

rozhodujícím o podobě nového titulu se stává právě zřetel k odlišnému okruhu recipientů. Ctitele autentické podoby filmového díla může iritovat Schreitmüllerovo stanovisko, podle něhož jsou legitimní nejen změny titulů motivované kulturními specifiky (poukazy na jevy, které jsou v jiné kultuře málo známe nebo zcela neznámé, resp. které by vyvolávaly nepřípadné asociace), ale také změny, jejichž cílem je jednak zvýšení atraktivitu filmu pro (nové) diváky, jednak zvýšení přístupnosti, pochopitelnosti titulu (mj. s. 321, 342).

Materiálová složka této části monografie se soustřeďuje na německé tituly filmů s originálním titulem anglickým (s. 321 – 344), a je třeba říci, že přes liberalistické východisko se autor nevyhýbá kritickým poznámkám a zmínkám o nevhodných řešeních. Na základě důkladné klasifikace změn dospívá k závěru, že německé tituly bývají v porovnání s originálem explicitnější a redundantnější, dramatičtější, konkrétnější a více zaměřené na jednající postavy. Velmi zajímavý a aktuální problém představuje identita titulu, tedy zachování jeho originální podoby i v odlišném jazykovém prostředí (v českých kinech např. *Pretty Woman* – o tom s. 323 – 329).⁴⁾

Nesporně cenná a průkopnická je třetí část monografie. Ta jednak seznamuje čtenáře s kvantitativním podložením některých výzkumů (statistický rozbor obsáhlého korpusu anglických a odpovídajících německých titulů, s. 353 – 360), jednak ukazuje postoje k titulům u subjektů na obou pólech komunikačního procesu: podává se tu informace o anketě mezi německými filmovými distributory (s. 346 – 352) a o testech zjišťujících přiřaditelnost německých titulů k titulům originálním a jejich přijatelnost pro recipienty (s. 361 – 384). Všechny tyto výzkumy se tedy týkaly vícejazyčného kontextu, zajímavé a důležité výsledky by jistě mohlo přinést i empirické a statistické zkoumání titulů v aspektu vnitrojazyčném.

Sluší se ukončit recenzi v duchu recenzovaného díla: Schreitmüllerova monografie dokazuje, že nauka o titulech rozhodně není u konce s dechem (*A bout de souffle*) a že probírání se ve filmových titulech neznamená přehlídku ztraceného času (*Parade du temps perdu*), ale může být veselým poznáváním (*Le Gai savoir*) a dobrodružstvím (*L'avventura*).⁵⁾

Petr Mareš

Nový katalog němého filmu

Český hraný film I 1898 – 1930.

Národní filmový archiv, Praha 1995. 285 stran, 270 fotografií, náklad 5000 výtisků, cena 330 Kč.

V roce 1957 vydali pracovníci Dokumentačního oddělení Čs. filmu Jan S. Kolár a Myrtil Frída publikaci *Československý němý film 1898 – 1930* s podtitulem *Základní materiály k historii českého filmu*. V prosinci roku 1995 se na pultech knihkupectví objevila kniha *Český hraný film I 1898 – 1930*. Připravili ji pracovníci Národního filmového archivu – Vladimír Opěla (ředitel

4) O způsobech vytváření českých titulů zahraničních filmů srov. Petr Mareš, *O překládání titulu filmového díla*. „Naše řeč“ 65, 1982, s. 128 – 144; týž, *Filmový titul a jeho překlad*. „Film a doba“ 29, 1983, s. 515 – 517; týž, *Jak se dnes překládají názvy filmů*. „Tvar“ 4, 1993, č. 31 – 32, s. 14.

5) Srov. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *666 profilů zahraničních režisérů (A – Z)*. Praha 1977.

