

Lumina

126

časopis

pro teorii, historii a estetiku filmu

Cena 10 Kčs

ročník I.

Číslo

ČS
filmový
ústav

1

1989



10085191 *Národní filmový archiv*

85191



MAKS KPP 0000186

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu
ročník 1, 1989, číslo 1

CONTENTS

For the Road	2
------------------------	---

ARTICLES

Vlastimil Zuska: The Film as/and a Mirror. A Research into the Possibilities of One Analogy	3
Rick Altman: A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre	17
Jiří Rak: Reflections on the National Character of Czech Cinema after 1918	30
Tomáš Grulich: Crisis, an American Documentary Film in the Service of Czechoslovakia	43
Ivan Klimeš: Tendencies of National Defence in Czech Feature Films during the Nazi Occupation	53
Jan Lukeš: Questions without Answers	78

DOCUMENTS

Michal Bregant: Some Remarks on Jiří Voskovec and the Cinema	95
Jiří Voskovec: Nicotine. A Poem of Smoke. (The Screenplay for a Lyrical Film)	117
Jiří Voskovec: Photogeny and Superreality	122

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics
Vol. 1 (1989), No. 1

Řídí: Miroslava Knoflíčková. Redakční kruh: Michal Bregant, Ivan Klimeš, Jan Lukeš, Jiří Rak, Vlastimil Zuska. Odpovědný redaktor čísla: Ivan Klimeš. Tiskový redaktor: Pavel Barák. Grafická úprava: Zbyněk Kubánek. Obálka: Václav Jedlička.

OBSAH ČÍSLA 1

Na cestu 2

ČLÁNKY

Vlastimil Zuska: Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností
jedné analogie 3

Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému
žánru 17

Jiří Rak: Úvahy o národním charakteru českého filmu
po roce 1918 30

Tomáš Grulich; Crisis — americký dokumentární film
ve službách Československa 43

Ivan Klimeš: Národně obranné tendence v hraném filmu
za protektorátu 53

Jan Lukeš: Otázky bez odpovědí 78

EDICE

Michal Bregant: Několik poznámek na téma
Jiří Voskovec a film 95

Jiří Voskovec: Nikotin. Báseň dýmu.
(Libreto pro lyrický film) 117

Jiří Voskovec: Fotogenie a suprarealita 122

ILUMINACE

(K výkladu pojmu)

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek — pro něho zjevně častý — náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu — iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm. Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla — co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu — odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly — iluminace.

NA CESTU

Stav současné filmové vědy je neuspokojivý, na tom se shodneme snad všichni. Můžeme pátrat po příčinách, proč tomu tak je, anebo se pokusit to změnit. Aniž bychom odmítali zcela cestu první — vždyť dopředu se nelze dostat bez pravdivého poznání toho, co bylo — chceme jít především tou cestou druhou, proto zakládáme Iluminaci.

K cílům, které si klademe, neposkytuje žádné ze stávajících filmových periodik jak ve smyslu reálném, tak ve smyslu přeneseném dostatek prostoru. Kino a Záběr sledují záměry především popularizační, Scéna a Dramatické umění dělí svou pozornost mezi film, divadlo, televizi a rozhlas rovněž se zaměřením především na široké laické publiku. Jedině Film a doba má charakter odborněji laděné revue, ani ten se však zdaleka nemůže srovnávat s vážností a vědeckou seriózností periodik, jakými dávno disponují tradiční společenskovědní disciplíny. Nechceme se jejich vzory slepě řídit, určité svébytné možnosti ostatně už v sedmdesátých letech ukázal „sborník filmových teoretických statí“ Panorama, vydávaný rovněž Čs. filmovým ústavem. Chceme však v jejich šlépějích usilovat především o soustavnost, pramennou i metodologickou fundovanost, o nastolení širokého vědomí souvislostí uměleckých, obecně kulturních i společenských, našich i zahraničních, o schopnost široké historickokritické reflexe a teoretické generalizace.

Myšlenka na časopis, který by se pokusil vzepnout ke všem těmto cílům, vznikla na půdě odboru výzkumu Čs. filmového ústavu v souvislosti s přípravou prvních svazků Filmového sborníku historického. Logicky vyvstala potřeba vyplnění prostoru mezi touto jednorázovou publikační formou výsledků vědecké práce a mezi pravidelnou prezentací především filmové publicistiky. Časopis Iluminace, který bude prozatím vycházet dvakrát ročně, by měl tuto mezeru alespoň částečně zacelit. Chceme doufat, že své poslání splní, zvláště přijmou-li naše pozvání ke spolupráci všichni ti, kterým na vzestupu myšlení o filmu záleží stejně jako nám.

Redakční kruh

FILM JAKO/A ZRCADLO.

Průzkum možností jedné analogie.

Vlastimil Zuska

Čs. filmový ústav, Národní třída 40, Praha 1

*Hledání nejpřesnějšího otisku
života — to je základ filmu.*

Andrej Tarkovskij

Srovnání filmu se zrcadlem není nové ani neobvyklé, vždyť látka, s níž pracují — světlo — je společná. Škála možných podobností až ekvivalencí je ovšem neobyčejně široká. Zahrnuje na jednom pólu optickou, resp. katoptrickou podobnost, přes dimenze psychologické i psychoanalytické až po výrazně metaforická přirovnání různých pojetí mimésis, úlohy umění vůbec apod. (Srov. Leninovo pojetí Lva N. Tolstého jako zrcadla ruské revoluce.) Průzkum různě těsných analogií může přispět a fundovat některé závěry teorie filmu, které jsou sice intuitivně pocítovány jako správné, případně dané, ale kterým chybí kulturně genetické zakotvení nebo psychologická či estetická báze. „Zrcadlová“ analogie může dále z boku osvětlit některé problémy filmové teorie a estetiky a napomoci tak jejich (ne-li řešení, tedy) uvědomění jakožto problémů. Přirozeně není možné uchopit najednou celou naznačenou škálu; nadto je pro filmovou teorii v užším smyslu revalentní pouze „dolní“ těsná část spektra kolem a nad katoptrickým pólem. Omezíme se proto na několik význačných oblastí, s výhledem na pozdější propracování, tj. na:

- percepci filmu a percepční zkušenosti se zrcadlem,
- estetické a sémiotické možnosti explikace funkce a působení filmu, založené na této analogii,
- psychologické, psychoanalytické, příp. onirické a ego-logické implikace analogie.

I.

Jistě není náhoda, že prvním projekčním prostředkem bylo zrcadlo. Dávno předtím, než se rozdýmal komínek laterny magiky, se na stěnách čínských hal objevují prchavé přízraky mrtvých předků, draci a démoni. Magická zrcadla vytvářejí vlivem interference na stěně převrácený obraz reliéfního rubu konkávního zrcadla.¹ Stěny domů, zdi zahrad navrhují čínští architekti tak, že tvoří rám okna, průhledy a dveře, jejichž vizuální obsah, fragment percepčního pole, je přísně komponován a představuje jeden článek v řetězu pohledových sekvencí. Pohyb domem a zahradou tak odvíjí sérii propracovaných pohledů, které jednak vytvářejí kompozici vyššího řádu, jednak mají cosi společného — rám. „Některé zdi se staví jen proto, aby se v nich mohlo udělat okno.“² Nechceme zde vytvářet variantu okřídleného rčení „Již staří Řekové. . .“, ale poukázat, vedle běžného specifikujícího konceptu rámu, především na percepční připravenost, zkušenost oka (ergo recipujícího vědomí), pro které pak film není bleskem z čistého nebe, ale v podstatě logickým a očekávaným pokračováním — expanzí lidské percepční zkušenosti a možností prožitku, ve kterém zrcadlo vytváří nepominutelný článek s trvajícím působností.

Na tento souvislý vývoj a kulturní podmíněnost vnímání poukazuje Crick. Znovu probírá (z percepčního hlediska) zavedené a překonané metafory filmu: okna, rám obrazu i zrcadlo, zejména s ohledem na „pravoúhlost“ determinaci vnímání západní kultury. Nechceme zde znovu otevírat diskusi, zda je film příbuznější obrazovému rámu (Ejzenštejn, Arnheim) nebo oknu (Bazin), nebo zda divák osciluje mezi oběma pojetími (Mitry), ani přebírat metaforu zrcadla v jejím psychoanalytickém zúžení (např. Baudry), i když se ani této dimenzi nevyhneme. Crick spatřuje zdroj vizuálního vyprávění v grafické redukci světa, ve stínech na závěsech kryjících okno. Předchůdcem tohoto vyprávění je zrcadlo (jezerní hladina) a „subtilní faksimilie světa“, kterou poskytuje.³

Náš „čínský“ úvod byl zvolen mimo jiné pro zpochybnění základního významu pravoúhlého rámu (v čínské architektuře je vzácný). Pojmem fundamentálnější je „hranice“, difference modů vnímání a modů reality, v nichž se vnímatel pohybuje. Označuje-li Kilgore Trout (alter ego Kurta Vonneguta) zrcadla za „výpustě do jiných vesmírů“, nevyjadřuje tím jen svou posedlost sci-fi literaturou, ale i fakt zásadnější: sub-

¹ Původní čínský název „zrcadla, kterými světlo proniká“ by mohl naznačovat zrcadla polopropustná, translucentní. Ve skutečnosti je použit přeneseně a má znamenat právě projekci obrazu rubové strany zrcadla. Podrobně viz. Needham, J.: *Science and Civilization in China*. Cambridge 1962., příp.: *Science and Technology in Chinese Civilization*. New York 1986.

² Chung Wah Nan: *The Art of Chinese Gardens*. Hong Kong 1982.

³ Crick, P.: *Toward an Aesthetics of Film Narrative*. In: *The British Journal of Aesthetics* 17, 1977, č. 2, s. 185—188.

realitu jiného typu (minimálně z percepčního hlediska), nežli je realita každodenní, hranici mezi percepčními horizonty.

Obdobný pohled na film, tj. jako na „poslední článek v řadě vynálezů, které mají člověku zajistit soustředěný a stálý pohled na nějakou situaci nebo akci“, předkládá Heath.⁴ Podobně jako Crick zakotvuje pohyblivé rámování filmu a jeho časovou dimenzi ve vyprávění, které „zlidštuje čas i prostor a znovuobjevuje v tomto novém médiu letitou mimetickou funkci umění.“⁵ (Podtrhl V.Z.)

Mimésis, reprezentace, je zejména ve filmovém díle základním faktorem. Nespočívá ale, navzdory fotografickému původu, ve vytváření mechanické kopie reálného světa (a to ani v případě dokumentu), ale v „užití nějakého artefaktu k projekci světa, který se liší od našeho skutečného světa.“⁶ Svět vytvářený na plátně je interpretací interpretace, jako takový obsahuje už vlivem transpozice prvky nepřináležející do první interpretační vrstvy (tj. reálného světa), tedy prvky fiktivní, a nový celek, reprezentace, je znovu interpretován ve snaze po koherenci a vnitřní logice příslušející dané reprezentaci. Reprezentace je tedy projekcí (nějakého) světa. Jaký je charakter tohoto projektovaného světa, odlišného od žitého světa každodennosti, jaké jsou jeho hranice a kdo v něm přebývá, se pokusíme ukázat dále.

Projektovaný „možný svět“, vizuální vyprávění, je formou textu (podle např. Kristevové, Barthesa, dekonstruktivistů). „Jestliže promyslíme metafyzický koncept ‚reality‘ v jazyce ‚vědy o textech‘, zůstane nám svět textů; všechny texty pak mají jistou ‚fiktivní‘ nebo ‚literární‘ kvalitu. Dospíváme tak k závěru, že všechny texty, včetně filozofických a uměleckých, jsou částečně fikcí.“⁷

Projekce světa tedy vytváří fiktivní (více či méně, srov. dále o „principu minimálního odklonu“) vyprávění, které funguje „jako expandovaná metafora tím, že proponuje možný svět, do něhož je divák zván, aby ho prozkoumal.“⁸

Moc filmu a váhu projektovaného světa pro diváka si můžeme přiblížit na procesu vnímání reklamního šotu: Dábelsky savý maelström filmového média vtahuje diváka od samého počátku do rozvíjející se projekce možného světa (projekce ve významové rovině, nikoli ve smyslu promítání; obdobně poskytuje projekci světa např. literatura⁹), do odví-

⁴ Heath, S.: Questions of Cinema. Bloomington 1981.

⁵ Andrew, D.: Concepts in Film Theory. Oxford 1984. Komentář Heathova pojetí.

⁶ Wolterstorff, N.: Works and Worlds of Art. Oxford 1980. Autor se ovšem věnuje uměleckému dílu (výtvarnému a dramatickému) ze strany umělce, těžištěm reprezentace v jeho pojetí je činnost tvůrce, nikoliv aktiva vnímatele v procesu sémiózy.

⁷ Atkins, G. D.: The Sign as a Structure of Difference. In: Semiotic Themes. Red. R. T. De George. Lawrence 1981.

⁸ Ricoeur, P.: La Métaphore vive. Paris 1975.

⁹ „... tím, že pojmáme sentence (nějakého příběhu) jako fiktivní, představujeme si jistý svět jako existující.“ — Margolis, J.: The Language of Art and Art of Criticism. Detroit 1965.

jející se narativní struktury, do fiktivního vyprávění, aby tento rozvoj skončil brutálním antiklimaxem, předvedením cíle a smyslu reklamy, lhostejno zda jde o doporučení krému nivea nebo prémiového spoření; zlom říká jasně: šlo jen o reklamu. Divák ale reaguje na tuto výhodu z pobytu v možném světě (ve fragmentu možného světa) emocionálním šokem¹⁰ jakkoli zvykově oslabeným, třeba a někdy i tím, že od počátku ví, oč běží.

A v tomto stavu, v krátkém období bytí „mezi světy“ je snadno přístupný přesvědčování, obranné mechanismy informační selekce jsou zeslabené. Zdánlivě naivní reklamní šot tak obratně využívá základních principů recepce filmového poselství. (Srov. obdobný princip reklam v americké TV.)

II.

Už na úsvitu rozvoje filmu (možná právě proto) postřehl zrcadlovou analogii výtvarný kritik a estetik Roger Fry, z jehož Eseje o estetice (z r. 1909) uvádíme delší citát, protože poukazuje na některé esenciální aspekty filmového média, které platí doposud a jsou opakovaně diskutovány.

„V imaginativním životě . . . se celé vědomí může soustředit na percepční a emocionální aspekty zážitku. Tímto způsobem dospíváme v imaginativním životě k odlišnému souboru hodnot a odlišnému typu vnímání . . . Zajímavý boční pohled na podstatu imaginativního života nám může poskytnout kinematograf. Připomíná skutečný život takřka ve všech ohledech, vyjma toho, čemu psychologové říkají konativní složka naší reakce na vjem, tzn. že schází příslušná výsledná reakce. Vidíme-li ve filmu, jak se na nás řítí kočár s koňmi, ani nás nenapadne uhýbat . . . Výsledkem je, že v první řadě vidíme událost mnohem jasněji.

Značně podobný účinek můžeme získat pozorováním zrcadla, ve kterém se odráží pouliční provoz. Pohlížíme-li na ulici přímo, skoro určitě se do jisté míry přizpůsobujeme její skutečné existenci. Poznáme nějakého známého a díváme se, proč vypadá dnes ráno tak sklíčeně, nebo se za-

¹⁰ Pojem „šok“ v tomto kontextu znamená mimo jiné skokovou změnu zaměření vnímatele, radikální postojovou změnu. Těsnou paralelu můžeme najít u Schutze v jeho koncepci vícenásobných realit (kam řadí např. sen, pohyb v symbolickém světě konkrétního uměleckého díla atd.), který popisuje přechod mezi jednotlivými oblastmi jako „ . . . specifický šok, který nás nutí prolomit hranice těchto ‚finitních oblastí významu‘ a přenést akcent reality do jiné oblasti“. — Schütz, A.: On Multiple Realities. Collected Papers 1. The Hague 1962.

Podobně Andrej Tarkovskij: „Zajímavého postupu používá Buñuel: kamera dlouho, dokonce až znechucujícím dlouho sleduje herce, v záběru se mluví a mluví . . . a režisér připravuje šok, po němž divák už uvěří čemukoliv.“ Tarkovskij, A.: Z přednášek . . . In: Dramatické umění 1988, č. 2.

čneme zajímat o novou kloboukovou módu. Chvilé okouzlení je pryč, reagujeme na sám život, ať už jakkoli slabě; naproti tomu v zrcadle je snazší zcela abstrahovat sama sebe a pohlížet na proměnlivou scénu jako na celek. Ta náhle nabývá až charakteru vize a z nás se stávají praví diváci, kteří si nevybírají co vidí, ale kteří vidí všechno jako stejně důležité a všímají si tak řady zjevů a jejich vzájemných vztahů, které by jinak naší pozornosti unikly. Zrcadlo tedy do jisté míry mění odráženou scénu ve výjev, který přináleží spíše životu imaginativnímu. Zrcadlo tak svým povrchem vytváří velice rudimentální umělecké dílo, neboť nám pomáhá dosáhnout uměleckého vidění.¹¹ (Podtrhl VZ)

Z Fryovy reflexe můžeme vytknout tři zásadní vhledy: „celé vědomí“ — tj. maximální fixace pozornosti na limitované percepční pole a na vizuální významovou složku předváděného; projekci světa, který je mimo aktivní dosah vnímatele (odloučení konativní složky reakce), a konečně vyloučení (abstrahování) recipujícího jakožto sebe-vědomého Já (tj. včetně vlastní prostorové pozice, taktilních klíčů atp.) ze světa projektovaného dění. A tedy tím jisté „odreálnění“, kterým se vyznačuje jak zrcadlový obraz, tak i obraz filmový. Současně tím Fry naráží na charakter zrcadlového obrazu jako „prahového fenoménu“, ležícího na počátku sémiózy (srov. slova „velice rudimentální umělecké dílo“).

Podrobnou analýzu způsobu, jakým se film zmocňuje „celého vědomí“, podnikl Cavell. Zjišťuje, že ve filmu „neexistuje nic, co by lidé nebyli schopni udělat, žádné místo, kde by se nemohli objevit. Toto vědomí zpřístupňuje skutečnost, že film má absolutní moc nad naší pozorností.“¹² Vedle mapování zóny očekávání i bezprostřední protence, kdy se podle nás před divákem otevírá univerzum možných světů, postupně kondenzující prostřednictvím logiky vyprávění (logiky příslušného možného světa a ovšem i logiky percepce) ve svět konkrétního filmového díla, tak Cavell implicitně určuje film jako estetické médium par excellence.¹³ K druhému bodu Fryova ohledání se vyjadřuje v jedné ze svých posledních prací Metz: „Prostřednictvím zeslabené motorické aktivity se posiluje naše imaginace a je tak připravena k účasti na podniku, pro který byl mechanismus imaginárního označujícího vymyšlen.“¹⁴ Pro principiální estetický charakter filmového média (a zrcadla!)

¹¹ Fry, R.: An Essay in Aesthetics. In: Vision and Design. Harmondsworth 1939.

¹² Cavell, S.: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. New York 1972.

¹³ Pro detailní rozbor funkce rámování, fokusace pozornosti, vzbuzování fixovaných zaměření atd., zde není místo, proto jen poznámka. Simmelova analýza obrazového rámu je aplikovatelná i na film a kladením „světa“ je příbuzná zde prezentovanému pojetí: „Každý díl reálného prostoru je zakoušen jako součást nekonečné expanze; naproti tomu prostor obrazu je vnímán jako v sobě uzavřený svět.“ — Simmel, G.: The Handle. In: Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics. Red.: K. H. Wolff. New York 1965. — Srov. dále rozbor percepčních horizontů a bezhorizontovost filmového /zrcadlového/ prostoru, rovněž pojetí „globálního prostorového rámce“ (M. Minsky).

¹⁴ Metz, Ch.: Le Signifiant imaginaire. Paris 1977. Cit. dle angl. vyd. The Imaginary Signifier. Bloomington 1982.

svědčí vedle fokusace zaměření (pozornosti) a posílení imaginace i zvýšení emocionálního vybuzení v rámci inhibice konativní reakce: „Emoce nebo afekt jsou vzbuzeny, když je responzní tendence blokována nebo přibrzděna.“¹⁵

Zvláštní podobnost zrcadlového a filmového obrazu, která je středem našeho zájmu, implikuje mimo jiné i podobnost jejich kvazi-prostorů; tomuto bodu se věnujeme podrobněji.

III.

„Dojem prostoru je ve filmu jaksi uzávorkován či udržován v neurčitosti: divák si je vědom své implikované pozice a přijímá ji, ale není s ní spjat existenciálně. Jedno prosté vysvětlení je, že většinou si divák současně uvědomuje film (podobně jako malbu) jako dvourozměrnou konfiguraci na plátně a zároveň jako trojrozměrnou scénu, a to takovým způsobem, že ani jeden aspekt ve vědomí nepřevládá Subtilnější výklad je, že filmové vidění je vidění odcizené.“¹⁶ (Podtrhl VZ — srov. abstrahování sama sebe u R. Frye.)

