

Články

KONSTRUKCE
MEZINÁRODNÍHO PROSTORU
V JAZYKOVÝCH VERZÍCH
ČESKÉ VÝROBY¹⁾

Petr Szczepanik

*Zvukový film je dualistický. Jeho dualismus bývá
do různé míry skrytý nebo popíráný; někdy je rozštěpení filmu
dokonce stavěno na odiv. Fyzické vlastnosti filmu
nutně vytvářejí řez nebo střih mezi tělem a hlasem.
Kinematografie se pak činí ze všech sil,
aby je znovu sešla dohromady jedním švem.*

Michel Chion

V letech 1928 – 1931 zkoušel evropský a severoamerický filmový průmysl nejrozličnější strategie, jak zvukové filmy přizpůsobit trhu v jiných zemích. K více nebo méně úspěšným postupům patřily: dodatečné částečné ozvučení původně němého filmu, programový návrat k poetické němého filmu s omezením dialogů a důrazem na ruchy a hudbu, remaky úspěšných němých filmů, synopse psané na lístcích rozdáváných divákům v kině, živý překlad komentátora, titulky promítané z diapozitivů na oddělené plátno (tzv. *sidetitles*) nebo na totéž plátno jako film, mezititulky vlepuvané do filmového pásu, cizojazyčné sekvence vložené do základní verze, tzv. kontinentální verze amerických filmů,²⁾ kompletní cizojazyčné verze, různé metody dabování a částečného dabování.³⁾ Díky široké paletě transformací a hybridizací, jež do filmu vnesla nová technologie, filmová komodita nakrátko získala ráz variability, který měla naposledy v období rané kinematografie, a opět se výrazně posílil vliv sféry uvádění. Současně však byla tato tendence k větší variabilitě

- 1) Tato studie je mírně přepracovanou verzí příspěvku z konference „MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School 2003“, publikovaného původně v angličtině pod názvem *Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak MLVs*. „Cinema & Cie. International Film Studies Journal“ 2004, č. 2.
- 2) Tento termín v dobových textech označoval „filmy původně mluvící, k nám však dovezené jen v hudební úpravě“. Alexander Hackenschmied, *Přehled filmů 1931*. „Pestrý týden“ 6. 6. 1923, č. 23 (cit. dle Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. ČSFÚ, Praha 1973, s. 91.).
- 3) Jeden z nejúplnějších výčtů těchto strategií podává Donald Crafton, *History of American Cinema 4. The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Charles Scribner's Sons, New York 1997, s. 424 – 441.

vyvažována tendencí k větší standardizaci: film již nemohl být doprovázen mluveným slovem a hudbou ve stejné míře jako dříve, nemohla být měněna rychlost jeho promítání a především bylo mnohem obtížnější přizpůsobovat film cizímu publiku prostřednictvím stříhových úprav a náhrady mezititulků.⁴⁾

Toto napětí mezi protichůdnými tendencemi k variabilitě a ke standardizaci je patrné rovněž v „jazykových verzích“ (JV).⁵⁾ Na jedné straně musely JV konstruovat určitého společného jmenovatele, jenž jim umožnil efektivně propojit rozdílné textuální varianty a minimalizovat ekonomické náklady prostřednictvím zachování nejvyššího možného stupně repetitivnosti ve svěře jejich produkce. Na druhé straně byly nuceny usilovat o to, aby nějak vyšly vstříc očekáváním různých národních publik, a proto diferencovaly stejný fikční časoprostor námětu a stejné prvky produkce tak, aby odpovídaly specifickým různým kontextům recepce.

Většina z JV uváděných v ČSR nebyla amerického nebo německého původu – pro země jako USA a Německo byla ČSR příliš malým trhem, než aby se samy věnovaly rozsáhlejší produkci českých JV či českému dabingu. Československo bylo navíc považováno za zemi, kde mohou být snadno distribuovány německy mluvené filmy, a to dokonce i v případně německých verzí snímků americké výroby (byť se nakonec ukázalo, že jejich širšímu přijetí budou bránit politické a kulturní překážky). Výjimky představovalo pouze několik titulů – české verze internacionálních filmů HOLLYWOOD REVUE a PARAMOUNT REVUE (s vloženými českými komentáři a zpívanými čísly)⁶⁾ a tři divácky neúspěšné českojazyčné verze filmů produkovaných společností Paramount v joinvilleských ateliérech: TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO, SVĚT BEZ HRANIC a ŽENA, KTERÁ SE SMĚJE. Zvláštní kategorii by tvořily JV vyrobené v ekonomické a personální vazbě na český filmový průmysl, jejichž „původní varianta“ byla cizojazyčná, nebo v jejichž případě existovala jen cizojazyčná varianta.⁷⁾ Celkově lze říci, že se v českém filmovém průmyslu JV nepoměrně více exportovaly než importovaly: během třicátých let bylo v ČSR

4) K otázce ztráty sémantické flexibility při přechodu na zvuk srov. např. Richard Maltby – Ruth Vasey, *The International Language Problem: European Reactions to Hollywood's Conversion to Sound*. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. VU University Press, Amsterdam 1994.

5) Ačkoli se v angličtině ujal termín odkazující k vícejazyčnosti či cizojazyčnosti těchto verzí (*multiple-language versions, foreign-language versions*), v češtině se zdá být vhodnější zůstat u jednoduššího výrazu „jazykové verze“, protože tak nemůže dojít ke zmatení s tzv. vícejazyčnými filmy, v nichž figurují dva a více různých jazyků vedle sebe.

6) Pro výrobu českých vložek do HOLLYWOOD REVUE angažovala firma MGM režiséra Svatopluka Innemana, jako konferenciéry Jiřího Sedláčka a Slávku Tauberovou, kteří v ní zazpívali kuplety „Pojďte, slečno, budeme si tykat“ a „Má sladká Julie“, a dále komiky Járu Kohouta a Emanu Fialu, jež vystoupili v grotesce „Kouzelné kabiny“. Pro českou verzi PARAMOUNT REVUE byli jako konferenciéry angažováni Jiří Voskovec s Janem Werichem, kteří společně s Jaroslavem Gradwohllem sehráli zpívaný skeč „Tři strážníci“, pro nějž složil hudbu Jaroslav Ježek. Srov. Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 174.