NFA), Eva Urbanová, Blažena Urgošková, Jitka Panznerová, Ivan Klimeš, Táňa Bretyšová s početným týmem interních i externích spolupracovníků. Rozdíl mezi oběma díly je patrný na první pohled; místo brožovaných „skript“ vázaná kniha s obsáhlou obrazovou přílohou. V prvním případě jde o katalog hrané produkce němé éry na území Československé republiky; zahrnuje tedy i několik filmů slovenských včetně *Jánošíka* realizovaného americkými Slováky. Zatímco Kolár s Frídou evidovali 365 filmů, uvádí nový katalog zaměřený výhradně na produkci českých zemí 388 filmů. Pracovníkům archivu se tedy podařilo objevit téměř tři desítky dosud neznámých filmů. Důležité je, že současný soupis obsahuje nesrovnatelně více údajů. Každého uživatele slovníku jistě také potěší, když si bude moci o těchto filmech učinit alespoň částečnou představu na základě publikované fotografie, která je součástí hesla – pokud se pochopitelně obrazový materiál dochoval.

Autoři katalogu vycházeli ze solidní pramenné základny. Jako primární zdroj informací jim sloužila filmová kopie (ta ovšem v řadě případů k dispozici není). Z ní se dalo v ideálním případě zjistit kromě názvu filmu a jeho žánru i jména režiséra, autora literární předlohy, architekta, výtvarníka, návrháře kostýmů a herců. Zároveň na ní mohlo být uvedeno, jaké firmy film vyrobily a distribuovaly a dokonce i v jakých exteriérech a ateliérech byl film natočen. Všechny tyto údaje filmové kopie však většinou neuváděly. Z pochopitelných důvodů se muselo navíc pracovat i s kopiemi či negativy poškozenými a neúplnými, bez úvodních titulků. Některé filmy se konečně vůbec nedochovaly a o jejich existenci víme jen ze sekundárních zdrojů. Mezi ně patří v první řadě písemné archivní materiály. Nejdůležitější jsou cenzurní spisy (dochované v úplnosti od roku 1928; z období 1919 – 1924 jen fragmentárně). V cenzurním spisu se objevuje jméno a adresa právnické nebo fyzické osoby předkládající film k cenzuře, název filmu a jeho délka, stručný obsah filmu a záznam o průběhu a výsledku cenzurního řízení. Skutečnost, že film prošel cenzurou, dokládá majitel kina úřadům cenzurním lístkem, který také obsahoval základní údaje. Další archivní prameny představují synopse a scénáře, uložené v NFA, Literárním archivu PNP, divadelním oddělení Národního muzea či Vojenském historickém archivu. Důležité poznatky o katalogizovaných filmech lze také čerpat z reklamních materiálů, tisku, fotografií pořízených při natáčení, memoárových prací atd.

Publikace *Český hraný film I 1898 – 1930* nemá sloužit nejen českým zájemcům o dějiny filmu, proto jsou důležité pasáže (úvod, obsahy jednotlivých filmů, poznámky) uváděny i v anglické mutaci. Každý film – ať dochovaný, či nedochovaný – představuje samostatné (číslované) heslo. Na škodu uživateli však není na první pohled patrné, zda se kopie filmu dochovala, či nikoliv. Zejména v rejstříku by bylo rozlišení dochovaných a nedochovaných titulů mimořádně produktivní. Katalogizační zápisy se přidržují pravidel Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF). Uvádějí 1. název filmu, 2. rok výroby (tj. rok dokončení výroby), 3. výrobu a ateliéry, 4. distribuci (tj. firmu, která se zabývala distribucí při první premiéře), 5. datum premiéry, 6. exteriéry, 7. literární předlohu, 8. – 9. jména lidí, kteří se na výrobě filmu podíleli (tj. režiséra, autora námětu či předlohy, scenáristy, kameramana, architekta, výtvarníka, návrháře kostýmů a samozřejmě herců), 10. obsah, 11. poznámku, 12. filmové materiály (zda se dochovaly: originální negativ, duplikační kopii, duplikační negativ, kopii...), 13. soudobou dokumentaci (tj. většinou obrazové materiály – fotografie, plakáty, letáky apod.), 14. prameny, 15. bibliografii.

