

Literární obzor

Jazyk a film: problematika stále aktuální

Sprache im Film Ed. Gustav Ernst. Wespennest, Wien 1994, 155 s.

Vztahy mezi filmem a verbálním jazykem představují tradiční téma filmové vědy i publicistiky; navíc zhruba od sedmdesátých let můžeme v odborné reflexi sledovat zřetelný příklon k výzkumu postavení a fungování neobrazových složek filmu, tedy spolu s hudbou především jazyka.¹⁾ Dokladem toho, že zájem o zmíněné otázky neochabuje, je nedávno vydaný sborník *Sprache im Film* (Jazyk ve filmu), shrnující referáty a diskusní vystoupení ze stejnojmenného mezinárodního sympozia, jež se konalo v září 1993 ve Vídni.

I když název sympozia i sborníku signalizuje, že by mělo primárně jít o zaměření na úlohu jazyka v rámci filmového díla, je okruh problémů, jichž se autoři dotýkají, mnohem širší. Ve sborníku nacházíme úvahy a poznámky o převodu literárního díla do scénáře, o vztahu scénáře a filmu, o písemných materiálech souvisejících s produkcí a distribucí filmů, o dialogu a řeči vypravěče ve filmu, o postupech uplatňovaných při dabingu i o různých verbálních reakcích na hotové filmy. Někteří přispěvatelé se nevyhýbají ani užívání výrazu jazyk a výrazů příbuzných v metaforických významech.

Probíraná témata tedy vlastně pokrývají celou oblast vztahů mezi jazykem a filmem. Na druhé straně ovšem shromážděné příspěvky charakterizuje spíše dílčí a často výrazně subjektivní pohled. Do značné míry je to dáno složením účastníků sympozia. Organizátoři na něm dali slovo jak filmovým vědcům a publicistům (Jürgen Kasten, Joachim Paech, Gertraud Steinerová), tak spisovatelům a scenáristům (Jochen Brunow, Gustav Ernst, Aurelio Grimaldi, Georg Stefan Troller), režisérům (Manfred Karge, Franz Novotny, Götz Spielmann, István Szabó), producentům (Bo Christensen, James Mackay), odborníkovi na zvuk ve filmu a na dabing (Ray Gillon). Nemálo místa tak zaujímají volně vedené úvahy nebo zase výklady o konkrétních případech z praxe. Konfrontaci názorů a přístupů představitelů různých profesí spjatých s filmem nelze však upřít zajímavost.

Z odborného hlediska je nesporně nejpozoruhodnějším příspěvkem sborníku stať německého filmologa **Joachima Paecha**²⁾ *Vorschriften – Inschriften – Nachschriften* (s. 23 – 40). Její název, využívající jazykové hry, je přeložitelný jen velmi obtížně; s určitou přibližností – a ztrátou pregnantnosti a vtipnosti – jej snad lze do češtiny převést jako „Psaní před filmem – psaní ve filmu – psaní po filmu“.

Paechova práce je hodna zájmu přinejmenším ze dvou důvodů. Zaprvé se pokouší souhrnně zachytit celé rozpětí působnosti jazykové sféry ve vztahu k filmu a respektuje přitom aspekt historický i teoretický, zadruhé – z hlediska metodologického – v ní lze spatřovat názorný příklad uplatnění poststrukturalistických způsobů uvažování: v popředí stojí nikoli snaha o „čistotu“ klasifikace, ale spíše hledání styčných bodů i mezi oblastmi zdánlivě nespojitými, výklad nenuceně osciluje mezi dílčími tématy, výrazným podnětem pro reflexi jsou sémantické potence slov (naznačuje to už titul stati), mezi základním a přeneseným významem výrazu není pevná hrani-

1) Přehled výzkumů do počátku devadesátých let viz v práci: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, zvl. s. 68 – 69.

2) Paech je mj. autorem syntetizující příručky *Literatur und Film*. Stuttgart 1988.

ce. Je příznačné, že východiskovým pojmem je pro Paecha nikoli jazyk, ale psaní, resp. písmo (Schrift, writing, écriture), a to ve zjevné souvislosti s jeho aktualizací a novým obecným vymezením v pracích Jacquesa Derridy i dalších autorů. Napětí mezi tradičním a novým vymezením psaní (písma) prochází celou statí. O derridovské inspiraci svědčí i důraz kladený na pojem stopy.