7) Termín „původní“ je zde samozřejmě třeba brát s rezervou, protože dnes se můžeme jen domýšlet, která z verzí byla „předlohou“ a která „kopíí“, přičemž někdy takovéto dělení zcela ztrácí smysl (do kategorie, kde jako prototyp fungovala cizojazyčná varianta, by patřila například česká a německá verze filmu ŠTĚVÁNÍ LIDÉ).

natočeno téměř 40 cizojazyčných verzí českých filmů a také několik původních zahraničních produkcí.⁸⁾

Tuto skutečnost je třeba vidět v souvislosti s tím, že první JV zde vznikaly v atmosféře přehnaných obav o budoucnost českého zvukového filmu. České „mluvící“ filmy mohly oslovit jen domácí publikum, a proto se zpočátku zdejší výrobci jevílo paralelní natáčení cizojazyčných verzí jako nutná podmínka komerční úspěšnosti české produkce. Čeští výrobci zpočátku ostře vnímali rizika plynoucí ze zvýšení nákladů zvukového natáčení, uzavření zahraničního trhu pro česky mluvený film a zmenšení českého trhu vlivem malého počtu zvukových kin (což platilo v první půli roku 1930). Lokální atributy národního jazyka a sociálního prostoru, provinciálnost českých filmových hvězd i režisérů a relativně nízké technické a umělecké kvality navíc zákonitě ztěžovaly mezinárodní akceptovatelnost českých filmů v podobě originálních, ale také dabovaných nebo titulkovaných verzí. Tyto obavy a naděje se později, po rychlém přechodu českých kin na zvuk, po úspěších mluvících filmů natáčených pouze v české verzi a díky boomu divácké návštěvnosti v letech 1930 – 1931,⁹⁾ sice ukázaly jako nesprávné, ale v první polovině roku 1930, kdy se formovala praxe domácí výroby JV, vycházely z velmi pravděpodobných hypotéz.¹⁰⁾

České JV tedy podle počátečních představ neměly sloužit – jako jejich hollywoodské protějšky – upevňování mezinárodní hegemonie národního průmyslu a vývozu domácích kulturních hodnot pod rouškou cizích jazyků. Jejich hlavním cílem původně mělo být zajištění holého přežití českého filmového průmyslu snížením nákladů zvukové produkce a nepřímo pak šíření českého mluveného slova v domácích kinech.¹¹⁾ Později se situace poněkud změnila, ale hlavní motivací pro výrobu JV zůstala podpora domácí produkce: zajištění dostatečné vytíženosti a zaměstnanosti z místních zdrojů v nových ateliérech A-B na Barrandově, a tím i celkového zlevnění domácí výroby, zvýšení vývozu s pomocí cizího kapitálu a získání valut pro investice.¹²⁾ To byl také důvod, proč ministerstvo obchodu po jistou dobu podporovalo výrobu JV přidělováním dodatečných kontingentních listů na dovoz cizích filmů. Pro tuto studii je podstatné, že přínos JV pro domácí kinematografii byl spatřován i v rovině obsahové (byť šlo o názor vycházející výhradně z obchodní perspektivy, kontrastující s postoji filmové kritiky): „Přídělem kontingentních listů na cizí verze u nás natáčených filmů se skutečně podpořila domácí výroba, protože natočení filmu ve 2 verzích předpokládá námět více mezinárodní, než jsou naše lokální sužety, které českému filmu česká kritika často vyčítala.“¹³⁾

8) Jedním ze stimulů zahraničních produkcí se od roku 1933 stala potřeba využít nové velkokapacitní ateliéry A-B na Barrandově.

9) Srov. Ladislav Pištor, *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 43 – 44.

10) V dobovém tisku byly publikovány katastrofické propočty vycházející z vysokých licenčních poplatků za zvukovou aparaturu Tobis-Klangfilm a předpokládalo se, že jediným východiskem je efektivní využití rozdílů mezi náklady na první verze a verze následující.

11) Srov. rozsáhlou anketu o vyhlídkách českého filmového průmyslu, na niž odpovědělo šest předních filmových podnikatelů: [u], *Co bude nyní? Odborníci o nynějším stavu zvukových filmů*. „Lidové noviny“ 3. 10. 1930, s. 6; „Lidové noviny“ 10. 10. 1930, s. 13; „Lidové noviny“, 17. 10. 1930, s. 12.

12) J. Ort, *Pro cizí verze*. „Film“ 8, 1933, č. 3, s. 1 – 2.

13) [anon.], *Kontingentní listy na cizí verze*. „Film“ 8, 1933, č. 5, s. 1.

V české kinematografii třicátých let byly cizojazyčné verze natáčeny obvykle paralelně s verzemi českými, ve stejných dekoracích a kostýmech, častěji stejným režisérem a kameramanem. Vzhledem k omezeným prostředkům a velmi rychlému tempu natáčení¹⁴⁾ nedocházelo k sofistikovanějším pokusům přizpůsobovat scénu, kostýmy, syžet, sociální chování, historicko-geografické reálie a politické konotace předpokládaným preferencím cílového publika. Pokusy o narativní a jazykovou retranskripci diegeze byly naopak často velmi přímočaré, ne-li primitivní, protože sledovaly především logiku ekonomické úspornosti. Vývoz cizojazyčných verzí českých filmů přitom vyžadoval souhru postupů konstrukce společného jmenovatele, jenž zajistí ekonomickou úspornost, se strategiemi variace, které umožní nerušené přijetí zahraničním publikem.

V přítomné studii se pokusím načrtnout čtyři základní strategie, jak se tato logika úspornosti promítala do vztahů mezi textuálními variantami jako konstrukce společného jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru. Diegezi zde budu chápat jako časoprostor příběhu, jenž je plně aktualizován až divákem během aktu recepce, a to na základě vizuálních a akustických vodítek. Rozsah a obsah diegeze jsou vymezovány na základě korelace vnětextových a vnitrotextových dat: percepce diváka a percepce postavy. Diegetické je to, co by ve fikčním světě mohla vidět a slyšet postava a co si představuje divák, že by viděl, kdyby byl na jejím místě.¹⁵⁾ Pokud budeme dále uvažovat o přepisování a adaptování diegeze, budeme sledovat současně dvě roviny: rovinu potenciální diegeze tvořené souborem vodítek pro recepci a rovinu diegeze aktualizované v recepci.

