

Články

DVA ČESKÉ NĚMÉ FILMY:
NARACE A MEZITITULKY

Petr Mareš

(1) V tomto příspěvku¹⁾ se chci zaměřit na popis podob a funkcí mezititulků (resp. obecněji nápisů) ve dvou dochovaných českých filmech z druhé dekády dvacátého století, které, i když odstup mezi daty jejich realizace není velký, zřetelně reprezentují dvě stadia vývoje české kinematografie. Jednoduchá situační komedie *Noční děs* (523,2 m), natočená podle námětu dramatika a prozaika Františka Langra, se řadí k prvním pokusům o vytvoření hraných příběhů, primárně orientovaným na pobavení běžného publika. Film, vyrobený společností ASUM v druhé polovině roku 1914, vznikal ve skromných podmínkách, v pražských exteriérech a v plátných dekoracích na divadelním jevišti; režisérem byl Jan Arnold Palouš. Historický snímek *Stavitel chrámu* (1087,7 m), vycházející ze staropražské legendy, pak představuje dílo relativně ambiciózní, jež usiluje i o výtvarný efekt. Film vyrobila v roce 1919 společnost Bratři Deglové; režíroval jej Karel Degl spolu s historikem umění Antonínem Novotným.²⁾

(2) Cílem těchto výkladů je ukázat způsoby fungování nápisů ve dvou konkrétních filmech, přičemž výsledky mohou sloužit jako východisko pro srovnávání s filmy dalšími. Nelze ovšem postupovat zcela izolovaně. Podkladem musí být obecnější báze, která tu dále bude načrtnuta alespoň v podobě několika tezí; její součástí je i terminologický aparát, který byl už ověřován na rozboru dalších filmů.

(2.1) Po roce 1910 se ve světové kinematografii postupně konstituoval funkční a relativně efektivní mechanismus vztahů mezi nápisy a pohyblivými obrazy; exemplárním dokladem jsou velké filmové projekty Davida Warka Griffitha. Ve filmovém díle tak byla nastolena dynamická rovnováha jednotlivých složek, kterou ovšem stále znovu rozkmitávaly výchylky na obě strany, ve směru k „přebytku“ nápisů i k jejich „nedostatku“. (Posuzování výchylek je přitom nepochybně podmíněno subjektivní zkušeností

1) Mírně upravený a rozšířený text referátu předneseného v anglické verzi na mezinárodní konferenci *Scrittura e immagine nel cinema. Dalle didascalie del muto alla parola scritta nei primi anni del sonoro* (Písmo a obraz ve filmu. Od mezititulků v němém filmu k psaným textům v prvních letech zvuku), konané na universitě v Udine (Itálie) v březnu 1997. Anglická verze bude publikována v konferenčním sborníku.

2) Základní údaje o obou filmech (včetně shrnutí obsahu) uvádí katalog *Český hraný film I. 1898 – 1930*. Praha 1995, s. 129 a 188 – 189. Výklad v historickém kontextu viz Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985, s. 45 – 47 a 62. Bartošek ovšem věnuje větší pozornost okolnostem vzniku daných filmů než filmům samým.



Noční děs

Foto archiv

recipienta.) Zřejmým důsledkem této situace je fakt, že výskyt nápisů lze předvídat jen v omezené míře.

(2.2) Užívaný soubor nápisů se primárně diferencuje na nápisy **diegetické**, které jsou součástí představeného (fiktivního) světa, a nápisy **nediegetické**, reprezentované v zásadě (mezi)titulky. K nim patří (mezi)titulky, které se umísťují na metatextové rovině (název filmu a případně názvy jeho částí, titulky s informacemi o tvůrcích filmu, motto apod.), mezititulky **promluvové**³⁾ a mezititulky **narativní**, které mají charakter komentářů (zpravidla neosobního) vypravěče. Pro postižení diferenciací narativních mezititulků je možno použít následující třídění (příklady pocházejí z Griffithova filmu *Intolerance*):⁴⁾

(a) Mezititulky **faktové** podávají zhuštěnou, elementární informaci o určitém faktu (příznačná je nominální forma): *Zápalné oběti*.

(b) Mezititulky **událostní** informují o určitém dění, poukazují na vztahy mezi jeho elementy (příznačné jsou větné konstrukce): *Jenkins studuje zvyky svých zaměstnanců*.

3) Často užívaný termín „mezititulky dialogové“ není přesný, neboť tyto titulky běžně zaznamenávají i pronesené nebo vnitřní monology. Charakterizuje je osobitý podvojný status: na jedné straně uvádějí to, co je součástí diegeze, na druhé straně však podávají zprávu o představeném světě, jsou vůči němu „vnější“.

4) Podrobnější výklad o třídění a funkcích mezititulků a bohatší exemplifikaci viz v mé starší práci: Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 89 – 92.

(c) Mezititulky **časového a prostorového určení** slouží k časovému a/nebo prostorovému zařazení událostí a vyjadřují časové a/nebo prostorové vztahy: *Blízko Jaffské brány*.

(d) Mezititulky **představovací** identifikují vystupující subjekty: *Marie, matka*.

(e) Mezititulky **vysvětlující** podávají informace potřebné k náležitému pochopení zobrazeného dění: *Když se tito farizejové modlí, požadují, aby ustala veškerá činnost*.

(f) Mezititulky **encyklopedické** přesahují vyprávěný příběh a slouží k obecnému poučení recipientů: [...] *Farizejové – strana učených Židů, jméno později získalo špatnou pověst patrně kvůli pokrytcům, kteří mezi nimi byli*.

(g) Mezititulky **charakterizační a subjektivizující** informují o vlastnostech, pocitech, záměrech, psychickém stavu postav: *Nové rozptýlení – sleduje štěstí jiných*.

(h) Mezititulky **hodnotící** vyslovují přímé nebo nepřímé hodnocení postav a událostí: *Pokrytci z jiného věku, stejně intolerantní*.