Sparshott zde naráží (vedle H. Münsterberga a účastníků soudobých diskusí o dělicí linii prostoru filmového plátna a mimozáběrového prostoru — „suture“ — např. D. Dayan, W. Rothman, S. Heath) na implicitní neprojektovaný prostor, který obsahuje „chybějící subjekt“¹⁷, jehož oči vlastně pozorují svět na plátně: „... jsme uvnitř filmového prostoru, ale nejsme částí jeho světa; pozorujeme ho ze stanoviska, kde nejsme.“¹⁸ (Podtrhl VZ)

„Odcizené vidění“ a pozorování z místa, kde fyzicky nejsme, platí stejně přesně a dodejme, ontogeneticky dříve, pro zrcadlo. K Fryovu příkladu přidáme snad ještě názornější — situaci, kterou můžeme pozorovat v každodenním životě, využívání zrcadlicích ploch (okna vozů metra, výkladní skříně atp.): Např. plachý mladík s batohem dospívání na hřbetě si bezostyšně prohlíží ženu v zrcadlicí ploše způsobem, který by si vis-à-vis nikdy nedovolil; nebo sledujeme výměnu pohledů mezi neznámými lidmi . . . atp. Jaký mechanismus zde funguje? Právě ono oddálení, odreálnění a princip (ať už si zúčastnění myslí cokoliv o úhlech dopadu a odrazu) „vidět a nebýt viděn“¹⁹, změna v distanci a v modalitě

¹⁵ Meyer, L. B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago 1956.

¹⁶ Sparshott, F. E.: *Basic Film Aesthetics*. In: *Film Theory and Criticism*. Red. G. Mast, M. Cohen. New York 1974.

¹⁷ Srov. výklad I. Stadtrückera O narativnom princípe hraného filmu. In: *Slovenské divadlo* 36, 1988, č. 2.

¹⁸ Sparshott, F. E.: c. d.

¹⁹ Srov.: „Film uskutečňuje magickou reprodukci světa tím, že nám umožňuje vidět, aniž bychom byli viděni.“ — S. Cavell: c. d. „Zrcadlo i film vytvářejí svět, alternativní neproniknutelnou realitu, do níž můžeme pouze nahlížet.“ — Danto, A. C.: *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass. 1981.

percepce i bytí a tím i změna v úrovni proxemického chování („vzdálenost jako funkce sociálních vztahů“).²⁰

Více méně intuitivní Sparshottův vhled o nezahrnutosti diváka ve světě filmu (a přesto pobytu ve filmovém prostoru) má jistou příchuť paradoxu. Tento bod podstatně hlouběji uchopuje Merleau—Ponty propracovaným zjištěním, že „filmový obraz nemá horizont.“²¹ (Pojem „horizont“ je užit ve fenomenologickém smyslu, tj. v Husserlově pojetí „vnějšího percepčního horizontu.“²²) Zjištění samo má dalekosáhlé důsledky, stejně tak jako Merleau—Pontyho nedoceněná studie, dávno volající po překladu. Ponecháváme tento moment jako námět pro další zkoumání, omezíme se na sledovanou zrcadlovou analogii.

Prostor se ve filmu vytváří, podle Merleau—Pontyho, v interakci divák — film: „Film sám nemá prostorovost, ta je produktem vztahu diváka a filmu, kde divák umísťuje sám sebe jako pozadí vzhledem k filmu, který vytváří figuru. Tedy, divák a film tvoří prostorový gestalt.“²³ Podobný názor, s důležitým akcentem na časovou dimenzi,²⁴ podávají R. Stephenson a J. R. Debrix: „Prostor v reálném životě, ve výtvarných uměních a na jevišti je statický, nehybný a neměnný. Setrvává beze změny, i když se v něm pohybujeme, ať už fyzicky nebo mentálně. Ve filmu tuto svou statickou vlastnost prostor ztrácí a nabývá časově proměnlivé dynamické kvality.“²⁵ Jakkoli je tato teze diskutabilní, zejména s ohledem na staticčnost percepčního prostoru dalších uměleckých druhů, ilustruje nicméně Merleau—Pontyho vhled. Časově proměnná dynamická kvalita (strukturace) právem upomene na narativní strukturu. „Žitý svět“ přirozeného postoje má pouze sklon ke struktuře vyprávění (Ricoeur), zatímco filmový svět je vyprávěním.²⁶

Nepřítomnost vnějšího horizontu (srov. Simmelovo pojednání o rá-

Magické a mýtické kořeny filmu, které sleduje Cavell, se odrážejí i v hebrejském úsloví: Ten, kdo vidí, ač sám je neviditelný... Viz Singer, I. B.: Neviditelný. In: Stará láska. Praha 1987.

²⁰ Hall, E. T.: The Hidden Dimension. New York 1969.

²¹ Merleau-Ponty, M.: Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: Les Temps Modernes 3, 1947, č. 26.

²² „Věc v daném percepčním zážitku... má nekonečný, otevřený vnější horizont spoludáných objektů... Vnější horizont, který obklopuje percepční pole, zajišťuje pro své prvky kontinuální a stabilní prostorovou fundaci.“ Husserl, E.: Erfahrung und Urteil. Praha 1939.

²³ Merleau-Ponty, M.: c. d.

²⁴ Merleau-Ponty zdůraznil v citované studii časovou dimenzi konceptem „časového gestaltu“, která se dočkala renesance až v poslední práci G. Deleuze (Cinéma I. L'Image-Mouvement. Paris 1983).

²⁵ Stephenson, R., Debrix, J. R.: The Cinema as Art. Harmondsworth 1965.

²⁶ Jen na okraj: zrcadlová analogie umožňuje i vhodný start k pojednání dosud přetrvávající mylné představy o redukci časové dimenze ve filmu pouze na přítomnost (kupodivu i J. Lotman, citovaní Stephenson a Debrix, Plažewski aj.). Lze vyslovit předpoklad, že v pozadí tohoto názoru je právě magie zrcadla, které vyžaduje přítomnost věci, aby mohlo fungovat (a zrcadlový obraz proto není znakem). Vedle dekonstruktivistického pojetí znaku (např. Derrida, J.: Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs. Evanston 1973) touto koncepcí otřásl zmíněný G. Deleuze.

mu, kde dále mluví o odříznutí, přerušení spojů světa obrazu s vnějším světem, tj. vlastně o vynětí z vnějšího horizontu percepce) implikuje i absenci horizontu vnitřního, zrušení potenciality vidění dalších, aktuálně neviděných stran (aspektů) věci, resp. předání vlády nad touto potencialitou zcela do rukou kamery (chybějícího subjektu?).

Ve značné míře platí totéž o zrcadle, nechybí-li vnější horizont zcela, je alespoň silně redukován; dávno před námi tento fakt lépe vyjádřil klasik: „Předně je tam pokoj, který je vidět za sklem — je zrovna takový jako náš salón, jenže je tam všechno naopak. Když si stoupnu na židli, vidím ho celičký, až na ten kousek za krbem. Ach! kdybych tak i ten kousek mohla vidět.“²⁷ Alenka nakonec ten kousek za krbem uviděla, ale jen díky tomu, že vstoupila do zrcadla. Obdobně, aby byl zachován vnitřní horizont projektované věci, museli bychom vstoupit do kvazi-prostoru filmového světa (srov. poznámku A. Danta výše), což zatím umí jen Woody Allen. Vnitřní horizont si zachovává pouze hologram.

Neznamená to, že film (filmové vyprávění) je zcela bezhorizontový; nemá pouze onen neohraničený vnější percepční horizont přirozeného postoje, virtuální prostor akce centrálního ega a předznačené kontinuitní potenciality příštích percepce; vlastní naproti tomu determinovaný významový horizont, „finitní oblast významu“ (A. Schutz — viz výše), možný svět filmového díla.

Z těchto letmých ohledání můžeme zatím pracovně odvodit, že vnímání filmu je příbuzné mnohem více pohledu (bočnímu) do zrcadla nežli percepce v „žitém světě“ každodenní zkušenosti.

Domníváme se proto, že percepce světa filmu je vývojově podmíněna a finálně ovlivněna naší percepční zkušeností se zrcadlem a že tato zkušenost je trvalou součástí našeho vnímání filmu.

IV.

První zkušeností se zrcadlem je ovšem spatření sebe sama. Tento důležitý stupeň v ontogenezi, poznání, že Já má vnější podobu, že se nějak jeví druhým, neunikl pozornosti psychoanalytiků. Lacan mluví o „zrcadlovém stadiu“, o setkání dítěte s imaginárním.²⁸ Toto setkání se svým vlastním vnějším jevením se, se svým zrcadlovým dvojníkem, představuje zároveň mentální výměnu s vnějškem, se světem.

„Obraz v zrcadle představuje i pro dospělého, když uvažujeme přímo, nereflektivní zkušenost, nikoli jen prostý psychický jev: je záhadně zabydlen mnou samým, je to cosi mého.“²⁹

²⁷ Carroll, L.: Alenka v kraji divů a za zrcadlem. Praha 1983, s. 83.

²⁸ Lacan, J.: *Écrits* I. Paris 1970, s. 89 ad. Cit. dle *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York 1978.

²⁹ Merleau-Ponty, M.: *Signes*. Paris 1960.

Zrcadlo je extenzí nás samých, pozitivní protézou (jako např. dalekohled); obdobně i film je chápán jako naše extenze (např. Morin), ale zatímco zrcadlo překračuje jen hranici nás samých, pro sebe neviditelných (a otvírá tak bránu k imaginárnímu světu), film, ve spolukonstituci s divákem, v jeho pobytu v možném světě, je navíc, nad mechanický odraz, transcendencí lidského Já — mimo jiné obrací a poutá pozornost na samotné akty vnímání a na vznik významů, na naplňování význam intencí aktů (pasivní syntézu u Husserla) a odráží tak, reflektuje, před-reflektivní zónu pohybu vědomí.

Někteří teoretici filmu (Baudry, Metz) ztotožňují tuto „fascinaci obrazem samým“ právě se zrcadlovým stadiem, ale nikoli jako s mezistupněm vývoje individua, který trvale ovlivňuje způsob vnímání, dekodování a příjmu vizuální informace, nýbrž přirovnávají pozici filmového diváka, resp. počátek vnímání filmu k návratu do dětství, k retrográdnímu procesu, jehož výsledkem je hypnagogický stav (denní snění), nadto situovaný do „zrcadlového stadia“, do dětského vztahu ke světu vjemů.³⁰

Setkání se svým vlastním obrazem, uvědomění si „povrchu“ sebe sama a prožitek toho, že cosi vnějšího patří nám, zprostředkovaného médiem světla, procesem vidění, má za následek sklon k projekci, k identifikaci, který je mimo jiné na dně obecně rozšířené víry, že zrcadlo převrací pravou a levou stranu. V učebnici optiky (katoptriky) snadno zjistíme, že u rovinného zrcadla nedochází ke křížení paprsků (jako u spojně čočky a konkávního zrcadla za ohniskem) a že je to naše projekce do zrcadlového obrazu, která je v pozadí této domněnky.³¹

„Přelud zrcadla je stále v patách mé tělesnosti a naráz veškeré neviditelnost mého těla může obestřít jiná těla, která vidím.“³² Neviditelnost mého těla neboli můj zrcadlový dvojník může obestřít to, co vidím; což nemusí být jen těla, ale i obrazy, postavy filmového plátna. Neboli mluvíme o habitualitě sebeprojekce, která je součástí habitualit, jež trvale ovlivňují naši mentální výměnu se světem. Odvažujeme se proto tvrdit, že na všech našich sebeprojekcích, identifikacích i vcítěních participuje náš zrcadlový obraz — dvojník, a to i (a zejména) ve vytváření filmového prostoru, v možném světě filmového díla.

Dítě v raném stadiu vývoje, jak poznamenává Piaget,³³ tj. před „zrca-

³⁰ Náš zájem se momentálně netýká kritiky tohoto Metzova pojetí, uvádíme tuto zmínku pro ilustraci možností, které zrcadlová analogie skýtá, ale které, když přijmeme psychoanalytické paradigma, nevedou o mnoho dále za projekci skrytých tužeb. Z příbuzných důvodů se rovněž nevěnujeme paralele snu a filmu, příp. „snové projekční plochy“ (Lewin) a její extenze (filmového plátna) i když některé závěry: snížení distance subjektu a objektu, simultánní aktivita vnímání a bytí, vzrůst rozpětí psychiky atd., se v mnohém blíží závěrům ze zrcadlové analogie zde naznačeným. Viz Eberwein, R. T.: *Film & the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting*. Princeton 1984.

³¹ Hofstadter, D. R.; Dennet, D. C.: *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self and Soul*. Harmondsworth 1981.

³² Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch*. Praha 1971.

³³ Piaget, J., Inhelder, B.: *The Child's Conception of Space*. New York 1967.

dlovým stadiem“ a stykem s imaginárnem, není schopno transponovat své hledisko mimo sebe — představit si, že pozoruje danou scénu z jiného místa, sebe v pozici jiného. V kontextu našeho výkladu můžeme říci, že nemá svého zrcadlového dvojníka a následnou zkušenost bočního pohledu do zrcadla. Nevlastní tedy komplexní prostorovou představu, to, co Minsky nazývá „globálním prostorovým rámcem“, tj. „fixovaný soubor ‚typických lokalizací‘ v abstraktním třírozměrném prostoru, jehož předlohy jsou užívány jako rámce pro uspořádání komponentů komplexní scény. Tento rámec je spojen se systémem hlediskových rámců ... Složení aktuální scény se v souřadnicích globálního prostorového rámce nemění s pohybem observanta, ale každé hledisko skýtá odlišný výjev, protože observantova pozice (spíše mínění o jeho lokalizaci) aktivizuje příslušný hlediskový rámec.“³⁴

V případě filmu a problému „chybějícího subjektu“, jak byl naznačen výše, můžeme uvažovat o přijetí hlediskového rámce bočního pohledu do zrcadla; chybějícím subjektem jsme tedy my sami, kteří se transponujeme (na základě zkušenosti se zrcadlem) do místa, kde nejsme. Ale jakmile je ve hře zrcadlo, jakkoli v pozadí aktuálního prožitku (percepčního procesu), vstupuje do hry také náš zrcadlový dvojník a trvalá přítomnost možnosti identifikace, možnosti „odít jiná těla, která vidíme“.

V.

Následující krok v procesu recepce filmu je snazší sledovat zpětně. Východiskem je fakt, že film je znaková struktura, že vnímání filmu je komunikačním procesem, odehrávajícím se v komunikačním horizontu, v procesu sémiózy. Jak do tohoto schématu zapadá zrcadlo, zrcadlový obraz a zrcadlový dvojník? Zejména když uvážíme, spolu s Ecem³⁵, že zrcadlový obraz není znakem (vyžaduje aktuální přítomnost odráženého objektu, „neoznačuje“ typ či třídu, nesplňuje podmínku interpretovatelnosti a „falsifikace“, tj. nemůže lhát o přítomnosti nepřítomného). Jak již bylo poznamenáno, je zrcadlo „prahovým fenoménem“ (Eco) mezi imaginárním a symbolickým, mezi percepcí a imaginací, mezi vizuálním a lingvistickým (Lacan), mezi egocentrickým a společenským. V postupu od tohoto prahu ke specifice filmu lze volit několik cest; sémiotickou — přechod mezi „rigidním designátorem“ (zrcadlem) a „poddajnými označujícími“ — pravými znaky; fenomenologickou, vycházející ze základů položených Husserlem a Merleau-Pontym.³⁶

³⁴ Minsky, M.: A Framework for Representing Knowledge. In: The Psychology of Computer Vision. New York 1975.

³⁵ Eco, U.: Semiotics and the Philosophy of Language. London 1984.

³⁶ Ve fenomenologickém směru zkoumání máme na mysli zejména Husserlem proponovanou „aprezentaci“ (analogickou apercepci) cizího, tj. „aprezentaci vyúsťující v jiné origi-

Třetí cesta, částečně integrující obě předchozí, vychází z teorie fikce, fiktivních možných světů a teorie textů. Pavel, který klade fikce (fiktivní text) mezi mýtus a realitu, hovoří o procesu „mýtizace“, kdy se z reálné události stává legenda, tedy o pohybu od reálného přes fiktivní k mýtickému: „Jak nakládá mýtizace s postavami a událostmi? Pojednává je jako distantní, oddálené, jaksi nepřístupné, ale zároveň svrchovaně důvěrné, výrazně viditelné.“³⁷ (Srov. s naznačeným charakterem filmu a zrcadlového obrazu.)

Jak bylo poznamenáno v úvodu, každý text, film nevyjímaje, obsahuje podíl fikce. Naše projekce do projektovaného světa filmového díla nemůže tedy být zrcadlovým dvojníkem (boční pohled do zrcadla), nýbrž dvojníkem fiktivním, vytvořeným na základě zrcadlového. Tímto krokem ovšem rovněž překračujeme práh semiózy, dostáváme se do zóny znakového fungování a komunikace. Vstupujeme do možného světa filmu, „čteme“ fiktivní text. „Jsme-li uchvázeni nějakým příběhem, podílíme se na fiktivním dění tím, že projektujeme fiktivní ego, které se účastní imaginárních událostí jako ‚nehlasující člen‘. Tato explanace by vysvětlovala plasticitu našich vztahů k fikci: jsme pohnuti nejnepravděpodobnějšími situacemi a postavami — vysíláme naše fiktivní ego jako průzkumníky do nějakého teritoria, s rozkazem vrátit se zpět; oni jsou pohnuti, ne my, oni se bojí Godzilly a pláčí s Julií, my pouze na chvíli propůjčujeme těla a pocity těmto fiktivním egům.“³⁸

Tento fiktivní dvojník je pružně, leč těsně svázan s realitou (vedle aprezentační geneze i vazbou semiotickou, neboť označovaným je v jistém smyslu /konotativně/ náš zrcadlový dvojník) — faktorem, genetiky srůstajícím s nadstavbou nad zrcadlovým obrazem, který Ryanová nazývá „principem minimální odchylky“: „Vytváříme si fiktivní či ne skutečné světy tak, aby byly co možná nejblíže k realitě, kterou známe.

nální sféře“, tj. smysl jiného. „Stupňovitému utváření předmětného smyslu odpovídá stupňovité utváření apercepce. Nakonec se vždycky dostaneme zpět k radikálnímu rozlišování apercepce na takové, jež podle své geneze patří výhradně do primordiální sféry, a pak na ty, jež vystupují se smyslem alter ego a na tento smysl navršily dík genezi vyššího stupně nový smysl.“ — Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Praha 1968, s. 107. (Podtrh VZ) Podtržená větev geneze apercepce koresponduje s procesem vzniku významů v rámci recepce filmového díla, v návaznosti na fundování vnímání filmu zrcadlovým obrazem, zkušeností se zrcadlem a sebetranscendencí Já. Relevantní je i § 50 KM: „Párování“ jako komponenty zkušenosti o tom, co je cizí, konstituující asociativním způsobem. Pro náš zájem přínosným derivátem je i Schutzovo (viz. výše c. d.) rozvinutí operace párování (zdvojení) mezi percepcí a fantasmatem v koncepci čtyř řádů aprezentační situace, včetně symbolické reference.

³⁷ Pavel, T. G.: *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. 1986.

³⁸ Volná a sumarizující citace podle: Walton, K. L.: *Fearing Fictions*. In: *The Journal of Philosophy* 75, 1978, str. 5–27, a Walton, K. L.: *How Remote are Fictional Worlds from the Real World?* In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, 1978, s. 11–36. Umění mnohokrát předběhlo teoretickou reflexi nebo hypotézu: V říši neviditelnou jsem vyslal duši svou / ze zázemí zprávu přinést, dobrou či zlou; / když po čase vrátila se zpět / „Já sama jsem — Ráj i Peklo“ zněla odpověď. (Podle *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. Přel. E. Fitzgerald. New York 1914.)

To znamená, že projektujeme do těchto světů vše, co víme o realitě a děláme jen takové ústupky, kterým se nelze vyhnout.“³⁹

Film svým bočním pohledem přeměňuje našeho zrcadlového dvojníka ve fiktivního, aniž by tuto zrcadlovou bázi ztrácel z dohledu. Referenční vazba k zrcadlu rovněž vysvětluje mnohokrát proklamovanou „průhlednost“ filmového znaku. Ale, a zde je analogie zrcadla a filmu nejtěsnější, oba slouží jako nástroje sebepoznání, sebeodhalení. Že toto poznání nemusí být vždy příjemné, víme ze zkušenosti.⁴⁰

Žitá oscilace exprese a percepce, bytí a percepce (Eberwein), se tedy uskutečňuje jako projekce fiktivního Já, jako sledování jeho osudů a chování a po návratu, po splnutí se zrcadlovým dvojníkem, sledujeme, jak se změnil náš obraz o nás samých.⁴¹

F. E. Sparshott při rozboru účinků šikmého snímání (nakloněná vertikála) ve filmu *Její první ples* (Un Carnet du bal, J. Duvivier 1937) mluví o „výsledném pocitu nevolnosti, který je doprovázen stavem dezorientace, jímž divák trpí v zastoupení protagonisty“.⁴² (Podtrhl VZ) Obdobně ilustrativním příkladem je Hitchcockův *Nepravý muž* (The Wrong Man, 1957). Hitchcock vůbec hojně využíval zrcadel a zrcadlících ploch (originální použití např. v *Na sever severozápadní linkou* /North by Northwest, 1959/), je také podle G. Deleuze (c. d.) průkopníkem přímého zobrazení mentálních vztahů. (Srov. mentální výměnu se světem a zrcadlo.) V *Nepravém muži* jsou zrcadla využita jak filmařsky percepčně (rozšíření kvazi-prostoru odrazem schodiště), tak a zejména symbolicky: připomeňme si scénu počínajícího šílenství Rosy (Věra Milesová), ženy neprávem obviňovaného Christophera Bolestrera (Henry Fonda), chvíli, kdy svému muži přestala věřit; tuto změnu svého vztahu manifestuje ranou kartáčem do jeho hlavy — rána způsobí nepatrné škrábnutí, ale kartáč sklouzne a zasahuje zrcadlo, které odráží obraz jejího muže — zrcadlo (zrcadlový dvojník Bolestrera) puká, jako puká víra jeho manželky a její představa o něm, jako se tříští jeho svět.