Alespoň některé Paechovy výklady a názory si zaslouží stručnou reprodukci:

Tři kapitoly, odpovídající třem složkám titulu, nejsou propracovány ve stejné míře; kratší úvodní a závěrečná kapitola vytváří určitý rámec. V kapitole o „psaní před filmem“ připomíná Paech různé podoby tohoto psaní, včetně patentových přihlášek technických vynálezů, a všímá si hlavně problémů transformace písma v obraz. Kapitola o „psaní po filmu“ se pak snaží o přehled typů slovesných textů vznikajících v návaznosti na film. Jde o popisy filmů v kritikách či analýzách (se základní otázkou: co je v písemné informaci o filmu z filmu postižitelné?), ale také o literární adaptace filmových děl (u nás většinou označované anglicismem „novelizace“). Konečně se tu objevuje problém „filmového stylu“ v původních literárních textech, psaní pod vlivem (recepce) filmů. Paech zdůrazňuje, že mluví-li se např. o metodě filmových záběrů v literárním textu, pak je to jen ve smyslu „literární mimézy kinematografického vnímání“ (s. 38). Závěr: „nevede žádná přímá stopa psaní od filmu k literatuře“ (s. 39).

Střední kapitola Paechovy statí je také její kapitolou ústřední. Zčásti je věnována sledování účasti nápisů ve filmovém díle. Paech si nejprve všímá úlohy mezititulků v němém filmu; poukazuje na to, že proniknutí písma do filmu je spjato s potřebou postihnout souvislost mezi jednotlivými pohyblivými obrazy. Zajímavá je poznámka o tom, že nápisy se stávají součástí filmu ve chvíli, kdy se utváří systém filmové distribuce a film musí vystupovat jako v sobě uzavřený celek; předtím plnil vysvětlující funkci hlas živého komentátora nebo slova promítaná dodatečně z diapozitivů.

Protějšek k nápisům mezi obrazy představuje písmo integrované přímo do obrazu. Nejběžnějším případem jsou záběry diegetických (do ukázaného fiktivního světa patřících) písemností – lístků s poznámkami, telegramů, novinových výstřižků. Vedle toho ovšem Paech upozorňuje i na další typy zapojení písma do obrazu: pronesená, resp. myšlená slova se objevují vedle postav jako „řečové bubliny“ v komiksech (např. v *Golemovi* Paula Wegenera [Der Golem – Wie er in die Welt kam, 1921] plyne magické slovo obrazem jako zhmotněný dech); obraz je „přepisován“ slovy, jež jsou umístěna jakoby na jeho povrchu, a odhalují tak materialitu filmového pásu (uplatnění tohoto postupu vrcholí ve filmových experimentech Jeana-Luca Godarda či Petera Greenawaye).

Podnětný, ale zřejmě ne zcela nesporný je Paechův poukaz na to, že úvodní (závěrečné) titulky a úvodní informační nápisy se často diegetizují, resp. stojí na rozhraní diegetické a nediegetické sféry, a to v tom smyslu, že se svým stylem a formou přizpůsobují povaze fiktivního světa filmu, příp. „překrývají“ pohyblivé obrazy filmu, v nichž se už začíná rozvíjet děj. Tak titulky a vysvětlující nápisy na počátku *Hvězdných válek* George Lucase (Star Wars, 1977) jsou utvářeny tak, aby byly izomorfní k tvaru a pohybu kosmické lodi, jež se vzápětí objevuje v obraze. V přepisu Stendhalova románu *Červený a černý* od Clauda Autant-Lary (Le rouge et le noir, 1954) se na začátku ukazují a otáčejí stránky knihy; tak se podle Paecha formuluje teorie filmu jako četby knihy: „Signifikanty symbolického písma produkují při čtení [prostřednictvím kamery] své signifikáty v obrazech filmu, jež jsou zase ‚imaginárními signifikanty‘ (Metz) obrazů na plátně, jejichž smysl se realizuje v hlavách diváků jako ‚čtenářů‘ knihy ve filmu (...) stopa písma se wpisuje do pohybů filmu“ (s. 32).

