

O ŘEČI (V ČESKÉM) FILMU

Zdena Palková

1. Začneme-li uvažovat o problematice jazyka a řeči ve filmu, ocitáme se v málo zmapovaném terénu. Na straně teorie postrádáme propracovanou hypotézu o místě řeči ve struktuře filmu, která by formulovala základní zásady používání slova ve filmu, tj. naznačovala by hranice možností a omylů. Na straně empirie postrádáme – alespoň pro český film – důkladnou a dostatečně obsáhlou analýzu materiálu, která by umožňovala stavět vedle sebe úspěšné a neúspěšné varianty v použití řeči ve filmu a na tomto základě pak formulovat nějaké obecnější závěry.

Obsahem tohoto článku je několik dílčích úvah, které vznikly při pozorování toho, jak se zachází s řečí v současném českém filmu. Netvoří souvislý výklad a jejich cílem není víc, než otevřít téma.

2.0 Užitečné je připomenout si fungování řeči v přirozené mluvní situaci, tj. v životě, a potom porovnat, jak se toto fungování promítá ve dvou druzích umění, které jsou z hlediska používání řeči životu nejbližší, v divadle a ve filmu. Říkáme-li „nejbližší“, máme tím na mysli, že v obou je přítomen člověk, kterého můžeme vidět i slyšet.

2.1 Použití řeči v reálné životní situaci má více různých aspektů. Z hlediska našeho tématu jsou důležité především následující:

a) Řeč je prostředkem *sdělení* myšlenkových obsahů.

Z toho, co člověk v určité konkrétní situaci řekl, se něco „dovídáme“, ať už o vnějším světě nebo o myšlenkových pochodech mluvící osoby.

b) Řeč je druhem *akce*.

Fakt, že v daném okamžiku člověk promluvil, ke komu a jak, představuje vždy „čin“, aktivní zásah do vývoje situace. Je to způsob jednání člověka v dané situaci.

c) Řeč je prostředkem *charakteristiky* osobnosti.

Řeč vzniká jako individuální, jedinečné použití jazyka (který je naopak obec-

ným znakovým systémem), je vždy aktivitou konkrétního člověka. Proto ze způsobu řeči zpětně usuzujeme nejen na aktuální rozpoložení mluvčího, na jeho postoj k dané situaci, ale obvykle také na některé jeho vlastnosti (temperament, vzdělání, věk atd.).

Tyto a další aspekty působení řeči se při jejím použití vzájemně prolínají a v reálné situaci bývá obtížné (a často málo smysluplné) je diferencovat. Nicméně ze zkušenosti víme, že v různých konkrétních případech mohou nabývat různé váhy.

2.2 V reálném životě má objektivní převahu věcně sdělná funkce řeči v tom smyslu, že právě ona bývá nejčastěji vědomým záměrem mluvčího. Další aspekty vypovídají především o samotném mluvčím; zde pro ně budeme používat označení *pragmatická složka* řeči. V každém projevu jsou v nějaké míře také přítomny, ale aktéři komunikace je za normálních okolností registrují spíše „mimochoodem“ nebo je vůbec ponechávají bez povšimnutí. Těžiště pozornosti se na ně přesouvá teprve v situacích, jež jsou nějak „osobně“ vyhoceny, např. je-li mluvčí osoba sama předmětem zájmu nebo v případě konfliktních či emocionálně zatížených dějů.

Značnou část prostředků, které vytvářejí v projevu pragmatickou složku, představují zvukové kvality řeči (změny intonace, dynamiky, tempa, hlasového tónu atd.). Nebývají stabilizovány jako prostředky jazykové, mluvčí jich užívá spontánně a kontroluje je méně než třeba výběr slov.

Ze zkušenosti víme, že člověk často nedokáže záměrně ovlivňovat dojem, kterým jeho řeč působí. Např. moderátor v diskusi, která by měla být objektivní, nezachová „neutrální“, čistě sdělovací tón a prozradí tak (nechtěně), že je osobně zaujat ve prospěch či neprospěch určité strany. Rozhlasový novinář tlumočící mechanicky převzatý text předstírá zájem a snaží se mluvit důrazně. Akcentuje však nevhodně nebo příliš emotivně a výsledek není věrohodný. Příklady nalézáme na každém kroku, v projevech veřejných i soukromých. Je přitom příznačné, že i člověk, který sám není obratný v řeči, je obvykle schopen v projevu druhého postřehnout nejružnější rozdíly. Jako posluchači máme větší mluvní průpravu, než jako mluvčí.

2.3 Zajímavou otázkou je míra, s jakou se pragmatická složka řeči promítá v oné „neutrální“ situaci, tj. jak zřetelně dává mluvčí za normálních okolností najevo vedle věcného obsahu sdělení své osobní postoje a vlastnosti.

Přes veškerou rozmanitost individuální promluvy se v tomto směru uplatňuje výrazný sociální faktor, jakýsi obecný úzus v daném kulturním prostředí. V každém konkrétním lidském společenství působí v řečovém chování jistá konvence, již se jednotlivci do značné míry přizpůsobuje. Tato konvence se týká i podílu emocionality, expresivity a dalších projevů „osobního zaujetí“, které doprovázejí věcné sdělení. Právě to pak umožňuje, aby případné vybočení z „normálních mezí“ bylo účastníky komunikace registrováno jako příznak mimořádné situace či svérázného chování člověka.