Podle Nataši Ďurovičové fungovaly americké JV nejen jako ekonomická strategie znovudobývání zahraničních trhů v podmínkách zvukového filmu, ale také jako nástroj ideologické kompenzace efektů roztříštěné subjektivity a divácké distance, které byly výsledkem konfrontace (hollywoodské) diegeze a (americkou angličtinou hovořícího) hercova těla s různými jazykovými kontexty recepce. Dabingem byl totiž nastolen nesoulad mezi hlasem a tělem, který rozbíjel akustickou jednotu diegetického prostoru, zatímco titulky byly zase chápány jako nežádoucí krok zpět k němému filmu a překážka v identifikaci diváka s postavou. JV naopak skýtal potenciál reintegrace sociálního a lingvistického prostoru filmu s kulturním prostorem recepce prostřednictvím využití domácích herců. Vycházely z divadelního předpokladu organické jednoty hlasu a těla jakožto záruky dojmu přítomnosti a zachování jednoty subjektu.¹⁶⁾

V JV se střetává tendence zachovat organickou jednotu postavy a divákova vnoření do diegeze s nutností generovat z jednoho prostoru produkce (společný kapitál, výrobní kapacity studia, dekorace, technické prostředky, technický štáb, herci) a z jedné potenciální diegeze námětu několik textuálních variant. Prostor produkce byl spotřebováván, temporalizován (podroben časovým režimům paralelních natáčení) a zalidňován dvěma

14) V dobové praxi se české filmy ve studiu natáčely průměrně 10 – 14 dní s 30 – 50 záběry za den. Viz Jaroslav Brož, *Na prahu jubilejního roku našeho filmu III.* „Film a doba“ 4, 1958, č. 4, s. 223. Paralelní produkce JV tato čísla s největší pravděpodobností ještě zvedla.

15) Viz Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, New York – London 1992, s. 35, 50.

16) Nataša Ďurovičová, *Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929 – 1933*. In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory / Sound Practice*. Routledge, New York – London 1992, s. 139 – 153.

více či méně se překrývajícími procesy produkce. Fikční časoprostor námětu byl transformován do dvou různých textů, jež během recepce poskytly vodítka pro konstituování dvou různých filmových diegezí.

Za určitých okolností ale může divákům něco bránit v představě, že by fikční časoprostor mohli vnímat stejně jako postava, kdyby byli v její situaci – což znamená překážky v jejich konstruování koherentní diegeze. Percepce postavy se může jevit jako vychýlená či narušená například tehdy, když hlas a tělo nebo pohybující se tělo a scénický prostor netvoří organickou jednotu. Tehdy za postavou začne prosvítat herec a za příběhem profilmický, fyzický materiál scény. V trhlínách diegeze se vynoří jiný, vnější prostor, který odkazuje na místo produkce samotného narativního diskurzu. V jednotlivých JV mohou trhliny a inkoherece v diegezi poukazovat na prostor produkce, který je jim společný: ve formě neznámého cizího herce s podivným přízvukem, cizokrajných lokalit, které jsou překvapivě zalidněny postavami hovořícími domácím jazykem, v podobě diskontinuity mezi reálovými a studiovými záběry nebo jako technické poruchy odkazující na proces postsynchronizace. Klíčovým dilematem JV tedy byla otázka, jak co nejefektivněji těžit z ekonomických výhod stejnosti námětu a výrobních prostředků, ale současně se co nejvíce přiblížit různosti kulturních kontextů národních obecenstev čili jak ve všech verzích obnovit ideologické hodnoty organické jednoty těla, hlasu a prostoru při co nejvyšší ekonomické úspornosti.

JV byly chápány jako něco, co českým výrobcům zajistí návratnost investic díky tomu, že to cizímu divákovi poskytne „plnou záruku pro skutečné rozpoznání prostředí, atmosféry a mentality“.¹⁷⁾ JV musely napříč jednotlivými textuálními variantami zachovat co nejvíce stejného, aniž by toto stejné působilo jako cizí. Nejviditelnějším příznakem „stejného“ je samozřejmě lidské tělo a hlas: společní hlavní protagonisté, případně vedlejší role. Nejznámějšími herci, kteří se uplatnili současně v českých i německých verzích, byli Anny Ondráková, Rolf Wanka a divadelní komik Vlasta Burian, který si velmi zakládal na své znalosti němčiny. Nicméně důležitější byly dvě obecnější formy „stejnosti“, procházející napříč textuálními variantami: jedna odpovídá prostoru produkce a diegeze, druhá prostoru recepce. V prostoru recepce nejde v první řadě o čtení stejného sémantického obsahu, o stejný výsledek „dekódování“, nýbrž o stejnou míru komunikativnosti, pocitu autentické expresivity a plné aktivizace kulturních konotací.¹⁸⁾ Stejnost v rovině prostoru recepce je efektem různosti (jazykové, herecké) v rovině produkce a diegeze, zatímco stejnost v rovině diegeze a produkce může vyvolat různé účinky v prostoru recepce. Podívejme se blíže na to, jak se v JV české kinematografie konstituovaly prvky stejnosti jako společné jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru. Tyto společné jmenovatele musely být koncipovány tak, aby byly ekonomicky co nejefektivnější a aby vyvolávaly co nejméně „poruch“ v pragmatické dimenzi recepce.¹⁹⁾

* * *

17) [anon.], *Co je nového ve filmu*. „Národní politika“ 6. 6. 1930, č. 155, s. 5.

18) Srov. rozlišení mezi sémantickou, expresivní a fatickou dimenzí řeči ve filmu in N. Ďurovičová, *Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema*. In: Anna Antonini (ed.), *Il film e i suoi multipli*. Forum, Udine 2003, s. 89.

19) Diskusní semináře o JV, vedené Natašou Ďurovičovou a Francescem Pitassiem v rámci filmologického setkání „Gradisca Spring School 2003“, dospěly k závěru, že na poli JV existují dva druhy společných

Ve zkoumaném vzorku deseti filmů²⁰⁾ jsem identifikoval čtyři strategie konstrukce společného jmenovatele diegetického prostoru: 1. zaměnitelná lokalita, 2. neutrální místo, 3. společná historická minulost a 4. exotické prostředí. V prvním případě jde o arbitrární a mechanické přidělení dodatečného znaku, jež má napomoci tomu, aby si domácí publikum osvojilo diegezi jako sobě vlastní; v druhém případě plní kulturně nezakotvený prostor funkci jeviště dramatu univerzálních lidských hodnot; ve třetím případě se textuální varianty odvolávají na společné prvky historické zkušenosti dvou národních publik; v posledním případě je exotické prostředí využito jako „třetí člen“, pokud možno stejně vzdálený oběma kontextům recepce, a tudíž neutralizující rozdíly mezi nimi.