³⁹ Ryan, M.-L.: Fiction, Non — Factuals, and the Principle of Minimal Departure. In: Poetics 8, 1980, s. 403—422.

⁴⁰ „Zrcadla říkají pravdu, ale hrozivým způsobem,“ poznamenává o použití zrcadel ve filmu R. Durnat: The Little Dictionary of Poetic Motifs. In: Films and Feelings. London 1967. Srov. dále v rovině mýtizace Borges, J. L.: Zvířata ze zrcadel. In: Fantastická zoologie. Praha 1987.

Přirozeně nemáme na mysli sebepoznání a sebeodhalení ego-centrického, do sebe uzavřeného monadického Já, nýbrž ega s inherentní intersubjektivní složkou, ega s trvalou intencí transcendence, s poznáním sebe ve světě, s poznáním světa a sebekultivací.

⁴¹ Pohyb po ose „Já — zrcadlový dvojník — fiktivní dvojník“ a zpět ilustruje z poněkud odlišné pozice i vzpomínka Petera Sellerse na jeho práci na postavě komisaře Clouseaua: „Napřed jsem musel zachytit jeho hlas . . . Pak se stalo něco podivného. Postava zmizela. Díval jsem se na vlastní podobu v zrcadle a čekal, až člověk, kterého mám představovat, se začne na mne dívat. Pak jsem nabyl dojmu, jako by ten filmový charakter vstoupil do mého těla, jako bych byl nějaký druh média. Bylo to trochu mrazivé . . .“ — Rejžek, J.: Peter Sellers. Praha 1988.

⁴² Sparshott, F. E.: c. d.

Ve vzájemných rozhovorech vytýká Truffaut Hitchcockovi právě v případě tohoto filmu, že se mu nepodařilo dodržet původní záměr natočit realistický dokument. Zvláště mu vytýká (a velký Alfréd souhlasí) „zdramatizování skutečnosti“⁴³ a její odreálnění, např. ve scéně, kdy hrdina klesá v cele vězení a svět (kamera) se začíná otáčet v soustředné spirále. (Stejný efekt získáme při pozorování druhé osoby v otáčejícím se zrcadle.) Proč bezprostředně chápeme, že se celý svět neprávem odsouzeného hroutí, jeho zmatek a nemožnost pochopit Proč? Rotace upozorňuje na médium, na to, že jde o film (což zřejmě vadí Truffautovi), ale nesugeruje nám, že se s nešťastníkem začala točit cela; posiluje hlediskový rámec bočního zrcadla a náš fiktivní — zrcadlový dvojník zažívá rdousící smyčku bezpráví.

Naplňuje se tak smysl umění: Po zrcadlovém mostě vstupuje naše fiktivní alter ego do možného světa filmového díla, aby poodhalilo Isidin závoj, kryjící naši pravou tvář.

Summary

The Film as/and a Mirror

A Research into the Possibilities of One Analogy

by Vlastimil Zuska

Foreshadowing the spheres of research, the common catoptric basis for films and mirrors is the point of departure in this article. They are:

- experience of perception in using a mirror and a film;
- aesthetic and semiotic possibilities of using this analogy.

In the first and second parts of his article, the author's arguments are based on a short excursion into Chinese magic mirrors in the past and on R. Fry's concept of "imaginative life". After pointing out the specificity of film mimesis as the projection of a possible world, the author of the article postulates man's ex-

⁴³ Rozhovory Hitchcock — Truffaut. Praha 1987.

perience in using mirrors as part of the reception of films, together with the necessary share of fiction in each film.

The third part of the article deals with a comparison of the quasi-spaces of films and mirrors and with the relation between the film space and the space outside the film screen (the problem of the suture). Using M. Merleau-Ponty's thesis on the horizonless character of film images, the author of the article points out the absence of the inner horizon in E. Husserl's sense and formulates the thesis according to which the perception of films is akin to a side look in a mirror, and he reaches the partial conclusion that the perception of the world of films is conditioned by evolution and influenced in the end by the experience of perception when using a mirror.

In the fourth part, the author cursorily mentions the analytic "mirror stage" (Lacan, Metz) and the "dream screen" (Lewin, Eberwein), but when reflecting on the "missing subject", he focuses on the notion of a mirror lookalike. When applying Minsky's concept of a system of view frames, he demonstrates the reception of films as **the acceptance of a view frame of a side look in a mirror.**

The introduction to the fifth, concluding part of the article contains methodological reflections on the possible grasping of the transition from a mirror to a film:

- the semiotic approach (for instance, Eco, a transition from a rigid designator to a genuine sign),
- the phenomenological approach (E. Husserl's "apresentation" and A. Schutz's "multiple realities").

The author of the article tries to pursue a third, partly integrating path. Using the theory of fiction and the concept of a "fictional ego" (T. G. Pavel, K. Walton), he thinks about the process of the reception of films in terms of a movement along the axis Ego—a mirror lookalike—a fictitious lookalike—, when semiosis developing backwards (the mirror lookalike as a "signified" one is included), i.e. also in terms of a process of self-reflection and self-knowledge.

SÉMANTICKO-SYNTAKTICKÝ PŘÍSTUP K FILMOVÉMU ŽÁNROU

Rick Altman

Co je to žánr? Jaké filmy jsou filmy žánrové? Jak víme, ke kterému žánru patří? Přestože se tyto otázky ukazují jako fundamentální, takřka nikdy se nekladou (natož aby se na ně odpovídalo) v oblasti zkoumání a teorie filmu. Žánroví kritikové (kteří se věnují i teorii) pohodlně žijí ve zdánlivě nekomplikovaném světě klasických opusů hollywoodské provenience a nepociťují potřebu otevřeně reflektovat předpoklady a základní premisy, z nichž ve své práci vycházejí. Všechno se zdá tak jasné. Proč se trápit teoretizováním, táže se americký pragmatismus, když není co řešit? Všichni přece žánr poznáme, když ho vidíme. „Nehas, co tě nepálí.“ Podle tohoto názoru bychom se měli dovolávat teorie žánru pouze v tom nepravděpodobném případě, když se profesionální kritici žánrů neshodnou v základních otázkách. Úkolem teoretika je pak rozhodnout mezi soupeřícími postoji a to ani ne tak, že by zamítl neuspokojivé stanovisko, ale spíše výstavbou modelu, který by odkryl hlubší souvislosti mezi odlišnými kritickými názory a ukázal jejich funkci v širším kulturním kontextu. My Američané, na rozdíl od Francouzů, kteří chápou teorii jednoznačně jako „první princip“, máme sklon pojímat teorii jako poslední útočiště, kam se uchylujeme, když selže vše ostatní.

I při tomto zúženém, pragmatickém náhledu, podle něhož se máme teorii vyhýbat za každou cenu, se nicméně ukazuje, že čas teorie nastal. Odbila dvanáctá, je načase povolat teoretiky. Čím více čtu kritické práce věnované žánrové problematice, tím více si všímám nejistoty ve volbě nebo rozsahu základních pojmů kritiky. Často se to, co na první pohled vypadá jako nejistota, projevuje jako zjevná kontradikce, když porovnáme práce několika kritiků. Tyto kontradikce by tolik nevadily, kdyby se jednalo o ojedinělé případy. Ale opak je pravdou. Mám za to, že nejde o přechodné problémy, které zmizí, jakmile budeme mít více informací nebo lepší analytiku. Ve skutečnosti odráží tato nejistota vratké základy

soudobých názorů na žánr. Zejména tři kontradikce stojí za důkladné prověření.

Při určování podstaty nějakého žánru máme obvykle sklon dělat dvě věci najednou a zavádíme tak dva alternativní soubory textů, které odpovídají odlišnému chápání žánrové podstaty. Na jedné straně máme těžkopádný seznam textů, který koresponduje s jednoduchou tautologickou definicí žánru (např. western = film, který se odehrává na americkém Západě nebo muzikál = film s programní hudbou). Tento obsáhlý soupis je posvěcován encyklopediemi žánrů nebo žánrovými katalogy. Na straně druhé nacházíme kritiky, teoretiky a další arbitry vkusu, kteří se přidržují nějakého uznávaného kánonu, jenž nemá mnoho společného s širokou, tautologickou definicí. V této skupině se mluví stále dokola o stále stejných filmech a to nejen proto, že jsou notoricky známé nebo zvláště dobře udělané, ale hlavně z toho důvodu, že se zdají jaksi věrněji a plněji představovat daný žánr, přesněji než jiné filmy, které se od žánru (kánonu) více či méně odchyľují. Tento úzce výběrový okruh filmů se běžně nevyskytuje ve slovníkovém kontextu, nýbrž v souvislosti s pokusy o určení převažujícího významu v daném žánru nebo s pokusy o stanovení žánrové struktury. Značně relativní statut těchto alternativních přístupů ke konstituci žánrové základny nám pomůže osvětlit následující typický rozhovor:

„Tak přemýšlím, co uděláme s filmy Elvise Presleyho? Těžko je můžeme označit za muzikály.“

„Proč ne? Jsou plné písniček a mají syžet, který je propojuje, no ne?“

„Nu, snad ano. Mám za to, že byste nemuseli říkat Zábavě v Acapulku muzikál, na rozdíl od Zpívání v dešti. To je pravý muzikál!“

Kdy není muzikál muzikálem? Když v něm vystupuje Elvis Presley! To, co snad vypadalo jen jako určitá váhavost ze strany společnosti kritiků, se teď projevuje jako jasná kontradikce. Jelikož na naší kritické scéně existují dvě soupeřící pojetí žánrové podstaty, je dokonale možné, aby nějaký film současně byl do specifické žánrové oblasti zahrnut i z ní striktně vyloučen.

Druhá nejistota se projevuje v souvislosti s postavením teorie a historie v žánrových zkoumáních. Před nástupem sémiotiky se většina žánrových definic a označení vypůjčovala ze slovníku filmového průmyslu a to málo teorie žánru, co existovalo, se mísilo s historickou analýzou. Během posledních dvou desetiletí sílí vlivem sémiotiky užívání kritického, sebe-vědomého slovníku na úkor zpochybněného spotřebního (konzumentského) slovníku. Příspěvky V. Proppa, C. Lévi-Strausse, N. Frye a T. Todorova ke zkoumání žánru nebyly jednoznačně přínosné kvůli zvláštnímu místu, které žánrové studie zaujímají v rámci sémiotického projektu. Jestliže strukturalisticky orientovaní kritici volili za předmět svých analýz velké soubory populárních textů, bylo to proto, že chtěli zachytit a vyhmátnout základní nedostatky v sémiotickém pojetí analýzy textů.

Jedním z nejvýraznějších rysů Saussurovy teorie jazyka je zdůraznění principiální nemožnosti změny v rámci jazyka vlivem izolovaného jednotlivce.¹ Stabilita jazykového společenství tedy slouží jako důkaz oprávněnosti Saussurova fundamentálně synchronního přístupu k jazyku. Při aplikaci tohoto lingvistického (synchronního) modelu na problematiku textové analýzy nebrali literární sémiotici nikdy dostatečný ohled na koncept interpretativního společenství, který je implikován Saussurovým pojetím lingvistického společenství.

První etapa vývoje sémiotiky preferovala příběh na úkor vyprávění, systém oproti procesu a koncept „historie“ před „diskursem“. Tento postoj uvrhl sémiotiku do řady omezení a kontradikcí, aby nakonec vyústil v druhou vlnu sémiotiky, orientovanou na proces. V tomto kontextu musíme chápat zásadně synchronní přístup Proppa, Lévi-Strausse, Todorova a mnoha dalších teoretiků žánru.² Tito teoretici nebyli ochotni znejistit své systémy historickým konceptem lingvistického společenství a nahrazovali ho proto žánrovým kontextem, jakoby váha velkého množství „podobných“ textů postačovala k určení významu daného textu bez ohledu na konkrétní publikum. Sémiotická analýza žánru, beze smyslu pro historickou dimenzi, se tak od počátku a z principu vyhýbala historii. Sémiotici 60. a počátku 70. let svým traktováním žánrů jako neutrálních konstruktů zastírali diskurzivní sílu žánrových formací. Protože chápali žánry jako interpretačně obdobné struktury, nebyly schopni vnímat důležitou úlohu žánrů jako transformačních činitelů v rámci interpretačního společenství. Místo aby strukturalisticky orientovaní kritici otevřeně reflektovali způsob, jakým Hollywood využívá své žánry pro výrazné zkrácení běžného procesu interpretace, padli do téže pasti, když ideologický dopad tohoto používání žánrů považovali za přirozenou a ahistorickou záležitost.

Na žánry se vždy pohlíželo (a stále ještě pohlíží) jako kdyby vyskočily v plné zbroji z hlavy Diovy. Nepřekvapí proto zjištění, že i v nejpracovanějších současných teoriích žánru je vztah mezi specifickým produkčním systémem a příslušným publikem pojímán na bázi zásadně ahistorického chápání žánru.³ Jak badatelé dospívají k poznání celého spektra jednotlivých hollywoodských žánrů, ukazuje se stále zřetelněji, že žánry zdaleka nevykazují tu homogenitu, kterou klade a předpokládá synchronní přístup. Zatímco jeden z hollywoodských žánrů může být s malými změnami převzat z jiného média, druhý se může, předtím, než se stabilizuje do podoby obecně známého schématu, pomalu vyvíjet, mě-

¹ Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. New York 1959, str. 14–17.

² V. Propp: *Morphology of the Folktale*. Bloomington 1958; C. Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*. New York 1963; T. Todorov: *Grammaire du Décaméron*. The Hague 1969; T. Todorov: *The Fantastic*. Ithaca 1975.

Pozn. překl. Propp, V.: *Morfologie pohádky*. Praha 1970; Propp, V.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava 1971. Lévi-Strauss, C.: *Myšlení přírodních národů*. Praha 1972.

³ Stephen Neale: *Genre*. London 1980.

nit a kolísat a ještě další může projít rozsáhlou sérií paradigmat, aniž bychom mohli kterékoli z nich prohlásit za dominantní. Dokud budou hollywoodské žánry pojímány jako platónské kategorie, existující mimo čas, nebude možné propojit a sloučit teorii žánru (která vždy chápala bezčasovost typické žánrové struktury jako danou) a žánrovou historií, která se zaměřovala na zaznamenávání vývoje — rozvoj a vymizení téže charakteristické struktury.

Třetí kontradikce straší vytrvale, protože zahrnuje dvě obecné tendence, které žánrový criticismus dvou posledních desetiletí chápe jako jednotný celek. Rostoucí počet kritiků od 70. let setrvává, v návaznosti na Lévi-Strausse, na stanovisku o mystických vlastnostech hollywoodských žánrů, tj. na rituálním vztahu posluchačstva k žánrovému filmu. Na snahu filmového průmyslu potěšit auditorium a na jeho potřebu přitáhnout diváky se pohlíží jako na mechanismus, který divákům umožňuje aktuálně označit druh filmů, který chtějí vidět. Výběrem filmů, které pravidelně navštěvuje, tak filmové publikum odhaluje své preference a názory a nutí tak hollywoodské ateliéry vytvářet filmy, které by měly odrážet přání auditoria. Zkušenost se žánrovými filmy tak posiluje divácká očekávání a přání. Pravidelná návštěva kina se tak zdaleka neomezuje jen na plnění zábavné funkce, ale poskytuje uspokojení příbuzné náboženské zkušenosti. Tento rituální přístup, který nejotevřeněji probojovává John Cawelti, se rovněž objevuje v pracích Leo Braudyho, Franka McConnella, Michaela Wooda, Willa Wrighta a Toma Schatze.⁴ Tento přístup má svou cenu nejen pro vysvětlení míry identifikace, typické pro americké publikum, ale opravňuje také k zařazení příběhů žánrových filmů do přiměřeně širšího kontextu obecné analýzy vyprávění.

Stojí za zmínku, že zatímco rituální pojetí připisuje konečné autorství publiku, kdy ateliéry prostě slouží (za odměnu) národní vůli, paralelní ideologický přístup současně předvádí, jak obchod a politické zájmy Hollywoodu manipulují s diváky. Toto pojetí, u jehož zrodu stál časopis *Cahiers du Cinéma*, se rychle rozšířilo v mnoha časopisech (*Screen*, *Jump Cut* aj.) a spojilo se s globálnější kritikou masových médií, jak ji prosazovala frankfurtská škola.⁵ Při tomto pohledu jsou žánry jednoduše zobecněné, identifikovatelné struktury, jimiž proudí hollywoodská rétorika. Ideologické pojetí, které je mnohem všímavější k diskurzivním

⁴ John Cawelti: *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green 1970; John Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago 1976; Leo Braudy: *The World in a Frame: What We See in Films*. New York 1977; Frank McConnell: *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination*. Baltimore 1975; Michael Wood: *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slept My Mind*. New York 1975; Will Wright: *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley 1975; Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio Systems*. New York 1981.

⁵ Zejména kolektivní text Young Mr. Lincoln de John Ford In: *Cahiers du Cinéma* č. 223, August 1970. Dále Stephen Heath: *On Screen, in Frame: Film and Ideology*. In: *Quarterly Review of Film Studies* I, č. 3. (August 1976).

aspektům nežli přístup rituální (poplatný Lévi-Straussovi v akcentu na narativní systémy) zdůrazňuje dříve opomíjené problémy reprezentace a identifikace. Trochu zjednodušeně se dá říci, že ideologické pojetí charakterizuje každý jednotlivý žánr jako specifický druh lži, jehož nejtypičtějším rysem je schopnost maskovat se jako pravda. Jestliže rituální pojetí chápe Hollywood v tom smyslu, že reaguje na společenský tlak a vyjadřuje tedy přání publika, ideologický přístup tvrdí, že Hollywood využívá energie diváků a jejich psychický vklad k tomu, aby diváky přilákal a dostal je tam, kam chce. Tyto dva přístupy jsou v podstatě neslučitelné, ale doposud představují nejzajímavější a nejpodloženější pojetí hollywoodského žánrového filmu.

Máme zde tedy tři problémy, jež nejsou podle mého názoru omezené na jednu kritickou školu nebo jednotlivý žánr, ale které jsou implicitně obsažené ve všech hlavních oblastech soudobé žánrové analýzy. Takřka v každém sporu o hranice žánrové podstaty se vynořuje protiklad mezi obsažným, všezahrnujícím seznamem a výběrovým kánonem. Kdekoli probíhá diskuse o žánrech, jsou divergentní zájmy teoretiků a historiků čím dál běžnější. A i když je předmět zkoumání omezen na samotnou žánrovou teorii, nenalézáme shodu mezi obhájci rituální funkce filmových žánrů a mezi zastánci teorie jako odhalování ideologických záměrů. Uvědomujeme si naléhavou potřebu teorie, objasňující, aniž by odmítala kterýkoli z těchto značně rozšířených postojů, pozadí jejich existence, tj. teorie, která by vydláždila cestu pro kritickou metodologii, čerpající z inherentních kontradikcí těchto přístupů. Jestli jsme se vůbec něco naučili od poststrukturalistického kriticismu, pak je to nebát se logických kontradikcí, ale místo toho oceňovat výjimečnou energii, generovanou hrou protikladných sil uvnitř dané oblasti zkoumání. Potřebujeme teď novou kritickou strategii, která by nám umožnila současně pochopit i využít napětí, vzniklá v soudobé žánrové teorii a kritice.

Při hodnocení různých žánrových teorií používají kritici označení jednotlivých teorií podle nejvýraznějších rysů nebo podle typu aktivity, kterému příslušná teorie věnuje největší pozornost. Např. Paul Hernadi rozeznává čtyři obecné třídy žánrové teorie: expresivní, pragmatickou, strukturální a mimetickou.⁶ Ve výjimečně vlivném úvodu ke své knize *The Fantastic* klade Tzvetan Todorov do protikladu historické a teoretické žánry, obdobně jako postuluje opozici žánrů elementárních a komplexních.⁷ Jiní, jako např. Frederic Jameson, navazují na Todorova a další francouzské sémiotiky v rozlišování mezi sémantickým a syntaktickým přístupem k žánru.⁸ Přestože v podstatě neexistuje společný ná-

⁶ Paul Hernadi: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca 1972.

⁷ Todorov: *The Fantastic*.

⁸ Frederic Jameson: *Magical Narratives: Romance as Genre*. In: *New Literary History* 7, 1975, str. 135–163. Zde bych měl poznamenat, že používám pojem „sémantický“ odlišně od Jamesona. Zatímco Jameson zdůrazňuje globální sémantický vstup, já se věnuji

zor na přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem, můžeme obecně vydělit žánrové definice, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. — tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr, a definice, které místo toho akcentují jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými — vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí. Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.

