl vnímání odříznut od významů pronášených slov, se skýtá ještě další možnost: v sekundární komunikaci se uplatňují zcela neznámé (africké, orientální, indiánské) jazyky nebo dokonce jazyky ad hoc vytvořené (mj. *Themroc*, *Válka o oheň* – srov. Helmanová, 1977c, s. 68–69).

Hovory vedené v neznámých jazycích zpravidla buď vystupují jako součást charakteristiky prostředí, stupňují příznak neobvyklosti a exotičnosti (pro dějový rozvoj pak nemají žádný dosah), nebo jsou spjaty s rysem tajemnosti, neproniknutelnosti, neurčitosti, ale tím intenzivnější hrozby. Obojí aspekt je bohatě zastoupen v mnoha dobrodružných a kriminálních filmech. Rozhovory v neznámých jazycích jsou zpravidla „dózovány“ jen v malých dávkách. Od tohoto úzu se pozoruhodně odlišuje Iosselianeho film *A bylo světlo*: v celém filmu se mluví pouze domorodým africkým jazykem. Jazyk tu funguje coby atribut světa, od něhož je vnímání jako „cizí element“, jako příslušník odlišného kulturního okruhu, zcela zákonitě oddělen.

(3) Dostáváme se ke sféře vnějších zásahů na rovině primární komunikace: Někdy je řečový projev člověka výrazně deformován nebo nahrazen projevem nikoli lidským (protiklad přirozenost/nepřirozenost hlasu). Akční rádius tohoto prostředku je ale dost omezený – buď jde prostě o (komický) efekt způsobený překvapivým nástupem neobvyklého zvukového prvku, nebo se důvodem užití stávají asociace s ním spjaté – ty pak také představují kýženou sémantiku „promluvy“. Pozoruhodné případy užití deformací a náhrad zřejmě dostatečně postihl Jerzy Płażewski (1967, s. 293): vedle (zde už zmiňovaných) Chaplinových *Světél velkoměsta* uvádí Płażewski *Zázrak v Miláně*, kde se hovor dvou hádajících se podnikatelů mění v zlobné pošťkávání, obdobný projev pruského důstojníka v *Poddaném* a konečně promluvy důstojníků nepřátelského státu ve *Fanfánu Tulipánovi* (řeč tu je reprodukována pozpátku). – Dodejme, že mnohem větší uplatnění nacházejí deformace a náhrady hlasu ve filmech animovaných. Souvisí to patrně s faktem, že k stylizované obrazové stopě se stylizované zvuky připojují organičtěji než k vysoce ikonickému představení člověka.

V druhém typu případů nastupují místo řeči jiné zvukové kódy (hudba, reálné zvuky), příp. absence zvuku, ticho. Postavy hovoří, ale vnímá je přístupný pouze indexový znak řeči: pohybující se ústa. Jen ojediněle je tento postup projevem „zlomyslné“ komunikační hry s vnímatelem, záměrného utajování informací, jež si postavy vyměňují: V Godardově filmu *Made in USA* je uzavřenost představeného světa ještě stupňována tím, že pronášená slova opakovaně překrývá hluk nadzvukového letadla. Zpravidla ale eliminace řeči slouží jako prostředek pro vyloučení elementů, jimž se připisuje rys nedůležitosti a nadbytečnosti. Podmínkou pro přiřazení významu k dané scéně je jen rozpoznání rázu komunikační situace, relativně standardizované; užívaná slova jsou této komunikační situaci zcela podřízena a jejich konkrétní podoba není podstatná. Tak se bez slyšitelného slova objevují např. scény profesionálních porad (*Muž a žena*), milostných dialogů (*Muž a žena*), bouřlivých oslav (*Bony a klid*), zkouškových pohovorů (*Dneska přišel nový kluk*), přednášek před shromážděním studentů (*Nezdolný*), opakovaných dotazů při hledání jisté informace (*Poslední adresa*).

Od případů výše probíraných je zapotřebí odlišit a oddělit ty případy, kdy zmiňované osobité rysy jsou zakotveny už v sekundární komunikaci, uvnitř představeného světa. Daná situace je ztvárněna z hlediska komunikující (či naopak nekomunikující, resp. komunikaci odmítající) postavy a vnímá je veden k tomu, aby se s tímto hlediskem ztotožnil. Spisovatel Aschenbach přitahovaný polským chlapcem Tadzimem vnímá chlapcovu řeč, pro něj neznámou a tajuplnou, jako fascinující sled zvuků, jako specifickou melodii (*Smrt v Benátkách* – srov. Gryzik, 1984, s. 72–73); nymfomanskou lupičku

Wandu vzrušují nesmyslné kombinace slov v italštině a ruštině (*Ryba zvaná Wanda*); lidé na ulici neslyší projev divoce gestikulujícího řečníka kvůli hluku způsobenému vodou z porušeného potrubí (*Pokání*); odpočívající vědec poslouchá se sluchátky na uších hudbu (ta je ve zvukové stopě filmu), a proto k němu neproniká dlouhá tiráda jeho povídavé milenky (*Srdečný pozdrav ze zeměkoule*); v rozhovoru dvou přátel s rozdílnou životní dráhou jsou některé partie nahrazeny hudbou – hudba nastupuje v okamžiku, kdy naslouchající přestává svému partnerovi rozumět, není schopen postihnout smysl slov, protože se týkají sféry, jež mu je cizí (*Struktura krystalu* – podrobněji o tom Helmanová, 1977c, s. 64); slavná herečka se ponořuje do vlastních úvah a neslyší nekonečnou řeč své obdivovatelky (zvuk hlasu mizí a je možno sledovat jen rychle se pohybující ústa), protože si uvědomuje, že tato obdivovatelka před lety způsobila její životní tragédii (*Rozbité zrcadlo*).

6.5 Vidět a nevidět

Další závažný protiklad je podmíněn vztahem napětí mezi řečí a jejím původcem v rámci filmu, zobrazeným člověkem. Na jedné straně se prosazuje koncept organické jednoty člověka a jeho projevů, mezi nimiž řeč zaujímá velmi podstatné místo – filmovým vyjádřením a potvrzením této jednoty je synchronické představení mluvící osoby (srov. Doanová, 1980, s. 33–36). Na druhé straně je možno vnímat řeč osamostatně, bez přímého vizuálního sledování jejího zdroje, a film tuto možnost specificky rozvinul v různých formách asynchronie. Osamostatnění řeči při asynchronii je ovšem pouze relativní, zároveň se jím produkuje divácká snaha (někdy úspěšná, někdy neúspěšná) přiřadit ji k nějakému zdroji, odhalit jejího původce, určit bod, z něhož se ozývá (opozice lokalizovanost/nelokalizovanost; srov. též Metz, 1980a). Situaci ještě komplikuje existence zástupných, zprostředkujících zdrojů řeči, jako je např. telefon, magnetofonový pásek, rozhlas, od nichž pak vede ještě další cesta k lidskému subjektu jako skutečnému „vlastníkovi“ řeči (opozice personálnost/nepersonálnost).

Promluva může být obrazově doprovázena (1) záběrem ukazujícím mluvčího a případně i další subjekty, (2) záběrem, jenž ukazuje příjemce promluvy, nikoli však mluvčího, (3) záběrem představujícím osoby (předměty) jsoucí tématem promluvy (zatímco při návštěvě pionýrů v hutích jejich vedoucí pateticky pronáší slova „vidíte tváře zavilých nepřátel“, obraz se soustřeďuje na utrápené vězeňkyně se šátky na hlavách – *Skřivánci na niti*), (4) záběrem libovolného dalšího objektu v daném prostoru (často citovaná scéna ze *Skvělých Ambersonů*, v níž se kamera během hysterického výlevu

soustřeďuje na stůl s jahodovým dortem), (5) záběrem zcela jiného prostoru, nepřilehlého k místu promluvy: obraz ukazuje, jak zeman Kozlík odpočívá na své tvrzi, a ve zvukové stopě slyšíme slova, která předtím pronesl v Bole-slavi při setkání s královským hejtmanem (*Marketa Lazarová*).

Z výčtu zjevně vyplývá, že v rámci asynchronního užití řeči – sub (2) až (5) – se uplatňuje zásadní rozlišení na ose imanentnost/transcendentnost. Při imanentním užití asynchronní řeči – imanentnost ovšem není nějak dána předem, ale toto přiřazení se ve filmu vnímateli prezentuje jako interpretační úkol – vstupuje pravidelně, i když s rozličnou mírou akcentace, do hry čtve-řice aspektů:

(1) Asynchronní řeč vnáší do obrazově zvukového celku sémantický prvek, jenž se profiluje ve vztahu k tomu, co je zobrazeno.

(2) Z relace mezi obrazově představeným a (pouze) řečově ztvárněným vyplývá jistá hierarchizace složek.

(3) Asynchronní řeč rozšiřuje fiktivní prostor představený ve filmu tím, že evokuje některý jeho fragment nezachycený obrazem.

(4) Asynchronní řeč vyvolává potřebu určit jejího původce a místo, z něhož vychází, generuje proces „hledání zdroje“.

Asynchronie tedy nemá samostatnou, izolovanou platnost, ale musí být vždy sledována ve vztahu k ostatním složkám filmu. Při filmovém předsta-vení komunikace se zvýznamňují vzájemné vztahy synchronie a asynchro-nie, jde o to, co je obrazem vyzdvíženo a co ne, zda se klade důraz spíše na mluvčího, či spíše na posluchače, nebo na některý prvek vůči nim vnější. Z neobyčejně rozsáhlého materiálu uveďme alespoň dva vyhraněné doklady:

(1) *Černý Petr* může být příkladem obrazově zvukového představení vztahů mezi komunikanty. Jedna z několika scén nabádavých promluv otce k synovi je ztvárněna takto: Otec, řečník na téma „Co chceš dělat?“, se tyčí nad mlčícím synem, přechází a krouží kolem něho; jeho postava v záběru zcela dominuje, zatímco v rohu plátna zaujímá skromné místo synova hlava. Pak vidíme v detailu obličej trpně naslouchajícího syna a otec s neztenčenou intenzitou asynchronně pokračuje ve své řeči. Konečně sledujeme mluvčího otce v polodetailu a na dolním okraji plátna se nezřetelně rýsuje vrchol synovy hlavy snímáný zezadu. Tato kompozice zřetelně signalizuje nadřa-zený, poučovatelský postoj otce, ale také synovu distanci vůči němu; zdá se, že slova nepronikají k synovu vědomí. Za situace, kdy není možné vzájemné přiblížení stanovisek, získává otcův projev i rysy samoučelné teatrálnosti.

(2) V *Marketě Lazarové*, jež s asynchronií pracuje velmi odstíněně, vystu-puje asynchronní slovo mj. jako nositel sémantické vrstvy, která překrývá a spíná různé obrazově představené děje odehrávající se v témž (rozsáhlej-

ším) prostoru a dodává jim jistý jednotící rys.⁵⁸ Tyto scény byly už dost důkladně popsány (Císař, 1968; Bartošek, 1973, s. 155 a 165; Škapová, 1977, s. 203–204), proto se zde omezíme na citát:

Straba – to je noc v Kozlíkově nouzovém ležení před rozhodující srážkou s královským voj-skem. Odehrává se tu mnoho: Mikoláš znásilní Marketu, onemocní malý chlapec Václav, Kozlík vyspává před bitvou, dcera Drahomíra sleduje matčino vyprávění o Strabovi. Alexandra pozoruje Mikolášovo počínání, Jednoručka jí a pak dychtivě poslouchá pověst o Strabovi; Ale-xandra jde za Kristiánem, Jednoručka bedlivě hlídá Mikoláše, který pronásleduje Marketu atd. (. . .). Celé scéně dominuje slovo – vzpomínané už vyprávění o Strabovi, člověku–vlkovi. Všechno, co se tu děje, dostává svůj definitivní význam teprve v souvislosti s touto bájí o kru-tosti, osamělosti, nenávisti, věčném boji (Císař, 1968, s. 59–60).

Působení asynchronie se specificky modifikuje tehdy, jestliže se do popředí dostává právě fakt odtržení řeči od vizuálně identifikovaného mluvčího a případně šíře od komunikační situace, v níž je pronášena. Vnímateli je po kratší nebo delší dobu odpírána odpověď na otázky typu: Kde se nachází zdroj řeči? Kdo je mluvčím? Je jím jedna z už zobrazených osob? Jaká je vizuální podoba mluvčího? Jaká je distribuce komunikačních rolí (nejen role mluvčího, ale i posluchače) v dané komunikační situaci? Na sekundární komunikaci se tak v primární rovině vrství komunikační hra, jež vnímatele nutí k budování hypotéz a k případné reinterpetaci dřívějších závěrů.

(1) Elementárním postupem je předstih řečové přítomnosti postavy před přítomností obrazovou. Zaznění hlasu, často předcházejícími událostmi nijak nepřipravené, včleňuje auditivně postavu do představeného fiktivního prostoru; až druhotně, často jako reakce na hlas, následuje zachycení v obraze.

Osobitě rozvinula tento postup Shirley Clarková ve filmu *Spojka*, v němž se s opozicí vizuální představení/nepředstavení hovořící postavy spojuje zře-tel hodnotový, totiž signalizace příslušnosti postav k různým sociálním sku-pinám a intaktnosti nebo překročení vzájemné hranice. Pseudodokumen-tárně laděný snímek vypráví o natáčení filmu v prostředí narkomanského doupěte. V počátečních scénách je (vnitrofilmový) režisér v díle přítomen výlučně zvukově, jako asynchronní hlas. Pak režisér vstupuje do záběru a zapojuje se do akce: přijímá drogu a postupně se přestává lišit od přísluš-níků narkomanského společenství. Nástup synchronního představení pou-kazuje na změnu statusu postavy: z vnějšího pozorovatele a registrátora se režisér stává pozorovaným a registrovaným objektem.

