

Jan Švelch

Paratextuální analýza jako doplněk výzkumu historické recepce

Jazyková a národní identita v paratextech českých a zahraničních zvukových filmů uvedených v roce 1930 v Československu

Vztah filmové tvorby a národní identity je důležitým tématem filmových studií i příbuzných disciplín, jako jsou například mediální nebo herní studia. Otázka propojení filmu a národa, potažmo státu, se týká nejen kulturní roviny (prezentace konkrétních kulturních hodnot nebo historie daného národa), ale i roviny průmyslu, neboť film bývá často objektem státní podpory či regulace. Studium národních specifik lokální kinematografie zároveň reaguje na celospolečenský proces globalizace,¹⁾ který bývá v kontextu filmové tvorby spojován s dominantní rolí Hollywoodu jako centra globálního filmového průmyslu. Jeho pozice je ale v posledních desetiletích ovlivňována transnacionalizací filmové produkce.²⁾ Koncept malých národních kinematografií dánské historičky Mette Hjortové³⁾ podrobněji rozvinulo speciální číslo časopisu *Iluminace* „Beyond ‚malé, ale naše‘: Czech and Slovak cinemas as transnational cinemas“ (4/2013, ročník 25), různým aspektům domácího filmového průmyslu 30. let v mezinárodní perspektivě se pak věnovala řada dalších podrobných studií.⁴⁾

Odborný zájem o otázky národní identity a filmu se však nemusí omezovat pouze na samotnou českou, respektive československou tvorbu, ale může zahrnovat i tvorbu zahraniční a její propagaci a recepci v domácím prostředí. Tématem této studie je meziválečné období, během něhož působily na regionální středoevropské (ve smyslu následnických

1) Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

2) Nataša Đurovičová – Kathleen E. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge 2009.

3) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. 1 edition. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.

4) Např. Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–76; Ivan Klimeš (ed.), *Kultura a totalita: národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2013; Petr Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze. *Iluminace* 18, 2006, č. 1, s. 59–83; Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host 2009; Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu; 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008; Nancy M. Wingfield, Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 5–33.

států rakousko-uherské monarchie) filmové scéně kosmopolitní osobnosti jako Karel Lamač nebo Gustav Machatý.⁵⁾ Především rok 1930 je v tomto ohledu přelomový, protože právě v tomto roce se znovu začaly objevovat protekcionistické snahy,⁶⁾ které měly za účel chránit domácí filmovou produkci před velkým množstvím zahraničních, především německých snímků.⁷⁾

Tato práce si dává za cíl navázat na stávající výzkum zahraniční filmové produkce v Československu v roce 1930⁸⁾ a rozšířit jej o analýzu zatím přehlížené oblasti paratextů⁹⁾ a jejich (potenciální) role při propagaci a následné recepci českých i zahraničních filmů včetně institucionální regulace a podpory. Hlubší vhled do podoby propagačních materiálů a příbuzných dochovaných efemér¹⁰⁾ z roku 1930 může nabídnout nejen historiograficko-deskriptivní pohled na tehdejší formu filmové propagace a roli národní identity (pořadí národa, jazyka a státu) ve filmové kultuře, zároveň může přispět k zevrubnějšímu pochopení protekcionistických snah ve 30. letech 20. století. Hlavní výzkumnou otázkou je to, jakým způsobem se v českých filmových paratextech z období kolem roku 1930 tematizovaly a explicitně projevovaly otázky národní identity v kontextu jazykového znění a jazykových verzí českých i zahraničních filmů.

Článek zároveň aspiruje na to, být metodologickou inovací, a to propojením studia historické recepce a empirické analýzy paratextů. Kromě empirického výzkumu je mým záměrem i obohacení studia nejen filmové kultury o nový přístup, který doplňuje tradiční metody zkoumání filmu a filmové historie jak výběrem materiálu, tak i širším metodologickým zakotvením. To vychází z odkazu kostnické školy, teoretického rámce textuální transcendence a současných poznatků o multimodální komunikaci. Zároveň teoretická východiska studia národní identity jako aspektu kinematografie umožňují kombinovat převážně induktivní metodu paratextuální analýzy s deduktivně stanoveným cílem práce. Díky tomu je možné zaměřit se například i na absence explicitních zmínek o jazykovém provedení jako na relevantní zjištění.

5) Kevin Johnson, Central European Accents. The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač. *Illuminace* 25, 2013, č. 4, s. 41–62.

6) Nejde však o první pokus o zavedení kontingentního systému, už během krize kinematografie kolem roku 1923 byl dovoz filmů na nějakou dobu zastaven docela. Podobné protekcionistické pokusy již dříve vyústily ve Velké Británii v zákon Cinematographs Films Act of 1927, který zaváděl minimální kvóty pro uvádění britských filmů v britských kinech a měl sloužit jako ochrana domácí tvorby před americkou filmovou produkcí, viz Margaret Dickinson – Sarah Street, *Cinema and State: The Film Industry and the Government, 1927–1984*. London: BFI Publishing 1985.

7) Nataša Ďurovičová, Místní supletí: Dabing na úsvitu éry zvukového filmu. *Illuminace* 17, 2005, č. 2, s. 5–29; P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze.

8) Srov. N. Ďurovičová, c. d.; I. Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech; P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze; N. Wingfield, c. d.

9) Gérard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge; New York: Cambridge University Press 1997.

10) Paul Grainge, *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan 2011.

Role paratextuality při recepci uměleckých děl

Paratextualita jako jeden z pěti tzv. transtextuálních¹¹⁾ vztahů¹²⁾ bývá definována jako metaforický práh interpretace, který informuje potenciálního recipienta o existenci určitého textu a o jeho socio-historických okolnostech, jako jsou například identita nebo gender autora. V případě filmů to však může být i informace o jazykovém provedení (titulky, dabing apod.). Na základě tohoto transtextuálního vztahu literární vědec Gérard Genette identifikoval skupinu textů — takzvaných paratextů —, které se vyznačují právě dominantním¹³⁾ paratextuálním vztahem; jde například o přebaly knih, plakáty, reklamy nebo i autorské rozhovory k danému uměleckému dílu.¹⁴⁾ Koncept paratextuality vznikl v kontextu literární teorie, a původní Genettova¹⁵⁾ studie se tak věnuje výhradně tištěné knize jako médiu, kolem něhož vznikají paratextuální vztahy. Další obory převzaly tento analytický nástroj a s určitými aktualizacemi¹⁶⁾ jej přizpůsobily novým mediálním formám, jako jsou např. mediální,¹⁷⁾ filmová¹⁸⁾ nebo herní studia.¹⁹⁾

11) Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press 1997; G. Genette, *Paratexts*; Gérard Genette, *The Work of Art*. Ithaca: Cornell University Press 1997.