Společenský úzus limitující pragmatickou složku řeči je (jako každá konvence) determinován v čase a prostoru. Liší se v různých kulturách, v různých obdobích téže kultury, význam může mít aspekt generační, sociálně stratifikační, atd. Ze zkušenosti víme, že i jednotlivá rodina mívá vlastní konvenci, která je při pohledu zvenčí zřejmá, tj. odráží se od obecnějšího pozadí. Stejně tak víme, že záleží na mluvní situaci, především na stupni vztahu k partnerovi. Limity „normálu“ jsou poněkud jiné mezi cizími lidmi, běžnými známými, přáteli atd. Ačkoli rozdíly bývají subtilní, opět dostačují k tomu, aby třetí, nezúčastněná osoba dosti jistě odhadla základní typ vztahu.

Lze klást otázku, do jaké míry je při vytváření „sítě“ konvencí směrodatným činitelem sám jazyk. Např. při poslechu cizích jazyků býváme náchylni soudit, že některý jazyk je „temperamentnější“ než jiný. Odpověď nebude jednosměrná. Jazyk je nástroj dorozumívání, který vznikl a rozvíjí se společenskou činností „mluvení“ a „domlouvání se“. Z tohoto hlediska působí konvence jako prius, ona určuje způsob zacházení s jazykem. Jazyk je jen jejím „ukazatelem“. Jestliže se však v důsledku toho vytvoří určité speciální výrazové prostředky, vzniklé formy se stabilizují a stanou se součástí jazyka, jaksí se „osamostatní“ a mohou zpětně ovlivňovat – především udržovat – přijatou konvenci. V tomto smyslu působí jazyk vůči konvenci jako aktivní „výchovný“ faktor. Např. čeština používá při oslovení druhé osoby dvou různých způsobů, tykání a vykání. Tím se stává zjevnou jistá diferenciací vztahů mezi mluvčími, která pak ovlivňuje i jiné aspekty chování.

3.0 Použití řeči v divadle a ve filmu má určité společné rysy, které ho odlišují od použití v reálné skutečnosti.

3.1 Základní je fakt, že se v tom případě mění znaková situace, v níž řeč působí, stává se vícevrstevnou. Každý jazykový projev je sám o sobě znakovým (sémio-tickým) jevem. Zde však tvoří součást vyššího znakového útvaru, který představuje divadelní inscenace nebo film jako celek. Jako složka tohoto celku je řečový projev adresován příjemci (pozorovateli), který stojí mimo danou („hranou“) mluvní situaci. Zjednodušeně řečeno, postavy hry nebo filmu mezi sebou rozmlouvají proto, aby se něco dozvěděl divák.

Postoj příjemce tomu odpovídá: Na rozdíl od reálné mluvní situace přičítá divák význam a záměrnost všemu, co je řečeno, všechno interpretuje, ať už vědomě nebo intuitivně, v souvislosti s ostatními složkami. Z hlediska celku díla nepředpokládá „prázdná místa“ ani chyby.

3.2 Odlišnost základní znakové situace má důsledky pro účinek různých aspektů řeči.

Fakt, že jazyková komunikace je v divadle i ve filmu předváděna – podobně jako v životě – současně s fyzickou akcí jednajících postav, způsobuje, že divák vnímá různé aspekty použití řeči snadněji, než v druzích umění pracujících pouze se slovem.

Fakt, že předváděný „svět“ hry nebo filmu je zřetelně fiktivní, uzavřený a nezávislý, způsobuje, že si divák – více než ve skutečném životě – těchto různých aspektů vědomě všímá. Především si uvědomuje přítomnost (existenci) pragmatické složky a soustavně ji sleduje. Z toho, co si jednající postavy říkají, si bere informaci o ději, ale také o nich samotných.

4.0 Připomeňme nyní určité rozdíly v uplatnění řeči v divadle na straně jedné a ve filmu na straně druhé. Zde je nutno poznamenat, že říkáme-li „v divadle“, máme na mysli jen tu jeho část, která používá mluveného slova, tedy pouze divadlo činoherní.

Zdrojem těchto rozdílů je odlišný způsob, jakým se řeč podílí na stavbě celku.

V činoherním divadle patří řeč ke složkám dominujícím, ve filmu nikoli. Němý film zůstává filmem, němé divadlo přestává být činohrou a mění se třeba v pantomimu.

Přitom se liší využívání různých funkčních aspektů řeči.

V divadle je řeč hlavním projevem chování a jednání jevištní postavy vůči světu. Slouží k „dorozumívání“ mezi postavami, k sdělování jejich vnitřního myšlenkového světa a je současně i nejdůležitější formou jejich akce. Ve srovnání se skutečností zaujímá řeč v divadelní hře větší prostor: nahrazuje jiné projevy „života“ jevištní postavy.

Film ukazuje postoje, chování i charakter člověka obrazem, prostřednictvím rozmanitých forem fyzického jednání. I myšlenky může vyjádřit vizuálním způsobem. Proporce, s nimiž se řeč uplatňuje jako sdělení, akce, či charakteristika osoby atd., mohou odpovídat reálné skutečnosti. Přitom prostor, který ve filmu řeč zaujímá, může být omezenější než ve skutečnosti. Jak napsal již Walter Kerr: „Ticho – či poměrné ticho – filmu je inherentní vlastnost druhu“ (Jak nepsat hru, Praha 1962, s.165).