Rozdíl mezi sémantickým a syntaktickým vymezením žánru je snad nejzjevnější v běžných pojetích westernu. Jean Mitry nám skýtá jasný příklad nejběžnější definice. Western, tvrdí Mitry, je: „film, jehož děj, situovaný na americký Západ, je v souladu s atmosférou v období 1840—1900.“⁹ Mitryho takřka tautologická definice, založená na přítomnosti nebo absenci snadno určitelných prvků, implikuje rozsáhlou a nediferencovanou žánrovou bázi. Detailnější přehled Marca Verneta je citlivější vůči čistě filmovým zřetelům, ale převážně sleduje též sémantický model. Vernet uvádí obecnou atmosféru (důraz na základní prvky jako např. půdu, prach, vodu a kůži), hlavní postavy (drsný) jemný kovboj, opuštěný šerif, věrný nebo věrolomný indián a silná, lež něžná žena a dále rovněž technické prvky užití rychlých běhů kamery a záběrů z jeřábu.¹⁰ Úplně odlišné řešení nabízí J. Kitses; nezdůrazňuje slovník westernu, ale vztahy, propojující lexikální prvky. Podle Kitsese vychází western z dialektiky mezi Západem jako zahradou a Západem jako pouští (mezi kulturou a přírodou, společností a jednotlivcem, budoucností a minulostí).¹¹ Slovník westernu je tedy vytvářen svým syntaktickým vztahem a nikoli naopak. John Cawelti se pokouší systematizovat western podobným způsobem: western je vždy zasazen do pohraničí nebo do jeho těsné blízkosti, kde se muž setkává se svým necivilizovaným dvojníkem. Western se tak odehrává na hranici mezi dvěma zeměmi, mezi dvěma epochami a vystupuje v něm hrdina, který zůstává rozdělen mezi dva hodnotové systémy (neboť spojuje městskou morálku s obratností psance).¹²

V dosud uvedeném jsme si mohli povšimnout odlišných vlastností obou sledovaných přístupů. Zatímco sémantický přístup má malou explanační sílu, je aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak syntaktický přístup se vzdává širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury. Tato alter-

individuálním sémantickým jednotkám textu. Smysl jeho způsobu použití se tedy přibližuje termínu „globální význam“, moje používání pak pojmu „lexikální výběr“.

⁹ Jean Mitry: *Dictionnaire du cinéma*. Paris 1963, s. 276.

¹⁰ Marc Vernet: *Lectures du film*. Paris 1976, s. 111—112.

¹¹ Jim Kitses: *Horizons West*. Bloomington 1969, s. 10—14.

¹² Cawelti: *The Six-Gun Mystique*.

nativa nechává analytika žánru zdánlivě v rozpacích: zvol sémantické hledisko a vzdáš se explanační síly; vol syntaktický přístup a budeš pracovat bez možnosti širší aplikovatelnosti. Pokud jde o western, instruktivním problémem je tzv. „pensylvánský western“. Většině diváků je jasné, že filmy jako **Černé zlato** (High, Wide and Handsome; Rouben Mamoulian, 1937), **Bubny víří** (Drums along the Mohawk; John Ford, 1939) a **Neporažení** (Unconquered; Cecil B. De Mille, 1947) jsou jaksi příbuzné westernu. Tyto filmy využívají zaběhané postavy ve vztazích, odpovídajících jejich protějškům na západ od Mississippi, konstruuji zápletku a rozvíjejí strukturu pohraničí ve zřetelné návaznosti na westernové romány a filmy předchozích desetiletí. Ale děje se tak v Pensylvánii a v nevhodném století. Jsou tyto filmy westerny, protože mají společnou syntax se stovkami filmů, kterým říkáme westerny? Nebo to nejsou westerny, protože nesplňují definici J. Mitryho?

Ve skutečnosti představuje „pensylvánský western“ (obdobně jako městský, spaghetti a sci-fi western) dilema jen proto, že kritici vytrvale odmítají jeden druh definice a pojetí ve prospěch druhého. Zpravidla jsou oba přístupy (sémantický i syntaktický) prosazovány, analyzovány, hodnoceny a šířeny odděleně, navzdory komplementaritě, kterou jejich názvy implikují. Řada sporů, týkajících se otázek žánrů, vznikla jen proto, že se teoretici obou stran prostě nebrali v úvahu. Mám za to, že tyto dvě kategorie žánrové analýzy jsou komplementární, že se dají propojit a že se ve skutečnosti některé z nejdůležitějších otázek mohou klást jen tehdy, když oba přístupy zkombinujeme. Krátce řečeno, navrhuji sémanticko-syntaktický přístup ke zkoumání žánru.

Takže abychom zjistili, zdali navrhovaný sémanticko-syntaktický přístup zaručuje něčím nové porozumění, vrátíme se k výše uvedené trojici kontradikcí. Zaprvé je rozpor v určování podstaty (charakteristický rys soudobých žánrových výzkumů) — na jedné straně všezahrnující soupis, na straně druhé exkluzivní panteon. Nyní už by mělo být jasné, že každé z těchto stanovení žánrové základny odpovídá jinému přístupu k analýze žánru a k jeho definici. Tautologické sémantické definice (s cílem rozsáhlé aplikovatelnosti) zavádějí obsáhlý žánr sémanticky podobných textů; naproti tomu definice syntaktické, zaměřené na objasnění žánru jako takového, zdůrazňují úzkou vrstvu textů s upřednostněním specifických syntaktických vztahů. Trvat pouze na jednom z těchto přístupů a odmítat druhý znamená ignorovat nevyhnutelně podvojnou podstatu jakékoli žánrové báze. Na jeden každý film, který se aktivně podílí na propracovávání žánrové syntaxe připadá celá řada dalších filmů, které se spokojují s přebíráním prvků, tradičně spojovaných s daným žánrem, aniž by přitom rozvíjely jejich vztahy nějakým specifickým způsobem. Musíme si uvědomit, že ne všechny žánrové filmy mají ke svým žánrům stejný vztah a stejnou míru příbuznosti. Souběžným uznáním sémantického a syntaktického názoru na žánr získáváme možnost uchopení a rozlišení různých úrovní „žánrovosti“. Nadto toto dvojité pojetí umožňuje

daleko přesnější deskripci značného množství mezižánrových propojení, která jednostranné přístupy zpravidla potlačují. Není prostě možné popsat přesně celou hollywoodskou kinematografii, aniž bychom nebyli s to vyložit řadu filmů, které zavádějí inovace kombinací syntaxe jednoho žánru a sémantiky jiného. Plná hodnota sémanticko-syntaktického přístupu se ozřejmí vlastně jen tehdy, když se věnujeme problematice historie žánrů.

Jak jsem již poukázal výše, většina teoretiků, zabývajících se žánrovou problematikou, užívá sémiotický model a historickým úvahám se vyhýbá. Dokonce i v těch několika málo případech, kdy se kladly otázky historie žánru, jako např. v pokusech Metze a Wrighta o periodizaci westernu, byla historie konceptualizována jako diskontinuální následnost momentů, z nichž každý byl charakterizován jinou základní verzí žánru — tj. odlišnou syntaktickou strukturou, kterou žánr přijal.¹³ Stručně řečeno, doposud byla teorie žánru zaměřena takřka výlučně na propracování synchronního modelu, který měl přiblížit syntaktickou funkci určitého specifického žánru. Je ale přirozené, že žádný hlavní žánr nezůstává během desítek let své existence beze změny. Ve snaze zamaskovat ostudnou aplikaci synchronní analýzy na vyvíjející se formu prokázali kritici extrémní obratnost ve vymýšlení kategorií, které měly popřít pojem změny a vybavit každý žánr trvalou, neměnnou sebeidentitou. O westernech a horrorech se zhusta mluví jako o „klasických“ žánrech, muzikál je definován pojmy „platónsky ideální“ integrace, kritický korpus melodramatu byl do značné míry omezen na poválečné pokusy Sirka a Minnelliho atd. Protože jsme neměli vyhovující hypotézu pro problematiku historické dimenze žánrové syntaxe a ani teorii žánru, která by ji zkoumala, proto jsme tuto syntax izolovali od plynutí času.

Jako pracovní hypotézu navrhuji dva základní způsoby vzniku žánru: buď se nějaký relativně stabilní soubor sémantických faktorů vyvíjí prostřednictvím syntaktického experimentování do podoby koherentní a trvanlivé syntaxe a nebo: již existující syntax přejímá novou skupinu sémantických prvků. V prvním případě je typická sémantická konfigurace žánru identifikovatelná dlouho předtím, než se stabilizuje syntaktické schéma, což potvrzuje již zmíněnou dualitu žánrové podstaty. V tomto případě vytváří deskripce vývoje žánru, tj. jak se soubor sémantických prvků rozvíjí do nadále relativně stabilní syntaktické formy, historii daného žánru, ale současně také určuje struktury, na nichž staví teorie žánru. Věnujeme-li se např. ranému vývoji muzikálu, lehce vysledujeme během let 1927—1930 pokusy vestavět do melodramatické syntaxe sémantiku zákulisí nebo nočních klubů, kdy hudba zpravidla vyjadřuje smutek nad rozchodem nebo smrtí. Leč po uvolnění v letech 1931—32 se začal muzikál vyvíjet novým směrem; přestože zachovával v podstatě

¹³ Christian Metz: *Language and Cinema*. The Hague 1974; Wright: *Sixguns and Society* ...

tentýž sémantický materiál, rostoucí měrou se v něm propojuje energie muzicírování s radostí z navazování známostí, se silou pospolitosti a s rozkoší ze zábavy. Historik žánru tak může předvést charakteristickou syntax muzikálu, aniž by rezignoval na historickou dimenzi, takovým způsobem, že se ukazuje, jak vyrůstala ze spojování specifických sémantických prvků v identifikovatelných bodech. Ukazuje se nám tak jistá kontinuita mezi úkolem historika a cíli teoretika, neboť úlohy obou těchto disciplin jsou nyní nově stanoveny tak, že jde o zkoumání vzájemných vztahů mezi sémantickými prvky a syntaktickými spoji.

Tato kontinuita mezi historií a teorií se uplatňuje rovněž u druhého vývojového typu žánru, uvedeného výše. Při analýze rozsáhlé palety válečných filmů, které zobrazují Japonce nebo Němce jako ničemy, máme sklon uchylovat se při výkladu jednotlivých typizací k mimofilmovým událostem. Opomíjíme tak rozsah, v jakém filmy typu **All through the Night** (Po celou noc; Vincent Sherman, 1942), **Sherlock Holmes and the Voice of Terror** (Sherlock Holmes a hlas hrůzy; John Rawlins, 1942), **Případ Winslow** (The Winslow Boy; Anthony Asquith, 1948) vnesly do nového souboru sémantických prvků „spravedlnostní“ syntax typu „policisté — trestají — zločince“, která v žánru gangsterky odstartovala filmem **G-Men** (Policajti; William Keighley, 1935). Opět je to vzájemná hra syntaxe a sémantiky, která zajišťuje materiál pro teoretický i historický mlýn. Nebo si vezmeme vývoj filmové sci-fi. Tento žánr byl zpočátku vymezen jen dosti relativně stabilizovanou sémantikou a začal vypůjčkami syntaktických vazeb od již zavedeného filmového horroru, až teprve nedávno se objevil příklon k syntaxi westernu. Přidržíme-li se simultánní deskripce podle obou uvedených parametrů, nehrozí nám nebezpečí zavádějícího ztotožňování **Hvězdných válek** (Star Wars; George Lucas, 1977) s westernem (jako to udělala pěkná řádka kritiků) i když tento film má jistá syntaktická schémata s westernem společná. Zkrátka, když bere me vážně mnohonásobné propojení sémantiky a syntaxe, zavádíme novou kontinuitu, která sbližuje filmovou analýzu, teorii žánru i dějiny žánrů. Ale co posiluje transformaci vypůjčené sémantiky do specifické hollywoodské syntaxe? Nebo co ospravedlňuje průnik nové sémantiky do dobře uspořádané syntaktické situace? Aniž bych chtěl naznačit výhradně imanentní formální progres žánru, navrhuji jako pravou polohu pro studium vztahu Hollywoodu a jeho publika a tedy i pro studium rituálního a ideologického používání žánrů tu oblast, kterou vytváří vztah mezi syntaktickým a sémantickým (aspektem). Většinou, jsou-li kritici opačných názorů ve sporu ohledně nějakého hlavního žánrového problému, je to proto, že uvnitř téhož obecného jádra žánru zavedli dva odlišné a protikladné kánony, z nichž každý je podepřen jedním z hledisek. Tak např. když katolíci a protestanté nebo liberálové a konzervativci citují bibli, jen vzácně se stane, že uvedou stejné pasáže. Ale překvapující skutečností v žánrové problematice je, že teoretici obou hlavních pojetí (rituálního i ideologického) běžně vypichují tentýž kánon, tutěž

malou skupinu textů, která nejvýrazněji zrcadlí stabilní syntax příslušného žánru. Např. filmy Johna Forda hrály hlavní roli ve vývoji jak rituálního, tak i ideologického pojetí.

Příznivci Fordova srozumitelného a průhledného vyjadřování amerických hodnot, počínaje Sarrisem a Bogdanovichem až po Schatze a Wrighta, zdůrazňovali zespolečenšťující stránky jeho filmů. Naproti tomu kritikové, vycházející zejména z vlivné studie časopisu *Cahiers du Cinéma* o filmu *Mladý Lincoln* (Young Mr. Lincoln), ukazovali, jak může být výzvy ke sjednocení použito jako lákadla, které má diváky přivést do pečlivě zvoleného, ideologicky určeného a podřízeného postavení. Obdobná situace převládá v muzikálu, kde rostoucímu množství rituálních analýz filmů s Astairem a Rogersovou a poválečné produkce MGM odpovídá zvyšující se počet studií, které předvádějí ideologický vklad těchto filmů.¹⁴ Základna takřka každého hlavního žánru se vyvíjela stejným způsobem, s kritiky obou táborů, kteří tíhli a nakonec zakládali své argumenty na tomtéž omezeném spektru filmů. Stejně jako vládnou Minnelli a Sirk kriticismu melodramatu, stal se Hitchcock takřka synonymem pro thriller. Ze všech hlavních žánrů pouze „film noir“ nepřivábil kritiky ani jednoho z opozičních táborů a není proto zahrnut do společného bloku zásadních textů — bezpochyby z toho důvodu, že kritici zastávající rituální pojetí žánru nebyli ochotni přistoupit na zásadně protispolečenské zaměření tohoto žánru.

Tvrdím, že tento všeobecný souhlas se složením kánonu textů vyplývá z inherentně dvojvazebné podstaty jakékoli relativně stabilní žánrové syntaxe. Trvá-li zavedení nějaké žánrové syntaxe příliš dlouho a jestliže mnoho zdánlivě účinných receptů nebo úspěšných filmů nikdy nezplodí žánr, je to proto, že pouze jisté typy struktur v rámci specifického sémantického prostředí vyhovují speciálnímu bilingvistu, který je pro stabilní žánr nezbytný. Struktury hollywoodské kinematografie, obdobně jako komplex struktur americké mytologie všeobecně, slouží k tomu, aby maskovaly reálnou distinkci mezi rituální a ideologickou funkcí. Hollywood nepropůjčuje jednoduše svůj hlas veřejnosti a jejím tužbám, ani prostě nemanipuluje publikem. Naopak většina žánrů prochází obdobím přizpůsobování, v jehož průběhu se touhy a přání auditoria přizpůsobují zájmům Hollywoodu a naopak. Protože veřejnost nechce vědět, že se s ní manipuluje, úspěšná rituálně-ideologická „fazóna“ je takřka vždy taková, že možnost manipulace zakrývá a vehementně předvádí svou schopnost bavit.

Kdykoli je dosaženo stabilního sladění (což je vždy, když se stane sémantický žánr také syntaktickým), je to proto, že se našla společná plat-

¹⁴ Tento vztah je zvlášť zajímavý v díle Richarda Dyera a Jane Feuerové; oba se snaží pojednat vzájemnou závislost rituálních i ideologických složek. Zejména: R. Dyer: *Entertainment and Utopia*. In: *Genre: The Musical* (ed. R. Altman). London 1981, str. 175—189; Jane Feuer: *The Hollywood Musical*. Bloomington 1982.

forma, na jejímž základě se kryjí rituální hodnoty publika s ideologickými hodnotami Hollywoodu. Vývin specifické syntaxe v rámci daného sémantického kontextu tedy slouží dvojí funkci: spojuje jednotlivé prvky do logického řádu a současně přizpůsobuje přání publika záměrům filmových ateliérů. Úspěšný žánr tak nevdechuje za úspěch jen tomu, že zrcadlí ideál auditoria, ani jen svému postavení apologeta hollywoodské iniciativy, ale své schopnosti plnit obě tyto funkce najednou. Tento trik, tato strategická dvojfunkčnost, nejvýrazněji charakterizuje americkou filmovou produkci „období ateliérů.“

Prezentované pojetí žánru ovšem vyvolává některé specifické otázky. Např. kde je přesná hranice mezi sémantickým a syntaktickým? A jak jsou tyto dvě kategorie spráženy navzájem? Každá z těchto otázek vytváří zásadní oblast zkoumání, příliš komplexní na to, abychom je zde mohli pojednat v plném rozsahu. Nicméně několik poznámek snad bude na místě. Pozorný čtenář se může právem zeptat, proč můj přístup přičítá takovou váhu zdánlivě banální distinkci mezi látkou textu a strukturami, do nichž je uspořádána. Proč právě tento rozdíl a ne spíše např. filmovější rozlišení mezi diegetickými prvky a technickými prostředky vyvinutými pro jejich prezentaci? Odpověď na tyto otázky spočívá v obecné teorii textové signifikance, kterou jsem vyložil jinde.¹⁵ Jen v krátkosti, tato teorie rozlišuje primární, lingvistický význam složek textu a sekundární, neboli textový význam, který tyto složky získávají prostřednictvím strukturujícího procesu, jenž je součástí tohoto textu či žánru. V rámci jednotlivého individuálního textu může tak mít jeden a týž jev více než jen jeden význam, podle toho, zda text uvažujeme v rovině lingvistické nebo textové. Např. ve westernu je kůň zvíře, které slouží jako dopravní prostředek. K této primární významové rovině, odpovídající normálnímu rozsahu pojmu „kůň“ se připojuje série dalších významů, odvozených od struktur, do nichž koně umísťuje western. Protiklad koně a automobilu nebo lokomotivy („železného oře“) zesiluje organický, nemechanický smysl pojmu „kůň“ (v jazyce implicitní) a převádí tak tento pojem z paradigmatu „způsob dopravy“ do paradigmatu „brzy již zastaralý, předindustriální pozůstatek“.

Stejným způsobem si vypůjčuje filmový horror z literární tradice 19. století její závislost na přítomnosti nějakého monstra. Zjevně tím utvrzuje lingvistický význam monstra jako „hrozivé, nelidské bytosti“, ale současně tím, jak rozvíjí nové syntaktické vazby vytváří nový a důležitý soubor textových významů. Pro 19. století je vystoupení monstra neoddělitelně svázáno s romantickou transcendentí, se snahou vědců plést se do božského řádu. V textech typu Frankenstein Mary Shelleyové, Balzakova Hledání absolutna nebo Stevensonova Podivného případu dr.

¹⁵ Charles F. Altman: Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation. In: The Sign in Music and Literature. Red. W. Steiner. Austin 1981, str. 39–51.

Jekylla a pana Hyda klade záměrná syntax člověka na roveň monstru, neboť mu připisuje monstrozitu bytí vně přírody, jak je vymezena tradičním náboženstvím a vědou. Odlišná syntax filmového horroru rychle ztotožňuje obludnost nikoli s přehnaně aktivním duchem 19. století (jako literatura), ale se stejně přehnaně aktivním tělem století dvacátého. Stále znovu je monstrum ztotožňováno s neukojenou sexuální touhou svého lidského protějšku a zavádí tak, prostřednictvím stejného lingvistického materiálu (monstrum, strach, pronásledování, smrt) zcela nové textové významy, v podstatě spíše falické nežli vědecké.

Tato distinkce mezi sémantickým a syntaktickým, v podobě, kterou jsem zde naznačil, tedy odpovídá rozdílu mezi primárními lingvistickými prvky, z nichž jsou texty vytvořeny, a sekundárními, textovými významy, které jsou zpravidla vytvářeny pomocí syntaktických vazeb mezi primárními prvky. Toto rozlišení je v prezentovaném přístupu zdůrazňováno nikoli proto, že se blíží nebo že odpovídá módní teorii o vztahu jazyka a vyprávění, ale proto, že rozlišení sémantického a syntaktického je zásadní pro teoretické uchopení procesu, kterým význam jednoho typu přispívá a případně ustanovuje jiný typ významu. Stejně jako jednotlivé texty zavádějí nové významy běžných pojmů pouze tím, že podrobují dobře známé sémantické jednotky syntaktickému znovuvymezení, tak i význam vzniká pouze díky opakovanému rozvíjení v zásadě stejných syntaktických strategií. Tímto způsobem se např. pouliční muzicírování (na lingvistické úrovni primárně způsob obživy) stává v muzikálu symbolem dvoření (tj. textovým významem pro konstituci tohoto syntaktického žánru zásadním).

Nesmíme ovšem zapomínat, že ačkoli každý text má zjevně svou vlastní syntax, syntax zde míněná je syntaxí žánrovou, která se neprojevuje jako taková, pokud není mnohokrát posilována syntaktickými vzorci jednotlivých textů. Z hollywoodských žánrů se ukázaly jako nejstabilnější ty, které zavedly nejkoherentnější syntax (western, muzikál); žánry, které mizí nejrychleji, zcela závisí na opakujících se sémantických elementech a nikdy nevytváří stabilní syntax (reportážní a katastrofické filmy, filmy o velkých loupežích apod.). Umísťují-li hranici mezi syntaktickým a sémantickým na dělicí čáru mezi lingvistickým a textovým, je to reakce nejen na teoretickou, ale také na historickou dimenzi žánrového fungování.

Takto proponovaný model ponechává možná příliš mnoho místa pro jedno nedorozumění. Během posledních dvou desetiletí se rozšířil názor (místy přerostl v klišé), že je to struktura, která nese význam, zatímco výběr strukturovaných prvků je v procesu označování do značné míry zanedbatelný.