Oproti dílu J. S. Kolára a M. Frídy je tedy podstatně rozšířen počet registrovaných údajů a způsobem zpracování jednotlivých „rubrik“ i výrazně prohloubena míra jejich podrobnosti. Například pro oddíl bibliografie byly excerpovány všechny dochované filmové časopisy vydávané v českých zemích do roku 1930, hlavní české deníky a reprezentativní vzorek kulturních periodik. Škoda, že zprávy z tak významných německých deníků jako *Bohemie*, *Prager Presse* či *Prager Tagblatt* byly oproti českým periodikám získány jen příležitostně. Bylo by stálo zato bibliografii tímto smě-

rem dopracovat a vydání katalogu třeba i pozdržet, než jej předložit odborné veřejnosti s vědomým dluhem do budoucna.

Za jistý nedostatek publikace také považuji, že k ní není připojena obsažná úvodní studie, která by analyzovala výsledky, jichž bylo při soupisové práci dosaženo, a případně naznačila, jak se jimi mění – či může měnit – dosavadní obraz první fáze české kinematografie. Kdo jiný by byl k takovému konstatování povolán než tvůrci tohoto katalogu!

Nedá se pochybovat o tom, že *Český hraný film I 1898 – 1930* představuje nesporně cenný příspěvek k poznání dějin naší kinematografie, nezbytný materiálový základ ke všem dalším pracím. Je vybaven několika rejstříky, mimo jiné například i rejstříkem exteriérů. (Osobně bych uvítal, kdyby alespoň ve jmenném rejstříku byly vedle číselných odkazů uvedeny i plné názvy filmů; uživatel by tak měl k dispozici filmografii jednotlivých osobností bez jakéhokoliv listování.) Mějme nicméně na paměti, že je to jen první krok – katalog nenahradí zevrubný filmový slovník osob a institucí ani řádnou dějepisnou práci. Dějiny filmu a ještě lépe dějiny kinematografie v českých zemích vzdělaná veřejnost skutečně potřebuje.

A ještě jednu osobní poznámku: Hrdinka Macharova veršovaného románu *Magdalena* se sice jmenovala Lucie, v této podobě se její jméno také skutečně jednou v díle vyskytne, ale jinak používá autor vždy formy Lucy. „Lucy“ je napsáno i pod reprodukcemi v *Prager Presse*. Je to maličkost, ale mně na Macharovi záleží.

Jiří Pokorný

Carrière vypráví o scenáristice a příběhu

Jean-Claude Carrière: *Vyprávět příběh.*

Národní filmový archiv, Praha 1995, 216 stran, náklad 1000 výtisků, cena 69 Kč.

Kniha francouzského spisovatele, dramatika, příležitostného herce, ale především scenáristy Jeana-Clauda Carrièra (1931) *Vyprávět příběh* nezastírá své původní určení. Carrière oba texty, z nichž kniha sestává, zamýšlel jako shrnutí svých scenáristických zkušeností, které nabyl od roku 1961, kdy napsal první scénáře ke krátkým filmům Pierra Etaixe.

Zvláště první text *Scenárista aneb cesta do Bruselu* (1986), který vznikl jako reakce na Carrièreovy přednášky o scenáristice na bruselské filmové škole INSAS, nezapře, že je psán pro adepty scenáristického řemesla. Autor, který se podílel na bezmála osmdesáti scénářích filmů takových režisérů jako Luis Buñuel, Andrzej Wajda, Miloš Forman, Louis Malle, Carlos Saura či Volker Schlöndorff, se přidržuje konkrétních scenáristických problémů, uvádí příklady z vlastní bohaté praxe a z oblasti filmových dějin, které pochytil z první ruky (Buñuelova vzpomínka na Chaplina). Krátké, svižně odvyprávěné kapitoly občas ústí v pokyny učitele žákům, ale přesto se celá stať dosti vymyká běžné představě o příručce či vysokoškolských skriptech. Důvodem je Carrièreova osobitost, jež vtiskla celému textu svou podobu. Carrière ostatně mluví o tom (v souvislosti s dialogem postav, ale čtenář může jeho poznámku chápat obecněji), že žádný předem daný styl neexistuje, že každý jednotlivý styl je odvislý od příběhu, ale také od postav, které se v něm vyskytují. Což se naplnilo i v tomto případě: to, jakým způsobem si Carrière dokázal podmanit žánr