

se v Králově podání spojuje jak s legendami Chaplinem, Keatonem, Lloydem, Laurelem a Hardym, tak s širším okruhem komiků Roscoe Arbucklem, Harry Langdonem, Mackem Sennettem, Snubem Pollardem, bratry Marxovými, jakož i s jejich kontinentálními kolegy Maxem Linderem, André Deedem či Polidorem (obzvláště v příloze Přízraky úsvitu), tu není chápána jako izolovaný jev, ale Král ji pojednává v souvislosti se soudobou modernou, s jazzem, s výtvarným uměním. Překvapivě zde nenalezneme mnoho paralel k ostatním filmovým žánrům. Filmová groteska se tak zdá být více spřízněna s ostatními druhy umění než s kinematografií oné či pozdější doby, příliš poznamenané diktátem dramatičnosti a psychologizací postav. Ostatně právě tyto faktory přispěly k postupnému úpadku grotesky v jejím zralém období, kdy se poetika „nedostatku“, vpády absurdity a živelné iracionální anarchie nedaly skloubit se stále pravděpodobnějšími výjevy mluveného filmu. Zjemnění grotesky přivodilo současně i její stárnutí, jak píše Petr Král. Ještě ve filmech Jacquese Tatiho či Jerryho Lewise se lze dočkat ojedinělého gesta, které dovoluje mluvit o nich jako o následovnicích.

Druhá část názvu knihy zní Morálka šlehačkového dortu. Na první pohled jsme puzeni rozumět mu jako jakémusi dadaistickému oxymoron, neboť povrchní čtení by nás mohlo utvrdit v tom, že groteska, ten výron amorality, vtělený ve své nejčistší podobě do úsměvu „vítězného šílenství“ Harpa Marxe, potřebuje každou morálku jen k tomu, aby neustále svobodně překračovala, případně destruovala její hranice. Po přiblížení jsme nicméně nuceni konstatovat, že na úrovni, jež zjevuje záležitosti metafyzické, když v našich všedních štrapácích dává vyvstat zprvu netušené obřadnosti mýtů a rituálů, se rysují nejasné kontury původního étosu žánru, který bychom jistě s groteskou nespojovali – tragédie. Zkrácenou podobu tohoto nepředstavitelného spojení najdeme v Králově větě: „[...] tragédie změněná v trapnou frašku: není to definice celého moderního života?“ Není-li pak tato věta smutným a pravdivým odleskem „groteskního“ a „amorálního“ principu spojování a směšování neslučitelných a nesourodých věcí, rekvizit a osob na jednu hromadu, jež přesně charakterizuje povahu našeho „neurotického století“?

R a d o v a n S u k

### Nápisy a obrazy v němém filmu

Francesco Pitassio – Leonardo Quaresima (Ed.):  
*Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto.*  
 Forum, Udine 1998, 455 stran, náklad neuveden.

Jednou z výrazných tendencí současných výzkumů filmu je obrácení pozornosti k počátkům jeho vývoje, snaha nově a na základě spolehlivých podkladů (restaurované a rekonstruované filmy, dobový tisk, archivní prameny) popsat a interpretovat podoby a způsoby fungování tzv. němého filmu jako kulturního, sociálního, historického a technického fenoménu. Výsledkem tohoto zájmu jsou četné články, sborníky a monografie, ale i publikace obsáhlých historiografických děl (důkladně byly v posledním desetiletí zpracovány např. dějiny amerického nebo ruského němého filmu); o zřetelné institucionalizaci dané oblasti zkoumání svědčí existence specializovaných

publikačních orgánů (ročenka *Kintop*<sup>1)</sup>), vědeckých společností (DOMITOR, zaměřující se na dějiny kinematografie do roku 1905), festivalů, pravidelně pořádaných konferencí a sympozií.