Konečně je na místě připomenout i rozdíl materiální formy: V divadle působí na diváka živá, bezprostřední řeč, ve filmu její elektroakustická transformace. Jak známo, živý signál řeči upoutá pozornost déle než signál zprostředkovaný. Monolog, který z jeviště sledujeme jako vzrušující děj, může ve filmovém ztvárnění působit únavně. Ne nezbytně, ale snadněji. Z hlediska našeho uvažování je to ovšem rozdíl formální, který má význam především jako jeden z činitelů limitujících percepci diváka.

Celkově lze však říci, že účast řeči na existenci fiktivní skutečnosti se ve filmu dosti podobá reálné situaci, v divadle se od reality zřetelně odlišuje.

5.0 Uvedené skutečnosti mají pro zacházení s řečí ve filmu určité důsledky.

5.1 Dimenze řeči představuje složku záměrně budované struktury, a měla by tudíž být záměrně budována. Divák záměrnost předpokládá.

Na jedné straně to autorům umožňuje, aby i ve filmu využívali řeči výrazným a působivým způsobem. Na druhé straně je to však zavazuje k tomu, aby jistou

dávku pozornosti věnovali řeči v každém případě, tedy i tehdy, nemíní-li tuto složku výrazněji zatížit. Patrně nikdy by nemělo být zcela lhostejné, co, kdy a jak postava filmu řekne, jakmile jednou promluví.

5.2 Aspektem, který má ve filmu pravděpodobně největší oprávnění a nejúčinněji působí, je *aspekt charakterizační*.

Dimenze řeči je ve filmu, podobně jako v životě, vázána nejtěsnějším způsobem na individualitu jednajících osob, odvíjí se jako součást „prvního plánu“ jejich existence. Děj příběhu i aktivní chování osob vůči světu máme možnost přímo pozorovat. Myšlenka, kterou nese řeč, je ze všeho nejvíce projevem vlastností filmové postavy, způsobu jejího uvažování v dané konkrétní situaci. Smysl, kterého řeč nabývá, je „vážen“ souhrnem konkrétních okolností. Přitom platí obousměrný vztah: Řeč vypovídá o myšlení člověka a vlastnosti člověka určují hodnotu jeho slov.

5.3 Budeme-li uvedené požadavky aplikovat při výběru prostředků pro řečovou složku konkrétního filmu, mohou se na první pohled jevit jako dva póly protikladu: na jedné straně vědomá *stylizace*, na druhé straně snaha o *přirozenost* řeči. Ve skutečnosti nejde o jevy, které si navzájem konkurují. Pro úspěšné působení řeči ve filmu je patrně třeba, aby byly respektovány *oba* tyto požadavky.

Tyto teoretické úvahy nabudou konkrétnější podoby, začneme-li rozebírat případy, kdy pásmo řeči nepůsobí nebo naopak působí ve struktuře filmu přesvědčivě. Film má ovšem mnoho podob a každé porovnání je nezbytně poněkud zkreslující. Následující výklad by musel být veden jiným způsobem, kdybychom např. začali uvažovat o specifické problematice řeči ve filmech, které jsou přepisem literární předlohy a snaží se zachovat specifickou jazykovou dimenzi původního díla.

6.0 Jazyk českých filmů posledních let rozhodně netrpí přehnanou „literárností“ či „spisovností“. Naopak je většinou zřejmé, že se jejich tvůrci velmi snaží, aby řeč jednajících osob byla „přirozená“, aby to byla běžná řeč každodenního života.

Svědčí o tom používání mimospisovných jazykových vrstev ve slovníku i v tvarosloví, ale také např. „porušená“ stavba vět, četné elipsy, vyšinutí z vazby, slangové fráze i (v posledních letech téměř módní) vulgarismy.

Přesto je výsledek nezřídka sporný: řeč působí samoučelně, křečovitě či chaoticky, míváme pocit, že se scéna vleče. Použití běžné, tzv. obecné češtiny (v lingvistické terminologii) samo o sobě nezaručuje, že dimenze řeči vytvoří organickou složku ve struktuře celku. Základní chybou bývá, že se řeč snaží napodobit reálný dialog, místo aby vytvářela jeho typickou stylizaci. Některé projevy takového přístupu, v současném filmu časté, se objeví v dále uvedených příkladech.

Dříve však ještě poznámku k metodě výkladu. Konkrétních příkladů užíváme proto, abychom ozřejmili problém a vybíráme je pro jejich názornost. Cílem není

pohled historický nebo kritický a nesměřuje k individualitě autorů, nýbrž k poznávání vlastností jedné ze složek, jež tvoří strukturu filmu. Příklady v našem výkladu zastupují typ a z tohoto hlediska by mohly stejně dobře pocházet z jiných filmů jiných autorů. Záměrně používáme příkladů z malého počtu filmů, aby bylo vidět, že v daném celku nejsou náhodné, nýbrž že naznačují princip. Pro tuto demonstraci používáme následující čtyři filmy:

Intimní osvětlení (1965, Ivan Passer), *Hoří, má panenko* (1967, Miloš Forman), *Discopříběh* (1987, Jaroslav Soukup), *Kamarád do deště* (1988, J. Soukup).

6.1 Řeč v běžném životě bývá často zkratkovitá, s čímž tvůrci dialogů obvykle počítají. Bývá však také naopak mnohomluvná, snadno obsahuje slova, která jsou z informativního hlediska „zbytečná“. Objevují se z různých příčin, většinou pod tlakem individuální mluvní situace. Přeneseme-li takový dialog v plné šíři do filmové reality, vzniká obsahově „řidký“ (ne-li prázdný) časový prostor. Pak záleží na tom, co je smyslem dané scény a jak se řeč propojuje s ostatními složkami celku.