Mohlo by se zdát, že tento postoj (nejotevřeněji obhajovaný a zavedený C. Lévi-Straussem v jeho kroskulturální metodologii výzkumu mýtů) je v mém návrhu implicitně obsažen, ale ve skutečnosti ho má zkoumání nepotvrdila.¹⁶ Naopak se domnívám, že divácká responze je silně pod-

míněna volbou sémantických prvků a atmosférou prostředí, protože příslušná sémantika, použitá ve specifické kulturní situaci bude vyvolávat v určitém reálném interpretativním společenství specifickou syntax, s níž byla daná sémantika do té doby spojována v jiných textech. Toto syntaktické očekávání, vyvolávané sémantickým signálem je doprovázeno paralelní tendencí očekávat specifické syntaktické signály, poukazující k předurčeným sémantickým polím (např. ve westernových textech pravidelné střídání ženských a mužských postav vyvolává očekávání sémantických prvků, které implikují milostný vztah, zatímco alternace dvou mužských postav v průběhu textu vždy implikovala /alespoň doposud/ střetnutí a sémantiku souboje). Toto vzájemné pronikání sémantického a syntaktického prostřednictvím aktivity diváka si zjevně zasluhuje další zkoumání. Momentálně snad postačí říci, že lingvistické významy (a tedy váha sémantických prvků) jsou z velké části odvozeny z textových významů předchozích textů. Trvalá cirkulace tak probíhá v obou směrech: mezi sémantickým a syntaktickým i mezi lingvistickým a textovým.

Řada dalších otázek, jako třeba obecný problém „hodnocení“ žánrů na základě sémantických nebo syntaktických posunů, si zasluhuje daleko větší pozornosti, nežli jsem jim mohl věnovat zde. Časem snad tento nový model pojetí žánru poskytne odpovědi na mnoho otázek, které se tradičně spojují s žánrovým výzkumem. A co je ještě důležitější, sémanticko-syntaktický přístup k žánru vyvolává mnoho otázek, pro něž v jiných teoriích nebylo místo.

(R. Altman: A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre. Převzato ze sb. Film Genre Reader, red. B. K. Grant, Austin, University of Texas Press 1986, s. 26-40. Přel. Vlastimil Zuska. Pozn. překl.: za kritické připomínky děkuji kolegům Evě Struskové a Ivanu Klimešovi.)

¹⁶ Nejjasnější vyjádření Lévi-Straussova postoje najdeme v jeho *The Structural Study of Myths*. Užitečné osvětlení jeho stanoviska poskytuje E. Leach: *Claude Lévi-Strauss*. New York 1970.

ÚVAHY O NÁRODNÍM CHARAKTERU ČESKÉHO FILMU PO ROCE 1918

Jiří Rak

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

V širokém rejstříku vlasteneckých projevů, jimiž zhruba od jara roku 1917 zněla česká kultura a vůbec celý český veřejný život, hlas filmařů dlouho chyběl. Zdá se ale, že tato absence nevyvolávala větší podivení — pro mnoho kulturních autorit byl film stále jen pomíjivou atrakcí, formou lidové zábavy a nikdo od něj neočekával vyjádření k vážným záležitostem celonárodního významu po boku uznávaných a vážených umělců. Navíc se po celou dobu války muselo mladé a v českých podmínkách dosud nekonstituované kinematografické odvětví potýkat s vážnými existenčními potížemi (nedostatek filmové suroviny, zákazy dovozu filmů z dohodových zemí, omezování projekcí pro nedostatek paliva atd.). Před českou veřejností vystoupila tedy naše kinematografie s novým programem až při oživení konjunktury na samém sklonku války.

Tehdy, na podzim roku 1918, vyzvala Česká banka ke kapitálové účasti na „zřízení první velké české továrny kinematografických filmů pod firmou Pragafilm“.¹ Argumenty, kterými měli být zájemci získáni ke složení nemalých finančních částek (nejmenší podíl činil 10 000 K), plně odpovídaly vzrušeným náladám očekávaného konce války a získání politické samostatnosti (ať již v rámci federalizované monarchie nebo mimo ni). „Po válce nastane seznamování Čechů s celým světem. A kdo bude prostředníkem nejpovolanějším? FILM, ČESKÝ FILM. Český film roznese do celého světa obrazy z naší krásné vlasti, český film bude informovati cizinu o našem životě, o našich kulturních snahách atd.“ volala pateticky propagační brožura České banky, ale nezapomínala ani na praktickou stránku věci: „První produkt, který může

¹ Propagační brožura Pragafilmu. Československý filmový ústav, oddělení dokumentace. Nestránkováno.

být ihned vyvážen z naší válkou vysílené otčiny, je český film. A bude dobře placen!“² Nová společnost neviděla úlohu filmu ovšem pouze v propagaci českého jména v cizině, ale hodlala zahrát i na domácí národní strunu. Podle téže brožury měl Pragafilm v plánu natočit „snímky neobyčejné zajímavosti“ vesměs s vlasteneckou tematikou: Jan Hus, Li-buše, Psohlavci, Jánošík, Strakonický dudák — převážně tedy historické náměty a adaptace národní klasiky.

V podobném duchu pak byla nesena i vyjádření některých představitelů české kultury, která zřejmě měla novému podniku dodat na serióznosti. Většina z nich (Jan Emler, dr. Jiří Guth-Jarkovský, Marie Laudová) chtěla v českém filmu vidět především naše krajinné krásy a historické památky. Jak pars pro toto zde může být ocitován názor předsedy Ústřední jednoty českého herectva Karla Želenského, který Pragafilmu přál, aby se mu podařilo vytvořit „ryze český, typický film, svým rázem, látkou, provedením a hlavně českými myšlenkami (nejmň z tak přebohaté historie české), od cizích výrobků naprosto se lišící. . .“³

Potom přišel 28. říjen 1918 a v jeho přivítání již nemohla kinematografie dále zůstat stranou. „Samostatnost našeho drahého národa pozdravily s pohnutím veškeré stavy a také v knize dějin české kinematografie zůstane den 28. října letošního roku zapsán nejen písmem zlatým, ale i nikdy nesmazatelným,“⁴ hlásal např. orgán Spolku českých majitelů kinematografů a pokračoval výčtem utrpení, která museli vlastenečtí kinematografisté snášet od rakouských úřadů: „Jaký bezcenný brak byli jsme nuceni svému obecenstvu předváděti, abychom ušli dalším a dalším výlevům vzteku a dalším úderům krvežíznivých spárů rakouského orla . . .“⁵ a cenzury. Do budoucnosti pak naši filmaři hleděli s naprostým optimismem. „Otevřou se hranice Francie, Anglie, Ameriky, kinoprůmysl najde otevřenou náruč v zemích spojenců, nejlepší produkty duševní dílny Dohody budou nám k dispozici, nepočítaje surových materiálů tolik nám potřebných. Český film, opíraje se o naši samostatnost, vítán bude za hranicemi vlasti jako část naší bytosti, naší práce; našeho rozpětí a velikosti,“⁶ psal tehdy Kinematografický věstník. A podobných proklamací, v ničem nevybočujících ze všeobecné národní euforie, by bylo možné uvést více.

Ani nové republiky se ovšem nevyhnuly tíživé každodenní problémy poválečného světa, a proto již 9. listopadu vydal Národní výbor výzvu k ukončení oslav: „Dosti zpěvu a praporů, osud našeho státu záleží na práci, jen na práci.“⁷ Na rozdíl od ostatních uměleckých druhů, které se

² Tamtéž. Podtrženo v originále.

³ Tamtéž.

⁴ — Hš —, 28. říjen 1918, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém, 1918, č. 10, s. 1.

⁵ Tamtéž.

⁶ Kinematografický věstník 2, č. 28, 1. listopadu 1918, s. 2.

⁷ Citováno podle Lidových novin č. 309, 9. listopadu 1918.

po odbytí slavnostních představení a zveřejnění vlasteneckých provolání skutečně mohly k práci vrátit, byla filmová tvorba v mnohem složitější situaci — ta totiž neměla starší tradice ani národní ani umělecké, na něž by mohla navázat a které by mohla v nových podmínkách dále rozvíjet. Začínala vlastně z ničeho a své místo v systému československého kulturního života si teprve musela hledat. V první řadě bylo její postavení ztíženo zmíněnou nedůvěrou k novému umění,⁸ a proto věnovaly tehdejší filmové časopisy poměrně hodně místa úsilí o její překonání. „Je pozoruhodno, že v inteligentních kruzích nalézá filmové drama jen malé procento těch, kdož nehledí na ně s despektem,“ stěžoval si např. článek v právě založeném časopise *Film* a pokračoval: „A přece má biograf tak mnoho příležitostí stát se ústavem uměleckým, jako velká divadla, obrazárny, hudební síně atd.“⁹ Bohužel se však tehdy ještě kinematografie, a o kinematografii české to platí obzvláště, nemohla vykázat díly, která by takové její zařazení po bok tradičních a uznávaných uměleckých druhů legitimovala. Naši filmaři se proto spíše než na definování vlastního uměleckého poslání své tvorby a její specifiky zaměřili na výčet funkcí, které by film v nové republice mohl plnit. Tak byly např. akcentovány jeho obrovské propagandistické možnosti, během války bohatě využívané dohodovými státy i centrálními mocnostmi. Filmové časopisy se při svém úsilí o získání vládní podpory pro kinematografické podnikání odvolávaly na důležité poslání, které mohou české filmy vykonat při reprezentaci Československa v zahraničí i při upevňování státního vědomí mezi dosud indiferentními vrstvami na Slovensku a Podkarpatské Rusi a stranou nezůstávaly ani otázky lidové osvěty.¹⁰ Kromě toho bývaly často zdůrazňovány i ekonomické výhody plynoucí jednak z faktu, že Praha by se nyní, když bývalé metropole habsburské i hohenzollernské říše jsou vyčerpány prohranou válkou, mohla stát střediskem středoevropského filmového obchodu, jednak přímo z prodeje českých filmů do ciziny.

Jestliže se v souvislosti s možným vývozem filmů ozývalo volání po světovosti naší kinematografie, byly ale mnohem silnější hlasy, žádající film národní. Právě okázale projevované vlastenectví mělo být prostředkem, který z českého filmu sejme ódium perifernosti a zajistí mu státní subvence i přízeň publika. „Otázka českého filmu stala se otázkou ná-

⁸ Doklady tohoto odmítavého postoje jsou dostatečně známy, proto k jejich ilustraci postačí jediný charakteristický citát z pera Jana Opolského, který o filmu napsal: „Není v tom suchého mentorství, není v tom pruderie, odvažují-li se tvrdit, že z této mrtvé studnice nebylo jediného okovu krásy k svlažení vyváženo. Jenom záhy vyvětrávajícího opiátu a mámidla na místě hlty pramenité vody dostává se každému, kdo se tu v žízni své nad černé roubení její nachyluje.“ Viz Jan Opolský, Ještě k biografu, *Zlatá Praha* 37, č. 23—24, 25. února 1920, s. 194.

⁹ H. T., Slovo k filmovým společnostem, *Film* 1, č. 1, 15. prosince 1918, s. 2.

¹⁰ Viz Jiří Rak, Představy o propagandistickém významu českého filmu po roce 1918, v tisku.

rodní cti,¹¹ konstatoval Adolf Veselý na stránkách Československého filmu. Ve skutečnosti ale základní otázka zněla jinak, bylo nutno si nejprve ujasnit, čím má být náš národní film charakterizován, jaké atributy jej mají vyznačovat, kterým námětovým a žánrovým okruhům má dávat přednost atd.

Všimněme si proto nyní rozsáhlé diskuse o těchto problémech, která se ve filmových časopisech rozvinula v prvních letech republiky. Některé z tehdy publikovaných příspěvků se omezily pouze na obecně formulovaný požadavek národního filmu, aniž by se jeho podobou blíže zabývaly, po případě se spokojovaly s odvoláním na českou kulturní vyspělost a na úspěchy, jichž bylo dosaženo v hudbě, literatuře a výtvarném umění.¹² Jiné z nich, také aniž by se obtěžovaly konkrétními návrhy, zabrousilily až do výšek takřka mystických — pravděpodobně nejdále v tomto směru zašel v již citovaném článku Adolf Veselý: „Dopracovati se podstaty našeho národního bytí, dopracovati se ke kořenům našeho samobytného života, vstoupiti v tajemnou dílnu, kde minulost podává činorodou ruku přítomnosti, kde praděd pracuje se synem a pravnukem na ctnostech a vlastnostech, vášních i snahách, jež dohromady tvoří to, co je naší podstatou a co nás jako národ odlišuje od národů ostatních — vše to nedefinovatelné ovzduší, onen český pohled na věci a zjevy světa a vesmíru musí se zrcadlit v českém budoucím filmu.“¹³

Nejjistější cesta k uskutečňování takových velikých cílů pak byla spatřována v praktickém uskutečňování starého vlasteneckého hesla, pocházejícího ještě z předbřeznového období — svůj k svému! Jako přímý návrat k tomuto obrozeneckému programu působí např. stať Antonína Fencla z roku 1919. Režisér Pragafilmu v ní mimo jiné dokonce požaduje, aby český výrobce filmů zaměstnával výhradně „našince, byť by i jinonárodní odborníci jej vedli rychleji k cíli“. Zdárný rozvoj celé naší kinematografie bude potom podle jeho názoru zajištěn svorným celonárodním úsilím, když „české biografy budou hrát všechny české filmy, dají jim vždy přednost, české obecenstvo bude chodit do biografů, které soustavně hrají české programy, česká žurnalistika bude strážkyní a podporovatelkou těchto zásad“.¹⁴

Je ovšem třeba mít stále na paměti, že vlastenecké nadšení našich kinematografistů ve skutečnosti nebylo tak zcela ideální, jak se tvářilo;

¹¹ Adolf Veselý, Otázka českého filmu, Československý film 1, č. 8, 10. března 1919, s. 1.

¹² Např. Pavel Beck, Český film, Divadlo budoucnosti I, 1919, č. 2, s. 1—2 i se zajímavým obsazením českého Parnasu: „Bylo by nepřirozené, kdyby národ, který má skvělou národní hudbu: Smetanu, Dvořáka, Foerstra a V. Nováka, národ, jenž má krásnou literaturu: Březinu, Machara, Bezruč, Svobodovou, Jiráka, Nerudu, Vrchlického, výtvarné umění: Alše, Mánesa, Švabinského, měl vše to a neměl právě jen svého filmu.“

¹³ Adolf Veselý, cit. d., s. 2.

¹⁴ Antonín Fencel, Pečujte o český film, Československý film 1, č. 3, 16. ledna 1919, s. 2.

v pozadí se jednalo o zničení německé konkurence a její vytlačení z domácího i zahraničního trhu. Již v době převratu se Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém vyslovily v tomto ohledu zcela kategoricky, že „musí být příkazem, aby na českém filmu pracovali jen ryze čeští lidé a ryze český kapitál“.¹⁵ Zcela nepokrytě pak vyšla tato tendence na povrch v roce 1921, když čeští podnikatelé v oblasti filmu se na jedné straně stále dožadovali státních podpor a subvencí, na straně druhé však požadovali naprostou podnikatelskou svobodu a odmítali jakékoli státní zásahy nebo dohled. Jedinou výjimku byli ochotni dočasně připustit v otázce udělování povolení k provozu biografu a to do té doby, než se tento obor dostane v rozhodující míře do českých rukou. Samozřejmě, že i tento materiální požadavek byl podán v dobovém vlasteneckém balení: „Není nám lhostejno,“ psal Československý film, „jak vedoucí činitelé vládní hodlají pokračovati v odčiňování křivd, spáchaných na československém kmeni 300letou porobou... Za druhé pak, jak chtějí v případě svobodného podnikání omezit činnost cizorodého živlu, který, dík bývalé nadvládě, jest nyní hospodářsky daleko silnější vlastního lidu a jak konečně chtějí tomuto též k hospodářskému zvelebení dopomoci.“¹⁶

Vraťme se ale zpátky k problematice národního filmu. Jeho hlavní námětové okruhy stanovila vlastně již v úvodu citovaná propagační brožura Pragafilmu — historická tematika, klasická literatura a národopisný, resp. folklórní svéráz. S tímto vymezením se shodovala naprostá většina našich filmařů. „Nechme kopírování cizích vzorů a vytvořme vlastní české umění filmové. Váha tohoto leží v budoucnosti především v historických a národopisných hrách našich,“¹⁷ psal např. krátce po převratu režisér Richard Branald. Všechny námětové okruhy přicházející v úvahu pak na samém počátku roku 1919 shrnul V. Fuchs. Podle jeho názoru měla dramaturgie českého filmu čerpat především z naší „slavné historie, jejíž postavy každý upřímný Čech tak rád spatří oživené dovednou rukou režiséra“. Za druhé požadoval, na první pohled překvapivě, „sociální obrazy, vyňaté přímo ze života různých vrstev našeho pracujícího lidu“; spíše nežli o sociální tematiku v pravém slova smyslu se však jednalo o filmové přepisy národní literatury — jako předlohy pro tuto oblast totiž navrhoval „znamenité romány našich spisovatelů“. Konečně na třetím místě také Fuchs zmínil tematiku národopisnou, konkrétně „obrazy ze života venkovského“, což mělo být „pole obzvláště vděčné přírůstkem rázovitého lidu slovanského do rámce našeho státu.“¹⁸

¹⁵ J. H., Český film, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém, 1918, č. 9, s. 1.

¹⁶ Proti dosavadní cenzuře kinematografické, Československý film 3, č. 6—7, 10. dubna 1921, s. 4.

¹⁷ Richard Branald, Úvodem, Film 1, č. 1, s. 1—2.

¹⁸ V. Fuchs, Jaké filmy očekáváme od českého průmyslu? Slovo k našim již existujícím i budoucím továrnám filmů, Československý film 1, č. 2, 1. ledna 1919, s. 4. Pro zajímavost

V první řadě se tedy jednalo o historické náměty a při úvahách na toto téma opět ožila stará obrozenecká tradice, a to především v představě o naprosté autochtonnosti a jedinečnosti českých dějin. „Naše minulost je větší než přítomnost. Je také něčím ojedinělým, něčím svého druhu nejúžasnějším v minulosti všech národů Evropy,“¹⁹ tak zdůvodňoval dramatik Arnošt Dvořák svou práci na libretu velkého historického filmu s husitskou tematikou. Husitství, v 19. století vyzdvižené jako vrchol českých dějin, také stálo v popředí všech úvah o realizaci historického filmu. Kromě Arnošta Dvořáka o něm uvažoval Quido Maria Vyskočil²⁰ a s takřka železnou pravidelností byla husitská doba připomínána i v dalších programových statích, jak to ostatně odpovídalo i mohutnému vzepětí husitských reminiscencí během války (srv. např. potlačované oslavy Husova roku 1915 doma a v zahraničí manifestační způsob, kterým se k husitskému odkazu přihlásily československé legie apod.) a v popřevratové době.

Nejednalo se ale pouze o husitství — s nově oživenými tradicemi obrozeneckého historismu korespondovala i „popularita“ tragického protějšku husitského vzepětí — období pobělohorské „třistaleté poroby“. Samozřejmě, že i tato doba měla být oživena ve filmu — tak psala např. režisérka Thea Červenková, že existuje „jediné drama, jediná tragédie národní i všelidská, která by otřásla celým světem a nesla vzkaz našich dějin: poprava českých pánů na Staroměstském náměstí“.²¹

Za zvláštní připomenutí stojí i pokusy o vytvoření jakéhosi filmového průřezu celými českými dějinami. To byl případ nedokončeného snímku **Utrpením ke slávě**, který v produkci Excelsiorfilmu začal natáčet režisér Richard Bránald již v roce 1919. Podle předběžných zpráv v tisku se mělo jednat o film, „jehož základní myšlenka byla čerpána z dávné historie národa i z dnešních památných dnů českého obrození“ a který měl divákům (zřejmě ve způsobu jakýchsi živých obrazů) předvést „lapidární for-

uveďme ještě, který žánr, jako jediný, Fuchs považoval pro český film za „naprosto nedůstojný“. Byla to detektivka, a to s odůvodněním, že „v našem (bohudík bývalém) rakouském životě hráli detektivové úlohy málo chvályhodného rázu“.

¹⁹ Rukopis O českém historickém filmu, Divadelní oddělení Národního muzea, pozůstalost dr. Arnošta Dvořáka, sign. Č 2128, XIV, d (Úvahy a veřejné projevy), č. 10. Srv. s tím slova „starého vlastence“ Jakuba Malého, aktivního účastníka ještě předbřeznové etapy národního hnutí, o povaze českých dějin: „Národ český jest beze všeho nadsazování jak dle povahy, tak i dle osudů svých jediným úkazem toho druhu v Evropě...“ Jakub Malý, Naše znovuzrození. Přehled národního života českého za posledního půlstoletí 1, Praha 1880, s. 1.