12) Kromě paratextuality Genette klasifikuje další čtyři vztahy takzvané textuální transcendence, tzn. vztahy, které přesahují jeden text: intertextualitu, metatextualitu, hypertextualitu (ve smyslu adaptace nebo parodie, nikoliv jako typu organizace textů) a architextualitu, viz G. Genette, *Palimpsests*; G. Genette, *Paratexts*. Celkové pojetí transtextuality se blíží pojetí intertextuality jako jakémukoliv vztahu mezi dvěma nebo více texty, srov. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. London: Routledge 2012; Julia Kristeva, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éd. du Seuil 1985; Michael Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*. *Critical Inquiry* 11, 1984, č. 1, s. 141–162. Ačkoliv paratextualita a architextualita nemusí být nutně textuální povahy, protože tyto vztahy mohou fungovat na bázi kontextuálních informací.

13) Genette upozorňuje na to, že transtextuální vztahy se často doplňují a koexistují. Paratexty jsou tedy primárně definovány jako texty, v nichž převažuje paratextuální vztah před ostatními formami textuální transcendence.

14) Genette rozlišuje dva typy paratextů na základě jejich prostorového vztahu k hlavnímu textu: (1) peritexty, které jsou prostorově spjaté s hlavním textem, např. tiráž nebo poznámky v literárním díle; a (2) epitexty, které se nacházejí mimo hlavní text. Objektem této studie jsou právě epitexty jako filmové programy, plakáty a jiné propagační materiály.

15) G. Genette, *Paratexts*.

16) Například otázka prostorové diferenciaci paratextů na peritexty a epitexty (viz poznámka č. 14) se stala terčem kritiky hned několika herních vědců, protože nereflektuje komplexní formu a distribuční modely počítačových her, např. Marcus Carter, *Emitexts and Paratexts: Propaganda in EVE Online*. *Games and Culture* 10, 2015, č. 4, s. 311–342; Steven E. Jones, *The Meaning of Video Games: Gaming and Textual Strategies*. London: Routledge 2008; Jan Švelch, "Footage Not Representative": Redefining Paratextuality for the Analysis of Official Communication in the Video Game Industry. In: Christophe Duret – Christian-Marie Pons (eds.), *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*. Hershey: IGI Global 2016, s. 297–315.

17) Peter Lunenfeld (ed.), *The digital dialectic: new essays on new media*. Cambridge: MIT Press 1999.

18) Alexander Böhne, *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag 2015; André Gardies, *Lacteur dans le système textuel du film*. *Études littéraires* 13, č. 1 (1980), s. 71; Jonathan Gray, *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press, 2010; Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (eds.), *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009; Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.), *Limina. Le soglie del film-Film's thresholds*. Udine: Forum 2004; Lisa Kernan, *Coming attractions: reading American movie trailers*. 1st edition. Austin: University of Texas Press 2004; Roger Odin, *For a Semio-Pragmatics of Film*. In: Warren Buckland (ed.), *The Film spectator. From*

Gennetův koncept se blíže vztahuje k otázce recepce a interpretace mediálních obsahů. V extrémních, ale paradoxně častých případech může kontakt s tzv. paratextem znamenat první a poslední (zprostředkované) seznámení s textem, na který daný paratext odkazuje. Tato praxe je běžná především v oblasti filmové produkce a distribuce, v níž propagační žánr traileru hraje stěžejní roli, a to především s nástupem internetové distribuce trailerů v roce 1999 při propagaci filmu HVĚZDNÉ VÁLKY: EPIZODA I — SKRYTÁ HROZBA.²⁰⁾ Zároveň mnoha divákům stačí jako první a poslední kontakt s celovečerním snímkem.²¹⁾ Paratextualita ale nemusí nutně ovlivňovat recepci výhradně ve dvou nastíněných extrémních polohách — buď se divák rozhodne, že chce film sledovat, nebo ne —, ale přímo se podílí na konstrukci tzv. obzoru očekávání.²²⁾ Členové kostnické školy Wolfgang Iser a Hans Robert Jauss rozpracovali v 60. a 70. letech 20. století teorii recepce v kontextu literární teorie a Genettův koncept paratextu lze do toho přemýšlení snadno zařadit. Především Jauss²³⁾ v tomto ohledu volal po tom, aby studium recepce bralo v potaz socio-historický kontext. Ve své práci pak nastínil témata, jimž se v 70. letech věnovali představitelé mediálních studií Umberto Eco²⁴⁾ a Stuart Hall.²⁵⁾ Takzvaný obzor očekávání je ovlivňován nejen momentálním stavem socio-historické reality, ale také předchozí zkušeností čtenáře s podobnými texty (s ohledem na žánr nebo autora). Právě paratextualita často funguje na bázi propojování nového textu s předchozími texty, ať už pomocí osoby autora, nebo explicitním odkazem k ustálenému žánru.²⁶⁾ Tímto způsobem se tedy paratextualita podílí na utváření obzoru očekávání.

Hlubší analýza paratextů tak může osvětlit historickou recepci textů, neboť v socio-historické realitě nelze jednoduše oddělit texty od paratextů. „Hlavní“ texty (v našem případě filmy) a přidružené materiály (např. programy kin, plakáty) totiž dohromady vytvářejí propojený systém textů, jehož jednotlivé části ovlivňují recepci ostatních částí. Samotná představa o existenci jednoho ústředního hlavního textu a skupiny doprovodných textů, v jejichž intencích Genettův koncept vznikl, už byla mnohokrát zpochybněna. Přehlížení paratextů kvůli jejich zdánlivé podřízené pozici v rámci hierarchie textů

sign to mind. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 213–226; Roger O d i n , A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film. In: Warren B u c k l a n d (ed.), *The Film spectator. From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–235.

19) Paul B o o t h , *Game play: paratextuality in contemporary board games*. New York: Bloomsbury Academic 2015; Mia C o n s a l v o , *Cheating: gaining advantage in videogames*. Cambridge: MIT Press 2007; S. J o n e s , c. d.; J. Š v e l c h , c. d.

20) Keith M. J o h n s t o n , 'The Coolest Way to Watch Movie Trailers in the World': Trailers in the Digital Age. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 14, 2008, č. 2, s. 145–160.

21) J. G r a y , c. d.; L. K e r n a n , c. d.

22) Hans Robert J a u s s , Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History* 2, 1970, č. 1, s. 7–37.