(i) Mezititulky **instrukční** explicitně formulují návod k porozumění: *Každý příběh ukazuje, jak nenávisť a intolerance bojovaly v průběhu věků proti lásce a milosrdenství*.

(j) Mezititulky **zobecnující** připojují k zobrazenému dění tvrzení obecného rázu: *Když ženy přestanou přitahovat muže, často se obracejí k reformnímu hnutí*.

(k) Mezititulky **náladotvorné** se snaží verbálně postihnout atmosféru scény a vyvolat u recipienta odpovídající emocionální postoj: *Tiché tajemství lásky*.

Není snad třeba zdůrazňovat, že toto roztrídění je nutně schematické; některé konkrétní mezititulky se vzpírají přesnému zařazení nebo v sobě kumulují několik typů.

Určitým zobecněním pak můžeme dospět ke třem podstatným funkcím mezititulků: (a) poskytují recipientovi základní orientaci v tom, co je představeno obrazem, verbalizují sémantické jádro obrazu; (b) informují recipienta o tom, co obraz nemůže zprostředkovat, resp. co může zprostředkovat jen omezeně a nezřetelně; (c) dávají recipientovi implicitní nebo i explicitní podněty k interpretaci sledovaného. K tomu je nutno připojit ještě (d) funkci kondenzační (mezititulky informují o událostech a jevech, které nejsou obrazově ztvárněny) a (e) funkci konstrukční a členící.

(2.3) V komplexu relací, do nichž nápisy a obrazy v němém filmu vstupují, můžeme teoreticky rozlišit tři základní aspekty, které jsou ovšem v praxi jen obtížně oddělitelné: Za prvé je to interakce nápisu a bezprostředně sousedících obrazů (následujícího, předcházejícího), za druhé jde o vzájemný podíl nápisů a obrazů na budování filmové narace a konečně za třetí jde o aspekt pragmatický, tedy o vztah k diváckému subjektu, o modelování procesu porozumění filmu.

(2.4) V interakci mezi nápisem a obrazem vystupuje do popředí jednak sémantický vztah obou prvků, jednak směr působení nápisu. Důležitost získává míra redundance, míra výskytu případů, kdy je též význam sdělován znaky verbálními i ikonickými. Relativně vysoký počet takových případů lze chápat jako projev „nedůvěry“ ve sdělnou sílu samotného obrazu, spatřující v používání slov záruku náležitého porozumění. S „nedůvěrou“ v obraz souvisí také zřetelný sklon k **prioritě** narativních mezititulků, tedy k tomu, že slovní vyjádření, verbalizující hlavní složky filmového sdělení, předchází před odpovídajícím vyjádřením obrazovým.

Osobitou variantu vztahu mezi nápisem a obrazem tvoří posloupnost jazykové pojmenování – názorné ukázání; obraz tu konkretizujícím, avšak zároveň typizujícím, resp.

*Noční děs*

Foto archiv

prototypickým způsobem představuje právě to, co bylo předtím pojmenováno. Tato posloupnost, která jako prosté zdvojení téhož zřetelně brzdí proud narace, přetrvává z ranějšího stadia němého filmu a může být určitým indikátorem vývojového zaostávání.⁵⁾

(2.5) Upozorníme ještě na problém, jemuž věnoval speciální pozornost slovenský badatel V. Benedikovič:⁶⁾ Časté přerušování proudu obrazů nápisy bylo mnohdy hodnoceno negativně; z toho by měla vyplývat snaha o významovou koncentraci v nápisích, o uplatnění co nejmenšího množství nápisů podávajících co nejvíce informací. Ukazuje se však, že se prosazovala spíše tendence protikladná.

(2.6) Konečně se objevuje otázka konkurence jednotlivých prostředků ve vyjadřování shodných (resp. blízkých, srovnatelných) významů. Konkurence se uplatňuje už v rámci nápisové sféry: některé funkce narativních meztitulků přejímají meztitulky promluvové, místo meztitulků získávají prostor ekvivalentní diegetické nápisy. Složitější situace je ve sféře konkurence mezi nápisy a obrazy. Jistě bylo možno vyjádřit pouze obrazové mnoho různých významů, např. duševní stavy postav nebo uplývání času, proti omezení na obraz však působila jednak už zmíněná „nedůvěra“ v jeho sdělnou sílu, jednak zřetel k ekonomii sdělování (verbální formulace je zpravidla výrazně úspornější).

5) O tomto jevu, který označuje jako sémiotický paralelismus, důkladněji pojednává Jurij C i v j a n, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991, s. 294 – 299.

6) Vojtech B e n e d i k o v i č, *Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu*. „Slovenské divadlo“ 35, 1987, s. 296 – 298.

(3) Přecházíme ke konkrétnímu materiálu. *Noční děs* obsahuje – odhlédneme-li od úvodních nápisů a značky produkční firmy v závěru filmu – celkem 14 mezititulků, 10 narativních a 4 promluvové, a dále 3 diegetické nápisy (novinové zprávy). Narativní mezititulky se diferencují takto: 1 mezititulek faktový, 3 představovací, 1 mezititulek prostorového určení a 4 určení časového, 1 mezititulek charakterizační a subjektivizující. Vždy se uplatňuje priorita narativních mezititulků. Nápisy jsou úsporné a lakonické, omezují se na elementární informaci a orientaci v dění – narativní mezititulky mají nominální formu, promluvové se omezují na jednoduchou větu, jako diegetické nápisy vystupují několikavěté novinové noticky.

Zároveň nápisy zřetelně usilují o to, aby byly „pojistkou“ správného porozumění. Často tak přinášejí informace, které jsou v obraze vyjádřeny s relativní určitostí a jednoznačností. Přísně vzato, jen uvedení vlastních jmen několika postav a zřejmě také poukaz na časovou simultánnost (*Ale zatím...*) představují prvky bez možného obrazového ekvivalentu. Na druhé straně by se informující a orientující nápisy pochopitelně mohly objevit na řadě dalších míst.