(2) S efektem překvapení a zklamaného očekávání pracují záměrná zkres-lení komunikační situace: obrazový výsek skrývá podstatné a exponuje to, co

⁵⁸ Řeč tu ovšem, vzhledem k tomu, že v „reálu“ by nepronikala do všech partií prostoru, resp. nepronikala by tam v plné síle, někde přechází už do transcendentnosti.

je pak v okamžiku „rozšifrování“ odhaleno jako vedlejší a náhodné. V jedné scéně filmu *Jak se krade milión* vidíme hrdinu Šafránka, který se právě dopustil rozsáhlé zpronevěry, zhrouceně sedět u stolu za asynchronního doprovodu hrozivého hlasu obracejícího se k pachateli, jenž se provinil velkými finančními machinacemi. Pohyb kamery, který pak odhalí osazenstvo celé místnosti, ovšem ukazuje, že obžalovaným není Šafránek, ale jiný, neznámý muž; Šafránkovi potom dokonce gratulují jako tomu, kdo pachatele odhalil.

(3) Pro inovativně zaměřené filmy, jež chtějí vnímatele aktivizovat, vypěstovat v něm schopnost nových forem rozumění, je příznačný náročnější postup: Obrazová a zvuková stopa se rozvíjejí paralelně, bez přesně stanovených spojníc; vidíme postavy (většinou spíše fragmenty postav, odrazy v zrcadle apod.) a slyšíme řeč, ale brání se nám v jednoznačném vzájemném přiřazení. Tímto zneklidňujícím a znejistujícím způsobem inscenoval Jean-Luc Godard úvodní, kavárenskou scénu filmu *Žít svůj život*. – Negativní variantou tohoto postupu pak je eliminace obrazové stopy: hlas se ozývá v prostoru zahaleném tmou (srov. např. rozhovor v temné místnosti z filmu *Krajina v mlze*).

Oddělení řeči od jejího fyzického nositele, těla člověka, bývá ovšem také – analogicky k dokladům uvedeným v předcházejícím oddíle – ve filmu prezentováno jako fakt sekundární komunikace: ukazuje se situace, kdy postavy vnímají hlas, ale nevidí mluvčího. Zaznění hlasu je tak pro postavy stejně překvapivé a nepředvídatelné jako pro vnímatele (a případně se navíc stává zvěstovatelem něčeho neznámého, hrozivého). Zvlášť výrazné místo pak získává napětí vyvolávané řečí za neprůhlednou překážkou (zavřené dveře, zeď); nachází bohaté uplatnění mj. ve filmech z vězeňského prostředí, kde jsou z perspektivy osoby uzavřené v cele přijímány hlasy na chodbě (vrcholným reprezentantem těchto filmů je Bressonův snímek *K smrti odsouzený uprchl*). Dostí hojně využíván je také motiv náhodně zaslechnutého neznámého hlasu. Je na něm vybudován např. film Woody Allena *Jiná žena*: hrdinka slyší přes stěnu rozhovor neznámé ženy s psychoanalytikem, je hlasem přitahována, pátrá po neznámé a nahlédnutí do osudu jiné ženy jí umožňuje uvědomit si vlastní situaci.

Právě uvedený příklad nás už přivádí k dalšímu problémovému okruhu: Jaký je status a účinek řeči, která zaznívá, jsouc trvale nebo aspoň po dlouhou dobu odtržena od promlouvající osoby? Této problematice se široce věnoval Michel Chion (1982); jeho východiskem je pojem „akusmatického hlasu“ (*la voix acousmatique*),⁵⁹ jenž je chápán jako hlas, který nelze přiřadit

⁵⁹ Neobvyklý termín *acousmatique* označuje, jak citací „starého slovníku“ osvětluje sám

k viditelné mluvčí osobě, tedy jako hlas personálně nelokalizovaný (nanejvýš je možno určit nepersonální, tj. zprostředkující technický zdroj). Hlas odtržený od člověka sugeruje podle Chiona rys všepřítomnosti, schopnosti vše vidět, vševědoucnosti a všemocnosti („ubiquité, panoptisme, omniscience, toute-puissance“, s. 29). Případná „desakusmatizace“ (*désacousmatization*) hlasu, jeho přiřazení k lidskému tělu, pak znamená pád z tohoto pedestalu, nabytí normálních lidských dimenzí. Nejcharakterističtějším místem uplatnění fenoménu „akusmaticnosti“ jsou tajemné hlasy mocných šéfů, dávající autoritativně příkazy podřízeným. Dílo v tomto ohledu zakladatelské nachází Chion (s. 35–44) v Langově filmu *Závět doktora Mabuse* (1932), v němž hlas připisovaný mistru zločinu Mabusovi ovládá členy zločinecké bandy. Obdobný postup pak nalézáme i v dalších, především kriminálních a špionážních filmech (*Líbej mě až k smrti*). K Chionovým výkladům můžeme přičinit poznámku, že potvrzením integrace motivu vševědoucího a všemocného hlasu do kriminálně špionážního žánru je jeho výrazné exponování v parodii *Konec agenta W4C*. – Jinou linií uplatnění „akusmatického“ hlasu představují syntetické řečové projevy samočinných počítačů, jak ukazuje zvláště Hal 9000, „elektronický mozek“ řídicí kosmickou loď (a snažící se usměrňovat a ovládat kosmonauty) ve filmu *2001: vesmírná odysea* (Chion, 1982, s. 44–45).⁶⁰

Při transcendentním užití řeči se aktualizují jiné aspekty než při řeči imanentní. Hlavním vnímatelovým úkolem tu je propojení dvou rozdílných kontextů, odhalení sémantických spojníc mezi řečí a zobrazeným děním; závažným předpokladem této operace přitom je identifikace mluvčího a rekonstrukce komunikační situace, do níž je řeč zasazena. Transcendentní užití řeči představuje již značně komplexní a náročný postup, bylo ovšem teoreticky odůvodněno a prakticky rozvinuto už v počátcích zvukového filmu (*Vrah mezi námi*). Výrazné nové impulsy získal pak tento postup v inovativních filmech sklonku padesátých a počátku šedesátých let (na prvním místě je třeba jmenovat díla Alaina Resnaise).

Pokusme se nyní postihnout aspoň některé možnosti vztahů mezi transcendentní řečí a zobrazeným děním, v pořadí od jednoduchých a jednoznačných případů k případům složitějším a obtížněji uchopitelným.

(1) Drobné zvukové přesahy (řeč přechází do následující scény nebo se

Chion (1982, s. 26), „zvuk který slyšíme, aniž bychom viděli zdroj, z něhož pochází“, svůj původ prý má v pythagorejské filozofii, resp. přesněji ve způsobu její prezentace: filozof podával svůj výklad ukryt za zástěnou, aby se posluchači soustředili na slovo a nerozptylovali se pohledem na mluvčího (Chion, 1982, s. 39 aj.).

⁶⁰ Do kategorie „akusmaticnosti“, jak ji obecně vymezuje Chion, spadá ovšem rovněž např. řeč neviditelné osoby distancovaně popisující zobrazené události (viz níže).

začíná ozývat ještě ve scéně předcházející) mají především funkci konstrukční – „zjemňují“ hranice mezi scénami a budují plynulou návaznost (důsledně např. ve filmu *Jako jed*).

V dalších případech už vystupují do popředí sémantická hlediska:

(2) Obraz vystupuje jako názorná ilustrace, potvrzení platnosti promluvy: Eliot vypráví v ordinaci psychoanalytika, že jeho milenka Lee navštěvuje semináře na Kolumbijské univerzitě; obraz ukazuje Lee na pozemku univerzity (*Hana a její sestry*).

(3) Mezi řečí a zobrazeným děním je vztah úmyslu a provedení, verbálního projektu a (pozdější) praktické realizace (spojení řeči a obrazu tu má zřetelnou kondenzační platnost; přitom může vznikat napětí způsobené případnými rozdíly mezi řečeným a zobrazeným): Zatímco zkušený zločinec instruuje svého mladšího kolegu, obraz v časovém posunu ukazuje aplikaci instrukcí (*Melodie podzemí*). Kreslíř Neville hovoří o svých plánech kreseb šlechtického sídla a formuluje své striktní požadavky týkající se stavu zařízení a činnosti osazenstva; zároveň už sledujeme Nevillea při práci (*Umělcova smlouva*).

(4) Transcendentní řeč vystupuje v roli „vyššího hlasu“, který vševědoucne referuje o tom, co dělá postava, a vytváří tak atmosféru totální sledovatelnosti, resp. manipulovatelnosti. Jde o postup charakteristický pro kriminální a špionážní filmy (mj. *Západ zříť!*).

(5) Relace (transcendentní) řeči a obrazu reflektuje propojení několikerého dění v prožívání postavy; obrazová a zvuková stopa filmu jsou obsazeny vždy jednou z těchto linií (jde tu už o přechod k „hlasu v nitru“, viz níže): Hnyk měl v Košicích konflikt s matkou své milenky a její maďarsky pronášené nadávky se ozývají ještě v době, kdy Hnyk odchází ulicemi (*Jako jed*). Kozlík je na své tvrzi Roháčku a zároveň se rekonstruuje jeho předcházející setkání s královským hejtmanem, nejprve zvukově (během záběru odpočívajícího Kozlíka slyšíme jeho dříve vyřčená slova) a později též obrazově, takže vzniká složitě strukturovaný komplex: obrazová a zvuková stopa, obě vedené s relativní samostatností, se rozličně propojují, vztahující se střídavě k dvěma dějištím spjatým postavou protagonisty (*Marketa Lazarová*).

(6) V řeči a obrazu jsou paralelně prezentovány dvě různé scény, jejichž vzájemné přiřazení odůvodňuje např. relace časová, prostorová, identičnost vystupující postavy apod. S navrstvením dvou scén podloženým časovou souvislostí opakovaně pracuje Alain Resnais ve filmu *Muriel*. Zpočátku je ještě vztáženost scén posilována společným vyústěním: slyšíme slova Heleny a Alphonse, kteří rozmlouvají v pokoji bytu, a obraz zachycuje de Smoka, jenž vstoupil do domu a jede výtahem nahoru; kontexty se pak protínají s příchodem de Smoka do bytu. Později je však už tato pomocná moti-

vace eliminována, do popředí vystupuje spíše zmnožení perspektivy: film simultánně představuje chování několika postav v témž čase, ale různém prostoru; jejich osudy jsou dialektickým vztahem současně rozděleny a spjaty: zatímco stále zaznívá noční rozhovor mezi Helenou a Alphonsem, obraz ukazuje Alphonsovu přítelkyni Françoise toulající se městem (srov. Skwara, 1971, s. 43).

Obdobně je simultánnost dějů sugerována i v *Poslovi* Josepha Loseyho: Ve scéně zachycující pobyt titulního hrdiny, chlapce Lea, a lady Maudsleyové ve městě sleduje kamera chlapce na jeho osamělé pouti do kostela, přičemž zvuková stopa stále obsahuje hlas lady Maudsleyové. Na druhé straně slouží v témž filmu transcendentní řeč k podtržení vztahu mezi scénami oddělenými velkou časovou vzdáleností. Hlavní dějové pásmo, situované do roku 1900 a s hrdinou v dětském věku, je v obraze několikrát přerušeno „současnou“ epizodou (jízda starého muže v automobilu), zvuk ovšem udržuje kontinuitu hlavního pásma. V závěru se pak poměr obrací a dialog „současné“ epizody (setkání zestárlého posla s ještě žijící lady Maudsleyovou) se vrství na příběh z minulosti. Transcendentně uplatněná řeč tak propojuje dvě dějové linie, poukazuje na souvislost scén, jež se jinak během značné části filmu jeví jako navzájem „cizí“, nespojitě.

(7) Konečně je třeba upozornit na případy, kdy je vztah řeči a obrazu produkovan nikoli aspekty syžetovými, ale volnou asociativností, jak to ukazují např. filmové experimenty Marguerite Durasové (srov. Ropars-Wuilleumierová, 1980).

Poznámkami o relativně komplikovaném fenoménu transcendentní řeči můžeme tuto kapitolu uzavřít; mluvený jazyk ovšem ve filmu nachází ještě další specifické sféry uplatnění.

7 ŘEČ VE ZVUKOVÉM FILMU (2): HLAS V NITRU

7.1 Jak zpřístupnit niterné prožívání

Vedle řečové nebo písemně realizované verbální komunikace, již je film schopen modelovat v jejích nejrůznějších podobách, existuje ještě další rozsáhlá sféra lidského zacházení s jazykem: jeho užívání v mentálních procesech, promluvy konstituované, ale v daném okamžiku nepronesené. Pro postižení této sféry se ve filmu vypracoval protiklad zvnějšněnost/ /internost: proti nepříznačným řečově ztvárněným promluvám stojí promluvy vytvářené jen v mysli postavy, jež jsou ovšem na základě ustálené konvence pro vnímatele zpřístupněny; vnímatel se jakoby přenáší do vědomí postavy, identifikuje se s ním. Znakový mechanismus internosti spočívá v tom, že slyšíme řeč, jež je zcela zřetelně svázána s jistým subjektem, je lokalizována, a zároveň je daný subjekt obrazem jednoznačně kvalifikován jako nehovořící. Protějškem tohoto produkčního aspektu je ovšem ještě aspekt recepční: vnímatel se tentokrát identifikuje s příjemcem řeči, zpřístupňuje se mu subjektivně modifikované a deformované vnímání postavy, jež je obrazově exponována.⁶¹

Základní a nejrozšířenější formou uplatnění internosti je tzv. *vnitřní monolog* (vnitřní hlas v terminologii Reinholda Rauha, 1987a, s. 67), zachycení proudu verbálně vyjádřených myšlenek postavy:

Lee sedí ponořena v myšlenkách na zadním sedadle jedoucího taxíku.

Hlas Lee: Představuju si to jenom, nebo po mně opravdu Eliot hází očkem? (směje se zasněně) Je to zvláštní! Už mě to napadlo vícekrát. Pořád se o mě hrozně stará. A dneska večer, když jsme byli v ložnici sami, se začervenal (*Hana a její sestry* – cit. podle publikovaného scénáře).