23) Tamtéž; Hans Robert J a u s s , *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1982.

24) Umberto E c o , Towards a semiotic inquiry into television message. *Working Papers in Cultural Studies* 1972, č. 3, s. 103–121.

25) Stuart H a l l , *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham 1973.

26) Sám Genette (G. G e n e t t e , *Palimpsests*) přiznává, že transtextuální vztah architextuality (náležitost k žánrům a formám) bývá vyjadřován právě pomocí paratextů a paratextuality.

vede pouze k neúplným interpretacím historické recepce daných textuálních systémů. A to nejen z hlediska produkce, která již dlouhodobě nasvědčuje úmyslné tvorbě komplexnějších textuálních systémů bez jednoznačného centra v duchu tzv. transmediálního vyprávění (např. Frank L. Baum využíval prvky transmediálního vyprávění již na samém začátku 20. století),²⁷⁾ ale i z hlediska recepce, kde například záběry ze zákulisí nebo jiné na první pohled doplňkové texty jsou vyhledávaným a oblíbeným obsahem mezi publikem.²⁸⁾ Rozšíření zájmu vědců na oblast paratextů je logickým pokračováním snah o co nejkomplexnější pochopení významu uměleckého díla v jeho socio-historickém kontextu po vzoru kostnické školy.

Paratextuální analýzy se ale zatím pouze výjimečně vztahovaly k otázce národní identity jako aspektu propagačních materiálů. Nicméně filmový vědec Jonathan Gray²⁹⁾ v rámci své knihy *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* představil dílčí případovou studii, v níž analyzoval dva rozdílné trailery k filmu *THE SWEET HEREAFTER* (SLADKÉ ZÍTRKY). První z trailerů byl určen pro domácí kanadské publikum a kladl důraz na osobnost režiséra Atoma Egoyana coby domácího tvůrce. Druhý trailer pro americké diváky se snažil zařadit snímek do etablovaných žánrů hollywoodské produkce, aniž by jakýmkoliv způsobem reflektoval Egoyanův styl a jeho „kanadskost“. Toto rozdílné paratextuální ukotvení v trailerech mohlo mít za následek jiný obzor očekávání mezi americkými a kanadskými diváky, jenž mohl být jedním z důvodů, proč film *THE SWEET HEREAFTER* v USA finančně neuspěl, přestože jinak získal pozitivní kritické ohlasy.

Samozřejmě je téměř nemožné izolovat vliv jednoho paratextu na recepci uměleckého díla, stejně jako je nemožné analyzovat recepci daného díla bez reflexe paratextuality v okolních textech. Tato práce v žádném případě nemá za cíl zveličovat nebo jinak upřednostňovat vliv paratextuální produkce na recepci českých i zahraničních filmů a cizojazyčných verzí z roku 1930 v Československu — aspiruje na to, rozšířit současné historické poznání o relativně přehlíženou oblast paratextů, která může dovysvětlit a doplnit výzkum tehdejší historické recepce ve spojitosti s otázkami národní identity.

Metodologie

Analýza paratextuality představuje z metodologického hlediska stále celkem neprozkoumanou oblast bez jednoznačně ustálené metody. Ačkoliv Genette³⁰⁾ ve své monografii přímo analyzuje konkrétní příklady knižních paratextů, nijak explicitně se nevyjadřuje k vlastnímu analytickému postupu. Nicméně jeho metodu lze asi nejlépe připodobnit k pozornému čtení (*close reading*). V kontextu filmových a mediálních studií je ale vhodné analytický postup konkretizovat, a to i s ohledem na širší metodologické otázky spojené s podobným druhem analýzy.

27) Matthew Freeman, Advertising the Yellow Brick Road: Historicizing the Industrial Emergence of Transmedia Storytelling. *International Journal of Communication* 2014, č. 8, s. 2362–2381; Henry Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press 2006.

28) M. Carter, c. d.; M. Consalvo, c. d.; P. Lunenfeld, c. d.

29) J. Gray, c. d.

30) G. Genette, *Paratexts*.

Předmětem analýzy jsou primárně složky paratextuálních vztahů obsažené v propagačních textech a dalších efemérách filmové kultury, v kontextu tématu práce jde například o informace o jazykovém znění filmu. Tyto odkazy k socio-historické realitě a statusu filmu jako uměleckého díla s jistými produkčními aspekty je ale vhodné posuzovat v rámci celého diskursu propagačních materiálů. Navrhovaná paratextuální analýza je tedy modifikací diskursivní analýzy³¹⁾ se zaměřením na úlohu a význam paratextuálních odkazů v rámci celého diskursu, resp. diskursů. V analytickém postupu se zaměřuji na jednotlivé složky diskursu od výběru slov, syntaxe po větší celky a argumentační rámce, které vždy posuzuji v kontextu celého dochovaného archivního materiálu, popř. napříč více materiály od stejné distribuční společnosti nebo kina. Vzhledem k tomu, že většina analyzovaných materiálů je multimodální, to znamená, že kromě psaného textu obsahují další komunikační módy, jako například obrázky nebo typografii, je žádoucí obohatit postup klasické diskursivní analýzy o poznatky z multimodální analýzy.³²⁾ Při samotném analytickém procesu proto zohledňuji existenci různých komunikačních módů, které mohou ovlivnit celkové vyznění multimodálního komunikátu.

Metoda ale není čistě induktivní, přestože se v zásadní míře opírá o empirický materiál. Aniž by rezignovala na svůj kvalitativní charakter, využívá zároveň i deduktivní postupy, především teoretické a historiografické poznatky o filmové kultuře, a to nejen ze sledovaného období, ale i z širšího historického kontextu. Důsledkem této modifikace je skutečnost, že výzkumník se neomezuje pouze na explicitní obsahy paratextů, ale reflektuje i absentující odkazy k socio-historické realitě na základě dostupných teoretických a historických poznatků o zkoumaném období. V kontextu roku 1930 jde především o regulační snahy o protekcionismus domácího průmyslu zvukových filmů³³⁾ a protesty proti německým snímkům a německým jazykovým verzím.³⁴⁾ Díky tomu lze touto metodou zkoumat i chybějící odkazy k národní identitě, které jsou z analytického hlediska stejně hodnotné jako přítomné složky paratextuality, ale v čistě induktivním pojetí tradiční diskursivní analýzy by mohly být snadno přehlédnuty.

