

podstatným zásluhám patří zdůraznění dynamičnosti a proměnlivosti souboru filmových žánrů a také poukaz na nezbytnost studia autentických dobových pramenů, bez něhož by byl výsledný obraz značně deformovaný.

Petr Mareš

Několik technických poznámek

Gilles Deleuze: *Film I. Obraz-pohyb*.

Národní filmový archiv, Praha 2000, 298 stran, náklad 1000 výtisků.

Na následujících řádcích se chci zmínit o některých problematických místech, vybraných z podstatně obsáhlejšího konglomerátu diskutabilních pasáží (k dispozici) dlouho očekávaného překladu. Je výsledkem prvního, nahodilého čtení; před případným dalším vydáním bude zapotřebí podstatně podrobnější revize. Soustředím se na záležitosti, k nimž jedině jsem povolán, tedy kinematografické, nikoli filosofické a romanistické. Chci spíše nabídnout alternativy až na případy nesporných omylů. Chtěl bych předem ujistit, že jsem si vědom všech obtíží, které s sebou český převod Deleuzova díla přinášel a velmi si vážím práce všech, kteří se na překladu podíleli. (Tučně označená slova či slovní spojení zviditelňují problematická místa v uvedených pasážích, v českém překladu jsou podtržena. Kurzíva, pokud nebyla užita i v českém překladu, značí původní francouzský text. Pokud je za údajem stránky uvedena další v hranatých závorkách, jedná se o stranu ve francouzském originále.)

* * *

– s. 25. U Lubitschova MUŽE, JEHOŽ JSEM ZABIL píše Gilles Deleuze (dále jen GD) výslovně o: *travelling latéral*. U nás běžně užívaný pojem **postranní travelling** (tj. paralelní pohyb kamery a pohyblivého objektu, viz *Film a filmová technika*. Praha 1974, s. 298) se v českém překladu (dále jen čp) stal „jízdou do strany“. (Mimochodem: Ve mně známé verzi filmu se ovšem na uvedeném místě nachází **střih** a uváděný další záběr s beznohým mrzákem tam chybí. Lze to připsat na vrub sedmiminutovému rozdílu mezi verzemi pro americký a evropský trh?)

– s. 33. [35] Kurosawovým plátnem probíhají: (*deux mouvements latéraux plus minces*) dvě boční **tenčí vlnky** (vlny, vlnité čáry, vlnovky), nikoli „méně významné pohyby“ (čp)!

– s. 38. [42] Jaký termín pro *raccord*? Čp se rozhodl pro „připojení“ (informuje o tom s. 269), jehož hlavní nevýhodou je, že se u nás neužívá. Nejvhodnější by bylo asi zůstat u pro nás obvyklého **navazování** (viz např. *Malý labyrint filmu*. Praha 1988, s. 306, 411). Další běžné alternativy: vazba (záběrů; viz např. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha 1987, s. 23), či spojování.

– s. 39. *Cinéma „primitif“* (nikoli „prvotní“) byl dříve obecně zavedený termín pro filmy před rokem 1914. Od označení „primitivní“ se postupně přešlo k nepejorativnímu „raná“ kinematografie.

V ní se překrývají v záběru paralelní vrstvy (*tranches*; tj. plány záběru), ne: „výřezy“, všemi prochází tentýž **hybatel** (*mobile*, hybná síla, zpravidla člověk), nikoli „pohybující se těleso“ (čp).

– s. 40. V pozn. 27: *plans contradictoires*. U Godarda, Syberberga, Durasové nejsou záběry jen „protikladné“ (viz definice obvyklé „protikladnosti“ u Kučery, s. 27), ale opravdu si **odporují**, tj. jeden druhý popírající.

– s. 41. *Le faux raccord* – „nepravá připojení“ (čp) zde míní konkrétně nenavazující střih. Na straně 132 (u UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ): střih je systematicky nenavazující (tj. střihá se „v pohybu“).

– s. 48. *Passage pathétique*, Ejzenštejnův „patetický přechod“, který jeho filmy a jejich jednotlivé scény „láme“ do protikladu a nechá je v jednom okamžiku „přeskočit“ do vyšší kvality, tlumočí čp jako „odskok“, ačkoli Deleuze svým *passage pathétique* nezavádí žádný nový pojem, ale pracuje s původním Ejzenštejnovým „přechodem“ („perechod“). Srov. *Kamerou, tužkou i perem* (Praha 1961), kde se na straně 88 píše o „přechodech“, „zlomech“ („perelom“), kde „téma přeskakuje“. Obdobně jde na straně 92 tamtéž o „skok z kvality do kvality“, „detailní záběry přeskakují do celkových“, smutek přechází v zlost, pochybnost v jistotu. Na žádném místě se výraz „odskok“ nejeví případným. (Viz S. M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1964 – 1971, díl 3, s. 48n.) Deleuzeův druhý termín *le bond* (čp, s. 49 nahoře: „to je patetické, odskok nebo kvalitativní skok“) navozuje dobře onen „výšvih“, o němž tu jde. Dochází k němu v privilegovaných (vyzdvižených) okamžicích, (Deleuzeovy *instants* nebo *points privilégiés*), které čp překládá jednou jako výlučné (s. 14), dále výsadní (s. 48) a přednostní (s. 215).