Př. (1) Dialog je telefonní rozhovor, první z několika dialogů, které A postupně vede, vždy s negativním výsledkem. Hlavním smyslem je, aby divák byl svědkem jak snahy, tak neúspěchu.

A: Tady je Michal, promiňte, pane Mácha, že volám tak pozdě, je doma Franta?

B: Né, je na šňůře, hrajou na Slovensku.

A: Aha, jo vlastně. No, tak nic, díky, dobrou.

B: Jo.

(*Kamarád do deště*)

Není pochyby, že tento dialog by se v realitě mohl odehrát. V daném filmovém kontextu ho však pociťujeme jako rutinní šablonu. Je to patrně proto, že je zařazen jako článek dějové linie a z hlediska informace, kterou poskytuje, je příliš obšírný. Postrádáme dostatečný důvod, proč by měl poutat naši pozornost. Z charakterizačního hlediska je ukázkou jednoho z mnoha možných individuálních řešení konkrétní mluvní situace, která sama o sobě zde není předmětem zájmu.

Př. (2) Dialog je opět součástí děje. Předvádí „trik“, kterým C oklame otce, aby mohl na schůzku.

A: Dobrý den, pane Horáček. Už pude Jirka?

B: Kam? Kam by chodil, má domácí vězení.

A: No ale máme na učňáku povinný úklid.

C: Hele, řekni, že sem nikam nemoh, jo?

B: No počkej, počkej, počkej! To je něco jinýho! Tam musí, že jo, jak by to vypadalo.

C: Nijak.

B: Jaký „nijak“! Okamžitě se voblíkni a upaluj! – Už de.

C: No jo.

(Discopříběh)

V tomto případě mají všechny repliky samy o sobě smysl pro vývoj situace. Tvoří součást akce, která se jinak než řečí nemůže uskutečnit. Jejich text je však i zde až příliš realisticky prokreslen, scéna ztrácí na tempu.

6.2 Realistické napodobování „přirozené“ řeči mívá nežádoucí důsledky také v elementární rovině herecké dikce. Je to jistě primitivní otázka technická, ale zdaleka ne primitivní problém. Použití slov a konstrukcí z mimospisovných vrstev jazyka spojují herci obvykle s nedbalou, náznakovou výslovností. Svádí k tomu také výše zmíněná nadbytečnost textu. Ve snaze mluvit „zběžně“, mluví však často nesrozumitelně.

Technickým základem této nesrozumitelnosti je obvykle polykání slabik, neúměrné zrychlení některých částí vět, nedostatečná diferenciací samohlásek a nezřetelná výslovnost souhláskových skupin. Nechceme zde však zacházet do těchto podrobností. Spíše se pokusíme reagovat na potenciální námitky.

Je pravda, že i v reálném životě se v dialogu nesrozumitelnost objeví. Tam však posluchač může požádat o vysvětlení. Je také pravda, že některé části textu nejsou podstatné a herec je obvykle přesvědčen, že pouze tyto deformoval. Divák však neví, jestli to, čemu nerozuměl, bylo, nebo nebylo podstatné. Je-li nesrozumitelností více, ztrácí pozornost k řeči nebo trpělivost vůbec. Mimo to, jak jsme se snažili doložit v § 6.1, řeč ve filmu by zbytečné části spíše obsahovat neměla.

Je tu však ještě další hledisko: V celku, který tvoří pevnou strukturu, by měla být i „nesrozumitelnost“ funkční. Předpokladem pro to je, aby byla zřetelně vyčleněna. Připomeňme si scénu vypuknutí požáru z filmu *Hoří, má panenko*: Hlučný chaos, jímž vrcholí fiasko kolem volby královny krásy, končí řadou zmatených a nesrozumitelných výkřiků. Následuje okamžik hlubokého ticha a do něho promluví nejprve překvapený a potom okouzlený hlas: „Hoří. Hoří!“ Pak vypukne opět vřava. Takto sugestivního účinku by nebylo možno dosáhnout, kdyby nesrozumitelnost amorfně prolínala celou vrstvou řeči.

Nedbalý výslovnostní úzus je v současném filmu velmi častý a spíše ho přibývá. Zapomíná se na to, že používání jazykových prostředků z mimospisovných vrstev, zejména výrazů z různých slangů, snižuje možnost, aby si divák domyslel, co se říká, jestliže dobře neslyšel. Přitom nesrozumitelné bývají pochopitelně i podstatné části replik.

Př. (3) V dialogu vysvětluje A své dívce, ale hlavně divákovi, proč neohlásil policii, že byl přepaden a okraden. Nesrozumitelné části slov jsou zapsány kurzívou.

B: To je přece nesmysl, musíš to oznámit!

A: To nejde.

B: Proč? Proč to nejde, Michale?

A: Sem v *podmínce*. Po vojně sem dělal u benzínky. Vedoucí *tam* měl *manko*. *Hodil to i* na mě. Teď už by mi nevěřili.

(Kamarád do deště)

Př. (4) B přinesl peníze, které A nutně potřebuje.

B: Na.

A: Dík.

B: *Eště abys nadával!* Hlavně to koukej sehnat, ať mu to můžu vrátit.

(Kamarád do deště)

Nesrozumitelná replika v př. (4) není z věcného hlediska podstatná, následující věta však jakoby navazuje, takže máme pocit, že nám něco ušlo.