S rozbory fungování nápisů se propojují úvahy, jež překračují verbální oblast a snaží se postihnout povahu „filmu jako psaní/písma“. Psaní se tu chápe vlastně jako každá artikulující a diferencující

cí činnost a písmo je pak zanechaná stopa této činnosti.³⁾ Pohyblivý obraz filmu vystupuje jako stopa reality zapsaná světlem a proces zapisování stopy se opakuje na plátně prostřednictvím světelného paprsku; v právě aktuální světelné stopě se přitom zachovávají i otisky stop předcházejících. V dalším aspektu působí autor filmu jako píšící subjekt, jenž do filmu vtiskuje svou stopu. A konečně se film zapisuje do vědomí diváka, který tak film pro sebe konstituuje.

Zároveň se připomíná pojetí, jehož základy už před lety formuloval Sergej Ejzenštejn, modelující způsob sémantické výstavby filmu podle staroegyptských hieroglyfů a čínského písma: Divák by měl „číst“ film tak, že v „prostoru“ mezi pohyblivými obrazy sleduje významovou stopu, která dává vzniknout významům nevázaným na ikoničnost obrazů.

V závěru kapitoly se Paech ještě zastavuje u proměn statusu filmového psaní, jež přináší elektronické zpracování obrazu. To způsobuje, že se ztrácí stopa směřující od věcí k jejich světelným obrazům: „obraz věcí už věci samotné nepotřebuje, obraz tohoto světa potřebuje svět jen jako pole energie pro elektronickou produkci obrazů“ (s. 36).

Z dalších příspěvků sborníku je záhodno zmínit alespoň článek **Jürgena Kastena** o období nástupu zvukového filmu – *Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm zum Tonfilm* (Od vizuální k akustické řeči. Scénář ve fázi přechodu od němého filmu k zvukovému, s. 41 – 55) – a článek **Gertraud Steinerové** o rakouském „heimatfilmu“ – *Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm* (Padesátá léta patří heimatfilmu, s. 57 – 69).

Petr Mareš

Základy filmu bez filmů

Mojmír Drvota: *Základní složky filmu*
Národní filmový archiv, Praha 1994, 98 s.

Roku 1973 vyšla pro studenty Ohio State University skripta, která napsal jejich profesor, pražský rodák Mojmír Drvota. Po více než dvaceti letech vycházejí roku 1994 česky s titulem **Základní složky filmu** jako třetí svazek Knihovny Iluminace péčí Národního filmového archivu v příjemné grafické úpravě Ivana Exnera a se zasvěcenou, sympatizující předmluvou estetika Vlastimila Zusky.

Jednotlivé kapitoly nesou název: **Obraz, Pohyb, Rytmus, Obsah, Autor**; v **Závěru** pak Drvota shrnuje jejich podstatné teze. Pojmem „základní složky“ bychom jistě mohli rozumět i něco jiného – a pochopitelně by se pak k jednotlivým kapitolám daly připojit jiné poznámky, postřehy, úvahy, reflexe i závěry, stejně jako některé autorovy by se odtud daly vypustit. To by ovšem byla jiná knížka, možná méně „atomizovaná“ na víceméně technologické prvky kinematografického faktu, možná však i méně informativní. Informativní totiž Drvotova knížka je.

Autor, který po válce na pražské a olomoucké univerzitě studoval estetiku a získal titul PhDr. za práci z teorie filmu, hned v první kapitole **Obraz** postupuje tak, aby byl poznán a etablován i jako **praktik** (jako druhý režisér pracoval s Radokem na *Daleké cestě* a nějakou dobu před emigrací působil též v Laterně magice); jeho knížka se opírá o obecné a téměř „technologické“

3) Srov. Krzysztof L o s k a, *Pismo (écriture)*. In: *Słownik pojęć filmowych*. Tom 6. Wrocław 1994, s. 123 až 153.