– s. 55. V pozn. 12: L'Herbierovo *accusé*, zvýrazňované **rozostření** (neostrost), ale nikoli: „nezřetelnost“. Rovněž „**matnost**“ (*flou*) na straně 63 je třeba přeložit jako **rozostření** (nezaostřenost); za příklad zde opět slouží L'Herbierovo ELDORADO. Stejně konkrétní význam se za slovem *flou* skrývá i při: hrách (s) neostrostí jako ve večeri v QUEEN KELLY (s. 67). V čp se na tomto místě hovoří opět o „nezřetelnosti“, na straně 117 dvakrát o „splývavosti“.

– s. 55. [62] Dále o L'Herbierovi: pohyblivost objektů akceleroje (je vystupňována – mobily přesáhnou svou mez – *on dépasse les mobiles*). Nikoli: „**opomíjejí** se jednotlivé pohyblivé objekty“ (čp).

– s. 63. [71] Gance klade v NAPOLEONovi na sebe dvojexpozice atd.: „**a tak** si je dokonale jist, že divák neuvidí, co je vrstveno“ (čp). Ganceovo **cílem není**, aby divák toto neviděl. Nýbrž: když klade na sebe dvojexpozice atd., **dobře ví**, že (*sait parfaitement que*) divák neuvidí všechno, co je vrstveno, (ale... další věta vysvětluje).

– s. 64. [72] Probíhající přítomnost – *le présent chronique d'un témoin immédiat naïf...* Naivní očití svědkové, o nichž se tu mluví, jsou lidové postavy z NAPOLEONA, které zaznamenávají přítomnost, jež **právě probíhá** (tj. historické zvraty) a tu pak Gance „uvádí do epické nesmírnosti“... Rozhodně nejde o „**vleklou** přítomnost přímého naivního svědka“ (čp).

– s. 72. Markétka z Murnauova FAUSTA je zde Markétou, na straně 116 zůstává Gretchen.

– s. 93. *Distraite*: v ELDORADU je hrdinka rozptýlená (ve smyslu duchem nepřítomná) ale ne „roztržitá“ (čp).

– s. 96. Nahoře: *objectifs sur une même image* zde nemíní **objektivy na** obraze, ale **objekty** (cíle) v obraze.

– s. 96. Pokud se *Velký francouzsko-český slovník* (Academia 1974) nemýlí, znamenal by **zoom** ve francouzštině nejen transfokaci, tj. postup, který se pod slovem zoom rozumí u nás i jinde, ale i nájezd. Zde (s. 96) se však jedná o první případ, v rozporu s čp. Za „nájezd“ (kamery) je vydávána bohužel i transfokace ve Snowově DÉLCE VLNY (s. 149, dvakrát na s. 150). Snowův film se celý na tomto postupu zakládá, viz jeho Wendersův podrobný popis v *Dechu andělů* (Praha 1996, s. 10). K principu zoomu tamtéž v pozn. 5. Pasoliniho užívání zoomu označuje GD za excesivní (*excessif*), slovo „nadměrné“ (čp, s. 96) je zde nepatřičně pejorativní.

– s. 98. První slova: odraz obrazu ve **vědomí samotné kamery** (tj. kamery oddávající se „svěbytnému“ pohybu, rámování apod. – *une conscience de soicaméra*). Zdánlivě absurdnímu Deleuzeovu slovnímu spojení se snaží čp vyhnout nevýmluvnou složeninou: „odraz obrazu v sebevědomí-kameře“. Následující věty nicméně doplňují: o zvláštní polo-subjektivitu se jedná právě proto, že jde jakoby o **vědomí samotné kamery**. Už nejde o oscilaci mezi dvěma póly (tj. objektivno-subjektivno), ale o **ustálení** (upevnění, *immobilisation*) podle vyšší estetické normy, zde tudíž nikoli o „znehbybnění“ (čp).

– s. 101. Pohyby Michela Simona v ATALANTĚ lze opsat jako potácení, vrávorání, krabí chůzi (*démarche en crabe*), nikoli jako „chůzi stranou“ (čp).