K důležitým centrům výzkumu počátečního období kinematografie patří severní Itálie. Od roku 1983 se zde ve městě Pordenone koná festival němému filmu (Le Giornate del Cinema Muto), uvádějící v bohaté míře málo známá i zcela zapomenutá díla (památný je např. cyklus německého filmu „před Caligarim“), a v devadesátých letech k tomu v nedalekém Udine přibýly mezinárodní vědecké konference věnované různým aspektům němému filmu, na jejichž organizaci se spolu s tamní universitou podílí zejména universita v Bologni. Čtvrtá z těchto konferencí, uspořádaná v březnu 1997, se zabývala nápisy v němém filmu, vztahy nápisů a obrazů a obecněji vůbec pozicí verbálního jazyka v prvním období vývoje kinematografie. Sborník zahrnující přednesené referáty byl pak vydán v roce 1998. Sluší se podotknout, že v porovnání se sborníky z předchozích konferencí<sup>2)</sup> jde o svazek značně výpravnější a reprezentativnější: zvětšil se formát, zvýšila se kvalita papíru a tisku a především byla kniha vybavena rozsáhlým autentickým obrazovým materiálem, který dokumentuje znění a optickou podobu nápisů a jejich zapojení do sledu filmových záběrů.

Je pochopitelné, že sborník obsahující více než třicet příspěvků ve čtyřech jazycích (italština, francouzština, angličtina, němčina) nepodává zcela soustavný a jednotný výklad problematiky nápisů v němém filmu; jeho podnětnost tkví právě v tom, že přináší množství různých pohledů a přístupů, opírajících se o rozličné teoretické koncepce (mj. teorie vyprávění Gérarda Genetta, teorie řečových aktů) a o rozličné soubory východiskových dokladů. Nacházíme zde tak pokusy o teoretické vymezení statusu nápisů, klasifikace jejich forem a funkcí, obecné výklady vývoje jejich užívání, ale také příspěvky zaměřené na uplatnění nápisů v některých speciálních druzích filmu (animovaný film, dokumentární film) a v různých národních či státních kulturních sférách (italské, německé, ruské, resp. sovětské, nizozemské, japonské, mexické, české<sup>3)</sup>, černošské), na tvorbu výrazných osobností (mj. Dziga Vertov) i na analýzu jednotlivých filmových děl. Stranou nezůstávají ani otázky rekonstrukce nápisů při restaurování němých filmů.

Se současnými výzkumnými trendy zřetelně koresponduje snaha nesoustředit se pouze na filmy samé, ale respektovat povahu filmové komunikace a komunikace filmy podnícené. Mnoho pozornosti je tak věnováno – i když hlavním tématem konference byla problematika nápisů – průběhu filmových představení, především úloze komentátorů, kteří během promítání vysvětlovali a různé glosovali ukazované obrazy (samozřejmě nechybí tradiční téma: specifčnost projevů japonských komentátorů, tzv. *benšiů*). Několik referátů se zase soustřeďuje na zmapování dobových diskusí o kladných a záporných stránkách nápisů, o přijatelné míře jejich „literárnosti“ a o možnostech optimalizace filmového sdělování, jež měla v zásadě spočívat ve spojení srozumitelnosti s maximální redukcí „rušivých přerušování“ proudu obrazů.

Dodejme ještě, že mnohosti přístupů svým způsobem odpovídá i diferencovanost terminologie, která se prosadila v jednotlivých jazycích. V angličtině a v němčině vystupuje jako základní pojmenování písemné složky němému filmu výraz *title*, resp. *Titel*, tj. „titul(ek), nápis“, jenž je dále východiskem pro jemnější rozlišování (*intertitle*, *subtitle* apod.). Ve francouzských textech se objevuje ekvivalentní výraz *titre*, ale rozšířeno je také označení *carton*, „tabulka“. Konečně v italštině se používá označení *didascalia*, tedy vlastně „vysvětlující poznámky“.

1) Srov. Milan Doinel, *Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „ranému filmu“*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 3, s. 97 – 100.

2) *Il colore nel cinema muto. / Color in Silent Cinema*. Bologna 1996. *Prima dell'autore. / Before the Author*. Udine 1997.

3) O českém filmu pojednává příspěvek autora této zprávy, jenž byl v širší verzi otištěn též v *Illuminaci*. Srov. Petr Mareš, *Dva české němé filmy: narace a mezititulky*. „Illuminace“ 9, 1997, č. 4, s. 5 – 20.

Nelze zde uvádět a probírat všechny otištěné příspěvky, povšimněme si alespoň těch, které mají nepochybný obecnější dosah a zřetelně reprezentují základní témata a směry výzkumu.