Po materiální stránce práce odkazuje k přelomovému období československého filmu během roku 1930, kdy se v domácím prostředí objevovaly organizované snahy o regulaci distribuce zahraničních snímků týkající se i formy propagačních materiálů (viz následující kapitola „Dobový kontext jazykových verzí v roce 1930“). Analyzovaný materiál představuje kompletní dochované složky propagačních a jiných doprovodných textů ze sbírek Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu k třinácti snímkům vybraným na základě seznamu filmů uvedených v českých kinech v roce 1930³⁵⁾ a pro komparativní účely obohacené o pět snímků z let 1929 a 1931 (celkem 18 filmů, viz tabulka č. 1). Korpus byl sestaven tak, aby obsahoval různé typy snímků, co se týče jejich jazykového

31) Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge 2003.

32) Sigrid Norris – Carmen Daniela Maier, *Interactions, Images and Texts, A Reader in Multimodality*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton 2014; Theo Van Leeuwen, *Introducing social semiotics*. London, New York: Routledge 2005.

33) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

34) N. Wingfield, c. d.

35) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

Tabulka č. 1: Přehled analyzovaných filmů uvedených v letech 1929–1931 v českých kinech v chronologickém (rok) a abecedním pořadí.

Název filmu	Režisér	Země původu	Znění v českých kinech ³⁶⁾	Rok uvedení
PASÁK HOLEK	Hans Tintner	Československo	němé, česky, německy	1929
C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK	Karel Lamač	Československo	česky, německy	1930
DOZNĚLA PÍSEŇ	Géza von Bolváry	Německo	německy	1930
DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU	Géza von Bolváry	Německo	německy	1930
FIDLOVAČKA	Svatopluk Innemann	Československo	česky	1930
HAI TANG (CESTA K HANBĚ)	Richard Eichberg	Velká Británie	německy	1930
KDYŽ STRUNY LKAJÍ	Friedrich Fehér	Československo	česky	1930
KIBIC	Edward Sloman	USA	německy	1930
NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918. ČTYŘI OD PÉCHOTY	Georg W. Pabst ³⁷⁾	Německo	německy	1930
NESMRTELNÝ LUMP	Gustav Ucicky, Joe May	Německo	německy	1930
PONORKA S. 13	John Ford	USA	mezinárodní verze	1930
PŘEHLÍDKA LÁSKY	Ernst Lubitsch	USA	anglicky	1930
SENSACE DIVADLA TIVOLI	Roy del Ruth	USA	německy	1930
ZA RODNOU HROUDU	Oldřich Kmínek	Československo	česky	1930
KONGRES TANČÍ	Erik Charell	Německo	německy	1931
KOUZLO VALČÍKU	Ernst Lubitsch	USA	anglicky	1931
PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA	Wilhelm Thiele	Německo	německy	1931
PŘEPOJME NA HOLLYWOOD	Frank Reicher	USA	německy	1931

znění a lokalizace — od českých filmů po zahraniční snímky v původním znění, v cizích jazykových provedeních a v tzv. mezinárodní verzi. K vybraným snímkům se bohužel nedochovalo příliš velké množství paratextů, u některých filmů to byl i pouze jeden propagační leták. Přesto se domnívám, že existující materiál (především jde o programy a pozvánky do kin) poskytuje relevantní vhled do paratextuálních a propagačních praktik filmové distribuce v Československu v roce 1930 a částečně objasňuje kroky regulačních orgánů v druhé polovině roku.

36) Informace o jazykovém znění vycházejí z článku Petra Szczezanika (Tamtéž.) a z dochovaných propagačních a dalších archivních materiálů ze sbírky OPA NFA. Sám Szczezanik vychází ze statistik českého filmového kritika Jiřího Havelky. Otázkou však zůstává, do jaké míry jsou tyto údaje spolehlivé, co se týče jazykového provedení verze. Analýza archivních materiálů z let 1929–1931 totiž ukazuje, že tato skutečnost byla explicitně zmiňována jen výjimečně, viz podkapitola této práce „Zamlčené informace: diskurs filmových propagačních materiálů v roce 1930“.

37) Georg W. Pabst je rakouský režisér narozený v Roudnici nad Labem, jeho místo narození ale není nijak zmíněno v žádném z analyzovaných reklamních materiálů.

Dobový kontext jazykových verzí v roce 1930

Před samotnou analýzou archivních materiálů je potřeba stručně představit dobový kontext filmové produkce ve vztahu k jazykovým verzím. Přelom dvacátých a třicátých let 20. století znamenal rozvoj zvukového filmu, k němuž v dané době patřily i jazykové verze,³⁸⁾ které v Evropě vznikaly dokonce ještě v šedesátých letech.³⁹⁾ Rok 1930 je také mezníkem v historii českého filmového průmyslu, protože od té doby se na území Československa začaly vyrábět první zvukové filmy v českém znění. Je však nutné dodat, že v období druhé poloviny roku 1929 a první poloviny roku 1930 sice započal proces ozvučování kin, ale domácí filmová studia jej zatím nenásledovala.⁴⁰⁾ Tato skutečnost v důsledku způsobila nejdříve velkou popularitu amerických zvukových snímků mezi československými diváky a počátkem roku 1930 i německých zvukových filmů, a to i v porovnání s nejméně úspěšnějšími českými němými filmy. Německé snímky záhy návštěvností i délkou uvádění v kinech předběhly americké i jiné zahraniční filmy a až do roku 1934 byly nejpopulárnější.⁴¹⁾ Úspěšnost německých filmů byla do velké míry způsobena i vyšší srozumitelností pro československé publikum, které dlouhodobě žilo v kontaktu s němčinou a silnou německy mluvící etnickou menšinou.⁴²⁾ České snímky počínaje tituly C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA (oba z posledního čtvrtletí roku 1930) ale odstartovaly éru populárních domácích zvukových filmů, přestože se již krátce před nimi (v září a říjnu téhož roku) objevily částečně mluvené české snímky KDYŽ STRUNY LKAJÍ a ZA RODNOU HROUDU.

Nicméně některé domácí intelektuální elity a novináři se snažili propagovat americké a tuzemské filmy ve snaze vytvořit kulturní protiváhu proti vlivu německé kinematografie,⁴³⁾ a to jak vůči originální německé produkci v němčině, tak i německým jazykovým verzím zahraniční výroby. Německé jazykové (nebo dabované) verze se vyráběly k vybraným americkým filmům a přicházely do české filmové distribuce již v roce 1930. Počínaje tímto rokem nabyla distribuce zahraničních filmů v Československu velmi různorodých forem, jak ukazuje i schéma Petra Szczepanika, které mapuje praxi různých jazykových provedení:

- *originální verze s podtitulky (příp. mezititulky);*
- *jazykové verze;*
- *dabing;*
- *postsynchronizace komentáře v dokumentech;*
- *tzv. mezinárodní neboli kontinentální, příp. kombinované verze (zvukové verze se zpěvem, ruchy a neartikulovanými hlasovými projevy, kde jsou nezpívané cizojazyčné dialogy nahrazeny hudbou a podtitulky nebo mezititulky);*
- *originální verze s českými vsuvkami;*
- *němé verze zvukových filmů.*⁴⁴⁾

38) Daný film byl kompletně natočen ve více jazycích, např. angličtině i němčině, většinou s pozměněným hereckým obsazením, ale stejným dějem.