– s. 102. V pozn. 12: *mouvement de plongée*: zde jsou míněny pohyby kamery seshora dolů a zpátky (kamera se doslova noří a znovu vynořuje – nejen ve vodních záběrech ve Vigově JEANU TARI-SOVI, ale i ve scénách na souši v NA SLOVÍČKO, NIZZO – formy domů, náhrobky...). Event. „nořivé pohyby“, ale žádné „pohyby sklonu kamery“ (čp). Jak se pohybuje sklon?

– s. 116. [132] ...*d'un soleil á travers bois* – sluneční světlo proudící lesem (slavný obraz se Siegfriedem na koni v NIBELUNZÍCH). Žádné „účinky (...) slunce skrze strom“ (čp)!

– s. 123. Dole: míněna PERSONA, kde se Liv Ullmannová netrápí nemotou (čp), ale dobrovolně si ji **ukládá** (*se frappe*). Nakonec nabývá podobnosti s druhým (s Bibi Anderssonovou na opuštěném ostrově), nikoli „s druhými“ (čp, s. 124). *Avec l'autre*.

– s. 125. V ALICI VE MĚSTECH hraje důležitou roli obyčejné polaroidové fotografie, nikoli „polarizační filtry“ (čp)!

– s. 129. Oliveirův detail (pro českého čtenáře by bylo vhodné doplnit název filmu: ZHOUBNÁ LÁSKA; v původním textu chybí) ukazuje nikoli „dvě mužské tváře“ (čp), nýbrž dvě tváře (jednoho) muže (*deux visages d'homme*), tj. tvář muže ve dvou pohledech, zatímco (doplň **čárku**), tentokrát v hloubi záběru (doplň **čárku**), předznamenává...

– s. 132. *Champ* může znamenat pole, ale i záběr. Zde: Dreyer se vyhýbá postupu (tj. střihu) nikoli „pole – protipole“ (čp), ale v obvyklém technickém smyslu záběr-protizáběr, ...který (postup) by se také (ještě) podílel na obrazu-akci (byl její součástí). Tímto postupem (ze záběrů a protizáběrů) naopak svou Janu vytvořil Bresson (s. 134). Záběry a protizáběry opětovně na straně 184.

- s. 141. [162] PENÍZE: *la charité qu'en fonction du faux témoignage* – dobročinnost v podobě (prostřednictvím) falešného svědectví, ne: „závislou na svědectví“ (čp).
- s. 148. [170] O Schmidově VIOLANTĚ: *une multiplication de points de vue sans raccord* – množení nespojitých úhlů pohledu. Srov. nekonkrétnost a nejasnost čp: „množení stanovíšť bez připojení“.
- s. 158. V pozn. 5: místo kuriózního spojení „duchovní předvaděč“ pro *démonstrateur spirituel* by byl vhodnější: demonstrátor duchovna (spirituální) – ve smyslu: ten kdo v jediném aktu předvede celek duchovních možností určité postavy (určité postavě) – tak jak se to děje všem obyvatelům domu navštíveného v TEOREMĚ Terencem Stampem, andělem zkázy.
- s. 159. [183] Konec podkapitoly: *...il s'en sert, mais à de tout autres fins qui sont celles d'un naturalisme tout-puissant*. Nikoli: „Používá [Buñuel] ho [surrealismus], ale k docela jiným cílům než jsou...“ (čp). Nýbrž: „používá ho, ale k docela jiným cílům, k cílům všemocného naturalismu“ (= a sice těm). Převrácený smysl.
- s. 160. [184] *L'éternel retour a beau être aussi catastrophique que l'entropie* – Věčný návrat není o nic méně katastrofický než entropie (je nakrásně stejně katastrofický jako); nikoli: „se marně snaží být stejně katastrofický jako“ (čp).
- s. 161. O ANDĚLU ZKÁZY. Spíš než: „prezentace návštěvníků“ (čp) – představování hostů (na večírku).
- s. 164. [188] *Démesuré* v pozn. 11: Vidorovo **nerespektování smyslu pro míru** (Vidorova touha **přehánět**) získá nový smysl, **když** opustí témata kolektivnosti a regenerace. Nesrozumitelný a neladný čp: „Vidorova **přemíra** mění tehdy smysl **tím, že** opouští témata“. GD: *la „démesure“ de Vidor change alors de sens en abandonnant les thèmes...*
- s. 188. [215 a 216] WHITE DOG, Fullerův BÍLÝ PES byl vycvičen k tomu, aby napadal pouze černochoy. Pro tento proces užil GD slova *imprégnation* – impregnace. (Vulgárně a přesně bychom řekli, že rasismus pán do svého psa **nahustil**, naládoval). Čili: pes prošel tajemnou impregnací (tajemným procesem impregnace – *imprégnation mystérieuse*). Čp se mylí, ale tentokrát moc pěkně: „Je pravda [...], že onen pes prodělal své dlouhé tajuplné vsakování.“
- s. 193. Film LÁSKA MEZI UMĚLCI: si uchoval všechnu svou odvážnost **tím** (**proto** – tant), že hrdinka se... dovolává práva žít... se dvěma milenci. Nikoli: „odvážnost, **takže** hrdinka“ (čp).
- s. 195. O meziválečné *comédie de mœurs* se u nás v souvislosti s filmem obvykle mluví jako o „společenské komedii“. Čp: „mravoličná“, taktéž na straně 202.
- s. 203. ...ukáže Harolda na ubohém (nuzném) bicyklu. Nikoli: „ukáže Harolda na bicyklu chudáka“ (čp). GD: *Harold sur un bicyclette de pauvre...*
- s. 204. SVĚTLA VELKOMĚSTA: u *dévidage* jde skutečně o svinování a odvíjení nití (a při tom omylem slepé dívky k rozpárání Charlieho vesty); „rozuzlení“ (čp) přinese až happy end.
- s. 204. „*Le parlant*“ nelze **v tomto případě** přeložit jako „zvukový film“. Nýbrž: mluvený, protože ten Chaplin „objevil ve svých posledních filmech“, a to po dvou starších, které už byly zvukové, ale ještě bezdialogové.