Známý francouzský teoretik **François Jost** (*Les mots pour le voir* – Slova k vidění, s. 29 – 37) uvažuje o povaze mezititulků jako řečových aktů a dospívá k závěru, že v zásadě jde o akty deklarativní, které přizpůsobují zobrazený svět slovům a které dosahují úspěšnosti tím, že divák nachází v následujícím obraze prvky slovům odpovídající. Jiná situace však nastává v případě, kdy narativní instancí není anonymní implicitní subjekt, ale postava vyprávějící svůj příběh (jak je tomu např. v *KABINETU DOKTORA CALIGARIHO*): zde je podle Josta vztah mezi slovy a obrazy vztahem transkripce verbálně vyjádřené vzpomínky či představy.

**Claire Dupréová la Tour**, která se problematikou nápisů soustavně zabývá a je autorkou disertační práce na toto téma, si v příspěvku nazvaném *Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective* (Zamlčené mezititulky, přehledy a odklady v perspektivě, s. 39 – 51) mj. všímá shod a rozdílů mezi psaným textem a pohyblivým obrazem, které podmiňují jejich vzájemné „soužití“: je tu rozdíl ve způsobu produkce – na jedné straně se uplatňuje vztažení k ruce člověka, na druhé vztažení k mechanicky zaznamenávajícímu přístroji, zároveň však jako spojující faktor působí skutečnost, že text i pohyblivý obraz se rozvíjejí v čase a budují významy připojováním nových prvků k prvkům známým.

Jedna z největších autorit v oblasti výzkumu počátků filmu, frankofonní Kanaďan **André Gaudreault**, načrtává několika výraznými tahy základní fáze vývoje užívání nápisů (*Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...* – Od výkřiků komentátora k šepotu mezititulků..., s. 53 – 69). Gaudreault rozlišuje fázi titulů (do roku 1902), fázi pod-titulů (*sous-titres*, 1902 – 1908) a konečně fázi mezititulků (od roku 1908): V prvním období vznikaly velmi krátké, jednozáběrové filmy, jež byly uváděny nápisy sloužícími k jejich identifikaci a ohlašujícími jejich obsah (tyto nápisy byly často umístěny na diapozitivech, promítaných z druhého projektoru). S rozšířením počtu scén došlo pak i k rozšíření počtu nápisů, které zaujímaly pozici dílčích titulů, pod-titulů. Mezititulky v pravém smyslu slova se objevují až tehdy, když filmy přestávají být sledem autonomních scén a začínají fungovat jako koherentní celky – mezititulky vystupují právě jako prostředek vytváření vzájemného pouta mezi záběry. Zároveň se Gaudreault dotýká otázky přechodu od vystoupení komentátora k dominanci nápisů. Pojímá jej především jako změnu typu recepce, jako náhradu veřejného prostoru, v němž publikum oslovuje komentátor, prostorem privátním, intimním, v němž se film obrací na jednotlivého diváka, izolovaného, osamělého v temném sále. (Pro komentátora volí autor důsledně označení *bonimenteur*, tedy vlastně „vyvolavač“. Toto označení se značně rozšířilo, na druhé straně se však stalo i předmětem výtek, protože prý utvrzuje tradiční předsudečné pojetí raného filmu jako fenoménu spjatého s poutěmi a trhy.)

Francouzský badatel **Philippe Dubois** (*L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20* – Figurální písmo v němém filmu dvacátých let, s. 71 – 104) vychází od rozlišení tří základních způsobů přítomnosti textů v němém filmu: mezi obrazy, v obrazech a na obrazech. V prvním případě jde o mezititulky (*intertitres*), jež jsou zobrazenému světu „cizí“ a zaměřují se přímo na diváka, v druhém o nápisy do tohoto světa integrované; autor pro ně volí analogický název *intratitres*. (Jak ukazují některé další příspěvky, je zřejmě ještě třeba rozlišovat mezi nápisy vystupujícími jako součást zobrazeného prostoru a nápisy, které jsou z tohoto prostoru vyčleněny a samostatně vloženy mezi obrazy, tedy tzv. *inserts* – nejčastěji to býval dopis, telegram, vizitka, stránka knihy.) Duboise ovšem zajímá především třetí typ účasti jazyka, zatím badateli jen málo reflektovaný – nápisy na obraze (*sur l'image*), tedy autorovým termínem *surtitres*.<sup>4)</sup> Jsou to nápisy, které se

4) Dané problematiky se pionýrsky dotýká Joachim Paech, který mluví o *Überschreibungen*, „psaní přes obrazy“. Srov. Paechův článek *Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften*. In: Gustav Ernst (Ed.), *Sprache im Film*. Wien 1994, s. 28 – 30.

vznášejí v jakési neurčité přechodové zóně, zjevují a zase mizí, vzpírají se jednoznačnému zařazení. Reprezentativním příkladem může být nápis „Musíš se stát Caligarim“ v KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, těkající po obrazu a jevící se jako vizualizace imaginární reality, halucinací, které se zmocňují ředitele psychiatrické léčebny. Vedle této scény Dubois analyzuje ještě několik dalších, velmi zajímavých případů.