Za film, který vnitřního monologu užil poprvé, bývá zpravidla pokládán Buñuelův *Zlatý věk* (1930). Zajímavé je, že zde vlastně můžeme spíše mluvit

⁶¹ K problematice internosti srov. mj. Dreyerová, 1955, s. 220–221; Martin, 1959, s. 207–208; Lewicki, 1964, s. 119–121; Dreyerová-Sfardová, 1965, s. 1 037–1 038; Mítrý, 1965, s. 107–114; Ptažewski, 1967, s. 241; Gryzik, 1984, s. 82–83; Rauh, 1987a, s. 67–68.

o vnitřním dialogu: milenci spolu „rozmlouvají“ bez pohybu úst, a tím se sugeruje, že je vzájemný cit a vášně spojují jakýmsi nadsmyslým poutem, že jejich vědomí jsou spjata v mystickou jednotu, ohraničující je zároveň od ostatního světa. Obdobím, v němž se vnitřní monolog plně prosadil, pak byla léta čtyřicátá. Často se připomíná, že Laurence Olivier ve svém *Hamletovi* (1947) přesunul do nitra hrdiny jeho slavnou existenciální samomluvu, spíše je ovšem třeba vyzdvihnout Leanovo *Pouto nejsilnější* (1945), v němž je užití vnitřního monologu jemně psychologicky motivováno: Laura uniká před nepříjemnými a dotěrnými hlasy spolucestujících do myšlenek týkajících se její pozdní lásky k ženatému lékaři.

Zároveň s vnitřním monologem sensu stricto, v němž postava formuluje jedinečnou vlastní promluvu, se ve filmu vypracovaly ještě další, výrazně konvencionalizované způsoby prezentace mentálních procesů. Rauh (1987a, s. 68) se tuto oblast snaží pokrýt pojmy *ireálného hlasu* a *vzpomínaného hlasu*. V prvním případě je postava konfrontována s hlasem zcela fantazijním, halucinačním, rodícím se z její krajně vzrušené či patologicky deformované psychiky. Rauh v této souvislosti poukazuje na „hlas svědomí“; pokud jde o aspekt patologičnosti, lze připomenout např. řeč anděla („Františku, piješ, moc piješ“) pronikající k delirantně obluženému subjektu v *Městečku na dlani*. V případě druhém prochází vědomím postavy reminiscence na promluvu pronesenou v jiném čase a prostoru – při vizuálním představení postavy slyšíme danou promluvu buď v autentickém znění, nebo ve znění zvukově deformovaném, signalizujícím subjektivní „filtr“: Rozrušenému Janovi, jenž vzpomíná na smrt své družky, se v mysli vybavují slova, která před nedávnem slyšel: „I z těch šatů musí nějaký popel bejt. Člověku přitom dají takovou hrstičku“ (*Zlatá reneta*). K těmto dvěma typům by bylo na místě připojit ještě typ třetí – *hlas imaginovaný*. Subjekt, jehož vědomí je divákům „otevřeno“, si představuje, jak by mohla jiná postava v jisté situaci verbálně reagovat, tj. formuluje její pravděpodobnou promluvu: Marion, která je na útěku s penězi ukradenými z banky, sedí za volantem automobilu. Ve zvukové deformaci, jež zasazuje řečené do zlodějčiny vědomí, se ozývají promluvy ředitele banky, kolegyně, milionáře, jemuž peníze patřily (*Psycho*).⁶²

Modelace subjektivně modifikovaného vnímání řeči jiné postavy se uplatnila ještě dříve než aspekt produkční. Už v Hitchcockově *Její zpovědi* (1929) nalézáme scénu, v níž dívka, která (neúmyslně) zabila nožem člověka, registruje v cizí promluvě pouze výraz *nůž*; ostatní je potlačeno, zůstává jen toto slovo, jež se pro ni nutkavě a hroživě stále znovu opakuje. Další případy subjektivního vnímání jsme už probrali výše v jiném kontextu.

⁶² Scénu podrobně analyzoval Chion, 1982, s. 49.

Na závěr přehledu je třeba učinit ještě jednu poznámku: Vedle dosud sledovaného chápání internosti v sepětí výlučně s verbální sférou se v reflexi o zvukovém filmu uplatňuje také hledisko značně širší. Máme tu na mysli koncepci načrtnutou Sergejem Ejzenštejnem v několika článcích z počátku třicátých let (mj. Ejzenštejn, 1964c⁶³), jež představují teoretické podložení postupů uplatněných ve scénáři k (nerealizovanému) filmu *Americká tragédie*. Ejzenštejn vyzdvihuje (vnitřní) monolog jako centrální bod zvukového filmu, rozumí tím ovšem celkovou subjektivizaci filmu ve všech jeho složkách; chce ve filmu vytvořit obrazový a zvukový ekvivalent lidského (vědomého i podvědomého) prožívání, realizovat plné prolnutí filmu s psychikou subjektu. Obdobně, tj. ve smyslu nazírání všeho z hlediska subjektu, materializace hrdinových vzpomínek a snů, jeho prožívání na hranici vědomého a podvědomého, je třeba chápat pozdější úvahy o vnitřním monologu jako organizačním principu Bergmanova filmu *Lesní jahody* (srov. mj. Pondělíček, 1970, s. 130–132).⁶⁴

7.2 K fungování internosti

Interní verbální projevy se v rámci filmu uplatňují v zásadě trojím způsobem:

(1) Primárně jsou atributem subjektu, vystupují jako prostředek sloužící k důkladnému a odstíněnému prokreslení psychiky dané postavy (to vystupuje do popředí zvláště ve filmech, které programově usilují o průhledy do lidského nitra, jako je např. *Nebe nad Berlínem*).

(2) Zároveň fakt internosti, „nezveřejněnosti“, vede k utváření napětí mezi vnitřním a vnějším, mezi tím, co je niterně prožíváno (a je tedy autentické, „pravdivé“), a tím, co je manifestováno v chování. Toto napětí se zřetelně konstituuje a je vnímateli plně uvědomováno zvláště tehdy, jestliže získává podobu výrazného (ovšem současně jednoduchého) kontrastu myšlené/řečené, resp. myšlené/konané. Šafránek ve filmu *Jak se krade milión* říká dceři: „Mám z tebe radost.“ Následuje vnitřní monolog: „Náno hloupá!“ Eliot uvažuje: „Musí se to udělat obratně, pěkně diplomaticky!“ Pak se vrhá na Lee a prudce ji líbá (*Hana a její sestry*).

(3) Konečně se interní promluvy stávají, nepřímou a „nezáměrně“, pro vní-

⁶³ Je zvláštní, že v českém překladu článku (*Račte si posloužit* in Ejzenštejn, 1961) partie o vnitřním monologu chybí.

⁶⁴ Podnětem k těmto úvahám byla patrně nejen podoba hotového filmu, ale také neobvyklá forma (publikovaného) scénáře, napsaného v první osobě.

matele zdrojem faktických a orientujících informací, patří k prostředkům, které mu odhalují vztahy panující uvnitř představeného světa. V Eliotově vnitřním monologu na počátku *Hany a jejích sester* se reflektuje jeho emoční nevyrovnanost, rozpaky, váhání, ale v neuspořádaném proudu myšlenek jsou rozptýleny také faktické údaje důležité pro pochopení toho, jak jsou ve výchozím okamžiku děje rozloženy jednotlivé role, kdo jsou dramatis personae: „Teď už ale dost, ty idiote! Je to konečně sestra tvé ženy (. . .) jsi úspěšný finanční poradce. Nevypadá to dobře, když padáš do mdlob.“

8 ŘEČ VE ZVUKOVÉM FILMU (3): HLAS NAD PROSTOREM

8.1 Status komentáře

Slovní komentář představuje prostředek, jenž se přes mnohé námitky kritiků i filmových praktiků, kteří mu vyčítali „nefilmovost“, verbalistnost, pleonastičnost vůči obrazu, potlačení sdělnosti obrazu řetězem lexikálních významů apod., do zvukového filmu plně integroval a dosáhl v něm širokého uplatnění.⁶⁵ Prosazovat se začal na přelomu třicátých a čtyřicátých let, jednak jako vyjádření subjektivní retrospektivy, vzpomínek na minulé události (*Román podvodníka, Občan Kane, Bylo jedno zelené údolí*), jednak jako hlas neviditelného vypravěče (zakladatelské postavení tu mají Wellesovi *Skvělí Ambersonové*). Subjektivně laděný komentář (pronášený hrdinou) se pak stal přímo obligatorním žánrovým příznakem amerických kriminálních filmů tzv. „černé série“ (*Vraždy, miláčku, Pojistka smrti, Sunset Boulevard* aj.). V evropském filmu můžeme výrazné soustředění na komentář poprvé zaznamenat kolem roku 1950 (*Darmošlapové, Fanfán Tulipán, Radovánky, Poddaný*).

Status komentáře je zásadně určen protikladem bezprostřednost/distancovanost. Komentář je distancovaná řeč, tj. řeč pojednávající o zobrazovaném dění (zachyceném buď simultánně, nebo s určitým posunem vůči slovu) z externí perspektivy – z pozdějšího časového bodu a/nebo z odlišného prostoru (k němu patří i abstraktní prostor, v němž hovoří mluvčí stojící „nad věcí“). Komentářem se do filmu vnáší verbální narace, je vždy více nebo méně rozvinutým vyprávěním o sledu časově a příčinně spjatých událostí.⁶⁶

⁶⁵ Od hraných snímků je nutno odlišit filmy dokumentární, zpravodajské, instrukční apod., v nichž byl informační a vysvětlující komentář vždy plně uznávanou a nezbytnou složkou; těmito filmy se zde ovšem důkladněji nezabýváme.

⁶⁶ Není náhodou, že komentář se zvlášť často objevuje v adaptacích slovesných narativních textů a nejednou doslovně přebírá formulace daných textů (mj. *Poddaný, Mechanický pomeranč, Sbohem buď, láska má, Plechový bubínek, Sophiina volba*).

Pro vnitřní diferenciaci sféry komentáře se v první řadě nabízí rozlišení naznačené už výše uvedenými příklady a v podstatě odpovídající literární klasifikaci podání v první/ve třetí osobě. Lze pak hovořit o komentáři subjektivním (subjektivizujícím), realizovaném v první osobě (resp. aspoň s jistým podílem první slovesné osoby) jako vyprávění konkrétní bytosti centrálně nebo aspoň okrajově zapojené do představeného dění, a o komentáři nesubjektivním (objektivizujícím), realizovaném v osobě třetí, zpravidla s všeobjímajícím přehledem o událostech.

Tím je ovšem postižena jen část problematiky. Závažnosti dále nabývá především protiklad diegetičnosti a nediegetičnosti, tj. příslušnosti komentujícího slova k sekundární nebo pouze k primární komunikaci; s tím pak souvisí otázka motivace aktu komentování, povahy komunikační situace, v níž se uskutečňuje. Nesubjektivní komentář je takřka vždy nediegetický, může však zmnožením naračních rovin získat i postavení diegetického prvku (když např. v rámcovém ději spisovatel vypráví svou povídku, jež je za doprovodu jeho hlasu obrazově ztvárněna). Se subjektivním komentářem je spjata škála možností: (1) nachází svůj původ v diegetické komunikační situaci (např. jedna postava vypráví druhé – *Sbohem buď, láska má*); (2) otevřeně si přivlastňuje příznak nediegetičnosti – postava vystupuje mimo představený fiktivní svět, „přepíná“ ze sekundární do primární komunikace (*Hrozná holka*); (3) plyne bez zřejmé komunikační motivace a nezařazuje se zjevně ani do sféry diegetického, ani do sféry nediegetického (*Sophiina volba*). U diegetického subjektivního komentáře se může doplňkově zvýznamňovat i opozice zvnějšněnost/internost: komentář se rodí v rámci vnitřního monologu (*Jiná žena*).

Nikoli nedůležitý je dále protiklad lokalizovanost/nelokalizovanost: jde o to, zda vnímatel má možnost určit zdroj komentujícího hlasu, identifikovat promlouvající subjekt, přiřadit hlas k subjektu ve filmu zobrazenému. U nesubjektivního komentáře zcela převažuje nelokalizovanost, ale je tu také příznaková možnost obrazového přiřazení komentujícího hlasu k jedinečné lidské bytosti (*Kanibalové*). V případě subjektivního komentáře se uplatňují dvě hlediska: jednak možnost/nemožnost identifikace komentátora s některou postavou zapojenou do komentovaného dění, jednak obrazové představení/nepředstavení vlastní komunikační situace komentování. Dosah komentáře pro výstavbu a utváření smyslu filmu je dán teprve souhrou těchto rozličných faktorů.

Podoby komentáře pak ještě dále komplikují různé aktualizační postupy, jejichž cílem je dynamizace aktu komentování a odhalení nových, dosud nevyužitých možností.

Takovouto platnost má především procesualizace charakteristik kome-

táře, jejich postupné „dózování“, jež nutí vnímatele k oscilaci mezi nejistotou a zdánlivou jistotou, k formulaci hypotéz a jejich pozdější reinterpretaci: V úvodu *Noci svatého Vavřince* slyšíme ženský hlas, který začíná vyprávět o událostech ze sklonku druhé světové války. Následuje obrazový přechod do minulosti, po nějaké době dochází k ztotožnění mluvčí komentáře a postavy v příběhu. Ale až poslední záběry filmu ukáží komunikační situaci komentování, jež komentář jednoznačně určí jako diegetický, zasazený do představeného světa. *Všichni dobří rodáci* jsou vybaveni nelokalizovaným komentářem se všemi rysy nesubjektivnosti, neúčastnosti v podávaném ději; v závěrečné apostrofě „všech svých dobrých rodáků“ se však komentátor náhle zařazuje na stejnou rovinu jako postavy.

Hlavně na efekt překvapivosti jsou zacíleny volby neobvyklých komentátorů, zpravidla stojících mimo oblast toho, co je možné v empirické realitě. Klasickým příkladem tu je Wilderův *Sunset Boulevard*, v němž se ukazuje, že příběh je komentován mrtvým (zavražděným) hrdinou. Ještě dále jde později Alexander Kluge, jenž v *Patriotce* prezentuje coby komentátora koleno zabitého vojáka.⁶⁷

8.2 Fungování komentáře: komentář a obraz

V nikoli zanedbatelné míře vystupuje komentář jako pramen informací, především těch, jež obraz není schopen sdělit, resp. není schopen sdělit s náležitou precizností a ekonomičností. Komentáře pravidelně pojmenovávají vystupující postavy, určují jejich vzájemné vztahy, identifikují povahu činností tam, kde to plně nevyplývá z obrazu či dialogu – srov. např. slova uváděná k odpovídajícím obrazům na počátku Germanova filmu *Můj přítel Ivan Lapšin*:

Hlas: To jsem já. Je mi devět let. – Otec. – [Pokračuje představování osob.] – Předvádí scénu „Italský letec nad Habeší“. – (. . .) A to je náš bídný a mně tak drahý služební byt. – Ten den slavil šéf pátračky Lapšin čtyřicet let.