– s. 205. (Míněny velké závěrečné monology ve filmech DIKTÁTOR, MONSIEUR VERDOUX.) Čp: „skryté promluvy, které se jako takové vyjadřují“. Jako skryté se na konci určitě nevyjadřují. Nýbrž: Chaplinovy promluvy jsou skryté, teprve na konci těchto filmů vyjádřené.

– s. 206. DIKTÁTOR – Čp: „vše, co může člověk říci k falešnému jazyku [...] a co Chaplin geniálně nalézá v tyranových ústech“. Správně: k jazyku, **který** Chaplin geniálně vynalézá (vkládá do úst)... GD: *représente tout ce que l'homme peut dire, par rapport à la fausse langue [...], que Chaplin invente avec génie, dans la bouche du tyran.*

– s. 206. Chaplinův hamletovský **projev** v KRÁLI V NEW YORKU je rubem či **antipodem** americké společnosti. Není: „jako protinožec“ (čp).

– s. 208. V římské epizodě filmu LÁSKA KVETE V KAŽDÉM VĚKU Frigo vytáhne oštěp, skočí na koně a stojí na něm, vrhá oštěp skrz vysoké okno. Čp: „...vytáhne oštěp, skočí na koně a vzpřímen proskakuje vysokým oknem.“

– s. 208. [239] V tomtéž filmu skáče moderní hrdina z jednoho domu na druhý **dům**, ale netrefí se, při pádu se zachytí ochranné stříšky, uvolněná okapová roura ho katapultuje oknem do noce-lhárny požárníků v prvním patře, odkud sjede po tyči do přízemí požární **stanice**, atd. Až na drobnosti stojí u GD totéž, čp jde mnohem dál: „Anebo moderní hrdina **vyskakuje** z vysokého domu na **strom** (!), ale padá, zachytí se ochranné stříšky, spadne na rouru, která (...) ho přenáší o dvě poschodí níž do požárního **hydrantu**, odkud sjede po poplachové tyči...“

Také další scény filmu popisované na straně 208 je nutné ověřit. Totéž na straně 117 u PODSVĚTÍ ŠANGHAJE.

– s. 208. U filmu FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES: „bez montáže“ (čp) – zde konkrétně ve smyslu: bez střihu; správně na straně 209 nahoře.

– s. 209. FRIGO STAVÍ DŮM: jehož části byly smontovány nepořádně a který bude **rozmetán větrem** (*et qui devient tourbillonnante* – bude rozvřen). Nikoli: „dům [...] se stane vírem“ (čp).

– s. 210. „Již v sérii o Malcovi“ (čp): jen ve Francii se Keatonově postavě říkalo Malec. Čili pro nás: Frigo – zde míněna série krátkých filmů z let 1920 až 1923.

– s. 212. GD: *Hawks insistait sur [...] l'indifférence du scénario qui il pouvait recevoir tout fait.* Podle čp: „Hawks trval [...] na nedůležitosti scénáře, kterou může **nabýt** zcela hotový scénář.“ Ve skutečnosti trval Hawks na nedůležitosti scénářů, které **dostával** už hotové (neboť, jak říká i příští věta, závazná byla jeho režijní koncepce, která si je přizpůsobila.) Míněn je zde problém režiséra-tvůrce (*auteura*) asimilovaného v mašinérii americké studiové výroby. A jak může zcela hotový scénář nabýt „nedůležitosti scénáře“?