* * *

Pro první strategii lze uvést příklad melodramatu *V TOM DOMEČKU POD EMAUZY* (1933), který se odehrává v Praze poblíž známého kláštera, ale v německé verzi byl jednoduše přejmenován na *DAS HÄUSCHEN IN GRINZING*, přičemž Grinzing je severozápadním předměstím Vídně. V samotné scénografii filmu ale nebylo změněno nic.²¹⁾ Zajímavé je, že změna geografického zasazení dějiště se ve skutečnosti týká české verze a je orientována na českého, a nikoli rakouského diváka: v předloze k filmu, operetě Josepha Lannera, jež nese stejný název jako německá verze, je totiž dějištěm filmu Grinzing. Nicméně exteriéry filmu se nenatáčely v Praze ani ve Vídni, ale v lokalitě Liběchov u Mělníka, 40 kilometrů od Prahy.²²⁾

Druhá strategie se projevuje v *ULIČCE V RAJI* a její německé verzi, *DAS GÄSSCHEN ZUM PARADIES* (1936). Melodrama o třech osamělých bytostech, starém pohodném, malém sirotkovi a toulavém psovi, se odehrává v městečku s neutrálními sociálními rysy.

jmenovatelů. První zahrnuje stejnost sémantického obsahu navzdory možným diferencím v recepci na straně konkrétních národních publik. Takto vyzněla srovnávací analýza Siodmakova filmu *VORUNTERSUCHUNG* a jeho francouzské verze *AUTOUR D'UNE ENQUÊTE* (1931), v níž je zachován nejen herecký styl první verze, ale také německá jména postav a ulic, a „cizost“ sociálního prostředí je dokonce explicitně potvrzena v prolínánce dvou jazykových variant jmenovky na dveřích bytu. Tato snaha zachovat maximum sémantické totožnosti tudíž vede k navrstvení dvou jazykových kontextů v rámci jedné diegeze, a tím ke zcizujícímu efektu francouzské verze. Jiný druh společného jmenovatele působí například v Pabstových verzích *ŽEBRÁCKÉ OPERY*, *DREIGROSCHENOPER* a *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* (1931), které směřují ke stejnosti v rovině expresivity a komunikativnosti, a to navzdory z toho plynoucím diferencím sémantického obsahu. Francouzská verze se od německé výrazně liší hereckým stylem a výstavbou postav a může být chápána jako pokus o adaptaci brechtovské divadelní koncepce pro francouzské publikum prostřednictvím posunu k melodramatičnosti, a tím i skrze konotování francouzského populárního divadelního stylu herectví a zpěvu. Společné jmenovatele verzí české kinematografie je třeba pojímat jako různě vyváženou kombinaci obou těchto druhů.

20) Kromě prvního z níže popisovaných filmů byly všechny další případy analyzovány s využitím kopií uložených v NFA. Dodatečně jsem takto vzniklou analýzu znovu přezkoumal na základě studia dalších pěti německých verzí českých filmů, jejichž kopie schraňuje Bundesarchiv-Filmarchiv v Berlíně: *POLENBLUT* (POLSKÁ KREV); *EINE FRAU, DIE WEIB, WAS SIE WILL* (ŽENA, KTERÁ VÍ, CO CHCE); *ROTE ROSEN – BLAUE ADRIA* (DIVOCH); *KEIN WORT VON LIEBE* (POSÍLČEK LÁSKY), *HEIRATEN – ABER WEN?* (FALEŠNÁ KOČÍČKA).

21) Jaromír Kučera, *Československý film*. In: *Zvukový film let třicátých*. ČS. společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí, Praha 1960, s. 6 – 22. Kučerovo tvrzení nebylo možno ověřit, protože se nezachovala kopie německé verze filmu.

22) Srov. *Český hraný film II. 1930 – 1945*. NFA, Praha 1998.

Jak napovídají jediné konkrétní názvy reálií – ironický název chudinské ulice „V ráji“ („Zum Paradies“), kde stojí nuzná chalupa pohodného Tobiáše (Hugo Haas v české, Hans Moser v německé verzi), nebo název týdeníku „Globus“,²³⁾ jehož majitel ve filmu plní roli dobrotivého boháče –, je diegeze konstruována jako svět s univerzálními póly: chudí kontra bohatí, děti kontra dospělí atd. Klíčovým poselstvím je překonání těchto protikladů ve všeobjímajícím sociálním smíru: bohatí se postarají o chudé, pohodný se ujme sirotka i psa, umělec se zařadí do produktivní společnosti, když dostane práci v redakci novin a všichni navzájem se zbaví osamění i chudoby. Jedinou zápornou postavou je komediant Gustav, chlapcův strýc, který ale společně s putujícím cirkusem patří k vnějšímu světu a městečko opouští. Utopická shoda společenských tříd konfrontovaných s doznívající hospodářskou krizí zabraňuje jejich specifitějšímu vykreslení a posiluje efekt univerzality.

Ale kontrast dokumentaristických záběrů toulavých psů a civilního ladění výjevů z moderních (funkcionalistických) staveb na jedné straně s „expresionistickou“ chatrčí pohodného a dekorativní vilou majitele časopisu na straně druhé vytváří celkový efekt nespojitého, nekoherentního prostoru.²⁴⁾ Tuto inkoherenci by bylo možné interpretovat jako pokus o zhuštění mnoha tváří světa do obrazu jednoho alegorického místa, ale další příčinou z praktické oblasti je to, že obě jazykové verze čerpají ze zbytkových zdrojů pražských barrandovských ateliérů A-B Barrandov: film pravděpodobně recykluje stavby z třetího filmu – GOLEMA, pražské velkoprodukce Juliana Duviviera.²⁵⁾ Ačkoli je řada pozic kamery v obou verzích totožná, několik záběrů se opakuje v nezměněné podobě a společné jsou i některé vedlejší postavy, statisté a chlapcův pes, najdeme mezi nimi i řadu signifikantních rozdílů v jednotlivých záběrech, prvcích mizanscény, hereckém stylu hlavních protagonistů i typech vedlejších postav.²⁶⁾ Tyto rozdíly můžeme vysvětlit jako vedlejší důsledek celkové emancipace vizuálního stylu zvukového filmu v druhé půli třicátých let. Nicméně neutrální charakter sociálního prostoru je v obou verzích zřetelný ve stejné míře: nedozvíme se jméno městečka, titulky novin i útržky plakátů jsou záměrně neidentifikovatelné a všechny postavy jsou sociálně výlučné, dekontextualizované (komediant, pohodný, velkopodnikatel, sirotek).²⁷⁾

* * *

23) V montážní sekvenci z tiskárny sice vidíme tisk ilustrovaných stránek, ale titulky i obrázky jsou zcela nerozeznatelné.

24) Tento efekt je zdůrazněn mj. i nesouladem mezi rozlehlostí interiéru pohodného chatrče a jejím malým exteriérem. Tuto evidentní disproporci později sám režisér Martin Frič parodoval ve svém autotematickém filmu PYTLÁKOVA SCHOVANKA (1949).

25) Architekt GOLEMA André Andrejev navíc spolupracoval i na koncipování staveb pro ULÍČKU V RÁJI. Srov. *Český hraný film II.*

26) Např. redaktorem Globusu, jehož žádá mladý kreslíř o doporučení, je v německé verzi žena, ale v české muž; v české verzi táhne pohodný vozík se psy sám, ale v německé má zapřaženého poníka; v české verzi chybí dvě scény z poutě, které mají realistickou motivaci; v české verzi chybí spektakulární jízda kamery na jeřábu a německá je zase světelně laděna do hlubšího tónu.