Dále komentář často shrnuje události, jež jsou v obraze eliminovány nebo představeny jen ve zkratce (v tomto ohledu má zřetelnou funkci kondenzační a hierarchizační). Konečně je polem pro vyjádření pocitů, reflexí, postojů a hodnocení, pro prezentaci záměrů a motivací. V *Happy endu*

⁶⁷ Z literatury o problémech komentáře srov. např. Dreyerová, 1955, s. 222–235; Martin, 1959, s. 198; Dreyerová–Sfardová, 1965, s. 1 038; Mítrý, 1965, s. 104–114; Reitz – Kluge – Reinke, 1965, s. 1 023–1 024; Płażewski, 1967, s. 236–239; Gryzik, 1984, s. 83–84; Rauh, 1987a, passim.

Bedřich referuje o svých pocitech v době, kdy chystal vraždu nevěrné manželky (obraz ukazuje Bedřicha pracujícího na jatkách):

V duchu jsem jásal. Všechno šlo jako na drátkách. Tak tedy ještě jedno poslední setkání s Ptáčkem a bude konec – říkal jsem si a současně jsem tušil, že to bude zítra 24. v neděli.

V celkovém pohledu je vztah komentáře a obrazu zjevně podvojný. Komentář se z jedné strany jeví jako služebný vůči obrazu: vyzdvihuje, blíže určuje, pojmenovává jeho složky, doplňuje to, co obraz nemůže vyjádřit. Současně ale vystupuje jako primární činitel: slova „vyvolávají“, generují obraz, obraz vyplývá ze slov jako názorné ztvárnění řečeného. Vazba obrazu na komentář, obvykle pocífovaná jako nepříznačková, pak umožňuje příznakový pohyb ve dvou směrech: buď se absolutizuje síla komentáře jako demiurga a několika rozporným komentářům odpovídá několik odlišných obrazových verzí (na počátku zde stojí Wellesův *Občan Kane*, dále srov. např. *Rašomon*, *Člověka na kolejích*), nebo se naopak obraz od komentáře odtrhuje, ztělesňuje „realitu“ a „pravdu“, zatímco komentář je úmyslným nebo neúmyslným zamlžením „pravdy“. Jako doklad se stále znovu cituje scéna z *Člověka na kolejích*:

Hradlař Salata, vyslýchaný v souvislosti se smrtí strojuvůdce Orzechowského, se chce obhájit a v rozporu s pravdou vypovídá, že těsně před neštěstím viděl, že je Orzechowski na mol opilý. Tu se obraz rozchází s výpovědí a „objektivizuje“: vidíme Orzechowského, když míjí Salatův domek – je střízlivý, jde jistým, energickým krokem (Płażewski, 1967, s. 242).⁶⁸

8.3 Hrozby sémantické paralelnosti

Jeden z hlavních argumentů odpůrců komentáře představuje výtku, že komentář jen verbálně označuje to, co ukazuje pohyblivý obraz, příp. zprostředkovávají další složky filmu (dialog, hudba, zvuky), že při užití komentáře dochází k nepatřičnému, rušivému a zbytečnému zdvojování podávaných významů. Ve skutečnosti se komentář úplně sémantické paralelnosti zpravidla vyhýbá.

Běžným způsobem eliminace nenáležité paralelnosti je „dózování“ komentáře: komentář nezaznívá během celého filmu (celé scény), ale váže se jen na některé pasáže, příp. po navození situace komentování umlká,⁶⁹ takže nadále „promlouvají“ jen obrazy komentářem evokované. V rámci

⁶⁸ Srov. též Skwara, 1971, s. 43. – V podstatě tu jde o potvrzení nebo naopak zpochybnění představy pohyblivého obrazu jako ikonického znaku zprostředkujícího věrně, bez deformujících zásahů subjektu, vnější realitu.

⁶⁹ U diegetického komentáře se hlas mnohdy postupně vytrácí, aby bylo zřejmé, že jde o zásah v rovině primární komunikace a že v komunikaci sekundární řeč probíhá dále (tento postup byl příznačný zvláště pro počátky uplatnění subjektivního komentáře).

komentářové promluvy pak bývají prvky významově plně paralelní k obrazu (dialogu) rozptýleny mezi prvky, jež obraz či dialog přesahují, a tak učiněny jen jednou z řady součástí rozsáhlejšího celku.

Avšak ani tehdy, jestliže sémantická paralelnost nabývá převahy, nelze apriorně sahat k negativním odsudkům. Zdůrazněná paralelnost se může stát – právě díky nápadné informační redundanci – prostředkem s výrazným funkčním zatížením. Na jeden takový případ upozornil Zdenek Zaoral v rozboru Felliniových *Darmošlapů*. Po odjezdu Fausta a Sandry čtyři zbylí „darmošlapové“ zahánějí nudu v nočních potulkách:

Ozve se komentující hlas: „Chvilí se poštuchují, skáčou na pilíře katedrály a pak nezbyvá než jít spát, každý domů . . . Ricardo pozoruje tak jako každý večer, že tloustne. Alberto ví, že matka nikdy nejde spát, dokud se on nevrátí. Leopoldo pracuje také dnes večer na své nové divadelní hře. Připravuje si plnicí pero, nakreslí růžičku, přemýšlí o postavách dramatu . . .“ Fellini zde záměrně používá pleonasmu. Obraz ukazuje přesně totéž, co se říká v komentáři: Riccardo pozoruje, že tloustne; Alberto líbá matku a cestou do svého pokoje nahlédne k sestře; Leopoldo odšroubuje plnicí pero, nakreslí růžičku a dívá se do stropu . . . Jaký to má význam? Zdvojením téhož je posílen dojem z nudné všednosti a opakovaných banalit. Charaktery jednotlivých postav se během krátkého filmového času před našima očima rozpouštějí v neúčinném zabíjení volného času (Zaoral, 1989, s. 84).

Jiný vhodný doklad představuje provokativní experiment Portugalce Manoela de Oliveiry *Kanibalové*. Vnímatel tu je stále znovu iritován nápadně verbalistním zpívaným projevem komentátora (procházejícího jako konkrétní osoba dějištěm). Komentář soustavně zpomaluje a přerušuje podávaný příběh a slovně vyzdvihuje věci zcela banální a zjevně vyplývající z obrazu a dialogů:

Dáma na plese: Prosim o ticho.

Komentátor: A nastalo ticho.

(. . .)

Vikomt: Echo.

Komentátor: Echo byl název písně, kterou vikomt zpíval, o nymfě . . . [podrobně je vylíčen obsah písně].

Vikomt: [Ve své písni vyjadřuje totéž ještě jednou.]

Z hlediska vnímatelovy orientace působí komentátorovy výstupy často neúčelně a rušivě. Nejde tu ovšem o pomoc při chápání dějového průběhu, ale o podtržení vysoké stylizovanosti a konstruovanosti představeného světa, jenž je s okázalou otevřeností budován z petrifikovaných uměleckých konvencí.

8.4 Komentář a utváření smyslu filmu

Povšimněme si nyní dosahu komentáře pro celkovou sémantickou výstavbu filmů, toho, jakou síl obecných významů komentáře ve filmech produkují.

(1) Nesubjektivní a nelokalizované komentáře vykazují rysy, které Michel Chion (1982) nazval „akusmatickými“. Neidentifikovatelný hlas osvědčuje dokonalý přehled o představeném světě, každý bod dění nahlíží z pozice prozrazující vědomost o další fázi i o celkovém vyústění, je nadřazen vůči postavám, o jejichž chování i prožívání je do detailů informován. Tyto vlastnosti se mohou vyhrotit až do podoby síly vše pronikající a vším manipulující, jak ukazuje česká komedie *Florenc 13.30*: „Opouštíme nitro pana Žejdlíčka, protože na povrchu, na hladině života, se schyluje k novým událostem (. . .). A teď se stane něco, čeho si všimneme jen my a pan Tachecí.“

Celkově tento druh komentáře sugeruje představu do sebe uzavřeného a vnitřně uspořádaného, v podstatných složkách „uchopitelného“ světa. Vyskytuje se proto zejména ve filmech zřetelně stylizovaných, oddělených od každodennosti, jako jsou pohádky, paraboly apod. (*Pohádka o staré tramvaji, Florenc 13.30*), a ve filmech podávajících z perspektivy pozdější doby příběh zasazený do minulosti (*Poddaný, Fanfán Tulipán, Oblomov*).

(2) Nesubjektivní a nelokalizovaný komentář může ovšem získávat i podstatně jiné akcenty: vytvářet iluzi autenticity, realizovat hru s autenticitou. K tomu slouží promluvy, jež simulují komentáře dokumentárních filmů, pojmenovávající a hodnotící bez nároku na vševědounost daná fakta. Setkáváme se s nimi už v *Občanu Kaneovi* a později našly využití – jako součást komického předstírání dokumentárního záznamu reality – např. v Allenových filmech *Seber prachy a zmiz a Zelig*.

O subjektivním komentáři lze celkově říci, že umožňuje exponovat jedinečný, niterným prožíváním obohacený pohled na události, ale současně také omezenost, nekompletnost, deformovanost tohoto pohledu. Vyzdvíženy bývají rozličné stránky subjektivního přístupu:

(3) Zobrazené dění je pro komentujícího stále aktuálním problémem, předmětem angažované reflexe; časový rozestup dění a komentáře je často jen malý. Verbalizují se tak především pocity, domněnky, záměry komentujícího (srov. např. film *Sbohem buď, láska má*, kde Marlowe vypravuje o svých prožitcích při pátrání v ještě neuzavřeném případě).

(4) Komentující vzpomíná na zobrazené dění jako na něco uplynulého a uzavřeného, do popředí se dostává dvojí časová perspektiva, nezrušitelná hranice mezi „dříve“ a „nyní“. O každé dějové fázi se referuje se znalostí jejího vyústění a s přehledem o celku. Vyhraněně realizuje tuto formu-

komentáře *Můj přítel Ivan Lapšin*. Konstituují ji už první slova komentujícího – mužský hlas k obrazu chlapce říká: „To jsem já. Je mi devět let.“ V závěru filmu se pak explicitně reflektuje „přítomnost“, z níž byla podniknutá cesta do doby dětství: „Naše město dosahuje stále dál za Unču (. . .), jezdí pořád víc tramvají. Každý rok nové číslo. A byla jen jednička a dvojka . . .“ (Dále srov. např. filmy jako *Noc svatého Vavřince* nebo *Sophiina volba*.)

(5) Komentující vyjadřuje svůj postoj k událostem. Hlavní důležitosti nabývá nikoli rozpětí mezi komentovaným děním a časem komentáře, ale to, jak komentující události hodnotí, resp. naopak fakt, že se hodnocení zdržuje a udržuje svůj projev v rovině chladného konstatování.

Na principu příznakové nepřítomnosti etického postoje je založen komentář filmu *Badlands*. Smysl díla se utváří za podstatného přispění toho, že hrdinka Holly referuje o svých zážitcích – její milenec Kit zabil v hádce jejího otce, následoval společný útěk a další zločiny, pronásledování, dopadení a Kitova poprava – bez emocionality a reflexe, s věcným vyzdvížením faktů; nahlíží na hrůzné události jako na danost. Vyústění děje shrnuje Holly takto: „Kita dopravili do Jižní Dakoty. Byl dán do samoty. Já jsem se vdala za syna svého obhájce. Jeho odsoudili k smrti na elektrickém křesle. Šest měsíců poté, co dal své tělo k dispozici vědě, zemřel.“ Pokud Holly přece jen informuje o svých postojích a pocitech, činí tak s maximální strohostí; promluva zřejmě nejvíce odhalující zní takto: „Najednou mě napadlo, jak může být (Kit) tak brutální. Nikdy jsem nemyslela, že je tak brutální, až do této chvíle.“ (Srov. též obdobné působení komentáře v *Mechanickém pomeranči*.)

(6) Komentující se povznáší „nad“ zobrazené dění, „vystupuje“ z představeného světa a pohlíží na něj (a také na sebe coby jednající postavu) zvnějška jako na předmět analýzy nebo dokladový materiál. Všechny scény jsou ztvárněny pod úhlem komentátorova pohledu, jeho výběru faktů, hodnocení. Zároveň se tak likviduje divácká iluze sledování nefalšovaného proudu života, zobrazení je odhaleno jako rekonstrukce a konstrukce. Výraznými příklady jsou např. filmy *Hrdina má strach* nebo *Hrozná holka*.

(7) Komentující vypovídá o zobrazeném dění „ze strany“, jako pozorovatel a glosátor, jenž není proudem událostí bezprostředně zasažen. Jeho okrajová pozice mu umožňuje formulovat pouze domněnky, na druhé straně je s ní však spjata možnost uplatnit neovlivněné, často ironické stanovisko. Srov. např. typické promluvy novináře Orlanda provázejícího diváky lidským hemžením na zaoceánské lodi ve filmu *A loď pluje*: „U okna je legendární dirigent von Rupert . . . Zázračné dítě: spíš dítě než zázračné, drží se jako vždy sukně své strašné maminky (. . .). To je Egyptan. Říká se, že byl milencem naší velké umělkyně (. . .).“

8.5 Hledání nových pozic komentáře: Alexander Kluge

Osobitých podob a funkcí nabývá komentář v některých inovativně zaměřených filmech, především ze šedesátých let; čelné místo mezi nimi zaujímají *Artisté pod kopulí cirkusu* Alexandra Klugeho.