Následující věta v čp: „Koncepce zavazuje, režii, dekupáž a montáž.“ Právě zde by pojem „roz-záběrování“, který čeští překladatelé pro *découpage* jinak prosazují (s. 269) byl namístě, neboť **tady** jde o technický scénář, resp. „obrazový“. Čp naopak hovoří o „rozzáběrování“ většinou tam, kde *découpage* míní spíše montáž, „střihovou skladbu“ (jak by řekl Kučera), což je matoucí.

– s. 213. Anglický voják v BOUŘI NAD ASIÍ je „konkrétní“ (čp), a navíc korektní (GD).

– s. 215. [247] IVAN HROZNÝ neposkytuje Vladimíru Starickému „podívanou na klauny a cirkus“ (čp), nýbrž jen v přeneseném smyslu klaunskou a cirkusovou (*spectacle de clowns et de cirque*).

– s. 215. DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM: *l'appel de contrerévolutionnaires á la religion* – náboženský apel kontrarevolucionářů. Nejde o žádné „volání kontrarevolucionářů k bohoslužbám“ (čp).

– s. 218. *Travesti burlesque* odpovídá subžánru komedie převleků. Čp hovoří o neexistujícím žánru „travestovaná groteska“.

– s. 219. Deleuze si sice může ve francouzštině hrát s dvojím významem slova *débile*, avšak **tělo** Kinského-Nosferata je pro nás chabé, ochablé, nikoli debilní.

– s. 220. V pozn. 8: *journal de marche*; spíš než „chodecký deník“ (čp) – deník pochodu (chůze), tj. Herzogova pěšího pochodu z jeho německé vlasti za ženou ztělesňující „paměť německého filmu“ – z Mnichova do Paříže za Lotte Eisnerovou. Tedy: ...a protože věděla, že jsem z těch, co **chodí pěšky** (že jsem přišel po svých – daß ich einer zu Fuß war), a **tudíž** (*partant*, něm. *daher*) nemotorně (*sans défense*, něm. *ungeschickt*), porozuměla mi. Zcela nesrozumitelný čp zde přišel na scesti: „...a protože věděla, že jsem z těch, kdo **krácejí**, a jak jsem bezbranně **odcházel** [*partant!*], porozuměla mi.“ (Srov. Werner Herzog, *Vom Gehen im Eis*. Mnichov 1978, s. 103.)

– s. 235. *L'auteur de l'action* je, jde-li o typ filmů, jemuž se Hitchcock věnoval, pachatel, event. **původce činu**, ale ne jakýsi „autor jednání“ (čp). Čili: Nezáleží na pachateli, (...) ale ani na činu samotném: Záleží na souboru vztahů, do nichž jsou **chyceni** (*sont pris*, srov. se syžety a strukturou všech Hitchcockových filmů, zejména **CHYŤTE ZLODĚJE**) čin a jeho původce (pachatel). Čp: „do nichž je uchopeno jednání a jeho autor“. Jasně se o tom hovoří znovu na straně 236 dole.

– s. 236. PROVAZ je film natočený **jako** v jednom záběru. Čili: Avšak **teoreticky jediný** záběr (*mais le plan théoriquement unique n'est nullement une exception*) PROVAZU není výjimkou... Nikoli: „Avšak teoreticky není jediný záběr z filmu *Rope*...“ (čp).

– s. 236 a 237. [271] Poslední věta by měla znít: Postavy mohou jednat, vnímat, cítit, ale o vztazích, které je určují, **vypovídat** nemohou. GD: *ils ne peuvent pas témoigner pour...* Čp: „nemohou **mluvit ve prospěch** [?] vztahů“. Dále: **Ty** (vztahy) existují jenom v pohybech kamery a v pohybech postav ke kameře. Čp: „**Jsou to** jenom pohyby kamery a jejich pohyby ke kameře.“ Čí??

– s. 237. Jestliže Deleuze zmiňuje „dva Charlie“ ve filmu ANI STÍN PODEZŘENÍ, reprezentující dva krajní póly, bezelstný humanismus a zabíjení, do nichž svou filmovou postavu „rozdvojil“ dříve v DIKTÁTOROVI už **Charlie** Chaplin, stačí mu jen právě tento diskrétní poukaz k filmu, o němž psal o třicet stran předtím. Tento poukaz však zabijeme, budeme-li hovořit o „dvou Karlech“, nehledě na to, že už v další řádce musíme přiznat, že ten druhý je přinejhorším Karolína.

– s. 237. Hitchcockova „napínavost“ (čp): buď **napětí** (viz např. Olivův překlad v *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987), nebo zachovat běžný termín **suspense** (jako protiklad k „**whodunit**“ na straně 235).