27) Jedinou scénou, která by snad mohla být interpretována na pozadí dobové mezinárodní situace, byla s nadsázkou pojednaná organizovaná vzpoura dětí proti zlému chlapcovu strýci: děti se zformují do malé armády, vyrobí si vlastní zbraně z prken, trubek, vodní hadice a bláta a podniknou proti zloduchovi koordinovaný frontální útok.

Blíže si všimneme dalších dvou z uvedených modelových postupů. Jednou z klíčových strategií, kterou JV používaly k tomu, aby se jediný prostor produkce a diegetický prostor námětu přizpůsobil dvěma různým kontextům recepce, byl návrat do historického sociálního prostředí, které mohlo alespoň částečně reprezentovat společného jmenovatele pro česky a německy mluvící publika. Filmy C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK / DER FALSCHER FELDMARSCHALL a POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI / DER ADJUTANT SEINER HOHEIT se odehrávají v prostředí důstojníků rakouskohnerské armády a němčina je tudíž zakotvena již v samotných jejich námětech. Např. v české verzi C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA zaznívají německé vojenské povely, objevují se zde německé nápisy, postavy mají německá jména či hodnosti a větší část děje je situována na neutrální území vzdálené provincie – do vojenských kasáren v Haliči.

Již sama česká verze tedy obsahuje silný potenciál pro transpozici do německého kulturního prostředí. V jazykové rovině dokonce obsahuje jakési *mise-en-abîme* principu vícejazyčnosti: Burian pronese několik německých replik, které ihned opakuje v češtině.²⁸⁾ Německá verze C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA téměř přesně kopíruje styl „zakonzervovaného divadla“ verze české – scénář odvozený z divadelní hry, studiovou scénu vystřídanou jen několika totožnými exteriérovými záběry hulánského cvičení, ústřední melodii a dokonce řemeslné chyby stříhové skladby (stříh přes osu ve scéně odhalení falešného maršálka), zatímco v hereckých projevech se vedlejší postavy ještě více blíží ochotnickému diletantství a německy hovořící Burian ztrácí na gestické a řečové suverenitě. Přesto se ale hvězdě podařilo zachovat integritu charakteristického komického stylu v rovině mikiy i mluvy a lze říci, že naplňuje funkce, které JV připisuje Ďurovičová: udržovat divadelní jednotu subjektu a efekt přítomnosti napříč jazykovými a sociálními prostory.

POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI / DER ADJUTANT SEINER HOHEIT (1933) vychází rovněž z divadelní hry situované do důstojnicko-šlechtického prostředí Rakousko-Uherska a děj se opět odehrává mezi Prahou a neutrální lokalitou provinčních kasáren. Film ale mnohem sofistikovaněji využívá neverbálních zvukových prvků, které posilují efekt společného jmenovatele. V úvodní scéně pistolového souboje je hlavní hrdina, nadporučík Patera (V. Burian), vyrušen od střelby zpěvem ptáků, který dokonce začne napodobovat. Melodie z Bizetovy opery *Carmen*, kterou si princ Evžen zvolil jako tajné znamení pro komunikaci se svou milenkou a pobočníkem Paterou, je zase hudebně hlasovým leitmotivem velké části zvukové stopy, kterou efektivně propojuje s mizanscénou. Melodie posiluje plynulost stříhových přechodů (navazující pískání různých postav), spojitost nediegetické hudby s diegetickým zvukem a motivuje řadu komických gagů.

Současně je možné ji číst jako metaforu nové zvukové technologie. Patera dostane písemný pokyn zapískat *Carmen* pod okny princovy milenky, ale není si schopen na melodii vzpomenout. Po několika neúspěšných pokusech se začne vypyávat v řadě stojících lokajů, až mu ji nakonec jeden z nich předvede. V diegezi se takto dramatizuje metaforická reprezentace nových prostředků kinematografické mediace. Technologie zvukového záznamu a reprodukce je ukázána jako něco, co je univerzální, schopné překračovat různé prostory a sociální třídy, ale současně obtížně zachytitelné, prchavé, vyžadující mnoho komponentů a spojení na své cestě od záznamu k posluchači. Zvukový záznam není

28) Pro komplexnější lingvistickou analýzu filmu srov. článek Petra Mareše v tomto čísle „Iluminace“.

ve své materialitě bezprostředně vnímatelný (jako fotografie), protože zvuk z něj musí nejprve být rekonstruován prostřednictvím speciálního aparátu. Patera si melodii pro jistotu chce pískat celou dobu, dokud nepřijede k oknu Evženovy milenky, které má dát znamení, ale zapomene ji, když jeho kočár najede na výmol. Marně zkouší pískat řadu jiných melodií, dokud mu tu pravou nepřipomene skřípající pumpa. Později uslyšíme melodii znovu, jako zvukový flashback. Podobnou funkci v obou verzích plní také například kostelní zvony, které v jednom záběru podtrhují zklamání milenky, že pro ni princ nepřišel, v druhém pak rytmitizují klesání hlav usínajících aristokratů, kteří až dosud prince zdržovali u partie karet. Tato využití nejazykových zvukových prvků jako nástroje pro spojování různých míst, objektů, postav a formálních rovin filmu lze chápat jako alegorizace zvukové technologie s jejími novými schopnostmi a omezeními, jako fikcionalizace mediálních aparátů, které měly univerzálně srozumitelný účinek.²⁹⁾ Oproti C. A K. POLNÍMU MARŠÁLKOVÍ se zde tedy na společného jmenovatele ve formě historické minulosti vrství ještě další, vedlejší prvek „stejnosti“, a sice alegorické ztvárnění zvukové technologie a jejích nových kapacit.

Obě verze mají řadu zcela nebo téměř identických záběrů i sekvencí, kopírují pozice kamery i elementární pohyby figur, sdílejí několik vedlejších postav a většinu statistů a podobně jako C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK i neutrální názvy lokalit (Praha a provincie Mňuk, kam je Patera za trest přeložen). Ale v německé verzi je „Praha“ jednoduše přejmenována na „Vídeň“, ačkoli ve scénografii se nic nemění (srov. první ze strategií „společného jmenovatele“). Mimochodem, logičtější by bylo umístit příběh do Vídně i v české verzi, protože v něm hrají důležitou roli členové rakouské aristokracie. Nicméně tyto rozdíly jsou marginální a nejvýraznějším činitelem variace mezi oběma verzemi je nakonec improvizující Burian, jenž je paradoxně i jejich nejviditelnějším společným prvkem.