39) I. K l i m e š, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech.

40) P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

41) Tamtéž.

42) N. Ď u r o v i č o v á, c. d.

43) Tamtéž; P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

44) Tamtéž, s. 64.

Explicitní zmínky z tisku nicméně poukazují na to, že mnoho filmů v zahraničním znění bylo opatřeno českými titulky, jejich absence totiž byla naopak kritizována a považována za něco mimořádného.⁴⁵⁾

Odpor vůči německým filmům a především vůči německým verzím jiných zahraničních filmů lze datovat již do roku 1930, kdy v Praze 23. září začaly třídní demonstrace namířené proti německým filmům a německým jazykovým verzím.⁴⁶⁾ Chronologicky na ně 26. září navázalo zřízení „Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů“ na podnět Zemského svazu kinematografů. V komisi kromě členů Zemského svazu kinematografů zasedali zástupci Zemského úřadu, policejního ředitelství a Obchodní komory.⁴⁷⁾ Kromě regulace samotné distribuce německých filmů tato komise vydala v prosinci 1930 nařízení, podle kterého měla kina označovat znění filmu v propagačních materiálech a programech kin.⁴⁸⁾ Právě z tohoto důvodu je přínosné zaměřit se právě na tento typ paratextů, u kterého lze očekávat, že bude určitým způsobem komunikovat socio-historické aspekty filmových děl, a to včetně informací o jazykovém znění.

Zamlčené informace: diskurs filmových propagačních materiálů v roce 1930

Pokud se soustředíme na explicitní zmínky o jazykovém provedení v propagačních materiálech všech třinácti analyzovaných zahraničních filmů, nalezneme pouze jeden případ, kdy program lákající do kina upozornil na formu populární filmové operety DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU. Ani v případě tohoto mimořádně úspěšného německého snímku ale nešlo o jednotnou strategii napříč československými kiny, jak lze vidět na obrázku č. 1. Zatímco první (zleva) propagační materiál, jehož přesný původ však nelze jasně určit, explicitně upozorňuje na to, že film je „nejúspěšnější a nejrozsáhlejší 100% zvukovou a mluvící operetou v německé verzi s českými titulky“, další dva dochované paratexty (Bio Passage a Elektafilm) již takovou informaci neobsahují. Místo toho nabízejí synopsi a v případě Elektafilmu i herecké obsazení a údaje o tvůrcích, včetně detailu o výrobci zvukového záznamu. V hlavním textu propagačního materiálu Elektafilmu lze sice najít zmínku o tom, že „DVĚ SRDCE VE TŘÍČTVRTEČNÍM TAKTU je naprosto dokonalý, stoprocentní mluvící film“, čtenář se však už nedozví, v jakém jazyce je film uváděn. Potenciální divák samozřejmě může usuzovat, že půjde o německé znění vzhledem k jménům herců a tvůrců, nemůže si však být na základě tohoto konkrétního paratextu jistý.

Opomíjení informací o jazykovém provedení lze předpokládat na základě výše zmíněného prosincového nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. Dotyčný propagační materiál informaci o jazykovém provedení naopak považuje za velmi důležitou, přestože předchází vydání nařízení o přinejmenším několik dní (leták upozorňuje na promítání od 20. do 24. září). Tento paratextuální odkaz je navíc typograficky odlišen tuč-

45) Viz například Anon., *Nové snahy po třech porážkách německé verse*. České slovo, 1930, č. 63 (14. 3.), s. 9.

46) N. W i n g f i e l d, c. d.

47) P. S z c z e p a n i k, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

48) Anon., *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 49 (5. 12.), s. 1.



Obrázek č. 1. Paratexty k snímku DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU. Zdroj: NFA.

nou sazbou a je umístěn do horní části letáku — zaujímá tedy relativně privilegované místo v rámci celého multimodálního komunikátu, větší prostor a důležitost mají pouze titul filmu a obrázek stylizovaný do podoby dvou srdcí.

Je stále potřeba mít na paměti, že film DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU byl v Československu uváděn v původním jazykovém znění doplněném o české titulky. V tomto ohledu lze považovat informaci o jazykovém provedení za méně zásadní, protože absence tohoto údaje v paratextech lze interpretovat tak, že jde o originální verzi, což byla do určité míry pravda (pokud přehlédneme titulky). Tyto informace také chybí i u všech dalších snímků z roku 1930 uváděných v původní zvukové verzi PŘEHLÍDKA LÁSKY, NESMRTELNÝ LUMP, DOZNĚLA PÍSEŇ a NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918. ČTYŘI OD PĚCHOTY a naznačují celkem jednotný přístup k informování o jazykovém provedení napříč různými distribučními společnostmi i cizími jazyky. Ani v roce 1931 po vydání nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů propagační materiály k filmům v původním cizojazyčném znění neobsahují tyto informace; to se týká snímků KONGRES TANČÍ, KOUZLO VALČÍKU a PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA.

Pokud však přijmeme tento způsob uvažování a komunikace československých kin, musíme podrobně prozkoumat propagační materiály k snímkům, které byly na území Československa distribuovány v upravených jazykových verzích — z analyzovaných filmů to jsou podle odhadů Petra Szczepanika:⁴⁹⁾ HAI TANG (CESTA K HANBĚ) v německé verzi, KIBIC a SENSACE DIVADLA TIVOLI s německým dabingem, PONORKA S. 13 v tzv. mezinárodní nebo kontinentální verzi a PŘEPOJME NA HOLLYWOOD v německé verzi s využitím scén z původního amerického muzikálu THE HOLLYWOOD REVUE OF 1929. Ani jeden z dochovaných propagačních materiálů (vybrané příklady viz obrázek č. 2) k těmto filmům ale žádným způsobem neinformuje o tom, že se jedná o specifické jazykové verze. Tento fakt je zarážející především v případě muzikálu PŘEPOJME NA HOLLYWOOD, který

49) P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze.