Klugeho dílo nepodává lineárně se rozvíjející a vnitřně spojitý, „nemeze-rovitý“ příběh. Dějové prvky představují soubor fragmentů, v nichž se ve zhuštěné formě skrývají zárodky fabulí, které by samy mohly vyplnit celý film; asociativně pak k sobě přitahují různé další, relativně už samostatné motivy. Základní dějová kostra, již je možno rekonstruovat (ztroskotavší úsilí mladé artistky Leni Peickertové o vytvoření nového, „reformovaného“ cirkusu), je jen součástí panorámatu cirkusové problematiky a cirkus sám zase nabývá platnosti pouhé exemplifikace v obecné úvaze o postavení a funkci umění v moderní společnosti založené na principu výroby a zisku. Komentář, střídavě pronášený třemi nelokalizovanými hlasy a přítomný takřka v každé scéně, působí v souboru diskontinuitních a odstředivých scén, jež jsou mnohdy navíc zkratkovité a eliptické, ve dvou protichůdných směrech. Na jedné straně se promluvy komentátorů zařazují do polytematické výstavby díla a ještě zvyšují množství sémantických linií tím, že do filmu vnášejí aforistickou reflexi (k obrazu hrdinčina mrtvého otce komentář dodává: „Smrt je konečnou negací času. Avšak každá radost touží být věčná“), na druhé straně jsou činitelem orientujícím a sjednocujícím. Komentář věcně popisuje obsah jednotlivých scén, pojmenovává nově se objevivší postavy, informuje o jejich záměrech i činech, a tak umožňuje pochopit povahu dění, jež je ve filmu představeno jen v dílčím výseku, synekdochicky (ekonomičnost slovního vyjádření je zároveň předpokladem k tomu, že film je schopen absorbovat tolik rozmanitých motivů). Alespoň ukázka z už zmíněné scény smrti hrdinčina otce (citujeme podle publikovaného scénáře):

Tým skokanů se ubírá k trapeze.

Komentář: Jednoho dne vystupuje Manfred Peickert opět na visutou hrazdu. Potírá si ruce magnéziovým práškem. Po žaludeční krajině se posypává adrenalinem.

Skokani předvádějí trapezové číslo. Potlesk. Tuš.

Komentář: Vtom přepadne Peickerta melancholie. Míne partnerovu ruku a zláme si vaz.

Manfred Peickert se zřítíl.

Manfred Peickert na márách.

Dále komentář explicitně vyzdvihuje momenty důležité pro pochopení smyslu filmu: „Paní Peickertová chápe, že nemůže zůstat artistkou, chce-li být svobodnou podnikatelkou. Jenom jako kapitalista může člověk změnit to, co je.“

Zdá se, že Klugeho dílo, jež revolučně rozbíjí konvence výstavby filmu a snaží se naučit vnímatele novým způsobům interpretace, je současně nuceno sahat po „konzervativně“ popisném a pojmenovávajícím komentáři, aby celek nepozbyl celistvosti a smysluplnosti. Kluge tomuto zatížení čelí tím, že popisnost paradoxně přexponovává a dovádí do grotesknosti: komentář je zdůrazněně precizní a explicitní, podstatné údaje se propojují s banalitami, verbalizuje se i to, co je zcela zřejmé z obrazu:

Korti pojídá prasečí ucho, koření si je.
Komentář: Korti pojídá prasečí ucho obložené zeleninou.

9 PŘÍLOHY

9.1 Použité písemné materiály k filmům

- A loď pluje* (Federico Fellini) – A loď pláva. Bratislava 1989.
- Annie Hallová* (Woody Allen) – Der Stadtneurotiker. Zürich 1981.
- Artisté pod kopulí cirku* (Alexander Kluge) – Artisté v cirkusové kopuli: bezradní. Film a doba 14, 1968, s. 632–646; Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (. . .). München 1968.
- Hana a její sestry* (Woody Allen) – Hannah und ihre Schwester. Zürich 1986; Hana a její sestry. Zkrácený scénář. In: Michael Žantovský: Woody Allen. Praha 1990, s. 120–155.
- Happy end* (Oldřich Lipský) – Miloš Macourek – Oldřich Lipský: Happy-end. Komédie na ruby. Technický scénář. Praha, Filmové studio Barrandov 1966.
- Chamtivost* (Erich von Stroheim) – Greed. Ed. by Joel W. Finler. London 1972.
- Intolerance* (David Wark Griffith) – Intolerance. Description plan par plan. Texte établi par Pierre Baudry. Cahiers du Cinéma, č. 231, 232, 233, 234–235, 1971–1972, nestr. příloha.
- Křižník Potěmkin* (Sergej Ejzenštejn) – Křižník Potěmkin. Podle filmu napsal I. Sokolov. Praha 1950.
- Muriel* (Alain Resnais) – Jean Cayrol – Alain Resnais: Muriel. In: Štyri scénáře. Bratislava 1966, s. 161–268.
- Silnice* (Federico Fellini) – Silnice. In: Federico Fellini: 5 scénářů. Praha 1966, s. 105–199.
- Upír Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau) – Nosferatu. In: Masterworks of the German Cinema. London 1973, s. 52–95.
- Vdaná žena* (Jean-Luc Godard) – Vydátá žena. In: Štyri scénáře. Bratislava 1966, s. 93–160.
- Vrah mezi námi* (Fritz Lang) – M. In: Masterworks of the German Cinema. London 1973, s. 97–177.

Zlatý věk (Luis Buñuel) – Luis Buñuel – Salvador Dalí; Zlatý vek. In: Luis Buñuel: Do posledního dychu. Bratislava 1986, s. 326–371.

Žít svůj život (Jean-Luc Godard) – Vivre sa vie. Die Geschichte der Nana S. Hamburg 1964.

9.2 Citované filmy

Údaje: Český titul, originální titul, jméno režiséra, země a rok vzniku.

Zkratky názvů zemí:

AT	Austrálie	II	Indie
CN	Kanada	IT	Itálie
CS	Československo	JA	Japonsko
DK	Dánsko	NE	Nizozemí
FR	Francie	PL	Polsko
G	Německo	PO	Portugalsko
GE	Německá demokratická republika	SW	Švédsko
GR	Řecko	UK	Velká Británie
GW	Spolková republika Německo	UR	Sovětský svaz
HU	Maďarsko	US	Spojené státy americké

A bylo světlo (Et la lumière fut) – Otar Iosseliani – FR 1989.

A loď pluje (E la nave va) – Federico Fellini – IT 1983.

Americké nápisy na zdech (American Graffiti) – George Lucas – US 1973.

Andrej Rublev – Andrej Tarkovskij – UR 1966.

Ani stín podezření (Shadow of a Doubt) – Alfred Hitchcock – US 1943.

Annie Hallová (Annie Hall) – Woody Allen – US 1977.

Artisté pod kopulí cirkusu (Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos) – Alexander Kluge – GW 1968.

Badlands – Terence Malick – US 1973.

Bláhové ženy (Foolish Wives) – Erich von Stroheim – US 1921.

Bláznivý Petříček (Pierrot le Fou) – Jean-Luc Godard – FR 1965.

Bony a klid – Vít Olmer – CS 1987.

Bouře nad Ázií (Potomok Čingischana) – Vsevolod Pudovkin – UR 1929.

Buldoci a třesně – Juraj Herz – CS 1981.

Bylo jedno zelené údolí (How Green Was My Valley) – John Ford – US 1941.

Cabiria – Giovanni Pastrone – IT 1914.

Cech panen kutnohorských – Otakar Vávra – CS 1938.

Cesta ke slávě (Bound for Glory) – Hal Ashby – US 1976.

Co? (What?) – Roman Polański – IT/FR/GW 1972.

Černoch Ervín (Der Neger Erwin) – Herbert Achternbusch – GW 1980.

Černý Petr – Miloš Forman – CS 1963.

Červená kalina (Kalina krasnaja) – Vasilij Šukšin – UR 1974.

Čínská čtvrt (Chinatown) – Roman Polański – US 1974.

Člověk na kolejích (Człowiek na torze) – Andrzej Munk – PL 1956.

Darmošlapové (I vitelloni) – Federico Fellini – IT 1953.

De Sade – Cy Enfield – US 1969.

Démanty noci – Jan Němec – CS 1964.

Deník venkovského faráře (Le Journal d'un curé de campagne) – Robert Bresson – FR 1951.

Dneska přišel nový kluk – Vladimír Drha – CS 1981.

Dny zrady – Otakar Vávra – CS 1973.

Dobří holubi se vracejí – Dušan Klein – CS 1989.

Down by Law – Jim Jarmusch – US 1986.

Dům pro dva – Miloš Zábranský – CS 1988.

2001: vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey) – Stanley Kubrick – US 1968.

Dvanáct rozhněvaných mužů (Twelve Angry Men) – Sidney Lumet – US 1957.

Fanfán Tulipán (Fanfan la Tulipe) – Christian-Jaque – FR 1951.

Florenc 13.30 – Josef Mach – CS 1957.

Francouzská spojka (The French Connection) – William Friedkin – US 1971.

Gallipoli – Peter Weir – AT 1981.

Gándhí (Gandhi) – Richard Attenborough – UK/II 1982.
Garderobiér (The Dresser) – Peter Yates – UK 1983.

Hamlet – Laurence Olivier – UK 1947.
Hana a její sestry (Hannah and Her Sisters) – Woody Allen – US 1986.
Happy end – Oldřich Lipský – CS 1967.
Hirošima má lásku (Hiroshima mon amour) – Alain Resnais – FR 1958.
Hoši z Brazílie (The Boys from Brazil) – Franklin J. Schaffner – US 1978.
Hrdina má strach – František Filip – CS 1965.
Hrozná holka (Das schreckliche Mädchen) – Michael Verhoeven – GW 1989.
Hvězda Pelyněk (Gwiazda Piolun) – Henryk Kluba – PL 1988.
Hvězdné války (Star Wars) – George Lucas – US 1977.

Chamtivost (Greed) – Erich von Stroheim – US 1923.

Iluzionista (De Illusionist) – Jos Stelling – NE 1984.
Intolerance – David Wark Griffith – US 1916.

Jak se krade milión – Jaroslav Balík – CS 1967.
Jako jed – Vít Olmer – CS 1985.
Jan Hus – Otakar Vávra – CS 1955.
Jára Cimrman, ležící, spící – Ladislav Smoljak – CS 1984.
Jazzový zpěvák (The Jazz Singer) – Alan Crosland – US 1927.
Její zpověď (Blackmail) – Alfred Hitchcock – UK 1929.
Jesse James – Henry King – US 1938.
Jiná žena (Another Woman) – Woody Allen – US 1988.

K smrti odsouzený uprchl (Un condamné à mort s'est échappé) – Robert Bresson – FR 1956.
Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Dr. Caligari) – Robert Wiene – G 1919.
Kanibalové (Os canibais) – Manoel de Oliveira – PO 1988.
Karabiniéři (Les carabiniers) – Jean-Luc Godard – FR 1962.
Katzelmacher – Rainer Werner Fassbinder – GW 1968.
Kid – Charles Spencer Chaplin – US 1920.

Kočár do Vídně – Karel Kachyňa – CS 1966.
Kolik je hodín? (Che ora e?) – Ettore Scola – IT 1989.
Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky – Václav Vorlíček – CS 1967.
Krajina v mlze (Topio stin omichli) – Theodoros Angelopoulos – GR 1988.
Křižník Potěmkin (Broněnosec Poťomkin) – Sergej Ejzenštejn – UR 1925.

Lapák (The Brig) – Jonas a Adolfas Mekas – US 1964.
Lesní jahody (Smultronstället) – Ingmar Bergman – SW 1957.
Líbej mě až k smrti (Kiss Me Deadly) – Robert Aldrich – US 1955.
Listy ze satanovy knihy (Blade af Satans Bog) – Carl Theodor Dreyer – DK 1920.
Loď komediantů (Show Boat) – Harry Pollard – US 1928.

Made in USA – Jean-Luc Godard – FR 1966.
Marketa Lazarová – František Vlácil – CS 1967.
Mechanický pomeranč (A Clockwork Orange) – Stanley Kubrick – US 1970.
Melodie podzemí (Mélodie en sous-sol) – Henri Verneuil – FR 1962.
Melodram (Mélo) – Alain Resnais – FR 1986.
Městečko na dlani – Václav Binovec – CS 1942.
Moderní doba (Modern Times) – Charles Spencer Chaplin – US 1935.
Modrý anděl (Der blaue Engel) – Joseph von Sternberg – G 1930.
Můj přítel Ivan Lapšin (Moj drug Ivan Lapšin) – Aleksej German – UR 1982.
Muriel – Alain Resnais – FR 1963.
Muž a žena (Un homme et une femme) – Claude Lelouch – FR 1966.
Mystery Train – Jim Jarmusch – US 1989.
Myš ve škole krásného umění (The Mouse in the Art School) – George Albert Smith – UK 1901.

Na titulní straně (The Front Page) – Billy Wilder – US 1974.
Návrat ztraceného syna – Evald Schorm – CS 1966.
Nebe nad Berlínem (Der Himmel über Berlin) – Wim Wenders – GW 1986.
Němý film (Silent Movie) – Mel Brooks – US 1976.
Nesnesitelná lehkost bytí (The Unbearable Lightness of Being) – Philip Kaufman – US 1987.

Nezdolný (Aparážitó) – Satjádžit Ráj – II 1956.
Noc svatého Vavřince (La notte di San Lorenzo) – Paolo a Vittorio Taviani – IT 1982.

Občan Kane (Citizen Kane) – Orson Welles – US 1940.
Oblomov (Něskol'ko dněj iz žizni I. I. Oblomova) – Nikita Michalkov – UR 1979.
Oidipús král (Edipo re) – Pier Paolo Pasolini – IT 1967.
Oliver Twist – Clive Donner – UK 1982.
Ostrov (Hakada no šima) – Kaneto Šindo – JA 1961.
Osvobození I–V (Osvobožděnije I–V) – Jurij Ozerov – UR 1967–1971.
Othello – Orson Welles – US 1950.

Pan Wolodyjowski (Pan Wołodyjowski) – Jerzy Hoffman – PL 1968.
Patriotka (Die Pátriotin) – Alexander Kluge – GW 1979.
Peníze nebo život – Jindřich Honzl – CS 1932.
Plechový bubínek (Die Blechtrommel) – Volker Schlöndorff – GW 1978.
Pod střechami Paříže (Sous les toits de Paris) – René Clair – FR 1930.
Poddaný (Der Untertan) – Wolfgang Staudte – GE 1950.
Podraz (The Sting) – George Roy Hill – US 1973.
Pohádka o staré tramvaji – Milan Vošmik – CS 1961.
Pojistka smrti (Double Indemnity) – Billy Wilder – US 1944.
Pokání (Pokajanije) – Tengiz Abuladze – UR 1986.
Pokoj s výhledem (A Room with the View) – James Ivory – UK 1985.
Posel (The Go-Between) – Joseph Losey – UK 1970.
Poslední adresa (Dernier domicile connu) – José Giovanni – FR 1969.
Poslední štace (Der letzte Mann) – Friedrich Wilhelm Murnau – G 1924.
Pouto nejsilnější (Brief Encounter) – David Lean – UK 1945.
Pravidla hry (La Règle du jeu) – Jean Renoir – FR 1939.
Princip Noemovy archy (Das Arche Noah Prinzip) – Roland Emmerich – GW 1983.
Proces (Le Procès) – Orson Welles – FR 1962.
Příběhy z chodníku (Sidewalk Stories) – Charles Lane – US 1989.
Psycho – Alfred Hitchcock – US 1960.
Pytláková schovanka – Martin Frič – CS 1949.