DER FALSCHER FELDMARSCHALL zažil úspěšnou berlínskou premiéru, ale ve Vídni čelil žádostem o zákaz ze strany monarchistického nacionalistického tisku, protože byl vnímán jako výsměch rakouské vojenské tradici. „Na základě těchto protestů bylo později používání starých rakouských uniforem a zesměšňování někdejší c. a k. armády v českém filmu skutečně zakázáno.“³⁰⁾ DER ADJUTANT SEINER HOHEIT byl v roce 1934 v Německu nově cenzurně přezkoušen a poté zakázán, protože zesměšňování císařské armády již nebylo politicky přijatelné ani zde. JV s Burianem tedy slučují dvě hlavní komplementární strategie: exportují vysoce adaptabilní hvězdu a využívají atributy sociálně-jazykového prostoru (a v druhém případě i zvuku) jako společného jmenovatele kulturních kontextů recepce domácího a německo-rakouského publika, které zčásti spojuje společná historická minulost (byť se vlivem politických změn tato společná minulost v důsledku stala překážkou jejich další exploatace).

29) Důležitost autoreferenční rétoriky a systematické alegorizace zvukové technologie v raných zvukových filmech zdůrazňuje mj. Thomas Elsaesser, který z tohoto poznatku odvozuje i závěry o možnosti vypracování nového typu textuální analýzy, zaměřené na performativitu mediálních aparátů uvnitř filmových diegezí – srov. např. T. Elsaesser, *Going „Live“: Body and Voice in Some Early German Sound Films*. In: Dominique Nasta – Didier Huvelle (eds.), *Le son en perspective: nouvelles recherches*. P.I.E. – Peter Lang, Bruxelles 2004, s. 155 – 168.

30) L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 177.

Protikladnou strategii dvojího čtení jednoho prostoru rozvíjí film ŠTVANÍ LIDÉ (1933) / GEHETZTE MENSCHEN (1932). Děj dramatu o nespravedlivě odsouzeném uprchlém vězni, jehož druhá identita je po dvaceti letech odhalena v den jeho druhé svatby, a proto se společně se synem vydává na útěk, byl situován do Marseille a na jihofrancouzský venkov. Ve zvukové stopě dominuje hudba a expresivní efekty, přičemž některé repliky jsou v české verzi dabovány.³¹⁾ Německá verze obsahuje záběry navíc,³²⁾ technicky dokonalejší ozvučení i střih zvukové stopy a z celkově je zřejmé, že režisér, původně rakouský divadelní herec maďarského původu, ji považoval za primární vzhledem k verzi české.³³⁾ Stylisticky film v obou verzích působí dojmem heterogenní koláže: klade vedle sebe dokumentární a němé hrané záběry se zrychleným pohybem, dodatečně ozvučené hudbou a ruchy, studiové scény se synchronním ozvučením, dabovaný zvuk a dominantní nediegetickou hudbu; střídají se v něm různé texturní a světelné kvality filmového materiálu i odlišné hladiny a výšky zvukového záznamu.³⁴⁾ Nejdrastičtějším projevem této heterogenity (v podobě technické poruchy) je exteriérová scéna české verze, v níž se v rozhlasovém policejním hlášení pod českým monologem slabě ozývá německý hlas (sic!).

Vzhledem k tomu, že francouzská verze filmu nevznikla, mohl exotický prostor diegeze působit jako výrazný třetí člen současně pro německé i české publikum.³⁵⁾ Narozdíl od řady jiných JV jsou zde sociální prostředí, kolorit místní krajiny a atmosféra města vykresleny detailně a sugestivně: asociativní montážní sekvence němých exteriérových záběrů skal, lodí a přístavu v úvodu je vystřídána rytmickou montáží prostřeného stolu, tancujících a hodujících svatebčanů ve venkovské truhlárně. Při útěku ulicemi Marseille se otec se synem přidají k průvodu muzikantů a expresivní odpoutaná kamera snímá krouživými pohyby vysoké domy ve stísněných uličkách jako výraz chlapcovy úzkosti. Marseilleské exteriéry byly natáčeny bez zvuku a pouze s hlavními hereckými dvojicemi: synem režiséra Friedricha Fehéra Janem, Josefem Rovenským v české verzi a Eugenem Klöpferem ve verzi německé. Synchrony a česky mluvené scény se snímaly v pražských ateliérech A-B.³⁶⁾ Jako společný jmenovatel české a německé verze tedy figuruje především exotické prostředí a pak také přesvědčivý dvojjazyčný projev dětského protagonisty.

31) Například ve snovém výjevu s žebrákem rozdávajícím maso.

32) Např. důležitou scénu, v níž jsou otec se synem nepozorovaně vyneseni v rakvi ven z truhlárny.

33) Českou verzi společně s Féherem režíroval Jan Svíták a premiéru měla o dva měsíce později.

34) Ve svatební scéně se např. drasticky mění hlasitost při střihových přechodech; v některých interiérových záběrech české verze se při chůzi postav po dřevěné podlaze ozývají ohlušující basové tóny, jindy se do nediegetické hudby vmísí nečekaně sugestivní zvukové efekty na hranici mezi diegetickými a nediegetickými ruchy.

35) Ještě zřetelněji plní tuto funkci jugoslávské pobřeží v DIVOCHOVI a v jeho německé verzi, ROTE ROSEN – BLAUE ADRIA, kde tento „třetí prostor“ navíc získává výrazné atributy „turistické“ či „prázdninové exotiky“, která je ve filmech evokována prostřednictvím výstupů krojovaných domorodců a hlavně téměř všudypřítomných exteriérů. Jako „třetí prostor“ je možné chápat i prostředí polského velkostatku – včetně krojů, lidových písní a polských kleteb „psia krew!“ (pronášených českými stejně jako německými či rakouskými herci) – v POLSKÉ KRVÍ a její německé verzi pod názvem POLENBLUT (v obou z nich hraje hlavní roli Anny Ondráková).

36) Srov. *Český hraný film II. 1930 – 1945*.

ŠTVANÍ LIDÉ kromě toho mají rysy, které z nich činí hybrid slučující prvky několika dalších typických strategií raného zvukového filmu, konkrétně navazují na jednu z alternativních technik konstruování syntetické transnárodní diegeze – vysílání kameramanů do exotických exteriérů a kombinování tohoto materiálu se studiovými konverzačními scénami.³⁷⁾ Štvaní lidé ale paradoxně vyvolávají i účinek typický pro dabing: vezme-li v úvahu, jak vzácné byly v tehdejší české kinematografii zahraniční reály, mohli česky nebo německy hovořící francouzští svatebčané, policisté či žebráci působit na pozadí autentických exteriérů dojem jazykové nepatříčnosti, který byl typický právě pro recepci dabingu.³⁸⁾ Tento dojem byl dále posílen vloženými prvky skutečně dabované zvukové stopy. S ohledem na evidentně němě natáčené marseilleské exteriéry (příznakem němého natáčení je např. odpoutaná kamera a zrychlená frekvence pohybu) pak můžeme hovořit o křížení s postupy dodatečného ozvučování němého filmu, které diváci znali například z úspěšné *TONKY ŠIBENICE* (1930).