– s. 250. [287] PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ: pátrající procházka (*l'enquête-promenade* – procházka-pátrání). Neustálé „promenádování“ v tomto filmu má za cíl vypátrat spiknutí, nejde o žádnou „anketu“.

– s. 251. Citát Eustache: *le faux, c'est l'au-delà*. Nikoli: „**za vším** stojí faleš“ (čp), nýbrž: „faleš je onen svět“ (ve smyslu Nietzscheova „jenseits“, svět mimo dobro a zlo).

Nuance

– s. 26. Abnormální úhly pohledu, které (*qui ne se confondent pas*) **nelze zaměňovat** (spíš než: se nezaměňují) s...

– s. 26. U Bressonovy neshodnosti dvou **polí** záznamu, jednoho vizuálního a jednoho zvukového, tj. obrazové a zvukové stopy (na filmovém pásu), lze *cadre* sotva překládat jako „rám“ (zvukový rám?).

Co se rámu týče, bude třeba nově promyslet i celou hitchcockovskou pasáž na s. 235 až 236 a ujasnit si, kde jde o předběžné náčrtky v technickém scénáři, resp. storyboardu, kde o rámování při natáčení, a kde je nutné hovořit místo o rámu o obrazovém poli nebo o obraze. Hitchcockův princip: kolik obrázků (v technickém scénáři), tolik záběrů (ve filmu) srovnej s poslední řádkou na straně 235: „kolik rámu, tolik záběrů“. (?)

– s. 26. O UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ: *cadres coupants*: Dreyerovy **nakrojené** rámy, spíš než: „rozřezávající“ (čp), na straně 132 dvakrát jako „řezající“ (*coupants*) detaily, s. 133 totéž; **vykrojené** (*taillés*) rty, rám **krájí** (*coupe*) atd.

– s. 26. Obličej je součástí okraje plátna **ustřižené** (užívá se též slova **oříznuté**), spíš než: „rozříznuté“.

– s. 26. [28] ...*qu'un prélèvement sur une aire* – Renoir **odebírá** z prostoru (spíš než: „sféry“) **vzor**, ne: „dělá předběžný výběr“ (čp). Srov. s bazinovskou interpretací Renoira.

– s. 41. *Plan-sequence* = *plansequence* = **sekvenční záběr**, tj. sekvence tvořená jediným záběrem. Čp mluví o „záběru-sekvenci“ (s. 40, 229 v pozn. 19), pak o „sekvenčním záběru“ (s. 41, 230, 236).

– s. 41. Sekvenční záběr **přesouvá** (včetně) montáž **do** (*dans le tournage*) **fáze natáčení**. Nikoli: „interiorizuje montáž při natáčení“ (čp). *Intériorise* míní **vnitrozáběrovou** montáž, již sekvenční záběr předpokládá.

– s. 43. *L'insertion*: nikoli „prostřih detailu“, ale spíš **vstřižený** detail (nastřižený, nebo jako na s. 49 „vložený“) či prostřih **na** detail. Na straně 97 má *insert* asi spíš význam **vepsání**: psané slovo v obraze, citáty na začátku Rohmerových filmů nebo v Pasoliniho EVANGELIU SV. MATOUŠE, vepsané kapitoly u Rohmera. Pojem „prostřih“ zvolený čp se zdá případnější na straně 120, ale asi by bylo lepší zůstat i zde u „*insertu*“.

– s. 44. [49] *Devance*: ZLOMENÝ KVĚT – akcelerace doslova **předběhne** (předhoní) konvergenci. Nejen: „předchází“. (Narážka na pověstné závody s časem ve finále Griffithových filmů.)

– s. 65. Jsou ve VARIETÉ a v POSLEDNÍ ŠTACI „rýsovány zářící stopy“ (čp), nebo spíš kresleny třpytivé světelné pruhy (dráhy)? (*trainées brillantes*)? Rovněž na straně 230 Mizoguchi linie vesmíru ve svých filmech spíš kreslil (načrtával, dokresloval – *tracer*), než „stopoval“ (čp).

– s. 104. V pozn. 16: snímání z úhlů pohledu, spíš než „s úhly pohledu“ (čp).

– s. 107. V poslední větě jde o tzv. flicker, hojně užívaný v avantgardním filmu (viz např. stejnojmenný film Tonyho Conrada /1965/). Tento odborný termín by byl asi vhodnější než doslovný překlad *montage clignotant*: „blikající montáž“.

– s. 125. Iniciační cesta V BĚHU ČASU **vede** přes stroje na přízraky: starou tiskárnu a pojízdné kino. Ne: „**prochází** stroji“ (čp); GD: *passé par les machines à fantômes*...