Radovánky (Le Plaisir) – Max Ophüls – FR 1951.
Rašomon (Rašo-mon) – Akira Kurosawa – JA 1950.
Román podvodníka (Le Roman d'un tricheur) – Sacha Guitry – FR 1939.
Rozbité zrcadlo (The Mirror Crack'd) – Guy Hamilton – UK 1980.
Rozloučení se včerejškem (Abschied von gestern) – Alexander Kluge – GW 1966.
Ryba zvaná Wanda (A Fish Called Wanda) – Charles Crichton – UK 1988.
Sága o Eriku Vikingovi (The Saga of Erik the Viking) – Terry Jones – UK 1989.
Sbohem bud, lásko má (Farewell, My Lovely) – Dick Richards – US 1975.
Seber prachy a zmiz (Take the Money and Run) – Woody Allen – US 1969.
Sex, lži a video (Sex, Lies and Videotape) – Steven Soderbergh – US 1989.
Silnice (La strada) – Federico Fellini – IT 1954.
Skřivánci na niti – Jiří Menzel – CS 1969.
Skvělí Ambersonové (The Magnificent Ambersons) – Orson Welles – US 1942.
Smrt v Benátkách (La morte in Venezia) – Luchino Visconti – IT 1971.
Sophiina volba (Sophie's Choice) – Alan J. Pakula – US 1983.
Spojka (The Connection) – Shirley Clarková – US 1960.
Srdečný pozdrav ze zeměkoule – Oldřich Lipský – CS 1982.
Starman (The Starman) – John Carpenter – US 1984.
Strach – Petr Schulhoff – CS 1963.
Strach jíst duše (Angst essen Seele auf) – Rainer Werner Fassbinder – GW 1973.
Stranger than Paradise – Jim Jarmusch – US 1984.
Stroszek – Werner Herzog – GW 1977.
Struktura krystalu (Struktura kryształu) – Krzysztof Zanussi – PL 1969.
Střepy (Scherben) – Lupu Pick – G 1922.
Sunset Boulevard – Billy Wilder – US 1949.
Svatební pochod (The Wedding March) – Erich von Stroheim – US 1928.
Světla velkoměsta (City Lights) – Charles Spencer Chaplin – US 1930.
Tančící jestřáb (Tańczący jastrząb) – Grzegorz Królikiewicz – PL 1980.
Tančírna (Le bal/Ballando ballando) – Ettore Scola – FR/IT 1983.
Taxikář (Taxi Driver) – Martin Scorsese – US 1976.

Themroc – Claude Faraldo – FR 1972.
Ticho a křik (Csend és kiáltás) – Miklós Jancsó – HU 1968.
Tom Jones – Tony Richardson – UK 1962.

Ulice snů (Dream Street) – David Wark Griffith – US 1921.
Umělcova smlouva (The Draughtman's Contract) – Peter Greenaway – UK 1982.
Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) – Friedrich Wilhelm Murnau – G 1921.
Upíři (Les Vampires) – Louis Feuillade – FR 1915.
Utrpení Panny orleánské (La Passion de Jeanne d'Arc) – Carl Theodor Dreyer – FR 1928.

Válka o oheň (La Guerre du feu) – Jean-Jacques Annaud – FR/CN 1981.
Válka světů – Příští století (Wojna światów – Następne stulecie) – Piotr Szulkin – PL 1981.
Vanina Vanini (Vanina) – Arthur von Gerlach – G 1922.
Vázení přátelé, ano – Dušan Klein – CS 1989.
Vdaná žena (Une femme mariée) – Jean-Luc Godard – FR 1964.
Velká filmová loupež – Oldřich Lipský, Zdeněk Podskalský – CS 1986.
Veselá vdova (The Merry Widow) – Erich von Stroheim – US 1925.
Vrah mezi námi (M) – Fritz Lang – G 1930.
Vraždi, miláčku (Murder, My Sweet) – Edward Dmytryk – US 1944.
Vrchní, prchni! – Ladislav Smoljak – CS 1980.
Všichni dobří rodáci – Vojtěch Jasný – CS 1968.

Západ září! (Der Westen leuchtet!) – Niklaus Schilling – GW 1982.
Zatmění (L'eclisse) – Michelangelo Antonioni – IT 1962.
Závěť doktora Mabuse (Testament des Dr. Mabuse) – Fritz Lang – G 1932.
Zázrak v Miláně (Miracolo a Milano) – Vittorio de Sica – IT 1950.
Zelig – Woody Allen – US 1983.
Zlatá reneta – Otakar Vávra – CS 1965.
Zlatý věk (L'Age d'or) – Luis Buñuel – FR 1930.
Zrození národa (The Birth of a Nation) – David Wark Griffith – US 1914.
Zrůdy (Freaks) – Tod Browning – US 1932.

Žít svůj život (Vivre sa vie) – Jean-Luc Godard – FR 1962.
Život zločince (The Life of Charles Peace) – Walter Haggart – UK 1905.
Žižkovská romance – Zbyněk Brynych – CS 1958.

LITERATURA

- ALBÉRA, F.: Écriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet. *Dialectiques* 9, 1975, s. 23-35.
- ALTMAN, R.: Introduction. In: Altman (ed.), 1980, s. 3-15.
- ALTMAN, R. (ed.): *Yale French Studies* 60. Cinema/Sound. New Haven, Conn. 1980.
- ARNHEIM, R.: *Film als Kunst*. Berlin 1932. *Film as Art*. Berkeley - Los Angeles 1957a.
- ARNHEIM, R.: *A New Laokoon. Artistic Composites and the Talking Film*. 1957b. In: Arnheim, 1957a, s. 199-230 (1. vyd. 1938).
- BACHTIN, M.: Probléma teksta. *Opyt filosofskogo analiza*. VL 1976, č. 10, s. 123-151.
- BACHY, V.: Die menschliche Stimme - ein verkanntes Element der Filmsprache. In: *Die Rolle des Worts . . .*, 1965, s. 1 039-1 044.
- BALÁZS, B.: *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava 1958 (*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).
- BARCHUDAROV, L. S.: *Jazyk i perevod*. Moskva 1975.
- BARTHES, R.: *Système de la Mode*. Paris 1967.
- BARTHES, R.: *S/Z*. Paris 1970.
- BARTHES, R.: *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris 1981.
- BARTOŠEK, L.: *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973.
- BAZIN, A.: *Co je to film?* Praha 1979 (výbor z *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1958-1962).
- BENEDIKOVÍČ, V.: Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu. *SD* 35, 1987, s. 291-326.
- BENVENISTE, E.: *Problèmes de la linguistique générale*. Paris 1974.
- BERGSON, H.: *Šmiech*. Studium o komizmie. Warszawa 1902 (*Le Rire*, 1900).
- BETTETINI, G. - CASETTI, F.: La sémiologie des moyens de communication audio-visuels et le problème de l'analogie. In: *Noguez* (ed.), 1973, s. 87-96.
- BINDER, H.: Zum Verhältnis von verbaler und visueller Kommunikation in Werbebildern. *LuD* 6, 1975, s. 85-102.
- BLAKE, K.: *Play, Games and Sport*. The Literary Works of Lewis Carroll. Ithaca - London 1974.
- BLEJMAN, M.: *Griffit i drama*. In: M. Blejman: *O kino - svidetelskije pokazanija*. Moskva 1973, s. 233-253 (1. vyd. 1944).
- BONITZER, P.: Les silences de la voix. *CdC*, č. 256, 1975, s. 22-33.
- BROWN, R. L., Jr. - STEINMANN, M., Jr.: Native Readers of Fiction: A Speech Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature. In: *What is Literature?* Bloomington: Indiana Univ. Press 1978, s. 29-42.

- CATFORD, J. G.: *A Linguistic Theory of Translation*. London 1965.
- CIEŚLIKOWSKA, T. - SŁAWIŃSKI, J. (eds.): *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław (etc.) 1980.
- ČÍSAŘ, J.: Slovo obrazem učiněno jest. *Divadlo*, 1968, č. 3, s. 56-60.
- CLAIR, R.: *Po zralé úvaze*. Praha 1964 (*Réflexion faite*, 1951).
- CULLER, J.: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1975.
- ČERVENKA, M.: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München 1978.
- ČERVENKA, M. - JANKOVIČ, M.: Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu. In: *Text. Jazyk. Poetyka*. Wrocław (etc.) 1978, s. 241-253.
- DANEŠ, F.: Verba dicendi a výpovědní funkce. In: *Studia Slavica Pragensia*. UK Praha. Praha 1973, s. 115-124.
- DANEŠ, F.: Postoje a hodnotící kritéria při kodifikaci. In: *Aktuální otázky jazykové kultury v socialistické společnosti*. Praha 1979, s. 79-91.
- DANEŠ, F.: Stylistický aspekt koreferenčních pojmenovacích (izotopických) řetězců v textu. *Teze přednášky v JS v Praze dne 28. 9. 1989*. *JA* 27, 1990, s. 126.
- DANEŠ, F. - HLAVSA, Z.: Hierarchizace sémantické struktury věty. In: *Čsl. přednášky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistů v Záhřebu*. *Lingvistika*. Praha 1978, s. 67-77.
- DANEY, S.: L'orgue et l'aspirateur (La voix off et quelques autres). *CdC*, č. 279-280, 1977, s. 19-27.
- DAMBSKA, I.: O funkcjach semiotycznych milczenia. In: *Studia semiotyczne II*. Wrocław (etc.) 1971, s. 77-88.
- Die Rolle des Worts im Film*. *StZa*, č. 13, 1965, s. 1 013-1 107.
- DIJK, T. A. van: *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague - Paris 1972.
- DIJK, T. A. van - KINTSCH, W.: *Strategies of Discourse Comprehension*. New York 1983.
- DOANE, M. A.: *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. In: Altman (ed.), 1980, s. 33-50.
- DOLEŽEL, L.: *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha 1960.
- DORFLES, G.: *Proměny umění*. Praha 1976 (*Il divenire delle arti*, 1967).
- DREYER, R.: *Słowo w filmie*. In: *Dreyer* (ed.), 1955, s. 177-238.
- DREYER, R. (ed.): *Zagadnienia estetyki filmowej*. Warszawa 1955.
- DREYER-SFARD, R.: Die Verflechtung von Sprache und Bild. In: *Die Rolle des Worts . . .*, 1965, s. 1 034-1 039.
- ECO, U.: *Pejzaž semiotyczny*. Warszawa 1972 (*La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, 1968).
- ECO, U.: *Semiotics and the Philosophy of Language*. London 1984.
- ECO, U.: *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. London (etc.) 1985 (1. vyd. 1979).
- Editor a text. Úvod do praktické textologie*. Praha 1971.
- EJCHENBAUM, B.: *Literatura a film*. 1986a. In: *Mihálik* (ed.), 1986, s. 109-115 (*Literatura i kino*, 1926).
- EJCHENBAUM, B.: *O probléme mežititulkov*. 1986b. In: *Mihálik* (ed.), 1986, s. 116-117 (*K voprosu o titrach*, 1926).
- EJCHENBAUM, B.: *Problémy filmovej štylistiky*. 1986c. In: *Mihálik* (ed.), 1986, s. 139-171 (*Problemy kino-stilistiki*, 1927).
- EJZENŠTEJN, S.: *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vyd. Praha 1961 (1. vyd. 1959 - výbor spisů).
- EJZENŠTEJN, S.: *Izbrannyje sočinenija v šesti tomach*. Tom II. Moskva 1964a.