Obrázek č. 2. Paratexty k filmům distribuovaným v alternativním jazykovém znění. Zdroj: NFA.

měl premiéru až v roce 1931, tedy po vydání nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. Absence informací o jazykovém provedení mohla celkem snadno vést k mylnému očekávání diváků. Ti mohli například na základě hereckého obsazení snímků KIBIC, SENSACE DIVADLA TIVOLI a PŘEPOJME NA HOLLYWOOD usuzovat, že půjde o anglicky mluvené filmy. Podobně překvapivým zjištěním mohl být pro návštěvníky kin i fakt, že PONORKA S. 13 je uváděna v mezinárodní verzi, nikoliv v původním anglickém znění, ačkoliv propagační materiál tento fakt nijak nezmiňoval.

Zvláštním případem z této čtveřice je film HAI TANG (CESTA K HANBĚ), který byl natočen ve více jazykových verzích, do Československa se však dostala pouze německá jazyková verze. Ta oproti původní anglické verzi měla jiné herecké obsazení s výjimkou představitelky hlavní role americké herečky čínského původu Anny May Wongové. V tomto ohledu tedy mohli diváci na základě paratextu předpokládat, že film bude v němčině, ačkoliv nedostali informaci, že jde pouze o jednu z jazykových verzí. Podobným způsobem ale prezentoval film i německý filmový časopis *Film-Kurier*, jenž hlásal, že jde o „velký německy mluvený zvukový film“ (viz obrázek č. 3).



Obrázek č. 3. Paratext k snímku HAI TANG (Cesta k hanbě). Zdroj: NFA.



Obrázek č. 4. Synopse z paratextu k snímku HAI TANG (Cesta k hanbě). Zdroj: NFA.

Z praxe „zatajování“ jazykových verzí částečně vybočují propagační materiály k filmům PŘEHLÍDKA LÁSKY a KONGRES TANČÍ. Ty sice opět opomíjejí informovat svého čtenáře o jazykovém provedení daného snímku, ale věnují celkem velký prostor informacím ze zákulisí. V případě brožurky kin Lucerna a Kotva pro film KONGRES TANČÍ jde o medailony německých tvůrců, u PŘEHLÍDKY LÁSKY se pozornost věnuje mezinárodní (nebo multikulturní) povaze filmu. Paratext kina Bio Radio se přímo vyjadřuje k národnosti herců i režiséra:

Při tvoření tohoto díla se spojila americká zkušenost jemné tvorby v hrdince Jeanette MacDonaldové, francouzský esprit v hlavním představiteli Maurice Chevalierovi a konečně solidní germánská konstruktivnost v osobě producenta a režiséra Ernsta Lubitsche.

Zbytek propagačního materiálu pak popisuje nadšenou recepci snímku ve velkých zahraničních městech jako Paříži, New Yorku nebo Vídni. Ačkoliv tedy chybí informace o (technickém) jazykovém provedení, mezinárodní kulturní aspekt filmu je explicitně využíván v propagaci. Můžeme však jen spekulovat, zda má vyvolat dojem, že PŘEHLÍDKA LÁSKY je globálním (v kontextu třicátých let 20. století) hitem pro globální publikum.

Zajímavým aspektem paratextuální produkce jsou již zmiňované synopse, které často tvoří většinu obsahu propagačních materiálů a v několika případech jde o de facto doslov-

né překlady synopsí z německého filmového časopisu *Film-Kurier* (viz obrázek č. 4). Ve srovnání s dnešní dobou, kdy vedoucí propagační roli přebraly filmové trailery,⁵⁰⁾ které kondenzují celovečerní film do dvouminutových videí, tyto paratexty působí velmi detailně a často prozrazují i dějové zápletky.

České zvukové chlouby

Specifickou skupinou mezi osmnácti analyzovanými filmy je pět českých snímků PASÁK HOLEK, ZA RODNOU HROUDU, KDYŽ STRUNY LKAJÍ, C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA. U každého z těchto filmů se mezi dochovanými paratexty našel vždy alespoň jeden propagační materiál, který tematizoval český původ filmu. U nejstaršího titulu z této pětičky, PASÁKA HOLEK z roku 1929, který byl propagován jako „první český zvukový velko-film“ v reklamních materiálech společnosti La Tricolore, se objevovaly informace i o němé verzi.⁵¹⁾ Totéž platí i pro paratexty dalších částečně zvukových (resp. mluvených) filmů KDYŽ STRUNY LKAJÍ a ZA RODNOU HROUDU z roku 1930. Aspekt českého původu těchto snímků a „české mluvy“ byl zdůrazňován u všech pěti snímků, přesto se ale najdou propagační materiály, které tyto skutečnosti opomíjejí nebo je nepovažují za dostatečně důležité. Jde například o leták společnosti Elektafilm k filmu KDYŽ STRUNY LKAJÍ a materiály společnosti Metro Goldwyn Mayer, Moldavia-Film a Kolektivu dramatických souborů města Žižkova při osvětové besedě v Praze 11 k snímku FIDLOVAČKA.

Specifickým aspektem tehdejší propagace byl pomyslný boj o prvenství v kontextu českého zvukového, respektive mluveného filmu, který byl ale značně komplikován konkrétními formulacemi. Ty v důsledku samy často relativizovaly svůj nárok odkazem k specifickému žánru nebo druhu filmu. PASÁK HOLEK tak aspiroval na to, být „prvním českým zvukovým velko-filmem“, snímek KDYŽ STRUNY LKAJÍ byl označován jako „první český celomluvený hudební velko-film“, zatímco C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK si přivlastňoval titul „první české zvukové a mluvené komedie“ a „prvního českého mluveného filmu“.

Typickým příkladem rozdílů mezi propagací českých a zahraničních filmů je C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK, na jehož národní identitu upozorňovala i společnost Elektafilm, která u zahraničních snímků tuto informaci neuváděla, ani pokud šlo o originální znění. Jak už jsem zmínil výše, Elektafilm nezdůraznil „českost“ u snímku KDYŽ STRUNY LKAJÍ. C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK byl nejúspěšnějším snímkem roku 1930, co se týče počtu týdnů, kdy byl nasazen v kinech.⁵²⁾ Společně s FIDLOVAČKOU (čtvrtým nejúspěšnějším snímkem) šlo o první dva české plně zvukové a mluvené filmy uvedené v roce 1930. Jejich nespornou předností v konkurenci dalších snímků, a to jak zahraničních mluvených i českých němých, bylo právě české zvukové znění.