²⁰ Československý film 3, č. 3, 24. února 1921, nestránkované reklamní přílohy. „Vzpomeňme jen husitských dějin, světoznámých pro jejich veliký reformační význam! Vytěžit z nich efektní úsek, vypraviti jej řádně, sehráti prvotřídními silami, třeba za pomoci Sokolstva a domácího vojska — to je, co bude placeno i za hranicemi a vytvoří epochu ve vývoji českého filmu.“

²¹ Thea Červenková, Prvá československá soutěž na domácí libreta, Československý film 2, č. 8, 1. května 1920, s. 2.

inou české martyrium od dramatu na Bílé hoře až po tragédii světové války a končící skvělou apotheosou národa Husova a Žižkova ...²² Časové rozmezí filmu ale mělo ve skutečnosti zřejmě zahrnovat celé naše dějiny již od jejich mytických počátků; měla zde totiž vystupovat i Libuše, Sibyla, Karel IV., Jan Žižka, Jan Amos Komenský, hrabě Šlik a Karel Havlíček Borovský a kromě nich i anonymní typy jako českobratrský písmák, koniášský inkvizitor nebo barikádník z roku 1848.²³ Excelsiorfilm ale zabředl do finančních těžkostí, někteří členové této společnosti (a zároveň představitelé rolí národních velikánů) se navíc zapletli do mravnostní aféry,²⁴ a tak dílo zůstalo nedokončeno. Obdobný projekt tanul na mysli také publicistovi Quido E. Kujalovi, který v roce 1923 zadal Wetebfilmu své libreto nazvané **Poklad národa**. Podle vlastních slov autorových se jednalo o „drama vlastence, odehrávající se v roce 1918 s mohutným pozadím historickým“, v němž měly vystupovat „vůdčí postavy historie našeho národa i dnešní doby“ a diváky očekávaly „nákladně zfilmované výjevy z českých dějin a mohutné české drama, odehrávající se na nejpamátnejších místech staré Prahy“.²⁵

S proklamovanou historickou tematikou úzce souvisely i požadavky filmových adaptací české literatury, především z 19. století. Všeobecná přitažlivost literárních námětů pro filmové produkce celého světa byla v našem případě ještě umocněna vysokou prestiží, kterou si česká literatura vydobyla svou angažovaností (a mnohdy přímo vůdčí rolí) v českém národním hnutí minulého století; jistě proto nepřekvapí množství návrhů na zfilmování literárních předloh, které ve svém úhrnu obsáhly snad celý „zlatý fond“ české literatury. Nejucelenější návrh v tomto směru podala v citovaném článku Thea Červenková a to se ještě (z finančních ohledů) omezila jen na „romány a románky líbivé, bez velikých a náročných historických pozadí“. Bez jakékoli hierarchie pak v její stati vedle sebe figurují (pro zajímavost uvádím jednotlivé autory se zachováním originálního pořadí): pohádky B. Němcové, Arbesova romaneta, Šmilovského povídky, Gustav Pfleger-Moravský (Paní fabrikantová), Julius Zeyer (legendy o krucifixu), Prokop Chocholoušek, Václav Beneš Třebízský a jeho epigon Josef Braun, pochopitelně Alois Jirásek, pak Karel Václav Rais, Karolina Světlá („jejíž Zvonečková královna přímo volá po zfilmování“), Nerudovy Povídky malostranské, romány Václava Štecha, Karla Matěje Čapka-Choda atd.²⁶ V jiných člancích se pak objevovaly

²² Československý film 1, č. 3, 16. ledna 1919. Srv. též Jan S. Kolár, Excelsiorfilm — neznámá kapitola ze začátku českého filmu, Film a doba 3, 1954, s. 514—519.

²³ Viz Jan S. Kolár-Myrtil Frída, Československý němý film 1898—1930. Základní materiály pro dějiny čs. filmu, Praha 1962, s. 179.

²⁴ Srv. např. Memento k vedoucím kruhům z Excelsior-filmu, Film 1, č. 8, 1. dubna 1919, s. 2—4.

²⁵ Quido E. Kujal, O režii historického filmu, Český filmový zpravodaj 3, č. 41, 8. prosince 1923, s. 2.

²⁶ Thea Červenková, cit. d.

návrhy další, jako díla Zikmunda Wintra,²⁷ nebo Ignáta Herrmanna²⁸ a ve výčtu by bylo možno ještě dlouho pokračovat.

Poměrně nejméně místa bylo v těchto úvahách věnováno folklórní tematice, která takřka nebyla podrobněji rozpracována. Autoři se v tomto případě většinou jen omezovali na zmínky o „národním krojovém koloritu, který nejlépe by vyhovoval našemu názoru na národní film“.²⁹

Taková tedy byla teorie — a praxe? S výjimkou adaptací krásné literatury, což je pramen, z něhož film (a nejen český) čerpá dodnes a jehož rozbor by si vyžádal zvláštní studii z pera specialisty, zůstaly vlastně všechny tyto tužby nenaplněny. Snad nejtěživěji bylo toto selhání pocítováno v případě historického filmu. Ještě v roce 1923 si při neradostném bilancování dosavadní produkce naší kinematografie Filmové zprávy položily řečnickou otázku: „Kde jest veliké české drama historické, které vytvořiti mělo býti jednou z prvních povinností samostatného našeho státu? Kde jest naše národní epos Jan Hus...?“³⁰ Roku 1919 vznikl sice cenný film **Stavitel chrámu**, ale v tomto případě se jednalo o ztvárnění staropražské pověsti bez výraznějšího národně ideologického aspektu. Ten měl naopak naplňovat film **Koryatovič**, zpracování podkarpatské pověsti, jehož smyslem mělo být upevňování jednotného státního vědomí v nejvýchodnějších částech republiky, pokus ale skončil uměleckým fiaskem.³¹

Zajímavé a příznačné ovšem je, že jedním dechem s voláním po vytvoření takového snímku se ozývaly stejně vlastenecky argumentující hlasy, které před ním varovaly s poukazem na naši dosud nedostatečnou filmářskou vyspělost a radily k vyčkání, protože v současné době „každý krok v tom směru bude ranou do prázdna a již z úcty k naší slavné minulosti měli bychom zabrániti tomu, aby třeba i při dobré vůli památka našich dějin nebyla znesvěcena rukou nepovolanou“.³² Ve stejném duchu i několikrát citovaná Thea Červenková upozorňovala, že ke zpracování historického námětu pro film bude možné přistoupit teprve po důkladných přípravách a teprve tehdy „až budeme míti zkušených, prakticky školených filmových dramatiků, režisérů a herců“.³³ Dalším důvodem zabraňujícím realizaci velkého historického filmu pak byla chronická

²⁷ „Takový světově zfilmovaný Mistr Kampanus pověděl by celému světu o nás více než tisíce propagačních brožur a letáků.“ Film 2, 1922, č. 10, s. 1.

²⁸ V tomto případě Fuchs (na rozdíl od detektivek) skutečně přesně vytipoval jeden z trendů českých filmových adaptací literárních témat, když napsal: „Vzpomeňme jen nesmrtelné postavy Kondelíka — kdo nechtěl by se seznámiti s tímto prototypem pražského spořádaného občana osobně, třeba jen na plátně.“ V. Fuchs, cit. d.

²⁹ Československý film 1, č. 5, 10. února 1919, s. 7.

³⁰ Hrejte české filmy!, Filmové zprávy 1, č. 6, 1. září 1923, s. 6.

³¹ Blíže o tom Bohdan Zilynský, *Koryatovič* (Pokus o filmové zpracování středověkých dějin Zakarpatské Ukrajiny), v tisku.

³² Československý film 1, č. 5, 10. února 1919, s. 7.

³³ Thea Červenková, cit. d.

nemoc naší kinematografie, a to nedostatek potřebného kapitálu. Na něm ztroskotaly pokusy o husitský velkofilm podle libreta Arnošta Dvořáka³⁴ i Quido Maria Vyskočila.³⁵

Přitom ale čeští filmaři velmi žárlivě reagovali, když po české historické látce sáhla kinematografie zahraniční. Nelibě neseny byly již německé adaptace staropražských pověstí; např. při uvedení Wegenerova **Pražského studenta** poznamenal časopis *Filmové zprávy* s trpkostí, že „dočkáváme se smutného zjevu, že krásy našich Hradčan filmově vyúžitkovává cizí koncern, jako starou Prahu využítkoval Wegener v **Pražském studentu** a že v tomto „českém“ filmu hlavní úlohu vytvořila fádni blondýna ze sousední říše“.³⁶ Pravá bouře se ale strhla při rozšíření zprávy, že v ateliérech společnosti A—B se chystá zfilmovat drama o Janu Husovi emigrantská společnost ruských herců. Klub československých kinoperatérů tehdy formou otevřeného listu výrobně protestoval proti tomu, aby „nejslavnější epocha českých dějin, jež jest každému Čechu posvátná a kterou v dramatické formě by dovedli stlumočiti pouze nejlepší čeští umělci českých duší a českých srdcí, směla sloužiti za problematické pokusné dílo cizincům, kteří, byť snad dobré vůle, nemohou míti nejmenšího pochopení pro ideu tak specificky českou, jakou by muselo míti každé filmové libreto, dějově těžící ze slavné doby Mučedníka Kostnického“.³⁷ K jejich protestu se pak připojila i Organizace českého filmového herectva a tím bylo natáčení znemožněno.

Z celé tolik propagované námětové oblasti tak bylo realizováno jenom několik krátkých snímků, jejichž vlastenecko-sentimentální ladění nám dovoluje vytvořit si představu o tom, jak by asi bylo přistoupeno i k dílům závažnějším. Uveďme dva příklady z praktické tvorby They Červkové, jejíž teoretické názory a představy byly již několikrát citovány. Roku 1921 se obrátila ke svému proklamovanému tématu a k 300. výročí staroměstské exekuce vytvořila film **1621 — Nezapomínejte!** Film ukazoval, s použitím citátů Jiráskových, Macharových a Herbenových, místa spojená s počátkem, průběhem i nešťastným koncem českého povstání a v duchu dobového hesla „odčinění Bílé hory“ končil „efektně holdem národa památce staroměstských mučedníků za přítomnosti pana presidenta“.³⁸ Ve stejném roce vznikl i film **Havlíček, jeho život a literární význam**. Vyznění tohoto snímku charakterizuje recenze časopisu *Film* způsobem, který nepotřebuje dalšího komentáře: „Zpřetrhané okovy a bílá holubička symbolicky naznačují smrt největšího českého publicisty. Pěkně zachycena je scéna, kdy Božena Němcová klade na rakev trnovou ko-

³⁴ Dvořák sám o příčinách nezdaru napsal: „Bylo více překážek, ale největší z nich, tuším, rázu finančního.“ Viz rkp. citovaný v pozn. č. 19.

³⁵ Quido Maria Vyskočil, *Tužby, jež jsou splnitelné*, *Film* 2, 31. prosince 1922, s. 52—53.

³⁶ Viz článek cit. v pozn. č. 30.

³⁷ Cit. podle Českého filmového zpravodaje 2, č. 32, 2. září 1922, s. 6.

³⁸ Československý film 3, č. 10. 15. června 1921, s. 15.

runu. Hrob Havlíčkovy dcery Zdeňky v Nymburce a pražský hrob Havlíkův, na nějž génus vlasti syje květy a klade palmu, ukončují snímek.³⁹ Nebude asi daleko od pravdy představa, že v obdobném duchu se neslo i **České nebe**, těsně popřevratový film J. A. Palouše, převádějící sled velikánů našeho národního obrození.⁴⁰

Jestliže tedy starší česká minulost zůstala naším filmem celkem nevyužita, o to vydatněji čerpali čeští filmaři z nejaktuálnějších stránek historie, z doby válečného úsilí o samostatný československý stát, z boje československých legií a převratu. Zde se otvíralo široké pole námětů umožňujících okázalé projevení vlasteneckého postoje a zároveň slibujících velký divácký ohlas a tím tedy návratnost investic. Otázka těchto bezprostředních reakcí české kinematografie na vznik republiky je však natolik tozsáhlá, že jí musí být věnována zvláštní pozornost na jiném místě.⁴¹

Je tedy možné ještě jednou shrnout: z výsledků rozsáhlé popřevratné diskuse o národním charakteru našeho filmu přešlo do praxe jen velmi málo. Až do současnosti se však v naší kinematografii z jejího ducha udržela až přehnaně pietní úcta k národní minulosti a z ní pramenící tradiční přístupy k této problematice.⁴² Dalším jejím reziduem je potom hojné filmové využívání krajinných scénérií.

* * *

Diskuse o českosti našeho filmu, jejíž hlavní body i hubené praktické ohlasy byly sledovány na předchozích stránkách, celkem plně odpovídala vlastenecké euforii prožívané všemi vrstvami českého národa. Jen touto mimořádnou, vzrušenou atmosférou rozpadu staletých říší a vzniku samostatného státu, k níž jistě přistupovala i radost z ukončení dlouhé války lze vysvětlit, že byly vážně pronášeny i návrhy, na něž se potom mlčky zapomnělo. A takové představy panovaly i v oblastech důležitějších, než byla naše mladá kinematografie. Připomeňme si např., že tehdy vlivné noviny požadovaly, aby mezi našimi požadavky na pařížské mírové konferenci figurovalo také „přidělení kolonizačního území, na němž by naši vystěhovalci mohli zřídit v státoprávním svazku se státem československým své české kolonie“.⁴³ V ovzduší „odrakouškování“ za každou cenu a přetrhávání skutečných i domnělých svazků s německým prostře-

³⁹ Film 1, č. 1—2, 10. září 1921, s. 7.

⁴⁰ Luboš Bartošek, *Náš film*, Praha 1985, s. 54.

⁴¹ Srv. Jiří Rak, *První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa*, *Dramatické umění* 1988, č. 4, s. 123—127 a též autor, *Obraz vzniku samostatného státu v české filmové tvorbě dvacátých let*, v tisku.

⁴² Srv. Ivan Klimeš—Jiří Rak, *Film a historie 3, Tradice a stereotypy v českém historickém filmu*, *Film a doba* 1988, č. 9, s. 516—521.

⁴³ *Lidové noviny* 1918, č. 310, 11. listopadu 1918.

dím se každé odvětví veřejného života snažilo dávat mnohdy až bombasticky najevo svůj národní ráz. Opět jen jeden příklad za mnohé: někteří představitelé finančních kruhů navrhovali, aby místo názvu koruna nesla základní jednotka naší měny „vlastenečtější“ označení jako sokol, lev, denár, groš, hřivna; místo haléřů jsme měli platit stotinkami, káňaty apod.⁴⁴

Stranou pochopitelně nezůstala ani kultura — byly vydávány národní čítanky, divadla pořádala slavnostní představení, nové obliby došlo předvádění živých obrazů apod. Po vyprchání slavnostních nálad se ale všude vrátil normální život; nestali jsme se koloniální velmocí, základní měnovou jednotkou zůstala koruna a také kultura se věnovala svému vlastnímu nezastupitelnému poslání. Skutečnost, že v kinematografii přežily tyto nálady déle je třeba přičíst na vrub nejen, jak už bylo konstatováno, její celkové nekonstituovanosti, ale i nízké vzdělanostní úrovni tvůrců a nedostatečnému kapitálovému zajištění celého oboru, který zůstal závislý na přízni diváků a v honbě za získáním publika neváhal se přímo podbízet vkusu nejširších vrstev.

Diskuse o českém národním filmu, která samozřejmě s názory publika počítala, se tak ale zároveň stává cenným pramenem k poznání charakteru některých rysů našeho popřevratového vlastenectví, a řekněme rovnou, že se jednalo o ty jeho stránky, k nimž bychom se dnes raději nehlásili. Nebyl to bytostný a mnohdy bolestně prožívaný „integrální nacionalismus“ umělců a intelektuálů jako např. u Viktora Dyky, promyšlené historizující vlastenectví Josefa Pekaře, ale ani výbojný nacionalismus těch politických skupin, z nichž později vykryštovalo národní sjednocení. Tím méně se jednalo o hluboce reflektovaný a kritický vztah k vlastnímu národu, jaký v nejušlechtilejší formě představovaly názory prvního prezidenta T. G. Masaryka. Naopak, šlo o přežívající, romanticko-sentimentální povrchně historizující vlastenectví druhé poloviny uplynulého století, mnohdy dokonce šlo o na efekt a zisk vypočítanou manipulaci s tradičními národními symboly a atributy. Byla to právě ona nekritická a sebeuspokojivá tendence českého vlastenectví, kterou napadal již Karel Havlíček Borovský ve svém posudku Tylova Posledního Čecha, proti níž neúnavně vystupoval T. G. Masaryk v rukopisném boji a kterou tak vehementně popírala Česká moderna.

Ukazovalo se ale, že tyto postoje mají své kořeny hluboko v národní mentalitě, že je z obecného povědomí nelze vymazat tak snadno, jako odstranit orlíčky z veřejných budov, strhnout mariánský sloup v Praze, pomníky Josefa II. v severočeském pohraničí a sochy sv. Jana Nepomuckého po celých Čechách — což ostatně byly projevy stejného způsobu myšlení. Tento vnějškový radikální nacionalismus, poněkud jen verbálně projevovaný odpor vůči Vídni a německu, okázalé přihlašování se k husitskému odkazu a nářky nad bělohorskou porážku se již před vál-

⁴⁴ Eduard Polívka, Československé mince 1918—1977, Hradec Králové 1978, s. 14.

kou proměňovaly v bezobsažnou frázi a v podmínkách svobodného života ve vlastním státě působily anachronicky až směšně.

Zhruba až po pěti letech samostatné státní existence doznívají konečně tyto názory i na stránkách filmového tisku i ve vlastní filmové tvorbě (s výjimkou některých periferních nebo naopak oficiálních snímků).⁴⁵ Tuto skutečnost přivítala v Lidových novinách Marie Fantová a vyslovila naději, že naši filmoví teoretici i tvůrci snad už pochopili, že „říza Libuše, majestátní gesto i lžislavská čtveračivost je trapný anachronismus“ a v budoucnu, že „nám udělají největší radost, když nám budou pravdivě ukazovati i povídati to, k čemu máme u nás opravdu vztah“.⁴⁶

Také v celém veřejném životě republiky se nacionalistické projevy tohoto druhu odsunuly na okraj politické scény a jen čas od času jich využívala pravicová seskupení. V národní mentalitě však jejich rezidua ještě zůstávají a projeví se občas i v našem filmu, ponejvíce tehdy, když se jedná o to, zdůvodnit odpor ke kritické reflexi, k samostatnému promýšlení odkazu minulosti a principu individuální angažovanosti a odpovědnosti.

Resümee

Betrachtungen über den nationalen Charakter des tschechischen Films nach 1918

von Jiří Rak

Die Gründung der selbständigen Tschechoslowakischen Republik im Oktober 1918 wurde von einer Welle der patriotischen Stimmung begleitet, die die meisten Schichten der tschechischen Bevölkerung ergriff, und es kann nicht geleugnet werden, daß die Bemühungen um eine Abkehr von der österreichischen Gesinnung und die Durchsetzung der tschechischen Eigenart auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens des öfteren sogar groteske Formen annahmen. Der Film nahm in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein — in den offiziell-

⁴⁵ Střízlivější hlasy upozorňující na neudržitelnost takto požímané národní tematiky zazněly pochopitelně již dříve i z filmařských kruhů, zůstaly ale většinou bez ohlasu. Silnější byl v diskusi opačný směr, který stejně křečovitým způsobem hlásal „světovost“ naší filmové tvorby — ta se měla projevit volbou anacionálních, kosmopolitních témat.

⁴⁶ Marie Fantová, Poznámky o českých filmech, Lidové noviny 10. ledna 1923. Citováno podle přetisku in Film 3, č. 1, 1. února 1923, s. 14.

len Kulturkreisen wurde er nämlich noch nicht für eine vollwertige Kunstart gehalten, ihm fehlte es an älteren künstlerischen und nationalen Traditionen, auf die er nach dem Abklingen der patriotischen Euphorie anknüpfen könnte; er stand eigentlich erst am Anfang seines Weges. Durch diese Spezifität kann erklärt werden, daß die Diskussionen über die Attribute des „Tschechischums“ des Kinos und über die Aufgaben, die das Filmwesen in einem selbständigen Staat erfüllen sollte, eigentlich bis in die Mitte der zwanziger Jahre dauerten. Die tschechischen Kinematographisten waren bemüht zu beweisen, manchmal sogar auf eine verkrampfte Weise, daß auch sie für Künstler gehalten sein sollten, die ihren Beitrag zur nationalen Kultur leisten, und daß das Kino auf eine bedeutende Weise zur Propagierung des neuen tschechoslowakischen Staates im Ausland und zur Stärkung der loyalen Einstellungen der heimischen Bevölkerung beitragen kann. Im Hintergrund aller dieser Überlegungen waren selbstverständlich außerdem die Bemühungen, staatliche Subventionen für die Unternehmungstätigkeit in der Filmbranche zu gewinnen, und der offiziell betonte Patriotismus sollte ein Mittel werden, um dem tschechischen Kino das Odium eines Rand-Phänomens zu nehmen und ihm die staatliche Unterstützung und die Gunst des Publikums zu sichern. Auf Grund einer Analyse der in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre herausgegebenen Filmpresse können die folgenden wesentlichen Themenkreise erfaßt werden, die als „spezifisch tschechische“ betrachtet wurden, nämlich die Verfilmungen klassischer literarischer Werke des 19. Jahrhunderts, vor allem aus der Zeit des ersten großen Aufschwungs der tschechischen nationalen Bewegung (J. K. Tyl), die historischen Filme (in diesem Zusammenhang bezogen sich zahlreiche Betrachtungen auf den bis Ende der Ersten Republik [1939] nicht gedrehten Film über ein Hussiten-Thema) — auch auf diesem Gebiet überwogen die Forderungen, literarische Werke (hauptsächlich Romane des Alois Jirásek) zu verfilmen — und ein weiterer bedeutender Themenkreis sollte aus Biographien prominenter Persönlichkeiten der tschechischen Kultur und Politik (Josef Kajetán Tyl, Karel Havlíček Borovský u.dgl.) bestehen. Zum dritten Themenkreis der „nationalen“ Filme sollten diejenigen gehören, denen die nationale bzw. folkloristische Eigenart der tschechischen Länder und der Slowakei zugrunde liegen würde. Die meisten in der Diskussion gemachten Vorschläge sind unverwirklicht geblieben, hauptsächlich infolge der Kapitalschwäche des tschechoslowakischen Filmwesens. Die Tatsache, daß die meisten in dieser Diskussion geäußerten Ansichten sich auf die Argumente der gesunkenen, sentimental lineie des tschechischen Patriotismus stützten, ist durch die folgenden Gründe zu erklären: die allgemein schwache Struktur der Filmbranche, das niedrige Bildungsniveau der Filmschaffenden und die Bemühungen, die Gunst des Publikums um jeden Preis zu gewinnen (oft handelte es sich selbstverständlich um eine bewußte Manipulation mit traditionellen nationalen Symbolen und Attributen). Es ist paradox, daß der erste tschechoslowakische Staatspräsident Tomáš G. Masaryk, auf den sich die Filmleute vehement beriefen, einer von denen war, die gegen eine solche billige Auffassung der Beziehung zum Vaterland und Volk unermüdlich auftraten.