Je tu tedy nedůslednost, známé kolísání mezi „přebytkem“ a „nedostatkem“ nápisů. Při pozornějším pohledu si však uvědomujeme, že nápisy vystupují také jako faktor, který do filmu vnáší určitou strukturní organizaci.

Bázi struktury filmu buduje mezititulek faktový (*Svátek pana Fialy*) a subjektivizující (*Výčitky svědomí*). Oba současně získávají metatextový charakter a plní členicí funkci: je k nim připojeno označení *I. díl*, resp. *II. díl* [!], které z mezititulků činí podtituly, tituly vztahující se k segmentům filmu.⁷⁾ Mezititulky jsou spjaty s bezprostředně následujícím obrazem a zároveň se stávají charakteristikou celé následující části filmu. První z nich navozuje výchozí bod děje a také rozsáhlejší časový horizont (vypráví se o tom, co se stalo v den, kdy pan Fiala slavil svátek), druhý verbalizuje fundamentální motiv jednání postav a hlavní dějotvorný moment ve druhé části filmu.

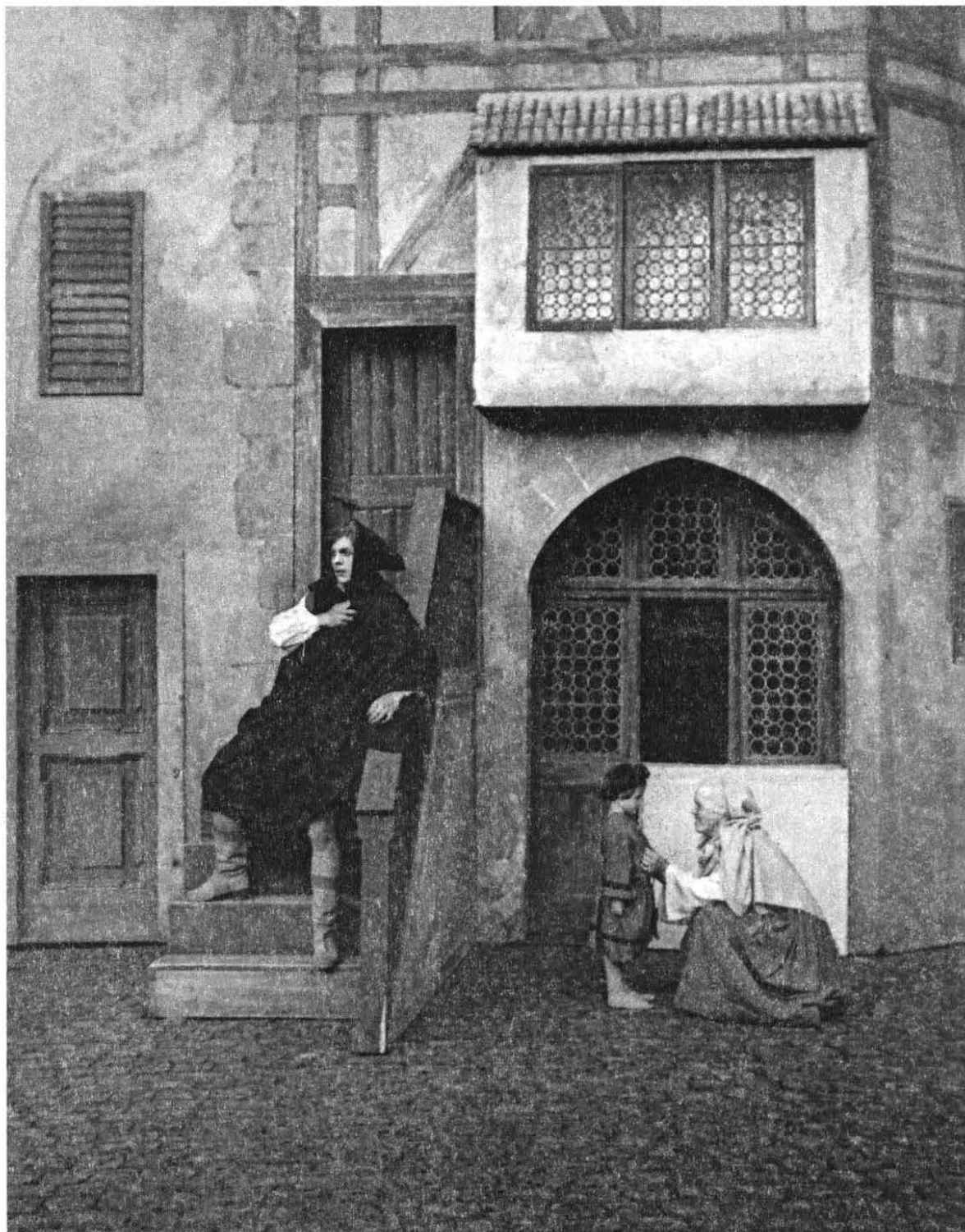
Trojice představovacích mezititulků (*Pan Fiala s chotí a pan Zoubek, přítel rodiny; Opilci; Lakomec*) na sebe upozorňuje tím, že po nich následuje obraz, který vykazuje silnější či slabší tendenci k osamostatnění v podobě názorné ilustrace toho, co bylo vyjádřeno verbálně. Nápadně se tato tendence uplatňuje zvláště v případě třetím: s mezititulkem *Lakomec* se spojuje prototypické zobrazení lakomce přepočítávajícího s potěšením i s obavou své peníze. Je příznačné, že žádné další postavy už pomocí mezititulku představeny nejsou, ale film se spoléhá na ikonické a indiciální znaky v obraze – uniformy strážníků, klíče soudního sluhu.⁸⁾ Představovací mezititulky ve spojení s následujícími obrazy exponují ty postavy, které jsou nositeli dějového pohybu, a zároveň akcentují „magické“ a „pohádkové“ číslo tři, jež se stává organizačním principem pro další nápisy i pro fyzické akce postav (pan Fiala se třikrát stává obětí útoku, třikrát dochází k zatčení a následnému propuštění, přičemž se v aranžmá jednotlivých scén na policejní stanici a ve vězení důsledně dodržuje paralelnost).