Dochované paratexty (viz obrázky č. 5 a č. 6) v tomto případě potvrzují důležitost této informace pro potenciální diváky, kterou jí zároveň přisuzovali i tvůrci propagačních materiálů a provozovatelé československých kin. V analyzovaných multimodálních komuni-

50) Viz J. Gray, c. d.; Keith M. Johnston, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson: McFarland, 2009; L. Kernan, c. d.

51) PASÁK HOLEK byl v dodatečně ozvučené verzi distribuován v sudetském pohraničí.

52) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.



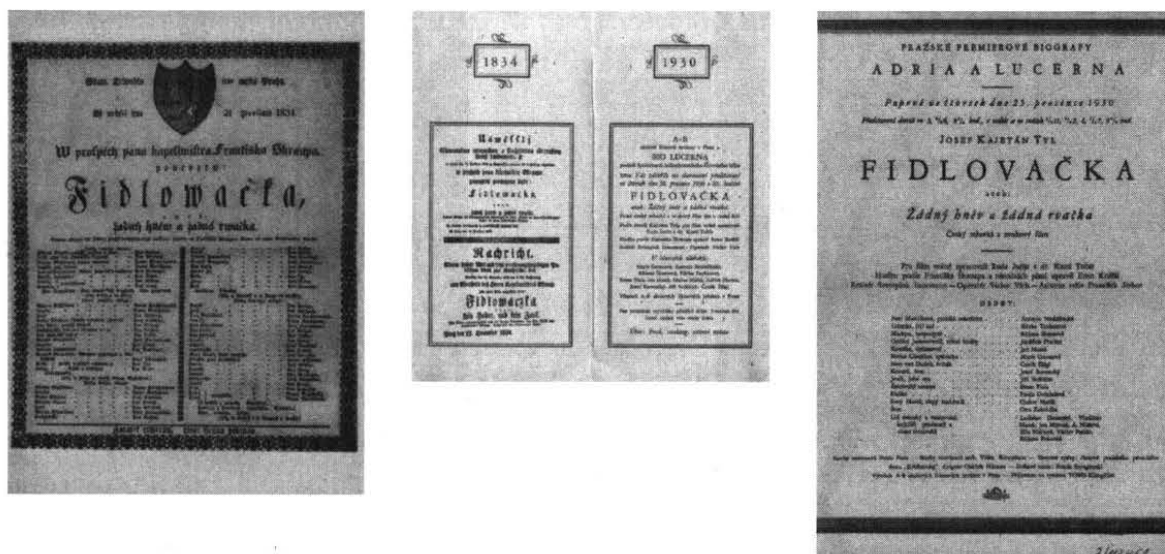
Obrázek č. 5. Paratexty k snímku C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK. Zdroj: NFA.

kátech C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK je tato informace vždy na jasně viditelném místě,⁵³⁾ větší důraz je ale kladen na osobu komika Vlasty Buriana, režiséra Karla Lamače a název samotného snímku. FIDLOVAČKA v sofistikovanějších propagačních materiálech společností Lido-Bio, A-B, Bio Lucerna a Adria tematizovala propojení filmu s divadelní předlohou a jejím historickým statutem. V některých případech dokonce využívala historické plakáty z roku 1834 včetně tehdejšího pravopisu (viz obrázek č. 6).

Jazykové provedení jako součást boje o národní identitu

Analýza paratextuálních aspektů propagačních materiálů k filmům uvedeným v Československu v letech 1929–1931 v první řadě vysvětluje, proč Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů vydala v prosinci téhož roku nařízení, že reklamní materiály a programy mají obsahovat označení jazykového provedení filmu. V roce 1930 bylo totiž velmi běžné neinformovat o zvukové verzi filmu, což vzhledem k existenci mnoha různých praktik v lokalizaci filmové tvorby neumožňovalo potenciálním divákům spolehlivě usuzovat, v jaké podobě kino konkrétní snímek uvádí. Propagační materiály tak de facto zamlčovaly relativně zásadní aspekt tehdejší filmové kultury, pokud vezmeme v úvahu, že roky 1929 a 1930 znamenaly začátek zvukového filmu v Československu. Přehlížení této paratextuální informace ale může být dáno také právě relativní novostí zvukového filmu a absencí norem týkajících se jazykového provedení. Kina a další společnosti, které se podílely na propagaci filmů, tyto paratextuální informace uváděly jen v případě, když je považovaly za důležité v kontextu persvazivní komunikace. To se ukázalo především v případě snímků C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA, za jejichž úspěchem stál i fakt, že šlo právě o první české celomluvené filmy.

53) Velikost a typ sazby ale nedosahuje takového zvýraznění jako v případě jednoho výjimečného paratextu k filmu DVĚ SRDCE VE ¼ TAKTU (viz obrázek č. 1).



Obrázek č. 6. Paratexty k snímku FIDLOVAČKA. Zdroj: NFA

Ačkoliv tedy elity vedly boj o ochranu a podporu národní identity v rámci národní kinematografie,⁵⁴⁾ distributoři a kina alespoň v roce 1930 tento zájem nesdíleli a v propagačních materiálech zahraničních snímků k národním aspektům nijak jednotně neodkazovali. Diváci tak především v první polovině roku 1930 byli lákáni na zvukové filmy, u nichž si nemohli být na základě paratextů jisti, v které jazykové verzi nebo lokalizaci budou uvedeny. Otázkou samozřejmě zůstává, zda tyto aspekty filmové kultury návštěvníci kin považovali za důležité a zda si potřebné informace nemohli obstarat na jiných místech a prostřednictvím jiných mediálních obsahů, například v dobových periodikách.

Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů sice primárně bojovala proti uvádění německých jazykových verzí, její kroky ale v důsledku mířily i k obohacení paratextuální produkce obecně o informace, které v dnešní době diváci považují za samozřejmé — tedy jazykové znění filmu a přítomnost titulků nebo dabingu. Nicméně paratexty k filmům z roku 1931 ukazují, že přinejmenším někteří čeští distributoři a provozovatelé nařízení nerespektovali a pokračovali v praxi z předchozích let. Jak poukazuje Petr Szczepanik,⁵⁵⁾ snahy komise byly i v jiných ohledech neúspěšné, například i co se týče distribuce německých filmů, jejichž počet naopak v letech 1931–1932 vzrostl oproti roku 1930 i kvůli tomu, že se z československého trhu stáhla americká studia. KOUZLO VALČÍKU bylo posledním úspěšným americkým snímkem uvedeným v Československu v tomto období. Samotné volání po označování verzí souviselo i s praxí tzv. blokového půjčování balíčků filmů, „navěšování programů“ a „prodeje naslepo“, přestože obě dvě činnosti byly zakázány ministerstvem obchodu v ČSR od roku 1931.⁵⁶⁾ O některých snímcích z těchto balíčků měla kina pouze minimum informací, což mohlo ovlivnit podobu paratextů.