CRISIS — AMERICKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM VE SLUŽBÁCH ČESKOSLOVENSKA

Tomáš Grulich

Muzeum tělesné výchovy a sportu, Újezd 450, Praha 1

Postaví-li se historik k filmu, naskýtá se mu hned několik možností, které se odvíjejí především z pozic, ze kterých film sleduje. Snad nejběžnější a nejrozšířenější postoj zaujímá filmový historik. Své historické řemeslo zde nejčastěji obohacuje o metody estetiků a historiků umění. Bez ohledu, zda se jedná o film hraný či dokumentární, předmětem jeho primárního zájmu je zařazení dotyčného filmu do rámce historického vývoje kinematografie. Tedy kvalita hodnoceného díla je poplatná současným nebo dobovým názorům na kvalifikaci filmu s výrazným akcentem na použití na svou dobu progresivních metod práce, užití uměleckých výrazových prostředků apod.

Jiný historik, řekněme obecněji zaměřený, hledá ve filmu pramen svého poznání, kdy jeho prostřednictvím se snaží nahlédnout do sledovaných dějů, a to formou, které mu neposkytují psané či obrazové prameny. Pak je mu již lhostejné jakou uměleckou kvalitu má sledovaný snímek po stránce filmového umění. Ve své heuristické práci hledá informace o autorech, aby mohl co nejobektivněji objektivizovat událost ve filmu zachycenou. Hrané filmy jsou mu pak často modifikovaným výrazem společenského vědomí nebo naopak vzorem pro formování společenského vědomí některých vrstev obyvatelstva.

Existuje však ještě další pohled a o ten v předkládaném příspěvku jde. Totiž nehledat ve filmu pouze výrazové prostředky, nehledat ve filmu pouze pramen dalšího poznání, ale sledovat dopad filmového díla na skutečné politické a společenské klima. Předmětem zájmu pak bude film, jež je nutno zařadit do širšího rámce obecného historického vývoje a sledovat jeho dopad na historickou realitu i postoj jeho tvůrců. Jinak řečeno, naplňovat filozofické kategorie — možnost a skutečnost, tedy zda film měl možnost splnit svými autory předurčené poslání a na konec, jak se toto poslání v realitě života skutečně odrazilo.

Pro obhájení této teze byl vybrán dokumentární film americké produkce, vytvořený za spolupráce českých autorů — **Crisis** (Krize). Film byl natočen v průběhu roku 1938 v Československu v produkci a za režie Herberta Klinea ze skupiny amerických dokumentaristů z Frontier-Filmu. Jako spolurežisér působil pražský Němec Hanuš Burger, kameru vedl v té době již zkušený dokumentarista Alexander Hackenschmied.

Film zachycuje období československých dějin v předvečer Mnichova. Začíná likvidací rakouského státu Německem 12. března 1938 a končí reakcí československého obyvatelstva po Mnichovu. Všimněme se nejprve, které historické události jsou v časovém sledu filmem zachyceny. Autoři předkládají americké veřejnosti atmosféru Československa po obsazení Rakouska, všímají si využití „Anschlusu“ v propagaci sudetských Němců, prokazují bezprostřední vztah henleinovského hnutí k programu hitlerovského Německa. Také původně zamýšlený název „One Page from Mein Kampf“ — Jedna stránka z Mein Kampf — ukazuje na tuto skutečnost jako na ústřední motiv sledovaného filmu. V té době muselo již být každému alespoň trochu prozíravému politiku jasno, že nejde toliko o bývalé Sudety a o naplnění sebeurčení národa, ale o celkovou přípravu expanze na východ. Film se snažil ukázat co nejobektivněji, že německá menšina v Československu nebyla diskriminována, měla své školství, zastoupení v parlamentu a státní správě, v průmyslu pracoval ruku v ruce český a německý dělník. Autoři zachytili zvýšenou aktivitu henleinovců v předvečer obecních voleb v polovině roku 1938. Československá vláda reagovala na incidenty v pohraničí v této době vyhlášením částečné mobilizace 21. května 1938. V téměř důsledném střídání činnosti henleinovců a reakcí československého obyvatelstva, či jejich představitelů, zaměřili autoři filmu oko své kamery na blíže nedefinovaný pohřeb, kde Konrád Henlein s K. H. Frankem kráčí v Chebu po boku zástupců německého vyslanectví nesoucích věnec se stuhou věnovaný Adolfem Hitlerem. Dokládají tak lapidárně obrazem spojitost mezi politikou Hitlera a mezi činností henleinovského hnutí. Jde o pohřeb Georga Hofmanna a Nikolase Böhma z 25. května 1938, dvou kurýrů SdP, kteří byli zastřeleni jednotkami SOS na Zlatém vrchu, když neuposlechli výzvy k zastavení. (Oba čeští členové SOS se stali oběťmi nacistické msty — četnický praporčík Alois Kriegel zemřel v koncentračním táboře Sachsenhausen, četnický strážmistr František Koranda v Dachau).¹ Manifestační vystoupení širokých vrstev našeho národa na obranu republiky proti nacistické agresi je autory filmu demonstrováno X. všesokolským sletem v Praze v červenci pohnutého roku 1938. Dále si autoři všímají příjezdu „nezávislých“ pozorovatelů, vyšetřovatelů a zprostředkovatelů — lorda Runcimana a britského diplomata Ashtona-Gwatkina. Kameře nezůstal bez povšimnutí ani pokus henleinovců

¹ Biman S., Malík J., Kariéra učitele tělocviku, Ústí n. L., 1983, s. 194.

o puč z 11. — 13. září 1938, který byl potlačen rozhodným zásahem československé armády. SdP se stala ilegální organizací, vláda reagovala vyhlášením stanného práva. Dále kamera přenáší děj na „kolbiště světové vyšší politiky“ a diváci se stávají svědky setkání britského premiéra Nevilla Chamberlaina s Adolfem Hitlerem v Berchtesgadenu 15. září 1938. Zde Hitler zcela již otevřeně přebírá iniciativu a blahosklonně vyjadřuje ochotu jednat s Velkou Británií a ostatními evropskými velmocemi, ale jen za předpokladu, že pohraničí českých zemí bude připojeno k Německu. Chamberlain řekl, že „... v zásadě nemá námitek proti oddělení sudetských Němců od ostatního Československa za předpokladu, že budou moci být překonány praktické potíže...“.² Výsledkem tohoto jednání byla londýnská porada s francouzskými ministry Daladierem a Bonnetem jejímž závěrem byla výzva československé vládě, aby Německu odstoupila pohraniční oblasti s více než 50 % německého obyvatelstva. Československá vláda nótu odmítla, ale 21.9. 1938 pod nátlakem západních mocností prezident Edvard Beneš a Hodžova vláda pak vyslovili souhlas s navrhovaným odstoupením území Německu. Film nadále zachycuje veřejné protesty; přenáší diváka do Osvobozeného divadla, kde může zhlédnout píseň David a Goliáš, demonstruje rozhodnou reakci veřejnosti, jež byla odhodlána ohroženou vlast bránit. Nová československá vláda v čele „s jednookým hrdinou od Zborova“ gen. Syrovým vyhlásila 23. září 1938 mobilizaci. Film ukazuje, jakoby se na krátký čas situace v Československu přeci jen mohla vyjasnit, avšak podepsání mnichovské dohody nenechává na pochybách, jak celá krize ve střední Evropě dopadla. Není bez zajímavosti, že autoři filmu se ještě během práce na něm domnívali, že krize v Československu bude ukončena v jeho prospěch. Herbert Kline byl tehdy přesvědčen, že konflikt se obrací ve válku, „... která měla zakončit náš film scénami z posledních dnů boje proti fašismu“.³ Tedy mnichovská krize pro ně byla začátkem i koncem celosvětového konfliktu. Od podepsání mnichovské dohody se autoři vracejí do Československa — německé oddíly obsazují Sudety, Češi a pokrokoví Němci prchají do okleštěné republiky. Tolik zachycené historické události.

Abychom mohli splnit vytyčený záměr, podívejme se blíže na autory sledovaného filmu. Hlavním iniciátorem byl mladý produkční šéf Frontier-Filmu Herbert Kline, patřící k demokraticky smýšlející americké veřejnosti. Do Československa přicestoval ze Španělska, kde se zúčastnil natáčení dokumentárního filmu Paula Stranda a Leo Hurwitze **Srdce Španělska**,⁴ výrazně stranického demokratickým republikánským složkám Španělska. Je jen logickým vývodem, že Herbert Kline se musel, aby

² Mnichov v dokumentech 1., Praha 1958, s. 117.

³ Kline H., Script Trouble (Potíže se scénářem), in: Brož J., Alexander Hackenschmied, ČSFÚ Praha, 1973, s. 50.

⁴ Brož J., c. d., s. 48.

svůj projekt mohl realizovat, obrátit na československé ministerstvo zahraničních věcí. Šťastná náhoda tomu chtěla, aby tehdejším referentem ministerstva zahraničních věcí pro otázky filmu byl známý filmový publicista Jindřich Elbl, předseda meziministerské komise pro kulturně propagační filmy. Byl to pravděpodobně Jindřich Elbl, který Herberta Klinea přivedl do ateliéru Aktualit (pomocný orgán ministerstva zahraničních věcí v oboru filmového zpravodajství)⁵, které poskytly mnoho autentických materiálů pro chystaný film. Bylo z čeho vybírat. V květnu 1938 totiž pověřilo ministerstvo zahraničních věcí Aktuality, aby pořídily snímky o životě německé menšiny v Československu. V archivu ministerstva zahraničních věcí se zachovala ukázka scénáře, který se jasnozřivě snažil dokázat, že německá menšina v Československu byla nejlépe vybavenou menšinou na světě: záběr na sraz henleinovců — text: „To není obrázek z Německa, jak byste se právem domnívali, ale dokument jak dalece je československá správa benevolentní k projevům na politických schůzích v českém pohraničí. Politická svoboda má ovšem své meze, sahají tam, kde špatně vykládaná politická svoboda v demokratickém státě může ohrozit státní zájmy a jeho existenci...“⁶ Je jisté, že Jindřich Elbl se s Aktualitou odebral do pohraničí ještě minimálně jednou. 15.9. 1938 odjíždí do Sudet jako vedoucí výpravy filmařů z Aktuality, aby natočili snímky z pohraničí, a to v oblastech stanného práva. S Aktualitou do pohraničí odjel i její redaktor Kučera a zástupci ministerstva osvěty a informací a ministerstva národní obrany (II. oddělení, které bylo pověřeno zpravodajskou službou).⁷

Umožnit Herbertu Klineovi natočit film o krizi v československém pohraničí bylo zcela v intencích tehdejší zahraniční politiky vůči Spojeným státům. Dokládá to například dopis československého generálního konzula v New Yorku z 27. června 1938, který doporučuje, aby J. R. Brayovi, prezidentu Bray Pictures Corporation, byl poskytnut filmový materiál, popřípadě aby mu bylo umožněno u nás točit pro školní film o Československu, „... jelikož tím koná pro nás značnou propagační službu... generální konzulát žádá, aby mu byla dána příležitost opatřit dokonalý školský film, jehož je zde zapotřebí jako soli...“⁸

Spolurežisérem Herberta Klinea se stal tehdy dvaatřicetiletý pražský Němec, divadelní režisér Hans Herbert (někdy uváděn též jako Hanuš) Burger, v té době již známý odpůrce fašismu, člen Levé fronty, předseda Brechtova klubu v Praze (zvolen 28.11. 1934). Jako zanícený antifašista se velmi aktivně zúčastnil organizování exilu pokrokových kulturních

⁵ Archiv ministerstva zahraničních věcí, fond Sekce III., 1918—1939, i. č. 20, kart. 409.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž. Poznámka na dopisu provedená úředníkem ministerstva zahraničních věcí doporučuje vyhovět žádosti a umožnit p. Brayovi styk s Masarykovým lidovýchovným úřadem a s referentem Filmového světa.

představitelů Německa v Československu.⁹ Svůj pokrokový postoj neprokazoval jen na divadle (například režíroval v pražské Uranii společná divadelní představení s německými emigrantskými a pražskými herci¹⁰), ale byl i autorem v Moskvě vydané publikace z roku 1936 *Hitler, Hunger, Krieg* (Hitler, hlad, válka), týkající se vyživovací politiky říše ve znamení příprav války.¹¹

Dalším mužem, jenž se na sledovaném filmu podílel, byl v té době odborné veřejnosti dobře známý kameraman, střihač a zanícený filmový publicista Alexander Hackenschmied. Domnívám se, že zde není třeba dokazovat jeho postoj k tomuto krizovému období našich dějin. Činnost Alexandra Hackenschmieda před rokem 1938 je notoricky známá. Připomeňme jen jeho sociálně zaměřené filmy (*Řeka života a smrti*, *Chudí lidé*, *Vzpomínka na ráj*) z cest po Indii, kterou absolvoval se svým tehdejším zaměstnavatelem Janem Bařou.

Filmové natáčení a výběr materiálu byl ukončen v Praze. Nesestříhaný materiál byl převezen do Paříže a dále do Spojených států, kde byl film definitivně dokončen. Autorem textu se stal americký spisovatel a novinář Vincent Sheean. Jeho práce dřívější i následující jasně prokazují jeho postoj k izolacionistické politice některých kruhů ve Spojených státech amerických vůči dění v Evropě. Připomeňme jeho pozdější knihu „*Not Peace but a Sword*“ (Ne mír, ale meč).¹² Autor komentáře nebyl jen odpůrcem nezasahování USA do dění v Evropě, ale i znalcem středoevropských poměrů, konkrétně i situace v českém pohraničí. Herbert Kline se s ním setkal v Praze při natáčení filmu. Vincent Sheean jako novinář se například zúčastnil „triumfálního“ příjezdu Adolfa Hitlera do obsazovaného pohraničí. Jeho pobyt je zaznamenán 4. října 1938 v Karlových Varech, odkud Vincent Sheean pořídil reportáž z pobytu Adolfa Hitlera.¹³

Film doplnil hudebním doprovodem mladý pianista Hans Walter Süsskind, kterého k filmu přivedl pravděpodobně Hans Herbert Burger, jenž se se Süsskindem znal z jeho dirigentského působení v pražském Německém divadle (1934 — 1937). H. W. Süsskind unikl před rasovou persekucí z Československa ještě před jeho definitivním obsazením do Velké Británie, kde působil jako šéf Carlo Rosa Opera.¹⁴ Hudbu nahrál německý emigrant žijící v Praze Kurt Gaebel, skrývající se ve filmových titulcích pod pseudonymem Jaroslav Harvan.¹⁵

⁹ Blíže viz *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und Palästina*, Díl 5, Leipzig, 1980, s. 132.

¹⁰ Veselý J. a kol., *Azyl v Československu 1933—1938*, Praha 1983, s. 100—101.

¹¹ Veselý J. a kol., c. d., s. 280.

¹² Brož J., c. d., s. 51.

¹³ Biman S., Malíř J., c. d., s. 218.

¹⁴ *Československý hudební slovník osob a institucí II.*, Praha 1965, s. 647. H. W. Süsskind působil od roku 1962 jako dirigent v Torontu v Kanadě.

¹⁵ Brož J., c. d., s. 125.

Podívejme se nyní, jak působily Spojené státy americké v předvečer 2. světové války. Situace zde nebyla rozhodně jednoduchá, a to ani v oblasti vnitropolitické, ani v mezinárodní. Americké hospodářství se sotva vzpamatovalo z nejtěžší krize v dějinách, a to způsobem, který hluboko zasáhl do vžitých představ o svobodě amerického lidu. Stát byl řízen Rooseveltovým „brain trustem“, který nebývale zasahoval do posvátných svobod americké ekonomiky. Tato skutečnost rozdělila Ameriku na dva tábory, pro a proti rooseveltovcům a udržela se nejen v politice vnitrostátní, ale i zahraniční. Ta byla navíc ovlivňována i trpkými vzpomínkami na hubený výsledek mírové zahraniční politiky Woodrowa Wilsona po 1. světové válce. Přestože prezident Franklin Delano Roosevelt osobně od nástupu Hitlera věděl, že je nutné čelit totalitním režimům, veřejně vystupoval proti jakékoliv agresí, musel však mít ohled na veřejné mínění, které zůstávalo podivuhodně izolacionistické. I zde podobně jako v Anglii a Francii byli stoupenci „appeasementu“, kteří i proti Rooseveltově vůli prosadili zákon o neutralitě, který měl okamžitě uplatnit embargo na dodávky zbraní v případě válečného konfliktu. To se nepříznivě projevilo již během občanské války ve Španělsku, kdy embargo nahrávalo nedemokratickým silám, což bylo zcela v rozporu s akcemi americké demokratické veřejnosti (Ernest Hemingway, Americký výbor pro pomoc španělské demokracii apod.). Zákon o neutralitě byl nahrazen až 4. listopadu 1939, kdy Kongres USA schválil nový zákon „Cash and Carry“ (zaplať a odvez), který umožňoval nakupovat na americkém trhu zbraně za hotové a odvážet je z amerických přístavů vlastními loděmi.¹⁶ „Spojené státy mají v rukou klíč k míru . . .“, prohlásil francouzský ministr zahraničí Georges Bonnet. „Řeknou-li jasně, že jsou na naší straně, přízrak války zmizí . . .“¹⁷ Není snad lapidárnějšího vystižení situace před vypuknutím 2. světové války, než toto citované prohlášení. Pochopitelně nebylo ojedinělé a tento názor sdílela i část pokrokové americké veřejnosti. Domnívám se, že toto byl hlavní motor, který hnál amerického producenta a režiséra Herberta Klinea k uskutečnění filmu *Crisis*, jenž měl nejen informovat veřejnost v USA o dění v Evropě, ale vyburcovat ji i natolik, aby si uvědomila, že to, co se děje v Evropě, může ovlivnit i život ve Spojených státech. Je to patrné nejen z výše uvedené charakteristiky autorů, kteří se na filmu podíleli a kteří měli nejen společenský, ale i osobní zájem na vytvoření tohoto filmového díla, ale i z výběru emotivních prostředků ve filmu použitých. Prostředky byly sice střízlivé, ale na amerického diváka jistě velmi působivé. Mám na mysli především ukázkou předválečné atmosféry — pracující lid se připravuje na válku, cvičení civilní obrany, lidé nosí plynové masky a učí se s nimi zacházet, na dětech utečenců z Rakouska poukazují na

¹⁶ Blíže viz Navrátil J., *Stručné dějiny USA*, Praha 1977, s. 216—221.

¹⁷ Maurois A., *Souběžné dějiny, Dějiny USA v letech 1917—1961*, Praha 1966, s. 222.

absurdnost rasových zákonů: děti se myjí nahé v umyvadlech — které z nich je árijské a které židovské, ptá se sugestivní text filmu.

Zatímco 13. března 1939 v 17 hodin přistávalo na berlínském letišti letadlo s Tisem a Ďurčanským k jednání s Hitlerem o odtržení Slovenska jako jasná předzvěst úplné likvidace Československa, na 55. ulici v samotném srdci Manhattanu v New Yorku se sjížděly ke kinu Playhouse těžké americké limuzíny přivázející k premiéře filmu **Crisis** mnoho významných představitelů americké kultury. Premiéry se mimo jiné zúčastnil režisér Elia Kazan, historik Lewis Mumford, spisovatel Elmer Rice a další představitelé amerického pokrokového kulturního světa.¹⁸ Kino na 55. ulici se pro film **Crisis** nestalo premiérovým náhodně. Byla to pravděpodobně jedna z prvních projekčních síní ve Spojených státech amerických, kde se diváci s českým filmem seznámili již v minulosti. Toto kino doporučoval československý konzulát v New Yorku pro navázání styků československého filmu se Spojenými státy dopisem na ministerstvo zahraničních věcí dne 23. března 1937. Mezitím se v tomto kině promítal film **Golem**, natočený v ateliérech AB v Praze, a dále dokumentární snímek o Pražském ghettu.¹⁹

Podle dobových kritik byl film úspěšný. Připomeňme alespoň slova Elii Kazana: „Je to jeden z nejímavějších a nejtragičtějších filmů, jaký jsem kdy zhlédl. Myslím, že Herbert Kline a jeho spolupracovníci a ti, kteří realizaci filmu umožnili, prokázali trvalou službu dokumentaci historie . . .“²⁰ Pro důkaz naší teze (film **Crisis** měl vyburcovat izolacionistickou americkou veřejnost) jsou výmluvnější slova amerického historika Lewise Mumforda: „Krize je více než pouhý dokumentární film o tom, jak byl slavný národ Čechů nacisty brutálně týrán a nakonec bezcitně a podlým způsobem svými předstíranými „přáteli“ zrazen. Tento film ukazuje pozoruhodným způsobem lidské hodnoty, které byly hrubě zneuctěny velmocemi, jež nadiktovaly osud Československa . . . Krize je neobyčejně působivý film, a to jak po obsahové, tak i dramatické stránce a měl by probudit z jejich vysněného optimismu a zatvrzelého sebeuspokojení ony Američany, kteří se stále ještě domnívají, že zachování míru stojí i za cenu úplného podmanění se silám fašismu . . .“²¹ (Podtrženo mnou.) Frank S. Nugent, filmový kritik z New York Times považoval film **Crisis** za „jeden z nejznamenitějších dokumentárních snímků s politickým obsahem, jaký kdy byl vytvořen . . . Stručně řečeno, vytvořil výstižný, kompletní, očividně autentický a pozoruhodně ostrý záznam významné a tragické historické události — vše je v něm z hlediska dokumentárního pohledu znamenité . . .“²²

¹⁸ Brož J., c. d., s. 51—52.