7) Srov. Michel Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet*. „La Revue du Cinéma. Image et Son“ 1977, č. 316, s. 69.

8) Podobně není mezititulky komentována proměňující se situace postav – dostatečně výmluvným prostředkem je opakované oblékání a svlékání ošklivých, neforemných a nepadnoucích vězeňských uniforem.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace* a *mezititulky*



Stavitel chrámu

Foto archiv

Triádu vytvářejí mezititulky časového určení *Ráno*, *V poledne* a *Večer*, které zároveň ve spojení s obrazem ležícího pana Fialy vystupují jako retardační moment, jako protipól jinak dominujícího hektického pohybu. Konečně máme ve filmu trojici obdobně formulovaných novinových zpráv. Ty jednak plní dějotvornou funkci, podněcují jednání

postav, jednak vystupují jako dodatková záruka diváckého porozumění, neboť vždy ve stručnosti verbálně shrnují předcházející úsek děje.⁹⁾

Zbývají ještě dvě oblasti uplatnění nápisů, jejich úloha ovšem není příliš výrazná. O celkové lokalizaci dění informují jen (a to retrospektivně) novinové zprávy (*Malá Strana; Radniční schody; Vltava*). Lze předpokládat, že pro diváka, jemuž byl film určen, byly zobrazené exteriéry bez problémů identifikovatelné – nebo naopak byly jako pouhá vnější kulisa nedůležitá. Interiérů je málo a jsou zřetelně charakterizovány obrazem. Izolované a překvapivě tak působí jediný mezititulek s prostorovým údajem (*Ve Fialově domácnosti*), který bez zjevného důvodu upozorňuje na přenesení děje do prostředí, jež je už dobře známé.

Čtyři promluvové mezititulky (*Ty nevěrnice!; Musí být odstraněn; Bože, snad jsme ho nezabili!?!; A nyní to zapijeme!*) vyzdvihují významové jádro, příp. afektivní vyvrcholení některých promluv (signalizuje to užití vykřičníků a otazníku). Většinou však obsah dialogu dostatečně odhaluje chování postav a souvislosti děje. Snad lze upozornit na zajímavý detail: Mezititulek s nápisem *Ty nevěrnice!* nastupuje dříve, než se mluvčí objeví v obraze, a je tak zřejmě ostřejším a překvapivějším přerušením objetí milenců, než jaké by obstaralo zobrazení příchodu manžela.

Celkově lze říci, že počet a podoba nápisů ve filmu *Noční děs* odpovídá žánrovému vymezení a povaze představeného děje, v němž do popředí vystupuje situační komika, jednoduché – částečně opakované a ritualizované – akce a dále prosté emoce (hněv, úlek a zoufalství, radost a uvolnění), jež jsou v obraze velmi výrazně signalizovány gesty a mimikou (tak zoufalé postavy intenzivně lomí rukama a chytají se za hlavu, celkové uvolnění po definitivním vyřešení všech problémů vyjadřuje kolektivní objímání a poklesávání v kolenou).

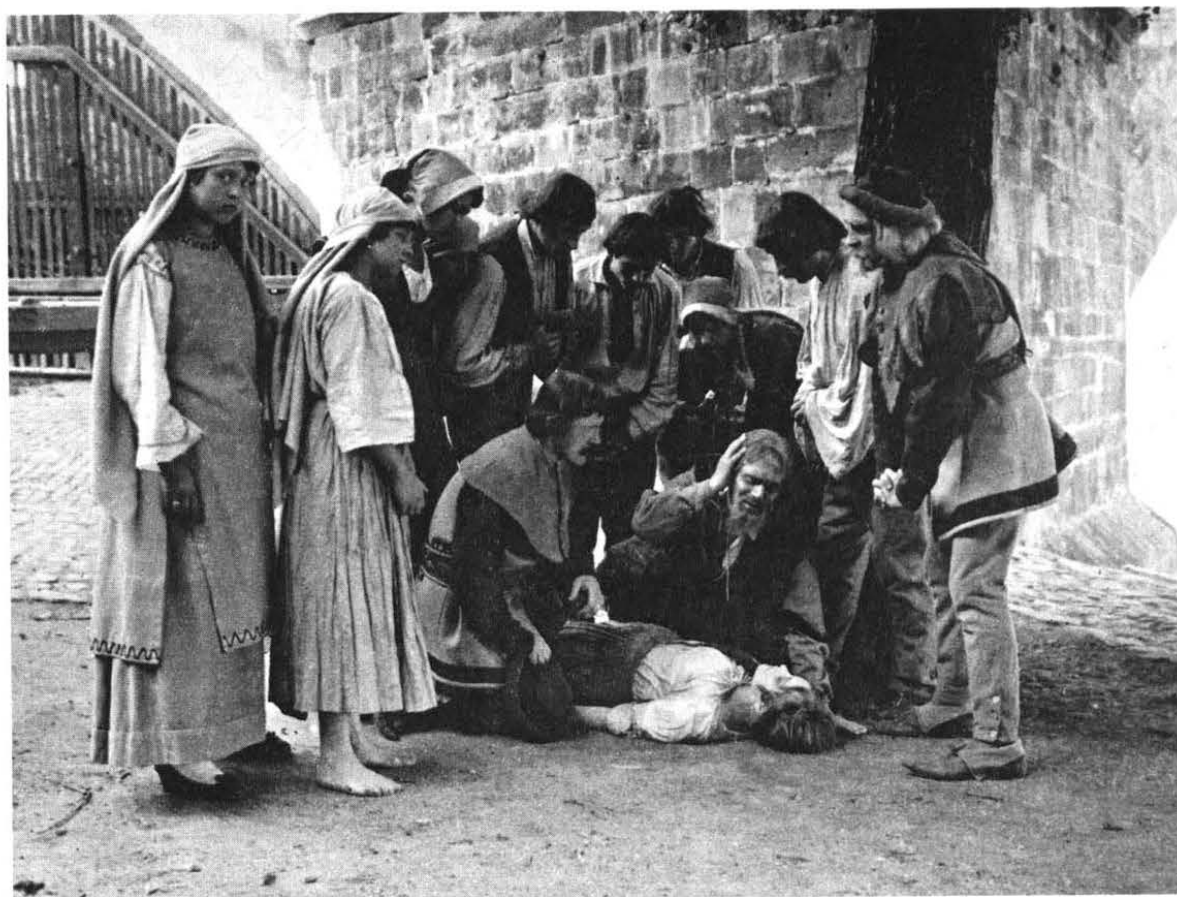
(4) Film *Stavitel chrámu* je rozsáhlejší a složitější, a způsoby fungování nápisů v něm by tak bylo sotva možno postihnout obdobnou poměrně prostou charakteristikou. Při rozvíjení děje se tu totiž utváří značně složitá síť vztahů (jde o vztahy hrdiny filmu, stavitele Petra, k vlastnímu dílu, k zadavateli díla, k žárlivým kolegům, k podřízeným pracovníkům, k příteli, k ženě, jež ho miluje).