* * *

Popsané strategie konstrukce společného jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru vykazují společnou snahu vytvořit silný společný základ pro komunikaci s dvěma nebo více národními publiky. Poznatky o těchto strategiích ale byly odvozeny z omezeného vzorku filmů a nelze je mechanicky zobecňovat. Nicméně korespondují s některými kvantitativními údaji o zbylých JV a také s diskurzem, který JV obklopoval. Kritika JV se realizovala ve třech rovinách: estetické, národnostně-ideologické a technicko-ekonomické. Atributy internacionality mohly být hodnoceny kladně, jako částečný návrat k mezinárodní srozumitelnosti němého filmu a vykročení českých námětů od provinčnosti ke světovosti, ale také záporně, jako ztracená šance posílení národní identity kinematografie prostřednictvím specifičnosti mluveného jazyka.³⁹⁾

Předválečný historik filmu Karel Smrž do svých *Dějiny filmu* (1933), které se soustředily především na technické otázky vývoje média, zařadil kapitolu „Hledání ztracené internacionality“. Porovnával v ní přednosti a nedostatky různých postupů, které měly překonat jazykovou specifičnost zvukového filmu: tzv. „mezinárodní verse, v nichž místo dialogů byly vlepeny titulky“; „verse v rozličných jazycích“ a dvě metody „dodatečné synchronizace“. ⁴⁰⁾ Smrž považoval za nejdokonalejší a nejjednodušší postup náhrady jednoho jazyka druhým dabingový systém berlínské společnosti Rhythmographie. Nejméně pozornosti naopak věnoval titulkům, které měly „všechny vady němého filmu, ale žádnou z předností zvukového“. ⁴¹⁾ JV, které považoval za přechodnou fázi mezi titulky a dabingem, se podle něj sice zpočátku jevily jako „jediná záchrana světového trhu“ a počátek „nového období filmové internacionality“, ⁴²⁾ ale brzy se ukázalo, že brání

37) Srov. Ďurovičová, *Translating America*, 147.

38) Srov. Ďurovičová, *Local Ghosts*.

39) Srov. např. Rudolf Myzet, *O situaci I.-III.* „Lidové noviny“ 1. 5. 1931, s. 18, „Lidové noviny“ 8. 5. 1931, s. 10, „Lidové noviny“ 15. 5. 1931, s. 8. Srov. též Gustav Machatý, *Co s českým filmem? „Žijeme“* 2, 1932, č. 5, s. 145 – 146.

40) K. Smrž, *Dějiny filmu*. Družstevní práce, Praha 1933, s. 561 – 567.

41) Tamtéž, s. 562.

42) Tamtéž.

plynulému průběhu prací v ateliéru, protože se ve stejných dekoracích museli střídát rozliční herci, a kromě toho byly ve srovnání s dabingem drahé. Hlavním důvodem jejich odmítnutí bylo nicméně popření principu originálu ve prospěch sériové výroby „průměrného zboží“. Mistrovské umělecké dílo se podle Smrže možnosti natočení několika verzí ze své podstaty zcela vymyká. JV totiž rozbíjejí a znehodnocují herecké i režijní pojetí původní varianty: „Umělecká pečť původního tvůrce byla z díla setřena navždy“.⁴³⁾ JV tedy zbavují originál všech podstatných uměleckých hodnot a zachovávají stejnost pouze v oblasti dekorací a dějového námětu, což jsou prvky, které odpovídají našim kategoriím prostoru produkce a diegeze (nikoli však kategorii expresivního účinku a komunikativnosti). Z estetického hlediska byly zkrátka JV chápány jako průmyslové produkty, „konservy se slovy, připravené k rozeslání do všech koutů světa.“⁴⁴⁾

Za krátkou zmínku stojí i pozdější reflexe JV: jestliže Smrž používal argumenty estetické a technicko-ekonomické, v poválečné socialistické historiografii hrála důležitou roli nejen kritika fordovského systému výroby, ale také boj proti předválečnému „kosmopolitismu a soustavnému odnárodňování naší filmové produkce“. Hlavním praktickým důvodem tohoto kosmopolitismu bylo podle Jaromíra Kučery to, že „k natáčení česko-německých verzí ve stejných dekoracích a jedním výrobním štábem bylo třeba volit náměty tak, aby svou neutralitou vyhovovaly oběma společenským prostředím“.⁴⁵⁾

Z kvantitativních údajů o lokalitách natáčení a časově-geografickém zasazení diegeze, které lze odvodit z filmografie *Český hraný film II*, vyplývá, že ze všech necelých 40 filmů, k nimž vznikly cizojazyčné verze, pouze dva extenzivněji tematizují život na českém venkově a obsahují folklórní prvky,⁴⁶⁾ zatímco devět českých verzí pracuje s více než pěti známými pražskými lokalitami. Dalších deset českých verzí situuje celý děj nebo jeho část do exotických zahraničních exteriérů, případně do horské přírody, lázní nebo starodávných hradů, tři do období Rakouska-Uherska⁴⁷⁾ a jedna odkazuje na dobu středověkých rytířů.⁴⁸⁾ V této souvislosti mohu na závěr zmínit pravděpodobně výjimečný příklad filmu *FALEŠNÁ KOČIČKA V. Slavínského* a jeho německé verze, *HEIRATEN – ABER WEN?* Hlavní hrdinka filmu se v české verzi vydává studovat zvyky a jazyk lumpenproletariátu z pražského předměstí, najímá si dokonce učitele „lidové řeči“ a zpívá hospodské písničky, aby tak mohla v přestrojení za prostou dívku (sama je buržoazního původu) proniknout do měšťácké rodiny a upoutat na sebe pozornost jako nevzdělaná služka. Německá verze tento jazykově-sociální fenomén zcela opomíjí a prostředí dělnického předměstí odsouvá na okraj.⁴⁹⁾

* * *

43) Tamtéž.

44) Jaroslav A. Urban, *V továrně na slova v Joinvillu*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, s. 206.

45) J. Kučera, *Československý film*, s. 6.

46) *LIDÉ POD HORAMI / MENSCHEN IN DEN BERGEN*; *BOŽÍ MLÝNY / DIE GOTTES MÜHLEN*. Dva venkovské filmy ze 40 by mohly tvořit přibližně polovinu množství, které odpovídá celkové české produkci 30. let.