Není snad třeba rozvádět, že z technického hlediska je nesrozumitelnost řeči ve filmu zbytečná, a to i tehdy, vystupují-li neherci (jako je tomu např. právě ve filmech *Hoří, má panenko* a *Intimní osvětlení*, v nichž rozumíme téměř všemu).

6.3 Všímalí jsme si nadbytečnosti slov vzhledem k tomu, co se jejich prostřednictvím divák dovídá. Řeč však může být nadbytečná sama o sobě, a to i je-li informativní. Jak už bylo řečeno, dimenze řeči by měla být ve filmu především součástí existence jednajících osob (viz § 5.2). Informace, které vrstva řeči prostředkuje divákovi, působí jako přirozené, jen jsou-li smysluplné či uvěřitelné v rámci jednání konkrétních osob za konkrétní situace.

Příznačným typem, v němž dialog vyžaduje z tohoto hlediska pozornou péči, je situace, kdy je třeba stručně sdělit divákovi konkrétní fakta, která stojí mimo rámec zobrazovaného děje.

Už výše uvedený př. (3) naznačuje, jaký problém máme na mysli. Obšírné vysvětlení, které obsahuje replika A₂, je sice potřebné pro diváka, vzbuzuje však pocit „vyprávění“, což v dané situaci nepůsobí pravděpodobně. Už jen přesun vět, např. *Jsem v podmínce. Nevěřili by mi!* by poskytl možnost repliku rozložit na dvě části a obě samostatně (tj. různým způsobem) vázat na konkrétní situaci.

Uvedeme ještě jeden příklad, v němž by řešení nebylo tak jednoduché.

Př. (5) Dialog mezi A a jeho dívkou poté, co se A marně snažil vypůjčit potřebné peníze.

B: Tak já prodám auto.

A: Neblázni. *Vaši tě zabijou, až se vrátěj. To nejde.*

B: Tak co chceš dělat?

(Kamarád do deště)

Nesnáze činí označená část repliky A. Obsahuje informaci o nepřítomnosti rodičů, kterou divák potřebuje pro pochopení pozdější zápletky. Z hlediska situačního kontextu je však nepravděpodobná. Nepřijatelnost dívčina návrhu pro

A je dostatečně vyjádřena prostým *Neblázni*. Bez dalšího rozvádění by rozhovor působil organicky, jako potvrzení bezvýhodnosti situace: Začíná se uvažovat o krajnostech, přičemž nereálnost navrženého řešení je oběma mluvčím předem jasná. Tomu odpovídá zběžný, nezávazný způsob řeči i odpověď B bez dalšího komentáře nebo naléhání. Rozvedení repliky A dalšími větami budí však dojem, že A přece jen o věci uvažuje, případně chce své dívce zabránit v nepředloženém jednání. Tomu však neodpovídá tón rozhovoru ani další replika B. Celek pak působí uměle.

6.4 Nadbytečnost slovního vyjádřování i nesrozumitelnosti v řeči snadno způsobí, že divák začne linii řeči sledovat jen rámcově. Nebývá pak vnímavý k významovým a stylistickým rozdílům ani tam, kde by si to autoři přáli. Podobný stav může však vzniknout i z dalších, a asi vážnějších (protože strukturních) příčin:

Účinek slova ve struktuře filmu závisí také na tom, jak se pásmo řeči propojuje s fyzickým chováním osob. Je zřejmě žádoucí, aby se obě linie prolínaly, doplňovaly, ale zbytečně se nezdvojovaly. Probíhá-li slovo jen jako doprovod akce, je opět „devalvováno“. Stane-li se tento způsob principem a řeči je mnoho, podporuje dojem stereotypnosti jednotlivých scén a může i sluchově unavovat jako trvalá kulisa. Tímto neduhem často trpí zejména veseloherní a dobrodružný žánr.

Je však dobré si uvědomit, že vhodný způsob propojení řeči s fyzickým jednáním ve filmu představuje opět rozdíl proti použití řeči v reálné skutečnosti. Elementárním příkladem je situace oblíbená ve filmech nejrůznějšího druhu: Více lidí pozoruje prostor před sebou a čeká na příchod nebo příjezd někoho nebo něčeho. Všichni jsou soustředěni a hledí tímž směrem. V realitě života nepřekvapí, řekne-li někdo z čekajících: „*Už je tady, deme!*“ Ve filmu je to replika vhodná spíše do parodie. Neutrálně působí jen tehdy, nevidí-li divák nebo některý z čekajících na příchozího.

Nadbytečnost slovního proudu, který v podstatě jen „koloruje“ zobrazované situace, nelze dobře demonstrovat pouhým zápisem textu. Kromě toho jednotlivá scéna sama o sobě nebývá zvlášť nápadná. Negativní účinek se projeví především při opakování v rámci celku.

7.0 Raději tedy vyjdeme z opačného konce a zařadíme příklady, v nichž se řeč zdařilým způsobem uplatňuje jako výrazná a podstatná složka.

7.1 Řeč může být jedinečným prostředkem, je-li třeba zobrazit typický způsob myšlení člověka v určité situaci. V tom případě se stává samostatnou dimenzí a divák ji napjatě sleduje, ať je z věcného hlediska jakkoli bezobsažná. Má-li však být myšlenkové schéma z řeči patrné, nesmí být dialog zaplevelen množstvím zbytečným nebo nesrozumitelných slov.

Př. (6) B přivádí svého přítele A a jeho dívku C ke svému rodinnému domku,

v němž budou hosty. Dialog se odvíjí cestou mezi brankou a vchodem do domu.

A: Člověče Bambas, to je pěkný!