Stavitel chrámu (v podobě, která byla k dispozici) obsahuje – vedle údajů o tvůrcích filmu, „osamoceného“ označení *Úvod* a označení konce – 82 mezititulků (nejsou tu žádné diegetické nápisy); rozdělují se na 35 mezititulků narativních a 47 promluvoových. Mezi narativními mezititulky je možno stanovit 1 mezititulek faktový, 15 událostních, 7 představovacích, 7 mezititulků prostorového určení a 2 určení časového, 11 charakterizačních a subjektivizujících a 4 hodnotících. Alespoň u 6 mezititulků lze uvažovat o funkci náladotvorné. Z počtu jednotlivých typů vyplývá, že řada mezititulků v sobě kumuluje několik funkcí, a koncentruje tak podávané sdělení; příkladem může být třeba mezititulek *Myšlenka, že snad marně pracoval, provází Petra i do lomu, k otcovskému příteli kamenníkovi, jehož dcera Alena jej miluje*, kde se propojuje

9) S ohledem na přesnost uvedme, že poslední zpráva se ve filmu objevuje dvakrát v malém časovém odstupe, přičemž jsou její základní funkce rozpojeny. Nejprve čte zprávu blíže neurčený rybář – a spolu s ním divák, potom se text zprávy ještě jednou na malý okamžik objeví ve chvíli, kdy jej čte pan Fiala, který z něho vyvodí důsledky, jež pak zásadně ovlivní rozuzlení děje.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace* a *mezititulky*



Stavitel chrámu

Foto archiv

prostorové určení, subjektivizace i poukaz na určité dění. Celkově je zřejmé, že v porovnání s předcházejícím filmem se jazykové vyjádření uplatňuje ve značně rozvinutější podobě; mj. to dokládá převaha verbálně formulovaných narativních mezititulků nad nominálními (19 proti 16). V rámci mezititulků promluvových se uplatňuje důležitá diferenciacie na promluvy vyslovené (36 případů; jsou signalizovány uvozovkami) a promluvy nevyslovené, zachycující niterné myšlenky a úvahy (11 případů; bez uvozovek).¹⁰⁾

I ve *Staviteli chrámu* se často setkáváme s několikerým vyjádřením v zásadě shodné informace, mezititulky zajišťují porozumění a upozorňují na sémantické jádro toho, co je představeno obrazem. Nejednou je přitom verbální prvek připojen k obrazu, jehož dostatečná „čitelnost“ je zcela evidentní: platí to třeba pro nápisy *Vynášejí ji na břeh* nebo *Požár* (tady byl už předtím výrazně exponován motiv zapálení podpůrného lešení v chrámu a planoucí oheň je poté ukázán s dostatečnou názorností). Můžeme pozorovat i to, že s verbálním vyjádřením se spíná hned několik poukazů obrazových – tak na snový charakter scény postupně upozorňuje polodetail hrdiny zavírajícího oči, zatmívačka, mezititulek *Sen o skončeném díle* a vyšší světlost následujícího obrazu.

10) Dalším, ale trochu méně zřetelným signálem rozdílu jsou obrazy mluvící nebo naopak mlčící postavy.

Nápadná (ovšem ve své době nikoli ojedinělá) je forma představení vystupujících postav: Hned na počátku filmu se objevují představovací mezititulky (doplněné jmény herců), po nichž vždy následuje z kontextu vytržený ilustrační obraz (král Karel IV. ve vznešené póze s rukou na hrudi, stavitel Petr píšící a pohlízející vzhůru apod.).

Se zmíněnou povahou mezititulků je však spjato i několik rysů, které mají v rámci filmu možno říci dynamizující účinek. S prioritou mezititulku konkuruje umístění mezititulku krátce za začátek dané scény; verbální formulace pak působí jako upřesňující pomůcka pro diváka, který si začíná utvářet hypotézu o významu zobrazeného dění. Soustředění představovacích mezititulků na počátek filmu umožňuje „odlehčení“ v jeho průběhu: Orientaci ve vztahu k postavám pak poskytují hlavně událostní mezititulky a „uvolňuje se prostor“ pro sledy mezititulků zaznamenávajících repliky dialogu.