Značnou pozornost vzbudil mezi účastníky konference známý fakt, že mezititulky často uvádějí údaje, které jsou pro divácké porozumění vyprávěnému příběhu vlastně nepotřebné, z věcně informačního hlediska jsou nadbytečné, redundantní. **Pierre Sorlin** (*Le didascalie „inutili“ e il sistema filmico* – „Zbytečné“ nápisy a filmový systém, s. 105 – 111) poukazuje na to, že nápisy přispívaly např. k vytváření rytmu filmu nebo k budování poetické atmosféry. **Cobi Bordewijková** („... And she wept for her lost happiness.“ *Seeming Redundancy of Prospective and Retrospective Intertitles in Early Silent Films* – „A plakala kvůli svému ztracenému štěstí.“ Zdanlivá redundance prospektivních a retrospektivních mezititulků v raných němých filmech, s. 159 – 165) přichází s výkladem, že nápisy anticipující obsah filmu (které mimochodem navazovaly na literární a jevištní konvence) v počátcích kinematografie připomínaly, že půjde o zpracování známé látky prostřednictvím nového média, a později navozovaly napětí ve vztahu ke konkrétnímu naplnění toho, co bylo avizováno; retrospektivní nápisy pak napomáhaly uvolnění emocionálního napětí. Proti-kladnou tendencí, snahou o maximální redukci nápisů, se zabývá **Irmbert Schenk** („*Titelloser Film*“ im deutschen Kino der Zwanziger Jahre – „Film bez nápisů“ v německé kinematografii dvacátých let, s. 225 – 246); referát se ovšem v zásadě omezuje na rekonstrukci dobového přijetí děl experimentujících s eliminací mezititulků.

Jiným opakovaně probíraným tématem jsou tzv. dialogové mezititulky, které však uváděly nejen repliky dialogů postav, ale také monologické promluvy a projevy pouze myšlené. Z teoretického hlediska upoutává pomezní status těchto mezititulků: vystupují jako prvek fiktivního světa zobrazeného filmem (prvek diegeze), jejich zapojení do tohoto světa („do úst postav“) je však až věcí divákovy interpretace. V historickém aspektu vzbuzuje pozornost relativně pozdní a obtížné včleňování dialogových mezititulků do souboru užívaných nápisů (ve větší míře se začínají prosazovat až po roce 1910). **Jurij Civjan** (Yuri Tsivian), autor fundamentální práce o ruském němém filmu,<sup>5)</sup> dokládá v referátu *Spoken Titles in Russian Films* (Mluvené nápisy v ruských filmech, s. 247 – 254), že v počátečním období sahal němý film k prezentaci psaných textů i tam, kde by situaci odpovídala bezprostřední mluvená komunikace (ve STĚNKOVÍ RAZINOVÍ z roku 1908 se na shromáždění vzbouřených venkovanů předčítá napsaný projev, který je také ukázán divákům). Příčinu vidí Civjan v tom, že dlouho nebyly ustáleny vizuální signály identifikující moment promluvy a promlouvající osobu. Z opačné strany se téhož problému dotýká **Elena Dagradaová** (*Le film épistolaire* – Epistolární film, s. 255 – 264): výrazné uplatnění komunikace prostřednictvím dopisů kolem roku 1910 bylo později vytlačeno mluvenými dialogy a odpovídajícími mezititulky.