Rok 1930 byl pro československou filmovou kulturu v mnoha ohledech přelomový. Zprvu znamenal příliv populárních zahraničních zvukových filmů, na který česká filmo-

54) I. K l i m e š, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech; P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

55) P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

56) Tamtéž.

vá studia zareagovala až v druhé polovině roku se snímky ZA RODNOU HROUDU, KDYŽ STRUNY LKAJÍ, C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA. Provozovatelé kin a distributoři při propagaci své filmové nabídky přistupovali k paratextuálním informacím o filmech velmi utilitárně a neřídili se žádnou jednotnou formou. Často také čerpali ze zahraničních materiálů jako např. německého *Film-Kurieru*, z něhož doslovně překládali synopse do češtiny. Více než o formování národní identity jim tedy celkem logicky šlo o zisk z prodeje vstupenek, za jehož účelem z dnešního pohledu zamlčovali důležité informace o promítaných snímcích.

Paratextuální analýza jako doplněk studia historické recepce

Výše zmíněné závěry empirického výzkumu zároveň slouží jako prověření navržené metodologické inovace — tedy analýzy paratextů v kontextu zkoumání historické recepce. Absence paratextuálních odkazů ve valné většině propagačních materiálů⁵⁷⁾ k snímkům v jiném než českém jazykovém provedení totiž poodkrývá důvody regulačních kroků Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů, která v září 1930 zavedla povinnost informovat o tomto aspektu filmové distribuce. Pokud by paratexty tyto informace již obsahovaly před událostmi protiněmeckých protestů a zřízení komise, pravděpodobně by k žádnému podobnému nařízení nedošlo. Nedodržování tohoto nařízení v roce 1931 je pak samostatnou otázkou.

Ačkoliv reflexe výše zmíněného regulačního nařízení byla součástí již předchozích výzkumů, paratextuální analýza doplňuje doposud chybějící kontext — tedy formu, kterou byly filmy v roce 1930 propagovány. Ukazuje se tak, že rozšíření zájmu výzkumníků i na zdánlivě podružné prvky filmové kultury může přinést hmatatelné obohacení poznání o dané socio-historické situaci, v níž jsou umělecká díla společně s celým systémem okolních textů recipována. Naopak omezováním se na tradiční objekty vědeckého bádání může akademická obec přijít o hodnotný zdroj informací, který přispívá k celistvosti interpretací a reflexe výzkumných témat. Tato studie tak pouze nerozšiřuje již relativně detailní poznání československého filmu v meziválečném období, ale navrhuje metodu, kterou lze aplikovat na další oblasti filmu a filmové historie.

Citované filmy (v chronologickém pořadí):

Pasák holek (Hans Tintner, 1929), *Přehlídka lásky* (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929), *Sensace divadla Tivoli* (Sensation des Theaters Tivoli — Gold Diggers of Broadway; Roy del Ruth, 1929), *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929), *C. a K. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Dvě srdce ve ¾ taktu* (Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt; Géza von Bolváry, 1930), *Dozněla píseň* (Das Lied ist aus; Géza von Bolváry, 1930), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1930), *Hai tang* (Cesta

57) Závěry paratextuální analýzy nejsou z důvodů omezených dochovaných materiálů vyčerpávající a plně reprezentativní k tehdejší praxi filmové propagace. Materiály navíc měly různorodou formu a byly vytvářeny různými aktéry, ať už samotnými kiny, nebo distribučními společnostmi, což znemožňuje vynášení jednoznačných soudů o tehdejší paratextuální produkci.

k hanbě) (Hai-Tang. Der Weg zur Schande; Richard Eichberg, 1930), *Kibic* (Der Kibitzer — The Kibitzer; Edward Sloman, 1930), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Na západní frontě 1918. Čtyři od pěchoty* (Westfront 1918; Georg W. Pabst, 1930), *Nesmrtelný lump* (Der Unsterbliche Lump; Gustav Ucicky, Joe May, 1930), *Ponorka S. 13* (Men Without Women; John Ford, 1930), *Za rodnou hroudu* (Oldřich Kmínek, 1930), *Kongres tančí* (Der Kongreß tanzt; Erik Charell, 1931), *Kouzlo valčíku* (The Smiling Lieutenant; Ernst Lubitsch, 1931), *Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931), *Privátní sekretářka* (Die Privatsekretärin; Wilhelm Thiele, 1931), *Sladké zítřky* (The Sweet Hereafter; Atom Egoyan, 1997), *Hvězdné války: Epizoda I — Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace; George Lucas, 1999).

Mgr. Jan Švelch (1987)

Autor je doktorandem Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK. Zabývá se otázkami paratextuality především v kontextu digitálních a analogových her, fanouškovskou kulturou, glitchi a mikrotransakcemi. Kromě výzkumu přispívá do časopisů *Level* a *Cinepur*.

SUMMARY

Paratextual analysis as a complementary method of research of historical reception*Language and national identity in paratexts of Czech and foreign sound films screened in 1930 in Czechoslovakia*

Jan Švelch

The article explores the questions of language and national identity in paratexts of sound films screened in Czechoslovakia around year 1930. In this period, first Czech sound films were being produced and they already had to compete with the established foreign productions, especially of German and American talkies. The initial stages of sound film era in Czechoslovakia were characterized by attempts at protectionism of national filmmakers, resulting in regulations against German-language versions of foreign films and even in protests aimed at German movies in Czech cinemas in September 1930. In the fallout of these events, a newly founded committee on distribution of films introduced a rule according to which all promotional materials and paratexts such as cinema programs had to include information about the language of a given film.

The empirical part of the article presents a paratextual analysis of promotional materials of 18 movies from the three-year period between 1929 and 1931 and builds on the archival collections of the Czech National Film Archive. The aim of the analysis is the national and language identity present in the discourses of the preserved multimodal material. The findings show that majority of paratexts of foreign films do not inform about the language of a given movie, despite the complex and potentially confusing language versions and forms of 1930s which included foreign dubbing, foreign language versions and also so-called international versions (usually just with a music score and no dialogues). This practice of withholding information continued even after the founding of the aforementioned committee. On the other hand, the Czech national and language identity of domestic films was often emphasized in promotional materials, suggesting a rather instrumental use paratextual cues about the language of a film. Such information was deemed worthy of mention only in cases in Czech films.