Podstatným rysem filmu je zaměření mezititulků na jednotlivé postavy, úsilí o jejich alespoň elementární psychologizaci. Mezititulky subjektivizující (*Závist*; *Zoufalá*; *Zlé tušení*) a částečně mezititulky hodnotící (*Jen lidské zášti bdělo*) směřují k tomu, aby byla stále zřejmá niterná motivace jednání postav (duševní muka pochybujícího tvůrce, závist neschopných atd.) a zároveň aby nemohlo být pochybností o základním rozvrstvení hodnot – slovní důraz kladený na podvrtný vliv žárlivých Petrových kolegů-stavitelů je velmi silný. (Doplňkovým prostředkem, který mezititulky zjednodušují, se stávají zdůrazněná gesta a mimika.)

V tomto kontextu nabývá speciální důležitosti rozlišení vyslovených a nevyslovených promluv. Nevyslovené promluvy slouží k určité psychologizaci „zevnitř“, jež vystupuje jako protějšek „nálepek“ v narativních mezititulcích. Současně se tak podporuje hierarchizace postav. Stavitel Petr, s nímž jako jediným se zpočátku nevyslovené promluvy spojují (*Učitelé moji.....; A je-li to přece pravda?*), je tak určen jako centrální prožívající subjekt. I když se později jednotlivé nevyslovené promluvy spínají i s jinými postavami (jednou se dokonce vyjadřuje společná myšlenka stmelující dav: *Za ním!*), udržuje si Petr vzhledem k počtu svých nevyslovených promluv (6) ústřední pozici. Osobité využití nachází daný prostředek při Petrově setkání s ďáblem v pustých skalách: krátký dialog chápeme na základě absence uvozovek jako nehlasný, telepatický, což přispívá k zvýraznění přeludného charakteru scény. (Později, před zapálením lešení v chrámu, jsou však ďáblovy promluvy prezentovány jako vyslovené a na jeho postavení poukazuje obrazový prostředek, zmizení za pomoci „stop-triku“.)

Bez důležitosti konečně není způsob výběru jazykových prostředků v mezititulcích. Na několika významově zatížených místech (na počátku, kdy je divák uváděn do filmového světa, v emotivně vypjaté scéně Petrovy noční návštěvy chrámu a konečně v úplném závěru, po Petrově smrti) se v mezititulcích nápadně prosazuje poetizace a patetizace, realizovaná shluky obrátů konvenčních a nepřekvapivých, ovšem tím spíše vyjadřujících dané konotace pro běžného diváka (*Mezi stráněmi se bělá zdivo Karlštejnu, v němž dlí právě staříček „Otec vlasti“ Karel, zbudovav jej svým myšlenkám a práci, i České koruně; Ale jeho dílo přetrvá věky*). Cílem tu nepochybně je vyvolání pocitu hrdosti na slavnou minulost, na velké činy a dílo předků.

Celkově tak lze říci, že povaha mezititulků ve *Staviteli chrámu* je spojena s polyfunkčností filmu: nejde zde o prostou zábavnost, ale důležitost získává představení

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace a mezititulky*

tragických individuálních osudů, napínavost děje, patos tvůrčího činu, odsouzení záporných lidských vlastností a na obecnější rovině také podpora určitých mýtů a tradovaných představ o minulosti.

Doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

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

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

Noční děs

Výroba a distribuce: ASUM, 1914

Režie: Jan A. Palouš. **Námět:** František Langer. **Kamera:** Max Urban.

Hrají: Alois Charvát (Fiala), Růžena Šlemrová (Fialová), Richard Menšík (Zoubek), Bohuš Zakopal (lakomec), Václav Vydra st. (opilec), Karel Faltys (opilec), František Havel (policejní komisař), Jan Zelenka (strážník), Václav Zatířanda (strážník), Vladimír Marek (soudní sluha), Eduard Pražský (muž na loďce).

Stavitel chrámu

Výroba a distribuce: Bratři Deglové, 1919

Režie: Karel Degl, Antonín Novotný. **Scénář:** Vladimír Šrámek, Jan Emil Koula. **Kamera:** Jindřich Brichta. **Architekt:** Josef Wenig.

Hrají: Jakub Seifert (Karel IV.), Rudolf Deyl st. (stavitel Petr), Karel Kolár (kameník), Eva Vrchlická (kameníková dcera Alena), Jaroslav Hurt (první stavitel/d'ábel), Florentin Steinsberg (druhý stavitel), Karel Váňa (druhý kněz/třetí stavitel), Vladimír Šrámek (zpovědník Karla IV.), Milada Zázvorková (páže Karla IV.).

PŘÍLOHA I

Seznam nápisů ve sledovaných filmech:¹⁾*Noční děs*

[1] HLAVNÍ OSOBY

Pan Fiala, soukromník p. Charvát

Jeho choť sl. Machová

Pan Zoubek, přítel rodiny .. p. Menšík

Lakomec p. Zakopal

[2] 1. díl. Svátek pana Fialy.

[3] Pan Fiala s chotí a pan Zoubek, přítel rodiny.

[4] Ty nevěrnice!

[5] Musí být odstraněn.

[6] Opilci.

[7] Bože, snad jsme ho nezabili!?

[8] Lakomec.

[9] II. díl. Výčitky svědomí.

[10] **Vražda na Malé Straně.** Dnes po půlnoci byl zatčen podezřelý muž v okamžiku, kdy házel jakousi mrtvolu do Vltavy. Zatčený se přiznal k vraždě a vyprávěl, že zabil neznámého člověka, který se mu díval do okna. Neúprosná spravedlnost potrestá vraha náležitě.²⁾

[11] Ve Fialově domácnosti.

[12] **K vraždě na Malé Straně.** První podezření, že vraždu spáchal člověk hodivší mrtvého do vody, objevilo se nesprávným. Dvě individua se přiznala, že v opilosti ubili neznámého na Radničních schodech a mrtvolu pak nastražili před okno cizího bytu. Nevinně podezříváný poctivý občan byl ovšem ihned propuštěn.

[13] Ale zatím...

[14] Ráno.

[15] V poledne.

[16] Večer.