- EJZENŠTEJN, S. et al.: Budušeje zvukovej filmy. Zajavka. 1964b. In: Ejzenštejn, 1964a, s. 315-316 (1. vyd. 1928).
- EJZENŠTEJN, S.: Odolžajtes! 1964c. In: Ejzenštejn, 1964a, s. 60-80 (1. vyd. 1932).
- EKMAN, P. - FRIESEN, W. V.: The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origin, Usage and Coding. *Semiotica* 1, 1969, s. 49-98.
- ELLIS, F. H. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe. A Collection of Critical Essays.* New Jersey 1969.
- FAULSTICH, W.: *Die Filminterpretation.* Göttingen 1988.
- GARMONSWAY, G. N.: *English Dictionary.* London 1965.
- GARRONI, E.: Langage verbal et éléments non-verbaux dans le message filmico-télévisuel. In: Noguez (ed.), 1973, s. 111-127.
- GAUDREAU, A. - JOST, F.: *Le récit cinématographique.* Paris 1990.
- GŁOWIŃSKI, M.: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej.* Kraków 1977.
- GRAFE, F.: Nachwort. In: J. L. Godard: *Vivre sa vie. Die Geschichte der Nana S.* Hamburg 1964, s. 81-85.
- GRAFF, G.: *Literature as Assertion. In: American Criticism in the Poststructuralist Age.* Univ. of Michigan 1981, s. 135-161.
- GREPL, M.: K podstatě a k povaze rozdílů mezi projevy mluvenými a psanými. In: *Otázky slovanské syntaxe I.* Praha 1962, s. 342-345.
- Groupe μ (J. Dubois et al.): *Titres de films.* In: *Communications* 16. *Recherches rhétoriques.* Paris 1970, s. 94-102.
- GRYZIK, A.: Le rôle du son dans le récit cinématographique. *Études cinématographiques*, č. 139-141. Paris 1984.
- HARRIS, Z.: *Discourse Analysis.* Language 28, 1952, s. 1-30.
- HAUSENBLAS, K.: Čeština v dílech slovesného umění. In: *Kultura českého jazyka.* Liberec 1969, s. 89-101.
- HAUSENBLAS, K.: Výstavba jazykových projevů a styl. AUC. Praha 1971a.
- HAUSENBLAS, K.: Subjekty v promluvě. In: *Sesja Naukowa Międzynarodowej Komisji Budowy Gramatycznej Języków Słowiańskich.* Wrocław (etc.) 1971b, s. 217-223.
- HAUSENBLAS, K.: Explicitnost a implicitnost jazykového vyjadřování. *SaS* 33, 1972, s. 98-105.
- HAUSENBLAS, K.: K základním pojmům v oblasti řečové (verbální) komunikace. In: *Studia Slavica Pragensia.* UK Praha. Praha 1973, s. 21-27.
- HAUSENBLAS, K.: Řeč o řeči v Nerudově povídce „U tří lilí“. *SaS* 38, 1977, s. 336-339.
- HAUSENBLAS, K.: K celkové stylistické charakteristice textů (J. Neruda, U tří lilí - styl a smysl povídky). In: *Čsl. přednášky pro VIII. mezinárodní sjezd slavistů v Záhřebu.* Linguvistika. Praha 1978, s. 169-178.
- HAUSENBLAS, K.: Text, komunikáty a jejich komplexy (Zamyšlení pojmoslovné). *SaS* 45, 1984, s. 1-7.
- HAUSENBLAS, K. - MACUROVÁ, A.: Stylizace komunikačních jevů v umělecké próze. Na materiálu *Povídek malostranských* Jana Nerudy. In: *Československá slavistika* 1983. *Literatura, folklór.* Praha 1983, s. 151-160.
- HAVRÁNEK, B.: Vývoj spisovného jazyka českého. In: *Československá vlastivěda. Řada II - Spisovný jazyk český a slovenský.* Praha 1936, s. 1-144.
- HELMAN, A.: Sonorystyka filmu „Na vylot“. *Kino (Warszawa)* 8, 1973, č. 9, s. 16-19.
- HELMAN, A.: *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych.* Katowice 1977a.
- HELMAN, A.: O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym. In: *Studia semiotyczne VII.* Wrocław (etc.) 1977b, s. 101-113.
- HELMAN, A.: Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym. In: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych.* Wrocław (etc.) 1977c, s. 39-75.
- HELMAN, A.: Niektóre typy relacji subkodów w systemach złożonych. In: Helman - Wilk (eds.), 1980, s. 81-93.
- HELMAN, A.: Relacja znaków ikonicznych i werbalnych w filmie. In: *Studia Filmoznawcze* 4. *Problemy teorii dzieła filmowego.* Wrocław 1985, s. 9-22.
- HELMAN, A. - WILK, E. (eds.): *Problemy semiotyczne filmu.* Katowice 1980.
- HENDRYKOWSKI, M.: W cieniu Eisensteina. Pionierska teoria montażu Semiona Timoszenki. *Teksty* 2, 1973, č. 5 (11), s. 187-194.
- HENDRYKOWSKI, M.: *Słowo w filmie.* Warszawa 1982.
- HERMANOVÁ, E.: Smích Povídek malostranských z hlediska jejich literárněhistorického kontextu. *ČL* 32, 1984, s. 24-37.
- HIRSCH, E. D.: *The Philosophy of Composition.* Chicago: Univ. of Chicago Press 1977.
- HOFFMANOVÁ, J.: Sémantické a pragmatické aspekty koherence textu. *Linguistica VI. ÚJČ ČSAV.* Praha 1983.
- HOCHÉL, B.: *Preklad ako komunikácia.* Bratislava 1990.
- HOMOLÁČ, J.: Grafické prostředky a kompozice textu ve Fuksově „Spalovači mrtvol“. In: *Synteza w stylistyce słowiańskiej.* Opole 1991, s. 127-133.
- HONZL, J. - VANČURA, V.: K diskusi o řeči ve filmu. *SaS* 1, 1935, s. 38-42.
- HROUDOVÁ, I.: Poznámky k problému implicitní metajazykovosti v poezii. *SaS* 49, 1988, s. 271-278.
- HROUDOVÁ, I.: Mlčení - výraz, význam, smysl. In: *Synteza w stylistyce słowiańskiej.* Opole 1991, s. 135-140.
- CHION, M.: *La voix au cinéma.* Paris 1982.
- CHION, M.: *La Toile trouée. La Parole au cinéma.* Paris 1988.
- INGARDEN, R.: *Das literarische Kunstwerk.* Halle 1931.
- INGARDEN, R.: Kilka uwag o sztuce filmowej. In: *R. Ingarden: Studia z estetyki* 2. Warszawa 1958, s. 297-316 (1. vyd. 1947).
- ISER, W.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München 1976.
- JACKIEWICZ, A.: *Teoria „Siódmej sztuki“ Ricciotta Canuda. Studium o początkach estetyki filmu.* KF 10, 1960, č. 4, s. 43-58.
- JAKOBSON, R.: *Linguistics and Poetics.* In: *Style in Language.* Cambridge, Mass. 1960, s. 350-377.
- JAKOBSON, R.: *On Linguistic Aspects of Translation.* In: *On Translation.* New York 1966, s. 232-239.
- JAKOBSON, R.: *Slovesné umění a umělecké slovo.* Praha 1969.
- JANÁČKOVÁ, J.: *Stoletou alejí. O české próze minulého věku.* Praha 1985.
- JAUSS, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.* Konstanz 1967.
- JIRÁT, V.: *Uprostřed století.* Praha 1948.
- JOHNSON-LAIRD, P. H.: *Mental Models.* Cambridge: Cambridge Univ. Press 1983.
- KANZOG, K.: Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgaben einer zukünftigen Filmphilologie. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte.* Bd. 8. Bern - Frankfurt a. M. - Las Vegas 1980, s. 259-264.
- KAYSER, W.: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* Bern - München 1948.
- KINTSCH, W.: *The Representation of Meaning in Memory.* Hillsdale, N. J. 1974.
- KLOEPFER, R.: Komplementarität von Sprache und Bild. Am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame. *StZA*, č. 57, 1976, s. 42-56.

KOLŠANSKIJ, G. V.: Paralingvistika. Moskva 1974.
 KOMISSAROV, V. N.: Slovo o perevode. Moskva 1973.
 KOŽEVNIKOVÁ, K.: „Nižší“ jazykové prvky v uměleckém díle a v překladu. Dialog 2, 1968, s. 53–67.
 KOŽEVNIKOVÁ, K.: Spontannaja ustnaja reč v epičeskoj proze (na materiale sovremennoj ruskaj chudožestvennoj literatury). AUC. Praha 1971.
 KRACAUER, S.: Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości. Warszawa 1975 (Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960).
 KRAUS, J.: O jazyce a stylu pro informační pracovníky. ÚVTEI. Praha 1987.
 KREJČÍ, F. V.: Jan Neruda. Studie jeho vývoje a díla. Praha 1902.
 KRJUČEČNIKOV, N.: Slovo v filme. Moskva 1968.
 KRZYSZEK, W.: Dwuplanowy (werbalny i niewerbalny) charakter komunikacji filmowej. In: Helman – Wilk (eds.), 1980, s. 70–80.
 KŚIAŻEK-KONICKA, H.: Język filmu jako język artystyczny. In: Helman – Wilk (eds.), 1980, s. 52–69.
 KUČERA, J.: Kniha o filmu. Praha 1941.
 LALEWICZ, J.: Komunikacja językowa i literatura. Warszawa 1975.
 LANGE, K.: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920.
 LEVÝ, J.: Umění překladu. Praha 1963.
 LEWICKI, B. W.: Wprowadzenie do wiedzy o filmie. Wrocław (etc.) 1964.
 LINDGREN, E.: Filmové umění. Úvod do filmového hodnocení. Praha 1961 (The Art of the Film, 1948).
 LOTMAN, J. M.: Tezisy k probleme „Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem“. In: Trudy po znakovym sistemam 3. Tartu 1967, s. 131–139.
 LOTMAN, J. M.: Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja. In: Trudy po ruskoi i slavjanskoi filologii 11. Tartu 1968, s. 5–50.
 LOTMAN, J. M.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970.
 LOTMAN, J. M.: Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. Bratislava 1975. Interní tisk Slovenského filmového ústavu (Semiotika kino i problémy kinoestetiky, 1973).
 MACUROVÁ, A.: Subjektová problematika jazykového projevu. SaS 35, 1974, s. 121–128.
 MACUROVÁ, A.: Proměny Robinsona Crusoe (K orientaci uměleckého díla na mladého čtenáře). Zlatý máj 19, 1975, s. 268–274.
 MACUROVÁ, A.: Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta. Praha 1981.
 MACUROVÁ, A.: Aktualizace pracovního návodu. ČJL 33, 1982/1983, s. 408–413.
 MACUROVÁ, A.: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. Utváření významové perspektivy. AUC. Praha 1983.
 MACUROVÁ, A.: Zu den Funktionen des Schweigens in J. Nerudas „Povídky malostranské“. ZfS 29, 1984, s. 394–399.
 MACUROVÁ, A.: Neporozumění a nedorozumění jako složky komunikačního procesu stylizovaného v uměleckém textu. In: AUC – Slavica Pragensia XXVI – 1983. Praha 1987, s. 69–73.
 MACUROVÁ, A.: Ztvárnění komunikační vícevrstevnatosti textu v překladu. In: AUC – Translatologica Pragensia II. Praha 1988, s. 487–499.
 MACUROVÁ, A.: Zástupnost komunikací? In: AUC – Slavica Pragensia XXX – 1987. Praha 1989, s. 211–216.
 MACUROVÁ, A.: K aktualizaci výstavby textu a aktivizaci jeho recepce. SaS 51, 1990, s. 21–30.
 MACUROVÁ, A. – HROUDOVÁ, I. – HOMOLÁČ, J.: Recepce slovesných textů z hlediska lingvistiky. In: O interpretácii umeleckého textu 12. Nitra 1989, s. 235–248.

MAREŠ, P.: O překládání titulu filmového díla. NŘ 65, 1982, s. 128–144.
 MAREŠ, P.: Filmový titul a jeho překlad. FaD 29, 1983, s. 515–517.
 MAREŠ, P.: Metajazyk, metařeč, metatext. SaS 44, 1983, s. 123–131.
 MAREŠ, P.: Lingvistické přístupy a umělecký text (náčrt problematiky). In: Linguistica XVII/1. Funkční lingvistika a dialektika. ÚJČ ČSAV. Praha 1988, s. 150–158.
 MARKIEWICZ, H.: Głównie problemy wiedzy o literaturze. 5. vyd. Kraków 1980 (1. vyd. 1965).
 MARKIEWICZ, H.: „Uchwycić to, co nas zachwyca“. Nowe Książki 1985, č. 2, s. 12.
 MARTIN, M.: Jazyk kino. Moskva 1959 (Le langage cinématographique, 1955).
 MAYENOWA, M. R.: Diagram, mapa, metafora. Teksty 2, 1973, č. 5 (11), s. 45–64.
 MAYENOWA, M. R.: Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. 2. rozš. vyd. Wrocław (etc.) 1979 (1. vyd. 1974).
 METZ, Ch.: Langage et cinéma. Paris 1971.
 METZ, Ch.: Aural Objects. In: Altman (ed.), 1980a, s. 24–32 (Le perçu et le nommé, 1975).
 METZ, Ch.: Metodické návrhy na analýzu filmu. In: Antológia súčasnej filmovej teórie I. Ed. P. Mihálik. Bratislava 1980b, s. 253–275. Interní tisk Slovenského filmového ústavu (Propositions méthodologiques pour l'analyse du film, 1968, rev. 1972).
 MIHÁLIK, P. (ed.): Sovietska filmová teória dvadciatych rokov (Antológia filmovej teórie II.). Bratislava 1986. Interní tisk Slovenského filmového ústavu.
 MIKO, F.: Analýza literárneho diela. Bratislava 1987.
 MIKO, F.: Aspekty literárneho textu. Nitra 1989.
 MIKO, F. – POPOVIČ, A.: Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia. Bratislava 1978.
 MISTRÍK, J.: Štylistika. Bratislava 1985.
 MISTRÍK, J.: Variácie reči. Bratislava 1988.
 MITRY, J.: Esthétique et psychologie du cinéma. I. Les structures. Paris 1963. II. Les Formes. Paris 1965.
 MÖLLER-NASS, K. D.: „Filmsprache“. Eine kritische Theoriegeschichte. Münster 1986.
 MORRIS, Ch.: Foundations of the Theory of Signs. Chicago 1938.
 MORRIS, Ch.: Esthetics and the Theory of Signs. Journal of Unified Science 8, 1939, s. 131–150.
 MORRIS, Ch.: Signs, Language, and Behavior. New York 1946.
 MUKAŘOVSKÝ, J.: Umění jako sémiologický fakt. In: J. Mukařovský: Studie z estetiky. Praha 1966, s. 111–116 (1. vyd. 1934).
 MUKAŘOVSKÝ, J.: Filozofie jazyka básnického (Univerzitní přednáška ze zimního semestru 1933–34). In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 8, 1981, s. 13–76.
 NEBESKÝ, L.: O jazyku mapy. Zprávy Geografického ústavu ČSAV 20, 1983, č. 1. s. 93–101.
 NEBESKÝ, L.: O dvou vlastnostech neverbálních vyjadřovacích prostředků odborného jazyka. In: BRJL 27. Praha 1985, s. 133–137.
 NEKVAPIL, J.: Některé mechanizmy a možnosti interdisciplinarity jazykovědy. In: Linguistica XVI. Teoretické otázky jazykovědy. ÚJČ ČSAV. Praha 1986, s. 129–159.
 NEKVAPIL, J. – ZEMAN, J.: Sémiotické poznámky ke vzniku českých písňových textů. SaS 48, 1987, s. 30–34.
 NOGUEZ, D. (ed.): Cinéma: théorie, lectures. Revue d'Esthétique 26, 1973, č. 2–3–4 (numéro spécial), s. 1–404.
 OHMANN, R.: Speech, Literature, and the Space Between. New Literary History IV, no 1 (autumn 1972), s. 47–64.
 OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, A.: Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria). Wrocław (etc.) 1985.

OOMEN, U.: Wort-Bild-Nachricht: semiotische Aspekte des Comic Strip „Peanuts“. LuD 6, 1975, s. 247-259.

OPIE, I. – OPIE, P. (eds.): The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes. Oxford 1966.

OROSZ, S.: Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus *Der Student von Prag* (1913). In: Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München 1988, s. 135-151.

OSADNIK, W.: Język werbalny a język kina (Próba interpretacji tendencji lingwistycznej w teorii filmu). In: Helman – Wilk (eds.), 1980, s. 11-26.

OSADNIK, W.: Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem. Katowice 1986.