B: *No, tak ta terasa...*

A: Co děláš, Bambas, dyť to je vono, právě!

B: *No dyť říkám, ta terasa...*

C: Tam se dobře jí.

B: No, to je pravda.

. Nechcete angrešt?

C: No, já chci... (k A:) No co, prosim tě?

B: Eště jeden by tu někde měl bejt... (prohlíží keříček)

A: No tak ho nehledej...

(Intimní osvětlení)

Pouhý zápis textu, bez zvukové formy, ztrácí mnoho z kontrastů, které jsou v dialogu obsaženy. I tak je však nápadná úspornost a funkčnost použitých replik. Ani výplňková slova, charakteristická pro obecnou češtinu (*no, dyť* ap.) nejsou zde jen příznakem jazykové vrstvy, ale stávají se funkčními z hlediska logiky myšlení postav i atmosféry celé scény: *No, tak ta terasa...* vyjadřuje pochybnost. *No dyť říkám, ta terasa...* vzápětí na to přitakání. Opakování *No* téměř v každé větě dialogu, který je vzhledem k celkovému trvání scény skromný, podporuje její vlídně rozpačitou náladu.

Další příklad ukazuje, jak se obsahově téměř „prázdný“ text může stát funkčním jakožto projev myšlení a chování lidí.

Př. (7) Vstupní dialog filmu; členové hasičského spolku postupně vcházejí do sálu a prohlíží si sekyrku, kterou chtějí věnovat bývalému předsedovi k narozeninám (uvedena je jen první část dialogu).

A: Ukaž!

B: To je pěkný, co?

A: Je to pěkný, bude mít radost.

C: Ukaž, dej to sem!

D: To je pěkný!

E: Dyť tu sem, vokaž, no!

C: To bude mít radost, z tohohle!

F: Pěkný, pěkný to je.

A: Ale stejně vám řeknu, že sme mu to měli dát dřív. Vloni. Když slavil ty pětavosumdesátiny. A ne teď až na poslední chvíli.

C: No jo, to je pravda.

B: Ale vloni jsme nemohli vědět, že bude mít letos rakovinu.

A: To je právě vono. Teď to vypadá, jako dyš mu to chcem honem dát, než umře. A to eště chcete, aby měl ňákou radost.

D: Ale počkej, to víme jenom my, že má rakovinu. Von to neví. Tak může mít stejnou radost, né?

(*Hoří, má panenko*)

Vidíme, že zdánlivě náhodný sled replik tvoří souvislý a smysluplný řetěz. Významová neurčitost úvodních vět staví diváka náraz doprostřed dění a jejich mechanickým opakováním vzniká z mluvčích „společnost“. Z hlediska sdělné funkce jsou opakované replika „prázdné“, včetně věty „bude mít radost“. O to výrazněji pak tento motiv zazní na konci v zcela odlišné a konkrétní poloze.

7.2 Schematizace řeči jako prostředek pro zobrazení lidského uvažování je zřetelná i ve všech dalších ukázkách. V příkladech (8) a (9) kromě toho vidíme, jak propojení – či spíše rozpojení – řeči a zobrazené skutečnosti výrazně přispívá k celkovému účinku.

Prvním příkladem je scéna z filmu *Hoří, má panenko*, v níž se členové hasičského spolku po rozkradení tomboly radí, co dál (uvedena je jen závěrečná část delšího dialogu).

Př. (8)

A: Počkejte, mládenci, počkejte, vycházejte z toho, že u nás na plese není nikdo, kdo by si nekoupil aspoň jeden los. Zloděj bez losu u nás – neexistuje.

B: Z toho vycházejme. Z toho vycházejme.

C: No jo, tak z toho vycházejme, ale ty lidi tam čekaj, tak jim to musíme říct, ne?

A: Prosím tě, co bys jim pořád říkal, já nevím, co jim budeš říkat. Ty mně připadáš jak Ježíš Kristus, pořád někomu něco vysvětlovat. Podívej se. Tombola je rozkradená, ty lidi tam byli všecy, všecy sou podezřelí, tak ať držej hubu.

C: No a to je právě důležitý, že sou všichni podezřelí.

(hlasy přes sebe: To není pravda, něco na tom je atd.)

C: No jo, ale tak jim to někdo musí říct, porád!

B: A co by jim kdo říkal?

C: No že sou všichni podezřelí.

E: Mládenci, já nevím, jak myslíte, copak já bych jim to moh říct sám, to je maličkost. Ale myslím, že je to zbytečný.

A: No já nevím, zbytečný.

E: Zbytečný. Podívejte. Oni lidi dobře vědí, když si to rozkradli, že to nemůžou vyhrát. A taky dobře vědí, že sou všichni podezřelí: Lidi nejsou hloupí. Nejsou hloupí.

D: Nepodceňovat. Pánové, nepodceňovat ty lidi.

B: Ano, nepodceňovat. Lidem musíme věřit!

E: Ano. Nepodceňovat a věřit lidem.

(následuje ticho, které si postupně všichni uvědomí)

Chlapi, děte se tam někdo podívat! Co se tam děje v sále..

(Kamera ukazuje prázdný sál. Lidé jsou pryč. Nepadne jediné slovo. V následu-

jícím okamžiku členové spolku vypochoďují s pozdravnými výkřiky /zapomenuté/ gratulace k bývalému předsedovi.)