[17] **Ještě k vraždě na Malé Straně.** Podivuhodný obrat! Dohnání výčitkami svědomí dostavili se na policii manželka a domácí přítel zavražděného a přiznali se k vraždě. Zavražděným jest známý soukromník Fiala. Mrtvolu opřeli o zeď Radničních schodů, čímž se vysvětluje omyl obou nevinně zatčených pánů, kteří po zjištění skutečných vinníků opustili vězení.

[18] A nyní to zapijeme!

[19] FILM Asum PRAGUE

Stavitel chrámu³⁾[1] Pro film upravili: Vladimír Šrámek, J. E. Koula. – dobová výprava: Josef Wenig.⁴⁾

[2] Režie: Karel Degl, Ant. Novotný. – Fotografoval: Jindra Brichta.

1) Pro dokumentaci dobového úzu zachováváme původní pravopis.

2) Kvůli navození dojmu, že jde o stránku autentických novin, je ve všech třech případech připojen ještě začátek jiné zprávy, s dějem naprosto nesouvisející.

3) Titulková listina filmu je uložena v Národním filmovém archivu (fond Bratři Deglové, č. 707). Od filmové kopie, která byla k dispozici, se titulková listina v detailech liší, mj. se zde navíc uplatňuje rozdělení na díly; u několika nápisů nacházíme proti filmu drobné formulační odchylky.

4) Všechny nápisy jsou opatřeny označením *Bratři Deglové, Praha*.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: Narace a mezititulky

- [3] Karel IV. Jakub Seifert.
- [4] Petr Rudolf Deyl.
- [5] Alena s otcem Eva Vrchlická a Karel Kolár.
- [6] První stavitel Jaroslav Hurt.
- [7] Druhý stavitel Florentin Šteinsberk.
- [8] Třetí stavitel Karel Váňa.
- [9] Mniši, kněží, kamenníci, dělníci, cechy, lid a t. d. členové sokolských jednot.
- [10] Úvod
- [11] Mezi stráněmi se bělá zdivo Karlštejnu, v němž dlí právě stařícký „Otec vlasti“ Karel, zbudovav jej svým myšlenkám a práci, i České koruně.
- [12] Ke hradu se blíží Petr, smělý stavitel, který provádí z rozkazu císařova stavbu nového chrámu, odvážné klenby, jaké za Alpami země dosud nespatriła.
- [13] Petr předkládá císaři plány na dokončení klenby.
- [14] „Dobře, synu. Spatříti tvůj chrám dokončený nad Prahou, jest jedním ze snů mého života.“
- [15] Po čase. Petr žije toliko své mužné práci. Ještě zakrývá stavbu trámů, ale jejímu tvůrci se již blíží den, kdy i to bude snato a smělá myšlenka zvítězí.
- [16] Na stavenišťě.
- [17] Tři mistři stavitelé sledují žárlivě Petrovy úspěchy.
- [18] „Petr!“
- [19] „Ztřeštěnec!“
- [20] Učitelé moji.....
- [21] „Na stavbu jdeš, na stavbu.“
- [22] „Odvážil jsi se smělého díla.“
- [23] „A s sebou nás ani nevezmeš?“
- [24] „Pojďte tedy.“
- [25] „Jak se bratří s lidem!“
- [26] Petr provádí mistry chrámem.
- [27] Závist.
- [28] „Co se vám nezdá, proč mlčíte, mistři?“
- [29] „Odvážil jsi se příliš smělého díla. Až sneseš lešení, klenba se sřítí!“
- [30] „Nedodělá....“
- [31] A je-li to přece pravda?
- [32] Myšlenka, že snad marně pracoval, provází Petra i do lomu, k otcovskému příteli kamenníkovi, jehož dcera Alena jej miluje.
- [33] Mladá láska.....
- [34] „Co je ti, Petře?“
- [35] V noci. Stavitel nemá klidu, nespí. Připomíná si slova mistrů, řeči malých, závistivých duší, které podlamují víru v sebe.
- [36] Chrám jej přitahuje.
- [37] Těká zoufale prostorami.
- [38] Stanul vysoko nad spícím městem, pod hvězdami. Zadíval se lesem trámů a kamenných žeber....
- [39] Sen o skončeném díle.
- [40] „A to vše nemá být...!“
- [41] „Třeba s ďáblem dokončím!“
- [42] Štván neklidem bloudil letní nocí....
- [43] Proti své vůli se stočil k domku kamenníkovu.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: Narace a mezititulky

- [44] Petr!
- [45] Tou cestou nelze.
- [46] „Petře!“
- [47] „Kam jdeš?“
- [48] „Petře, pro boha, vrať se, zůstaň, nechod. Nikdo ti nepomůže, než ty sám. Petře, miluji tě... Vrať se!“
- [49] „Co jsou mi všechny ženy světa! Chci teď jen zvítězit – a také zvítězím!“
- [50] V pustých skalách.
- [51] Pomoz!
- [52] Jsi můj!
- [53] Zoufalá.....
- [54] Jen lidské zášti bdělo.
- [55] „Dnes tedy začínáte. Krásná stavba – líto mi vás však. – Proč? – Až trámy snesete, klenba pukne.“
- [56] „Proč se nikdo tak neodvážil? Nebyl tak chytrý? Ne! Nepracoval však se zlým duchem.“
- [57] „– Tak. – Buďte s bohem! Líto mi vás však, líto mi vašich vdov a sirotků.“
- [58] „Nač máme snášet lešení? Sám ať si snese.“
- [59] „Aleno, Aleno!“
- [60] Zlé tušení.
- [61] Pod kamenným mostem.
- [62] Vynášejí ji na břeh.
- [63] Alena!
- [64] „Mám ženu a děti.“ „A myslíš, že klenba pukne?“ „Nesneseme, nesneseme!“
- [65] „Proč nepracujete?“
- [66] „Nechce se nám ještě zemřít. Budeš živit moje děti, zahynu-li?“
- [67] „Pracovat nebudeme! S nečistými silami jsi dílo dokončil.“
- [68] „Poroučím.....!“
- [69] „Petře – Alena se mi utopila.“
- [70] „Je i tím vinen – Nás žene na smrt – Zabil tvou dceru.“
- [71] „Zabil mi dceru..... Zabte ho!“
- [72] „Zabte ho!!“
- [73] Za ním!
- [74] „Zapal lešení!“
- [75] „Zapal, zapal, zapal!“
- [76] Klenba se sřítí! Zničil jsem své dílo!
- [77] Požár.
- [78] Petr prchá z města.
- [79] „Kde je stavitel?“
- [80] Petr se probouzí k novému životu.
- [81] Hledají mne.
- [82] Zatím v Praze.
- [83] Trámoví podhořelo a smělá klenba rozpíná se nad chrámovou lodí.
- [84] „Odvážil se příliš vysoko, nesnesl však výše.“
- [85] Ale jeho dílo přetrvá věky.
- [86] Konec.