OSOLSOBĚ, I.: Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. Variace na téma Zichovy definice dramatického díla. In: Otázky divadla a filmu I. Brno 1970, s. 11-46.

OSOLSOBĚ, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy. Praha 1974.

OSOLSOBĚ, I.: Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. In: Znak, systém, proces. Bratislava 1987, s. 125-153.

PADUČEVA, J.: Problema komunikativnoj neudači v skazkach Ljuisa Kerrolla. In: Tekst i zdanie. Wrocław (etc.) 1983, s. 139-160.

PALEK, B.: Referenční výstavba textu. UK Praha. Praha 1988.

PALKOVÁ, Z.: O řeči (v českém) filmu. Iluminace 3, 1991, č. 1 (5), s. 3-18.

PALMER, L. R.: An Introduction to Modern Linguistics. London 1936.

PANOFSKY, E.: Styl a médium ve filmu. Iluminace 3, 1991, č. 1 (5), s. 19-34 (Style and Medium in the Motion Picture, 1934, rev. 1947).

PECHAR, J.: Otázky literárního překladu. Praha 1986.

PEIRCE, Ch.: Collected Papers II. IV. Cambridge, Mass. 1932, 1934.

PERCHERON, D.: Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis. In: Altman (ed.), 1980, s. 16-23 (Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diegèse, 1973).

PITERA, Z.: Epopeja napisu filmowego czyli Zapoznana karta historii kina. Kino (Warszawa) 10, 1975, č. 10, s. 61-64.

PJATIGORSKIJ, A. M.: Nekotoryje obščije zamečanja otnositelno rassmotrenija teksta kak raznovidnosti signala. In: Strukturno-tipologičeskije issledovanija. Moskva 1962, s. 144-154.

PŁAŻEWSKI, J.: Filmová řeč. Praha 1967 (Język filmu, 1961).

PŁAŻEWSKI, J.: Język filmu. 2. rozš. vyd. Warszawa 1982.

PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filozofický film a problémy jeho interpretace. 2. rozš. vyd. Praha 1970 (1. vyd. 1967).

POPOVIČ, A.: Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava 1975.

POPOVIČ, A.: Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu. Nitra 1975.

POYATOS, F.: Man Beyond Words: Theory and Methodology of Nonverbal Communication. Oswego: New York State English Council 1976.

POYATOS, F.: Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author – Character – Reader Relationship. Semiotica 21: 3/4, 1977, s. 295-337.

PROCHÁZKA, M.: Znaky dramatu a divadla. Praha 1988.

PRYLUCK, C.: Źródła znaczenia w filmie i telewizji. Warszawa 1988 (Sources of Meaning in Motion Pictures and Television, 1976).

PUDOVKIN, V.: Film, scenár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia. Bratislava 1982a (výbor spisů).

PUDOVKIN, V.: Filmový scenár (Teória scenára). 1982b. In: Pudovkin, 1982a, s. 27-64 (Kinoscenarij [Teorija scenarija], 1926).

PUDOVKIN, V.: K základnej otázke zvuku vo filme. 1982c. In: Pudovkin, 1982a, s. 161-167 (K voprosu zvukovogo načala v filme, 1929).

PUDOVKIN, V.: Typ namiesto herca. 1982d. In: Pudovkin, 1982a, s. 239-244 (Naturščik vmesto aktora, 1929).

RAJNOŠEK, L.: Specifičnost filmového výrazu. In: Otázky divadla a filmu I. Brno 1970, s. 251-263.

RAUH, R.: Worte und Blicke im Film. StZA, č. 89, 1984, s. 30-53.

RAUH, R.: Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm. Münster 1987a.

RAUH, R.: *Liebelei* oder Wie Bild und Ton zusammenkamen. Bild-Sprache-Kombination im frühen deutschen Tonfilm. In: Strategien der Filmanalyse. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie (Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 1). München 1987b, s. 99-114.

REISZ, K.: Umění filmové skladby. Praha 1972 (The Technique of Film Editing, 1953).

REITZ, E. – KLUGE, A. – REINKE, W.: Wort und Film. In: Die Rolle des Worts . . . , 1965, s. 1 015-1 030.

REJMAN, L.: Slovník cizích slov. Praha 1966.

REVZINA, O. G. – REVZIN, I. I.: Semiotičeskij eksperiment na scene. In: Trudy po znakovym sistemam 5. Tartu 1971, s. 232-254.

RIFFATERRE, M.: Kritéria pro stylistický rozbor. In: Teorie informace a jazykověda. Praha 1964, s. 245-272 (Criteria for Style Analysis, 1959).

RIFFATERRE, M.: Semiotyka intertekstualna: interpretant. PL 79, 1988, z. 1, s. 297-314 (Sémiotique intertextuelle: L'interprétant, 1979).

ROKOSZOWA, J.: Język a milczenie. Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, z. 40, 1983, s. 129-137.

Rof čelovečeskogo faktora v jazyke. Jazyk i kartina mira. Moskva 1988.

ROPARS-WUILLEUMIER, M. C.: The Disembodied Voice. India Song. In: Altman (ed.), 1980, s. 241-268.

SANFORD, A. J. – GARROD, S. C.: Understanding Written Language: Exploration in Comprehension Beyond the Sentence. Chichester 1981.

SHAW, J. M.: The Parodies of Lewis Carroll and Their Originals. Florida State University Library 1960.

SCHAEFFER, P.: Element pozawizualny w filmie. KF 11, 1961, č. 2, s. 45-57 (L'élément non visuel au cinéma, 1946).

SCHAPIRO, M.: Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text. The Hague 1973.

SCHEINFEIGEL, M. – VANOYE, F.: La dimension sonore. In: CinémAction 47. Les théories du cinéma aujourd'hui. Paris 1988, s. 120-128.

SINKO, G.: Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny. Wrocław (etc.) 1982.

SKWARA, J.: Kontrapunkt obrazu i dźwięku. Kino (Warszawa) 6, 1971, č. 3, s. 41-43. Slovník spisovné češtiny. Praha 1978.

Slovník spisovného jazyka českého. Praha 1971.

SMITH, B. H.: On the Margin of Discourse. The Relation of Literature to Language. Chicago – London: The Univ. of Chicago Press 1983.

SMITH, D. N. (ed.): The Oxford Book of Eighteenth Century Verse. Oxford 1965.

SÖZGER, E. (ed.): Text Connexity, Text Coherence (Aspects, Methods, Results). Hamburg 1985.

SOURIAU, É.: Préface. In: *L'Univers filmique*. Ed. É. Souriau. Paris 1953, s. 5-10.

SPOTTISWOODE, R.: *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*. 2. vyd. London 1955 (1. vyd. 1935).

STEINER, W.: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago - London 1982.

SUŁKOWSKI, M.: „Andriej Rublov“. Rekonstrukcja epoki czy pytania zadawane samemu sobie? *Powiększenie* 7, 1987, č. 1-2 (25-26), s. 49-70.

SUTHERLAND, R. D.: *Language and Lewis Carroll*. The Hague - Paris 1970.

ŠKAPOVÁ, Z.: František Vlácil - monografická studie (Pokus o vymezení tvůrčího typu). Rigorózní práce na FF UK. Praha 1977.

ŠOLTYS, O.: Jazyk prirodzený a jazyk fotografie v heterogenních textech. In: *Jazykovedné štúdie XVI*. Bratislava 1981, s. 39-42.

ŠOLTYS, O.: Verba dicendi a metajazyková informace. *Linguistica VIII. ÚJČ ČSAV*, Praha 1983.

ŠOLTYS, O.: A Search for a Socially Acceptable Shape of Working Consultation. In: *Linguistica XII. Linguistische und sozialpsychologische Analyse der mündlichen Kommunikation. ÚJČ ČSAV*. Praha 1985, s. 11-16.

ŠTOFF, V.: *Modelirovanije i filosofija*. Leningrad 1966.

TARASOV, E. F. (ed.): *Issledovanija rečevogo myšlenija v psiholingvistike*. Moskva 1985.

THOMPSON, K.: Early Sound Counterpoint. In: Altman (ed.), 1980, s. 115-140.

THOMPSON, K.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N. J. 1988.

TIMOŠENKO, S.: *Iskusstvo kino i montaž filma*. Leningrad 1926.

TOEPLITZ, J.: *Geschichte des Films 1928-1933*. Berlin 1977 (*Historia sztuki filmowej 1928-1933*, 1959).

TROST, P.: Středání kódů. *SaS* 37, 1976, s. 1-3.

TYŇANOV, J.: Film, slovo, hudba. 1986a. In: Mihálik (ed.), 1986, s. 84-88 (*Kino - slovo - muzyka*, 1924).

TYŇANOV, J.: O podstate filmu, 1986b. In: Mihálik (ed.), 1986, s. 172-195 (*Ob osnovach kino*, 1927).

ULIČNÝ, O.: *Prostor pro jazyk a styl. Lingvostylistické analýzy současné české prózy pro děti a mládež*. Praha 1987.

USPENSKIJ, B. A.: Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art. *Poetics* 5, 1972, s. 5-39.

VACHEK, J.: In margine nového úvodu do jazykozpytu. *SaS* 2, 1936, s. 169-171.

VACHEK, J.: K materiálovým prostředkům stylistiky psané jazykové normy. *SaS* 38, 1977, s. 329-335.

VACHEK, J.: Paralingvistické zvuky a psaný jazyk. *SaS* 42, 1981, s. 124-133.

VANOYE, F. (ed.): *La parole au cinéma/Speech in film*. *Iris* 3, 1985, č. 1 (5), s. 1-117.

VELTRUSKÝ, J.: Drama jako básnické dílo. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Praha 1942, s. 403-502.

VOIGT, V.: *Úvod do semiotiky*. Bratislava 1981 (*Bevezetés a szemiotikába*, 1977).

WEAVER, W.: *Alice in Many Tongues (The Translations of Alice in Wonderland)*. Madison, Wisc. 1964.

WESEŁOWSKI, J.: Wizualność tekstu a tekst wizualny. In: Cieślukowska - Stawiński (eds.), 1980, s. 245-255.

WIMSATT, W. K.: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, Ky. 1954.

WOLF, D.: *Řeč v hraném filmu. Panoráma*, 1974, č. 2, s. 85-108 (*Die Sprache im Spielfilm*, 1973; *Gegensätze ziehen sich an. Die Sprache im Spielfilm [II]*, 1974).

ZAORAL, Z.: *Federico Fellini*. Praha 1989.

ZAORÁLEK, J.: *Lidová rčení*. Praha 1963.

ZICH, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931.

ZIOMEK, J.: Przekład - rozumienie - interpretacja. In: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław (etc.) 1979, s. 43-70.

ŻÓRAWSKI, K.: Czołówka - sztuka skrótów. *Kino (Warszawa)* 5, 1970, č. 9, s. 18-24.

ŻYGULSKI, K.: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1985.

(CARROLL, L.): *Kouzelný kraj. Dle báchorky Lewise Carrolla české mládeži vypravuje Jaroslav Houdek*. Praha 1904.

(CARROLL, L.): *Malé Elišky země divů a příhod. Z anglického jazyka přeložil Jan Váňa*. Praha b. r.

CARROLL, L.: *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. Praha 1931 (2. vyd. 1948, k tomu zde odkazy). Přel. J. Císař.

CARROLL, L.: *Elenkine dobrodružství v divotvornej krajine a v zrkadlovom paláci*. Bratislava 1959. Přel. Š. Barániková, verše K. Bendová.

CARROLL, L.: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha 1961 (2. vyd. 1970, k tomu zde odkazy). Přel. A. a H. Skoumalovi.

CARROLL, L.: *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass. The Works of Lewis Carroll*. London 1965 (1. vyd. A1 1865; A2 1871).

CARROLL, L.: *Alica v krajine zázrakov*. Bratislava 1981. Přel. J. Vojtek, V. Vojtková.

HORA (HOŘEJŠ), P.: *Péťa Vaříč aneb Snadné etudy pro hrnec s pokličkou a obě ruce levé*. Praha 1979.

NERUDA, J.: *Povídky malostranské*. Praha 1952 (1956, 1958).

STYRON, W.: *Sophie's Choice*. New York 1980.

STYRON, W.: *Sophiina volba*. Praha 1984. Přel. J. Nenadál.

STYRON, W.: *Sophiina volba*. Bratislava 1986. Přel. Z. Juráková.

VONNEGUT, K.: *Harrison Bergeron*. 100 plus 1, 1984, č. 15, s. 44-45. Přel. R. Podaný.

VONNEGUT, K.: *Harrison Bergeron. Tvorba (Kmen)*, 1985, č. 9, s. VIII-IX. Přel. V. Kříž.

ZÁBRANA, J.: *Vražda pro štěstí*. Praha 1962.

ZÁBRANA, J.: *Vražda se zárukou*. Praha 1964.

ZÁBRANA, J.: *Vražda v zastoupení*. Praha 1967.

Použité zkratky

AUC - Acta Universitatis Carolinae	LuD - Linguistik und Didaktik
BRJL - Bulletin ruského jazyka a literatury	NŘ - Naše řeč
CdC - Cahiers du Cinéma	PL - Pamiętnik Literacki
ČJL - Český jazyk a literatura	SaS - Slovo a slovesnost
ČL - Česká literatura	SD - Slovenské divadlo
FaD - Film a doba	StZA - Sprache im technischen Zeitalter
JA - Jazykovedné aktuality	VL - Voprosy literatury
KF - Kwartalnik Filmowy	ZfS - Zeitschrift für Slawistik

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA
MONOGRAPHIA - CXVII - 1991

Text a komunikace

**Doc. PhDr. ALENA MACUROVÁ, CSc.
PhDr. PETR MAREŠ, CSc.**

Recenzovali:

prof. PhDr. Karel Hausenblas, DrSc.

doc. PhDr. Jiří Kraus, DrSc.

Řídí:

prof. PhDr. Milan Hrala, DrSc. (předseda), doc. PhDr. Václav
Židlický, CSc. (tajemník), s redakční radou

Vydala Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, Praha 1993

Prorektor-editor: prof. JUDr. Karel Malý, DrSc.

☐ Obálku navrhla a graficky upravila Jarmila Lorencová

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

Vydání 1. Náklad 700 výtisků Tem. sk. 12/01 Brož. 60 Kč
ISSN 0567-8269

Objednávky přijímá ediční úsek filozofické fakulty

Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1