(*Hoří, má panenka*)

Jedním ze zdrojů účinku scény je ostrý přechod od dialogu k pokračování děje, fakt, že dlouhá úporná debata o tom, jak se zachovat „k lidem“, je uřata bez jediné další poznámky, která by komentovala nenadálé řešení. V reálu skutečného života by nepochybně takový komentář následoval. Zde se groteska lidského uvažování předvedená dialogem a „realita“ ukázaná obrazem střetávají v kontrastu, který není ničím změkčen. Celá situace, postoje a myšlení všech jejích aktérů, tím dostává zpětně ještě další dimenzi.

Jiný způsob funkčního kontrastu řeči a obrazu ukazuje závěrečná scéna filmu *Intimní osvětlení*.

Př. (8) Dialog se odehrává na balkóně vilky, rodina s oběma hosty sedí u snídane.

A (přináší pohárky s vaječným koňakem): Von je trochu hustší, ale dobřej.

B: Já mam ajrkoňak ráda.

C: Takovej blivajs.

A: Maruš, proč nejíš?

D: Copak můžu, s tím zubem?

E: Už si ho mohla mít dávno venku.

D: Ty mlč, prosim tě!

(zvoní budík)

C: To je čipera, ten bude jednou zvonit poledne!

A: Von zvoní dobře, ale holt pozdě, no.

B: A to vždycky?

A: Vždycky. Někdy vo hodinu, někdy vo dvě, vono taky podle počasí. Dyť už ho mám taky pětadvacet let. Já kdybych ho večer nenatáhla, tak snad ani neusnu.

E: Ale babi, je budík nezajímá.

A: Ale dyť my mluvíme spíš vo zvyku, ne vo budíku.

C: Tak na co?

(Všichni vstanou k přípitku)

C: Na ten koncert. Na pěkný ženský. A na co ještě?

E: A dyť to máš jedno.

C: No na to sem ještě nepil. Tak na to!

(všichni stojí se zakloněnými hlavami, protože hustý koňak ze skleniček nevyteče)

E: To takle tady budem stát do soudného dne?

A: To chce trochu trpělivost. Ale zato je dobřej.

(všichni stojí dál, dlouho; kamera se vzdaluje)

...

C: *To sou neděle.*

(v hlase poklid až uspokojení, zní Mozart, Malá noční hudba)

(*Intimní osvětlení*)

Paralelní linie řeči a fyzické existence postav tu probíhají jakoby nezávisle, střetává se dojem pohody a drobných disharmonií. Obraz ukazuje nejprve idylu a potom komičnost situace. Dialog připomene vztahy mezi členy společnosti. Je to vlastně rekapitulace, postavy pronášejí věty, které jsou pro ně typické a znějí nám známě. Divák se tak ocitá v roli kritického pozorovatele, který si s odstupem uvědomuje vnitřní napětí i vnější komiku. To ještě umocní vzdalující se kamera. Závěrečná věta pak zazní jako laskavý kontrapunkt k tomuto pocitu diváka.

7.3 Poslední příklad připomíná ještě jednu scénu z filmu *Hoří, má panenko*. Pásmo řeči budované s příznačnou úsporností se zde uplatňuje s pronikavým účinkem.

Př. (9)

Scéna při požáru; mluví lidé kolem sedícího starce, jemuž hoří dům.

A: Pani, děte na stranu, kousek.

B: Dyť já tady stojím proto, aby neviděl, jak mu hoří barák! Taký ho na to necháte koukat!

C: Otočte ho aspoň, dyť je to blbý!

A: Tak se dědo votočte.

D: Sedněte si, dědo, sedněte, pomalu.

A: No dyť von se tam stejně dívá.

B: No nedivte se, dyť mu hoří barák!

E: Dědo, není vám zima?

A: Tak pudeme blíž k vohni, ne?

D: Tak dědo, vstaňte, deme blíž.

C: Hergot člověče, tady to už nějak pálí!

A: Tak dědo, posaďte se, tady vám snad nebude zima. A hergot, tak nekoukejte tam pořád!

F: (hospodský začíná organizovat stánek s občerstvením):

Dědo, já si pučím váš stůl. Tak holky, vyndejte si kelímky, sem mi dejte tu slivovici, no, tak, votvírák tam není, votvírák. Tak, postavte to na trávu. Na všecky se dostane, na všecky!

G: Pane vrchní, dvě piva bych prosil!

F: Stavte se do fronty, tady prosím, do fronty!

E: Dědo napíte se trochu, je vám beztoho zima.

Stařec: Otče náš, jenž jsi na nebesích... (modlí se celý Otčenáš)

(*Hoří, má panenko*)

Pásmo řeči je tvořeno uspořádanou řadou jednoduchých, velmi konkrétních replik více mluvčích. Tato stavba umožňuje, aby se na malé ploše vytvořila souvislá výpověď s množstvím vnitřních zvrátů. Řeč je pevně zabudována do struktury celku. Vzniká řada vzájemně se prolínajících kontrastů: v řeči samé (proměny argumentace pro posouvání židle se starcem směrem od ohně, k ohni), mezi obsahem řeči a paralelním fyzickým jednáním (podívanou si nikdo nenechá ani na okamžik ujít), mezi řečí skupinky okolo starce a vyvoláváním při organizaci improvizovaného občerstvení, mezi řečí lidí a praskáním požáru, ovšem také mezi řečí přihlížejících a starcovým mlčením. Demonstrováný soucit zdůrazňuje necitelnost situace. Vzniká intenzivní pocit mentality davu a faktické lhostejnosti k neštěstí druhého člověka. (Jak je vidět, bylo by třeba dlouhého výkladu, abychom nedokonale naznačili, co a jak sděluje jeden cílevědomě postavený filmový dialog.)