PŘÍLOHA II

Výběrová bibliografie odborných prací
o problematice nápisů v němém filmu:¹⁾

- François Albéra, *Écriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet*. „Dialectiques“ 1975, č. 9, s. 23 – 35.
- Barthélémy Amengual, *Clefs pour le cinéma*. Paris 1971 (nápis s. 169 – 178).
- Vojtech Benedikovič, *Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu*. „Slovenské divadlo“ 35, 1987, s. 291 – 326.
- Michail Blejman, *Griffit i drama*. In: Týž, *O kino – svidetel'skije pokazanija*. Moskva 1973, s. 233 – 253 (nápis s. 235 – 242). Původní otisk in: *D. – U. Griffit*. Moskva 1944.
- Noel Burch, *Life to those Shadows*. London 1990 (nápis s. 189 aj.)
- Jurij Cívjan, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991 (nápis s. 274 – 321).
- Boris Ejchenbaum, *Literatura a film*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 109 – 115 (nápis s. 113 – 114). Ruský originál: *Literatura i kino*. „Sovetskij ekran“ 1926, č. 42, s. 10.
- Boris Ejchenbaum, *O probléme mezititulkov*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 116 – 117. Ruský originál: *K voprosu o titrach*. „Kino (Leningradskoje priloženije)“ 1926, č. 49, s. 2.
- Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej štylistiky*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 139 – 171 (nápis s. 146 – 149). Ruský originál: *Problemy kino-stilistiki*. In: *Poetika kino*. Moskva – Leningrad 1927, s. 11 – 52.
- André Gaudreault – François Jost, *Le récit cinématographique*. Paris 1990 (nápis s. 65 – 71).
- Marek Hendrykowski, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa 1982 (nápis s. 29 – 55).
- Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha 1941 (2. vyd. 1946) – (nápis s. 182 – 188).
- Eric de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*. „Cinémathèque“ 1992, č. 1, s. 28 – 35 (nápis s. 31 – 35).
- Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 63 – 163 (nápis s. 85 – 100).
- Michel Marie, *Muet*. In: *Lectures du film*. Paris 1975 (4. vyd. 1980), s. 164 – 176 (nápis s. 168 – 172).
- Michel Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet*. „La Revue du Cinéma. Image et Son“ 1977, č. 316, s. 68 – 74.
- Susanne Orosz, *Weißer 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 (Diskurs Film 2)*. München 1988, s. 135 – 151.
- Zbigniew Pitera, *Epopeja napisu filmowego*. In: Týž, *Mile kina początki*. Warszawa 1979, s. 26 – 36. Původní otisk: *Epopeja napisu filmowego czyli Zapoznana karta historii kina*. „Kino“ 10, 1975, č. 9, s. 61 – 64.

1) Bibliografie vznikla v rámci práce na mezinárodním projektu, vedeném Claire Dupré(ovou) la Tour z Paříže, jehož cílem je co nejúplnější zachycení celosvětové literatury věnované nápisům v němém filmu.

Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*. Praha 1967 (nápisy s. 298 – 301). Polský originál: *Język filmu*. Warszawa 1961.

Karl Prümm, *Bilderschrift für das Ohr*. In: *Erich von Stroheim*. Berlin 1994, s. 231 – 242.

Vsevolod Pudovkin, *Filmový scénár (Teória scenára)*. In: Týž, *Film, scénár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia*. Bratislava 1982, s. 27 – 64 (nápisy s. 49 – 52). Ruský originál: *Kinoscenarij (Teorija scenarija)*. Moskva 1926.

Jurij Tyňanov, *Film – slovo – hudba*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 84 – 88. Ruský originál: *Kino – slovo – muzyka*. „Žizň iskusstva“ 1924, č. 1, s. 26 – 27.

William F. Van Wert, *Intertitles*. „Sight and Sound“ 49, 1979 – 1980, č. 2 (jaro), s. 98 – 105.

R. Vanderplank, *Subtitles, Silent Film to Teletext*. In: *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford (etc.) 1994, s. 4398 – 4401.

SUMMARY

TWO CZECH SILENT FILMS: NARRATION AND SUBTITLES

Petr Mareš

The article, an adapted and expanded version of a paper presented at an international conference dedicated to the role of written word and image in silent films (Udine, March 1997), discusses the function of inscriptions, particularly subtitles, in two Czech silent films. The analysis is preceded by an outline of the theoretical basis (classification of inscriptions, their functions, semantic relation between inscription and image). A simple situational comedy *Night Terror* [*Noční děs* (1914)] „makes do“ with a small number of brief subtitles that ensure information and orientation of the spectator and at the same time provide a certain structural organization of the film (it works mainly with triads of inscriptions). A historical film *The Man Who Built the Cathedral* [*Stavitel chrámu* (1919)] uses the inscriptions in a richer and more differentiated way: numerous subtitles allow the orientation in a multilevel plot, serve the psychologization of the characters, articulate the evaluation and give the film a pathetic tenor.

Translated by Alena Fidlerová