47) Kromě dvou výše popisovaných filmů ještě špionážní drama *AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA / DER FALL DES GENERALSTABS-OBERST REDL*.

48) *HRDINA JEDNÉ NOCI / HELD EINER NACHT*.

49) Pro podrobné kvantitativní údaje o JV srov. článek Ivana Klimeše v tomto čísle „Iluminace“.

JV před námi otevírají novou kategorii prostoru. Diegetický prostor je v nich konstruován jako syntetický hybrid, směřují a kombinují různé referenční rámce a funkce v rovině produkce (filmové štáby střídající se na tomtéž place), diegeze (cizí herec mluvící domácím jazykem, mateřština znějící z úst exotických venkovanů) a recepce (ironický obraz sdílené historické minulosti, jenž nakonec vyvolá v jedné z cílových zemí konflikt). Diegetické prostory českých JV mají na jedné straně univerzální, zaměnitelný, takříkajíc hladký charakter, ale současně jsou vnitřně rozštěpeny. Vždy do určité míry odhalují existenci svých dvojníků, a to přinejmenším tím, že zahlazují hlubší rysy národní specifčnosti. Jedna verze odkazuje k druhé, ačkoli ta druhá pravděpodobně nikdy nebyla spatřena tímtež dobovým divákem.⁵⁰⁾ Textuální logika společného jmenovatele pak alegorizuje logiku transnárodní průmyslové produkce včetně nové zvukové technologie. Hybridní transnárodní povaha diegetických prostorů činí z JV výzvu k novému promyšlení základních otázek národní identity (nejen) české kinematografie a také obecných vztahů mezi ekonomickou logikou produkce a filmovým textem.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Působí jako odborný asistent na FF MU v Brně a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA. V současné době pracuje na výzkumu kulturních a intermediálních kontextů nástupu zvuku v české kinematografii.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

Citované filmy:

Der Adjutant seiner Hoheit (Martin Frič, 1933), *Aféra plukovníka Redla* (Karel Anton, 1931), *Autour d'une enquête* (Robert Siodmak, 1931), *Boží mlýny* (Václav Wasserman, 1938), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Divoch* (Jan Svíták, 1936), *Dreigroschenoper* (Georg W. Pabst, 1931), *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* (Karel Anton, 1931), *Der Falsche Feldmarschall* (Karel Lamač, 1930), *Eine Frau, die weiß, was*

50) Zde odkazuji na jednu ze základních definic JV, kterou navrhla Ginette Vincendeauová. Cílem JV je podle ní adaptovat stejný text pro různá publika v krátkém časovém rozmezí, aniž by se předpokládalo, že diváci budou jednotlivé varianty srovnávat. Na rozdíl od remaků, které přepracovávají starší text a odvolávají se na filmovou paměť diváka, je tedy vztah mezi jednotlivými textuálními variantami synchronní. Viz G. Vincendeau, *Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version*. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds), „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920 – 1939*. University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 207 – 224 (viz český překlad v tomto čísle „Iluminace“). Tuto definici nicméně nelze brát jako absolutně platnou, protože existují prameny dokazující, že některé verze byly vzájemně vědomě srovnávány. Ve vztahu ke zde analyzovaným filmům mohu uvést příklad recenze, která je celá založena na srovnávání hereckých výkonů v české a německé verzi ŠTVANÝCH LIDÍ – [F. G.], „Gehetzte Menschen“ – tschechisch. „Film-Kurier“ 15, 4. 3. 1933, č. 55. Ať už diváci druhou či třetí viděli, nebo ne, z dobového českého tisku mohli mít alespoň informaci, že existuje.

ILUMINACE

Petr Szczepanik: Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby

sie will (Václav Binovec, 1934), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Das Gässchen zum Paradies* (Martin Frič, 1936), *Gehetzte Menschen* (Friedrich Fehér, 1932), *Golem* (Le Golem; Julien Duvivier, 1936), *Die Gottes Mühlen* (Václav Wasserman, 1938), *Das Häuschen in Grinzing* (Otto Kanturek, 1933), *Heiraten – aber wen?* (Carl Boese, 1938), *Held einer Nacht* (Martin Frič, Henry Oebels-Oebstrom, 1935), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, Christy Cabanne, 1929), *Hrdina jedné noci* (Martin Frič, 1935), *Kein Wort von Liebe* (Alwin Elling, 1937), *Lidé pod horami* (Václav Wasserman, 1937), *Menschen in den Bergen* (Václav Wasserman, 1938), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin A. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Pobočník jeho výsosti* (Martin Frič, 1933), *Polenblut* (Karel Lamač, 1934), *Polská krev* (Karel Lamač, 1934), *Poslíček lásky* (Miroslav Cikán, 1937), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Rote Rosen – blaue Adria* (Jan Sviták, 1936), *Svět bez hranic* (Julius Lébl, 1931), *Švaní lidé* (Friedrich Fehér, 1933), *Tajemství lékařovo* (Julius Lébl, 1930), *Tonka Šibenic* (Karel Anton, 1930), *Ulička v ráji* (Martin Frič, 1936), *V tom domečku pod Emauzy* (Otto Kanturek, 1933), *Voruntersuchung* (Robert Siodmak, 1931), *Žena, která se směje* (Jan Bor, 1931), *Žena, která ví, co chce* (Václav Binovec, 1934).

SUMMARY

CONSTRUCTING INTERNATIONAL SPACE
IN CZECH MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS

Petr Szczepanik

The key dilemma of MLVs was the question how to profit from the economic advantages of the identical subject and the production means, but, at the same time, how to find the best way of approaching the diversity of cultural contexts of the different national audiences, or how to renew in all the versions the value of unity of body, voice and space. In MLVs the tendency to preserve an organic unity of the character, and the viewer's immersion in diegesis is confronted with the requirement to generate several textual variants within one space of production and from a single script.

In order for the MLVs to be a real export option for the Czechoslovak cinema of the 1930s, it was necessary to combine the techniques of construction of those elements of common denominator that would guarantee the economy with such strategies of variation that would enable an undisturbed reception on the part of foreign audiences. This paper outlines four basic strategies of how this fundamentally economical logic affected the formal relationships between the textual variants in terms of diegetic time-space. In the sample of ten films examined here, four different strategies are at work to construct the common denominator: (1) commutable locations, (2) universal time-space, (3) common historic past and (4) exotic environment. In the first case, it is the arbitrary and mechanical attribution of additional sign that helps the domestic audience accept the diegesis; in the second case the space which has no cultural anchorage functions as a stage for drama of universal human values; in the third case the different textual variants refer to shared historic experience of two national audiences; in the last case exotic space is used as a third element, preferably equally distant from both reception contexts.

Translated by Petr Szczepanik