8.0 Uzavíráme své uvažování s vědomím, že jsme se sotva dotkli složité problematiky. Teoretikům filmu se tyto poznámky budou jevit nejspíš jako náhodné. Lingvista rozezná záměr prostředkovaný volbou příkladů: Používá se v nich téže vrstvy národního jazyka, a to vrstvy, jejíž doménou je běžná každodenní konverzace. Relativně srovnatelný je i širší kontext, v jehož rámci řeč působí. Jde vesměs o filmy hrané, co do místa i času blízké zkušenosti diváka, také nejen úzce zábavné, ale v podtextu směřující (i když různou měrou) k obecnější výpovědi.

Právě na tomto typu textů lze názorně pozorovat jeden druh neúspěšného používání řeči ve filmu: Obecně platná skutečnost, že linie řeči netvoří nosný základ struktury filmu, vzbuzuje mylnou představu, že zacházení s řečí může být náhodné. Zároveň se většinou předpokládá, že převzetí autentických dialogů z reality zajistí autentičnost působení řeči ve filmu. Zdá se, že právě v kontextu současného českého filmu je aktuální tyto omyly připomenout. Pokusili jsme se proto alespoň ukázat, že opravdu není lhostejné, co, kdy a jak postava filmu řekne, jakmile jednou promluví; konečně ani to, jestli promluví.

SUMMARY

Speech in (Czech) Cinema

Zdena Palková

The paper contains some ideas concerning the problems of language and speech in Czech cinema, the aim being in the first place to reconsider these problems which have been dealt with insufficiently up to now.

In the general part of the paper /art. 1 to 5/, natural speech communication is compared with the way in which speech manifests itself in plays and films.

In the real-life world speech is, in the first place, a means of the *communication* of messages, b/ a kind of *action* and c/ a means of the *characterization* of persons. In most cases the function that communicates facts is prevalent, while other aspects which give information on the speaker himself in the first place, attract attention only in the situations in which they have a „personal“ sting.

In plays and films, speech operates in a more complicated situation characterized by signs. As an element of a superior system of signs, expression by speech /which in itself is a phenomenon characterized by signs/ is directed to an addressee who is outside the given /"acted"/ situation defined by speech. Taking notice of all the aspects of the use of speech, the spectators interpret them in connexion with the other elements of the whole. From the character's speech, they gain information both on the action and the characters themselves.

The differences in the use of speech on stage on the one hand and in cinema on the other are based on the part, different in each of these cases, taken by speech in the construction of the whole. Speech is one of the dominant elements in plays, while this is not the case in cinema. The use of various functional aspects of speech is also different. In theatre, speech is the main expression of a stage character's behaviour and his acts towards the world. It occupies more space than in reality, being a substitute for other manifestations of a stage character's „life“. The cinema shows human attitudes, behaviour and character through images, different forms of physical acts. In cinema, speech may have the same function as in real life while *the space* occupied in a film by speech may be more limited. Generally speaking, it may be said that, in cinema, the part taken in fictitious reality by speech rather resembles the situation in real life, while on stage it is distinctly different from it.

From this, the following conclusion must be drawn as regards the handling of speech in cinema: a/ The speech dimension as part of a superior structure should always be *constructed purposefully* even if a film-maker does not intend to give particular weight to this element. b/ The *characterizing aspect* is perhaps the one which is the most legitimate in films. The idea born by speech is, in the first place, an expression of a film character's qualities, of his way of reasoning in a specific situation.

As to the demands on the choice of language means, these two requirements seem to be the two poles of a contradiction: *conscious stylization* of speech on the one hand and its *naturalness* on the other. In reality, these two requirements do not compete with each other, because if speech is to function successfully in a film, both requirements must be met.

In present-day Czech films whose actions is close to the cinema-goers experience as to its place and time, we often see that, in spite of obvious attempts at „naturalness“, the flow of speech gives the impression of being an end in itself, lengthy or convulsive. The mere use of the respective languagetratum (the so-called colloquial Czech) does not ensure that the language dimension will produce an organic element in the structure of the whole. It is a frequent elementary mistake that speech tries to imitate real-life dialogues instead of producing their typical stylization.

In the following part of the paper several examples of the negative or positive use of speech are analyzed. The samples are comparable with each other as to the national languages stratum used in them (the so-called colloquial Czech) and, relatively, as to the context in which speech operates. They are chosen from the films *Intimate Lighting* (1965, Ivan Passer), *The Firemens Ball* (1967, Miloš Forman), *Disco Story* (1987, Jaroslav Soukup) and *A Pal through Thick and Thin* (1988, J. Soukup).

The examples mentioned in art. 6 show how a dialogue which is realistic in substance may seem lengthy in the context of a film and they turn attention to the insufficient intelligibility of „natural“ diction, to the superfluosness of the speech which only „colours“ the situations and to some other mistakes.

Examples in which, on the contrary, speech is an expressive and substantial element are included in the art. 7. In all of them, speech plays the role of an irreplaceable means of expression of man's typical way of thinking in a given situation. In such cases, speech becomes an independent dimension, and the spectator follows it in suspense although it has almost no content as to facts. Examples are given first of a terse dialogue which clearly shows the pattern of ideas and second of several ways of a functional (and often contrast-producing) linkage between speech and the reality shown.

The part containing documents is not meant to be a critical review of individual films but to make the preceding reflexions specific. We try to show that what a character says in a film and when and how he does it should not be considered with indifference.