Z dalších témat zmiňme ještě alespoň problematiku vlivu cenzury – ta často vyžadovala pravopisnou a gramatickou korektnost nápisů, na druhé straně se však např. v Itálii rozvíjela produkce užívající dialektů a chyby a zkomoleniny sloužily jako prostředek charakterizace a komiky<sup>6)</sup> – a problematiku změn nápisů při přesunech do jiné kultury: Pierre Sorlin se v už jmenovaném příspěvku zmiňuje o tom, že ve španělské verzi Murnauova FAUSTA byl zvýšen počet nápisů a prodloužena doba jejich přítomnosti na plátně, protože Španělé nebyli obeznámeni s faustovskou legendou a byli méně zběhlí ve čtení než Němci. Mexický historik **Aurelio de los Reyes** (*Le didascalie nel cinema messicano* – Nápisy v mexickém filmu, s. 305 – 315) zase na sérii příkladů ukazuje, že

5) *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991.

6) Pojednává o tom mj. Sergio Raffaelli v referátu *Sulla lingua dei film muti in Italia* (O jazyce němých filmů v Itálii, s. 187 – 198).

americké produkční společnosti upravovaly v exportní verzi svých filmů nápisy, které by u mexických diváků mohly vzbudit negativní reakci.

Velmi užitečným doplňkem sborníku je bibliografie prací o nápisích v němém filmu, připravená mezinárodním týmem pod vedením Claire Dupréové la Tour (s. 441 – 455).

Na závěr ještě dodejme, že o důležitosti a zajímavosti problematiky nápisů svědčí fakt, že na udinské setkání navázala další konference, která se pod názvem *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration* (Mezititulek a film. Historie, teorie, restaurace) uskutečnila v březnu 1999 v Paříži.

Petr Mareš

### V Čechách je teď více teorie

Tomáš Pospiszyl (Ed.): *Před obrazem.*  
*Antologie americké výtvarné teorie a kritiky.*  
 OSVU, Praha 1998, 191 stran, náklad neuveden.

Výber zo súčasného angloamerického myslenia o výtvarných dielach, ktorý vyšiel pod názvom *Vizuální teorie*,<sup>1)</sup> uviedol jeho zostavovateľ a prekladateľ slovami V. V. Štecha: „V Čechách bylo teorie málo...“. O znížovanie tohto deficitu sa výrazne okrem Kesnerovho výberu zaslúžila aj nová antológia americkej výtvarnej teórie a kritiky, ktorú zostavil a z angličtiny preložil Tomáš Pospiszyl. Samotný názov antológie *Před obrazem* je ambivalentne znepokojivý. Na jednej strane nám naznačuje, aby sme si všímali to, čo sa deje s nami, keď stojíme pred *obrazom*. Na druhej strane môže poukazovať k tomu, aby sme si všímali to, čo je *pred* obrazom, teda to, čo predchádza obraz a čo sa nemôže stať obrazom v zmysle zrkadlového, fotografického obrazu, porovnávaného s pred-obrazom, teda s nejakým *modelom*, *originálom* či *objektom*. Obidve tieto lektúry potvrdzujú samotné texty antológie, takže asi túto významovú ambivalenciu nemá zmysel rušiť, skôr naopak, jej energiu treba využiť na udržiavanie plurality, vládnucej medzi jednotlivými textami. Táto pluralita v tomto prípade nie je len formálne proklamovaná, ale aj teoreticky potvrdzovaná, napríklad v rozhovore medzi Peterom Schjeldahlom a Robertom Storrom, a jej nespochybniteľným indexom je aj rôznorodosť žánrov, v ktorých sú jednotlivé texty antológie „odlievané“.

Na začiatku – chronologicky i metaforicky – stojí esej **Clementa Greenberga** s priliehavým a zároveň asketickým názvom *Modernistická malba*. Táto esej bola napísaná na objednávku rozhlasovej stanice Hlas Ameriky v roku 1960. V tomto roku bola aj odvysielaná, ale v krajinách určenia mala veľmi malý vplyv. Bolo to pochopiteľné, v časoch neobmedzenej vlády komunistického Veľkého otca a jeho vzorného Malého syna, zvaného aj socialistický realizmus, o tieto úvahy nebol záujem, pretože príklon k tomu alebo inému umeleckému smeru nebol len záležitosťou súkromného vkusu, ale vyjadrením lojality alebo nelojality k vládnucej režimu. Eсей však našla svojho vnímavého adresáta a tým bol severoamerický kontinent. Toľko k osudom eseje a teraz sa venujme avizovanej problematike.

1) Ladislav Kesner (Ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Praha 1997. Recenzi na tuto antologii viz Peter Michalovič, „V Čechách bylo teorie málo...“ „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 187 – 190.