- s. 132. UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ je dokument o tvářích, které se k sobě obracejí a od sebe odvracejí (*sur le tournement et le détournement des visages*). Spíš než: „o otáčení a odvracení tváří“ (čp).
- s. 135. Slavné Bressonovy bezbarvé hlasy (pro *blanches* zde přesnější než: čisté).
- s. 141. Existují bílí (čp: „nevinní“) lidé (*blancs*) a (v další větě) šedí.
- s. 160. [184] „Sauter“ *pardelà le bien et le mal* – vyskočit **nad hranici** dobra a zla, (**protnout** dobro **se zlem**), ve smyslu: **překonat opozici** dobro–zlo, spíš než: „přeskočit přes dobro a zlo“ (čp).
- s. 161 a 162 nahoře: k ANDĚLU ZKÁZY srov. alternativní překlad v programu Ponrepa (únor 2000, 21. 2.).
- s. 176. Americká kinematografie zachránila svůj sen **tím, že prošla** svými nočními můrami. (Prodělala si je – čp, který píše „překonala“ je zde příliš optimistický.) GD: *sauver son rêve en traversant les cauchemars...*
- s. 193. Proč se v pozn. 1 odkazuje ke **slovenskému** překladu Chaplinovy autobiografie? Česky vyšla v roce 1967 v Odeonu.
- s. 197. *Le western enfin pose le même problème dans des conditions [...] riches* – ve westernu je stejný problém kladen (western nastoluje též problém) za obzvláště bohatých podmínek. Čp: „Western klade [...] problém do [...] podmínek“.
- s. 218. Herzog: právě zde se spíš nabízelo hovořit o „filmech činu“ (zpravidla jednoho velkého – *film d'action*), neboť u Herzoga nejde v obvyklém slova smyslu o „akční filmy“. (K těm už má blíže Hitchcock, ale u něj /s. 240 a 241/ se píše o „obrazech-činech“.)
- s. 227. *Parc public* ve filmu *Žít* je ve svém druhém významu dětským hřištěm.
- s. 251 a 252. Ve VÍKENDU nejde o „závěrečnou fázi hnutí odporu“ (čp), nýbrž makisté z hnutí odboje (tj. partyzáni, gerila) se objeví v závěru (filmu).

Nepřesnosti v originále

- s. 39. *Plan* u Wellese, Renoira...: Vazby, akce a reakce se ... stupňovitě se rozkládají v různých vzdálenostech od jedné **vrstvy** (plánu) (jednoho!) záběru k druhé, **ale ne** „od jednoho záběru k druhému“ (čp). Další věta: Jednoty záběru (jednoho!) je zde dosaženo přímou vazbou mezi prvky vybíranými z mnohosti **záběrových vrstev** (plánů), nikoli „vrstvených záběrů, **jež** přestávají být izolovatelné“ (záběry samy by izolovatelné byly, jsouce odděleny stříhem). Vše ostatně správně shrnuje další věta: jednotu záběru vytváří vztah blízkých a vzdálených částí (**jeho**, ne nějakých jiných záběrů). Srovnej následující příklad z malířství... (postavy se k sobě obracejí z jednoho plánu (též obrazu) do druhého (ne dvou obrazů). V pozn. 25 už správně, příklad z CHAMTIVOSTI ilustruje. I na straně 40 nahoře se u Dreyera správně píše o „prostorových plánech“.
- s. 69. Stvoření Frankensteinova a jeho nevěsty (viz název na předchozí straně), ne: snoubenky. Už v originálu nepřesné: stvořeno je Frankensteinovo monstrum a jeho „nevěsta“, nikoli doktor Frankenstein a jeho žena.

Tituly

- s. 66. Ustálený český název pro Stroheimovy FOOLISH WIVES je BLÁHOVÉ ŽENY. „Bláznivé ženy“ (i na straně 153) sem asi vnikly ze slovenské *Encyklopédie filmu*.
- s. 125. Místo LE LIEN, francouzského názvu pro Bergmanův DOTEK, uvádí původní text mylně LA PEUR (tak se ve Francii jmenoval Rosselliniho STRACH, jak správně uvádí ediční poznámka na straně 271). V německém vydání byl titul opraven, v českém vynechán.
- s. 130. ANSIKTE MOT ANSIKTE je čistě švédská produkce. Škrtni: „Face to Face“. Jako TVÁŘÍ V TVÁŘ uvedeno v naší televizi.
- s. 143. Film LE BEAU MARIAGE byl uveden v televizi jako HRA NA NEVĚSTU.
- s. 157. Ferreriho L'UOMO DEI CINQUE PALLONI (1965) byl u nás (nepřesně) překládán jako MUŽ PĚTI MÍČŮ (srov. L. Oliva, *Režiséři /Itálie/*. Praha 1984). Nelze však uvádět anglický titul tohoto italského filmu, tím méně jeho český převod „Rozchod“. Film byl nejprve součástí povídkového filmu DNES, ZÍTRA A POZÍTŘÍ, následně se ale hrál samostatně jako celovečerní film. Mastroianni je tu posedlý pudem nafukovat balóny, nikoli „foukat do nich“.
- s. 196. V pozn. 2: citovaný Murnauův film zní v originálu poněmčele HERR TARTÜFF, u nás byl uveden jako TARTUFF, nikoli „Tartuffe“. Také americké TABU téhož režiséra se ani v originále, ani u nás nejmenovalo „Tabou“ (s. 71).
- s. 198 a 199. V televizi byly Hawksovy filmy BALL OF FIRE a GENTLEMEN PREFER BLONDES uvedeny jako GANGSTERSKÁ NEVĚSTA (s. 198) a PÁNI MAJÍ RADŠÍ BLONDÝNKY (s. 199).
- s. 208. Český titul pro SCARECROW (správně: THE SCARECROW /1920/) zní FRIGO NA NÁMLUVÁCH/ PŘEKAŽENÉ NÁMLUVY.
- s. 219. NOSFERATU-PHANTOM DER NACHT s velkým N.
- s. 229. NOVÉ VYPRÁVĚNÍ (RODU) HEIKE, nikoli „Nové vyprávění Heiku“.
- s. 235. Film STAGE FRIGHT byl v televizi uveden jako TRÉMA.
- s. 250. Místo souhrnného názvu „Láska ve dvaceti letech“, citovaného i autorem, je vhodnější jmenovat ANTOINE A COLETTE, o němž je zde řeč.
- s. 250. L'AMOUR FOU: názvem Rivette poukazuje k surrealismu, resp. k tomu, co ho od něj dělí. Tedy nikoli BLÁZNIVÁ LÁSKA, ale ŠÍLENÁ.
- s. 251. STÍNY ANDĚLŮ, nikoli „Stín andělů“.

* * *

Přes ujištění ediční poznámky (s. 271) je vidět, že opravdu spolehlivé zůstávají na poli názvů pouze filmografické údaje Miloše Fikejze a Filmového přehledu, z velké části i kolonka „Citované filmy“ v Iluminaci, i když u méně známých titulů se i tady občas tápe v temnotách.

U filmů, kde „český překlad z různých důvodů neexistuje vůbec“, uvádí ediční poznámka jako první „*L'Atalante*“, která patří coby ATALANTA k „evergreenům“ archivních promítání a také se o ní hojně píše (např. v Herfurtově *Zlatém fondu světové kinematografie*. Praha 1986).

V poznámkách by se mohlo uvést, že: 1. oficiálním režisérem filmu FILM (1964, němý) byl Allan Schneider (s. 86); 2. L'Herbierův „projekt“ = scénář BYSTRINA natočili v roce 1917 režiséři Louis Mercanton a René Hervil (s. 99); 3. popis filmu ENOCH ARDEN na straně 112 odpovídá popisu Gregora/Patalase první filmové adaptace Tennysonovy balady Enoch Arden pod názvem AFTER MANY YEARS (1908). Roku 1911 ji zfilmoval Griffith podruhé, tentokrát pod původním názvem.

Rejstříky

– s. 278. Jacobs: spíš než **Henry Jacobs**, je zde míněn režisér experimentálních filmů **Ken Jacobs**.

– s. 280. Křestní jméno přispěvatele *Cinematographe* Pradesse je Julien.

* * *

Zvláštní atrakcí knihy je rejstřík filmů, v němž jsou všechny filmy začínající The, A, Der, Die, L', Le apod. uvedeny zvlášť a čtenář si tak může ověřit, zda-li ví, jestli hledaný titul má člen určitý, neurčitý nebo žádný. Tomuto zařazení náhodou unikl film uvedený bez členu (**LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE**), neušel však zkomolení na Charmed discret... Odkáže nás na stranu 154, nikoli též na stranu 161, kde už se o něm píše jen pod českým názvem. Tak tomu je bohužel u všech u nás uvedených filmů. Rezignujeme-li tedy na vyhledávání pod originálními názvy, nepomůžeme si, protože u filmů u nás neuvedených (či u těch, kde uvedení nebylo zjištěno), nás zase český titul odkáže jen k první zmínce, a k dalším zmínkám potřebujeme znalost originálního.

Marginálie o vztahu pohybu a času

Čím delší čekání na knihu z produkce NFA, tím dříve dojde při prvním poctivějším čtení k jejímu rozkladu a vypadávání stránek. (Kdo se pokusil ověřit všechny výše uvedené poznámky, sám ví, co mu zbylo v rukou.) V Jasném můžete bezuzdně listovat, i jinak s ním bez zábran nakládat. Z toho nevypadne nic.

Milan D. Klepíkov