¹⁹ Archiv ministerstva zahraničních věcí, fond Sekce III., 1918—1939, i. č. 20, kart. 409.

²⁰ Brož J., c. d., s. 126.

²¹ Brož J., c. d., s. 126.

²² **Crisis**, by Frank S. Nugent. In: New York Times, 16. 3. 1939, s. 1587. Děkuji americk-

Krátce před uveřejněním filmu *Crisis* přibyla do newyorského přístavu loď George Washington, jež vyplula z Velké Británie 2. února 1939 a přeplavila přes Atlantik někdejšího prezidenta Československé republiky Edvarda Beneše s doprovodem. Bývalý prezident přijížděl do Spojených států s plánem veřejně nevystupovat na obranu Československa, aby tak neztěžoval nezáviděníhodnou situaci vlády 2. republiky. O to větší bylo překvapení, že navenek izolacionistická americká veřejnost, která se ještě nezbavila své „neutrality“, přivítala Beneše jako oběť. První kroky Edvarda Beneše vedly na newyorskou radnici, kde starosta Fiorello La Guardia temperamentně pronesl uvítací řeč: „... čtyři reprezentanti dvojí úpadkové evropské demodracie a dvou násilnických diktatur se sešli v Mnichově, rozhodli, že místo politiky budou provádět obyčejnou řezničinu, položili si na svůj operační stůl spoutaný malý stát a pak, podvodně jej zradivše, nelítostně jej začali čtvrtit. Prezidenta tohoto státu vítáme dnes v New Yorku...“²³ Také samotný 15. březen 1939 tedy definitivní obsazení zbytku Československa a vytvoření protektorátu Čechy a Morava vyvolal ve Spojených státech nejen neoficiální, ale opět také i oficiální odsouzení tohoto činu. 17. března 1939 byly uspořádány velké schůze českých krajanů v USA. Na největší schůzi v Chicagu přečetl Jan Masaryk za ohromných ovací poselství prezidenta Beneše, který tak vystoupil z politické pasivity. Ze schůzí Čechoameričanů byly odeslány protestní telegramy Chamberlainovi, Daladierovi, Litvinovovi, Rooseveltovi a také protektorátnímu prezidentu Emilu Háchovi. Státní podtajemník Sumner Welles učinil jménem americké vlády toto prohlášení: „Vláda Spojených států již častěji prohlásila své přesvědčení, že světový mír může být zajištěn pouze mezinárodní podporou programu pořádku, založeného na právu. Americká vláda, založená na zásadách lidské svobody a demokracie a oddaná těmto zásadám, musí dát najevo, že tento stát odsuzuje činy, z nichž vyšlo dočasné vyhlazení výsad svobodného a nezávislého národa, se kterým ode dne, kdy Československá republika dosáhla své nezávislosti, lid Spojených států udržoval úzké a přátelské vztahy... Jest zřejmé, že činy zpupného bezpráví a svévolného násilí ohrožují světový mír a samu strukturu moderní civilizace...“²⁴

Bylo by samozřejmě zbrklé domnívat se, že film *Crisis* byl jediným činem, který pomohl uvolnit americkou strnulost ve prospěch fašismem ohrožených států. Ale jistě není přehnané tvrzení, že právě tento film se stal součástí všech akcí, které pomáhaly vytrhnout americký lid z jeho izolacionismu a navíc tento film mohl fakticky v této době pomoci i bezprostředně ohroženému Československu. Proto to také byly Spojené stá-

kému historikovi C. Winstonu Chrislockovi ze St. Thomas University v St. Paul v Minnesotě za zajištění recenze.

²³ Beneš E., *Paměti. Od Mnichova k nové válce a k novému vítězství*, Praha 1947, s. 77–78.

²⁴ Tábořský E., *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*, Praha 1947, s. 77–78.

ty, kde si mohl dovolit československý vyslanec ve Washingtonu Vladimír Hurban stručně a lapidárně odpovědět na výzvu ministerstva zahraničních věcí, aby svůj úřad odevzdal Němcům: „Kapitulaci Háchovu neuznávám, poněvadž je neústavní. Vyslanectví Němcům nepředám...“²⁵

Film *Crisis* svým obsahem a ztvárněním splnil hypoteticky předpokládaný dopad na tehdejší společnost. Tento dopad byl i odrazem zainteresovanosti mezinárodního uskupení spoluautorů. Pro československé autory, ať již jejich osobní pohnutky byly jakékoliv, umožnil vzkřiknout na svět: všimněte si nás, podívejte se, co se v Československu děje. Američanům se na druhé straně podařilo ukázat, co se s evropskou demokracií děje s výmluvným precedensem, že ohrožení demokratických svobod v Evropě ohrožuje i posvátné svobody lidu Spojených států amerických.

Summary

Crisis, an American Documentary Film in the Service of Czechoslovakia

by **Tomáš Grulich**

Produced and directed by Herbert Kline, a member of the Frontier-Film group of American makers of documentary films, the American documentary *Crisis* was shot in Czechoslovakia in the summer and autumn of 1938. With great plasticity, *Crisis* captured the events in the Czechoslovak borderland on the eve of the signature of the Munich Agreement; this act was seen at the end of the picture. Its makers tried to show as objectively as possible that the German minority in Czechoslovakia was not discriminated against.

An international team participated in the production of the film. Consciously or subconsciously, its members pointed out the danger threatening their own nations. In addition to Herbert Kline, already mentioned, the American writer and

²⁵ Táborský E., c. d., s. 81.

journalist Vincent Sheean was the author of the commentary. The American makers of the film intended to show to the vacillating American society that a threat to democracy in Europe immediately imperiled the liberty of the people of the United States too. The Czech director of photography, Alexander Hackenschmied, was understandably interested in showing the world the injustice caused by the Munich Agreement. Two Germans were the remaining members of the international team: A Prague German, progressive theatre director Hans Herbert Burger, 32 years old, participating in the organized activities of progressive cultural personalities who emigrated from Germany to Czechoslovakia, directed the film with Herbert Kline. A young German pianist, Hans Walter Süsskind, who subsequently left Czechoslovakia for Great Britain in order to flee from racial persecution, was another man taking part in the making of the film. Each of the participants had an eminent personal interest in its making.

Its premiere was held in New York on March 13, 1939, mere two days before the occupation of the rest of Czechoslovakia. According to the reviews published at that time, it may be presumed that the said film was one of the means that were meant to produce a relaxation of U. S. rigidity, thus creating conditions more favourable to the countries threatened by fascism.

NÁRODNĚ OBRANNÉ TENDENCE V HRANÉM FILMU ZA PROTEKTORÁTU

Ivan Klimeš

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

I.

Tragický osud Československé republiky na sklonku třicátých let završený jejím zánikem a vyhlášením protektorátu Čechy a Morava sjednotil národní kolektiv k odporu vůči německému diktátu. Deklarování rezistentního postoje mělo dvě spolu související, přesto však odlišné polohy. V jedné se zračilo úsilí vyjádřit protest a vzdor vůči uzurpátorskému kroku třetí říše, v druhé snaha uhájit (stále pomyslnější) zbytky autonomie, zachránit, co se dá. První poloha odrážela veřejné mínění naprosté většiny národa, druhou představovaly počáteční politické cíle řady složek české politické scény v čele s protektorátní vládou, kterou strategie „zachraňování“ později přivedla až ke skutečné kolaboraci. V prvním období protektorátu však ještě byla i háchovská politická reprezentace součástí onoho stmelěného národního kolektivu. Někteří její členové udržovali spojení s domácím odbojem i s emigrací a jako celek se vláda snažila vymáhat na německých protektorátních úřadech dodržování dohod a plnění slibů, Němci neustále porušovaných.¹

Základ Hitlerem přislíbené autonomie tvořila autonomie kulturní, na niž se také německá propaganda velice často odvolávala. Nikdy však nebyla okupanty míněna úplně vážně, přestože ji Němci v oficiálních projevech nepřestávali potvrzovat (či alespoň vyjadřovat dobrou vůli k jejímu přiznání) po celou dobu protektorátu. Důležité však bylo, že okupanti skutečně přiznali české kultuře určité právo na existenci, byť její

¹ Srov. dokument ze dne 14. 10. 1939 „o zásadách nacistů do autonomie tzv. protektorátu ve všech oblastech politického hospodářského a kulturního života“, in: Dokumenty z historie československé politiky 1939—1943. II., Praha 1966, s. 454—469. Dále srov. Jan Tesař, Protiněmecká opoziční jednota na počátku okupace, in: Z počátků odboje, Praha 1969, s. 449—517.

životní prostor stále více omezovali, zvláště pak od nástupu Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora.² V kulturním životě našel český národ půdu pro manifestování i posilování svého protiněmeckého postoje.

Od prvních měsíců protektorátu můžeme pozorovat enormně vzrůstající zájem o nejrůznější formy kulturního vyžití. Stoupala návštěvnost kin, divadel i koncertů, podstatně se zvýšil počet různých pěveckých spolků a ochotnických divadelních souborů, nakladatelé a knihkupci registrovali rostoucí poptávku po knihách. To vše svědčí o zjitřeném kulturním vědomí, o všeobecně uvědomované potřebě kontaktu s kulturními hodnotami, jež uprostřed represivního režimu promlouvaly se zesílenou naléhavostí. Přestože humanistické poselství přinášela i díla světové kultury (s vývojem válečných událostí ovšem klíčová kulturní teritoria postupně mizela ze „zákonného“ kulturního života protektorátu), je nadsadě, že společenský kontext propůjčil nejmocnější účín a nejsymboličtější dimenze národním kulturním (a historickým) tradicím, které zprostředkovaně — ale někdy i přímo — ukazovaly, jaké násilí bylo spácháno na českém národu a jeho starobylé státotvorné tradici. Němci si ovšem tuto funkci kultury velmi dobře uvědomovali.³

Obrovská konjunktura národních motivů ve společenském životě nebyla v první etapě protektorátu nikterak v rozporu — a to je velmi důležité — s kulturní politikou protektorátní vlády, která tomuto spontánnímu kulturnímu proudu nekladla žádné meze a která patrně v popularizování i adoraci národních specifik shledávala alespoň částečné naplňování slíbené kulturní autonomie. Nelze ovšem přehlížet ani druhou stránku věci, že totiž toto národní kulturní hnutí rezistentní energii nejen vyzařovalo, ale i pohlcovalo. I to bylo ostatně v souladu s kursem oficiálních politických kruhů, které se od 15. března 1939 neustále obracely k nejširším vrstvám obyvatel s výzvami ke klidu a rozvaze. „Oč teď v první řadě jde jest, abychom přemohli svou bolest svojí rozvahou, abychom nepředloženými citovými výbuchy svého žalu nezhoršili politickou situaci svého národa. Radím vám a prosím vás, zvláště dělníky a všecken pracující lid, zachovejte klid, pracujte a vydržte nyní, co osud přinesl. Každý nepředložený akt by mohl těžce poškodit náš stát i náš národ. Je nutné, aby každý z nás sám u sebe a pro sebe jasně pochopil,

² Vedle drastického zásahu do českého školství, jakým bylo zavření vysokých škol, pocítila česká kultura nejsilněji stále se zotřující cenzuru. Bylo zastaveno velké množství českých periodik (za rok 1941 dokonce přes 600 titulů, byť ne vždy z politických důvodů), knižní trh byl ochuzován o stále větší počet zahraničních i domácích autorů, totéž se odrazilo v koncertním a divadelním repertoáru i v nabídce kin, divadla byla dokonce v roce 1944 uzavřena zcela.

³ „Pozoruji už nějaký čas, že v kulturním oboru jisté české kruhy chtějí uměle zkonstruovat svébytnost, která nikterak neodpovídá historickým skutečnostem a vývoji až do dnešního dne.“ Říšský protektor svob. pán von Neurath o poslání tisku v Protektorátě, Národní listy 3. 9. 1940, s. 1. Srov. též František Springer, Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940, Svobodný zítřek 2, 1946, č. 3, s. 8.

že se musíme správně a rychle orientovat v životním prostoru, který zbývá našemu národu.“⁴ Do zbývajících životního prostoru spadala zejména kultura, která sehrála v letech okupace mimořádně významnou roli. Udržovala vědomí kontinuity s minulostí, byla živoucím důkazem kulturní vyspělosti a životaschopnosti českého národa, byla útočištěm, zdrojem duchovní posily i nadějí do budoucna. Všechny tyto funkce se snažil alespoň částečně plnit také český film.

Českou kinematografii stihl za protektorátu osud odvětví poutajících zvýšenou pozornost okupantů. Vyspělé technické zázemí, moderní ateliéry, vyškolený personál — to vše z ní činilo atraktivní kořist. Nemalou roli tu ovšem sehrávalo i náležité docenění propagačního významu filmu. Systematickými zásahy do struktury celého odvětví i jednotlivých podniků, do jejich ekonomiky, do majetkoprávních vztahů Němci postupně obsazovali pozice českého filmu. Zabrali ateliéry, radikálně zredukovali počet českých filmových společností, ve prospěch německého filmu ovlivňovali distribuci, vykonávali cenzuru.⁵ Goebbelsovy proklamace o tom, že „Německo nemá . . . zájem na tom, aby při provádění . . . procesu přeorganizace Evropy porušilo snad hospodářské, kulturní nebo sociální svébytnosti českého národa“⁶, byly pochopitelně na hony vzdáleny realitě. Stejně tak jeho údajné přání ukázat řadu českých filmů německému lidu či výroky o možnostech šířit českou kulturu po celém území Říše pocházely z arzenálu goebbelsovských propagandistických gest.⁷ Mnohem hodnověrnější postoj nalezneme v jeho denících: „Musíme se stát naprosto dominantní filmovou velmocí evropského kontinentu. Pokud budou filmy vyráběny ještě v jiných státech, mohou mít pouze lokální nebo vymezený charakter. Proto musíme jakémukoliv vytváření nového národního filmového průmyslu podle možností zabránit, popřípadě síly k tomu způsobilé angažovat pro Berlín, Vídeň nebo Mnichov.“⁸

Možnost obrany proti takovému tlaku byla v podmínkách protektorátu minimální. Jednání na vládní úrovni žádné praktické výsledky nepři-

⁴ Z rozhlasového projevu poslance Národního shromáždění a bývalého ministra Jaromíra Nečase; projev byl vysílán 15. 3. 1939. Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., Praha 1966, s. 230. Na události 17. listopadu 1939 reagoval v rozhlasu prezident Emil Hácha (18. 11.) slovy: „Životní prostor českého národa je vklíněn do životního prostoru německého národa. Musíme z toho všichni chápati, co z toho pro nás všechny vyplývá . . . Jakékoliv činy proti veřejné moci a pořádku zavedenému v protektorátě měly by vzápětí nedozírné újmy pro jednotlivce a pro národní kolektiv.“ Tamtéž, s. 233—234.

⁵ Srov. Dokumenty z historie československé politiky 1939—1943. II., Praha 1966, s. 590—592.

⁶ Říšský ministr dr. Goebbels o poměru Říše k Protektorátu, Národní listy 13. 9. 1940, s. 1.

⁷ Srov. Rede des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels beim Empfang der tschechischen Journalisten und Kulturschaffenden, Böhmen und Mähren, 1940, č. 7, s. 267.

⁸ Goebbels Tagebücher. Aus den Jahren 1942—43. Mit andern Dokumenten, herausgegeben von Louis P. Lochner, Zürich 1948, s. 206. (Cit. podle Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films. Band 4. 1939—1945, Berlin 1983, s. 227.)

nesla, takže filmovým pracovníkům zůstalo jediné východisko — „naučit se žít ve zbývajícím prostoru“. Projevili v tom nemalou vynalézavost. Toto konstatování se zdaleka netýká jen sféry tvůrčí a výrobní, ale právě tak i oblasti distribuce. V malých městech a obcích se zpočátku kupříkladu dařilo čelit šíření nacistické ideologie prostřednictvím filmu obratným programováním kin. Ideově exponované německé filmy mívaly nejmenší možný počet repríz, objevovaly se v sousedství významných filmů českých, paralyzujících jejich vliv, anebo přicházely o diváky, které přetahovalo konkurenční kino nabízející jako z udělání podstatně atraktivnější program (například film s Vlastou Burianem).⁹ Zostřený dohled a systém vyhlášek upravujících provoz kin a zvýhodňujících německý film na úkor českého však tuto „hru“ brzy znemožnily.

Pod deprimujícím dojmem německého náporu se na počátku protektorátu zrodily ve filmových kruzích pochybnosti, zda má vůbec smysl usilovat za dané situace o zachování českého filmu (beztak provinční úrovně), zda by nebylo lepší se domácí filmové tvorby na čas zříci a začít s jejím rozvojem znovu a lépe až po porážce Německa. Vzrušená diskuse na toto téma se dle pamětníků odehrála na sklonku roku 1939 v Mánesu v uzavřené společnosti několika desítek spisovatelů, herců a filmařů. Po vlivném vystoupení Vladislava Vančury dospěla tato společnost k závěru, že je třeba všechny pozice držet a bojovat o ně, nepřipravovat se dobrovolně o kontakt s veřejností a o možnost působit v nejtěžších chvílích českého národa na jeho vědomí. Byly zde formulovány tři základní principy, jimiž se měla filmová tvorba nadále řídit. Za prvé: rozhodně se vystríhat kolaborace s okupanty; za druhé: posilovat národní vědomí využíváním klasického odkazu národní kultury; za třetí: zvyšovat uměleckou úroveň českého filmu.¹⁰ Toto kolektivní rozhodnutí zanechalo v protektorátní tvorbě zřetelné stopy.

Přes všechna omezení film představoval relativně stabilní platformu pro kontakt umělecké fronty s veřejností. Na rozdíl od divadel kinům trvalejší hromadné uzavření nehrozilo, neboť i Němci jich využívali k propagandistickým účelům. Pokud se týče domácí filmové výroby, ta sice byla drasticky zredukována, nikdy však nezanikla úplně.¹¹ Masová exploatace filmu (a jeho neobyčejná popularita) přitom zaručovala, že každé dílo osloví v krátkém čase nejširší vrstvy národa po celém území protektorátu. (V tom byl film blízký rozhlasu.) Intenzitu diváckého zážitku navíc umocňovalo kolektivní vnímání. Jestliže se některý film svým vyzněním adresně obracel k národu a divák v hledišti vnímal fyzickou přítomnost „národního“ kolektivu, rozeznávalo se poselství díla o to silněji a naléhavěji. (V tom bylo zase filmové představení srovnatelné s di-

⁹ Srov. Václav Zima, Kulturní život středních Čech v době okupace, in: Středočeské kapitoly z dějin okupace 1939—1942, Praha 1965, s. 120—146.

¹⁰ Srov. Elmar Klos, Dramaturgie je když . . ., Praha 1987, s. 41—42.

¹¹ Počet premiér nových českých filmů: 1939 — 39; 1940 — 42; 1941 — 19; 1942 — 12; 1943 — 8; 1944 — 10.

vadlem a koncertem.) Konečně předurčenost filmu k jeho aktuálnímu poslání za protektorátu pramenila i ze syntetické povahy tohoto uměleckého druhu. Právě jí film vděčil za to, že mohl volně disponovat veškerým arzenálem motivů, které nabízely hudba, literatura, výtvarné umění i divadlo (a nadto příroda a vůbec vše, co se naskýtalo lidskému oku a uchu). Záleželo jen na odvaze, vynalézavosti i kulturnosti tvůrce, jak s tímto fondem naloží, popřípadě zda jej vůbec využije.

Uvědomění si posilující role filmu a vystupování filmu v národně obranné funkci mělo klíčový význam pro utváření vztahu mezi tvůrcem a protektorátním publikem. Realita protektorátu však i nezávisle na vůli autorů sama konotovala při recepci díla významy, které propůjčovaly i zcela apolitickým filmům politické podtexty. Pamětník Elmar Klos uvádí v této souvislosti jako příklad dokonce i „skleníkový“ obraz doby v tehdejších filmech. Naprostá absence reálií protektorátní a válečné skutečnosti prý v diváku „upevňovala pocit jejího vědomého odmítání, její pomíjivosti“.¹² Takovéto odhalování dobových významů může dnes — ve zcela odlišném společensko-politickém kontextu — vzbuzovat v nejednom případě až dojem spekulace. Přesto však vezmeme v patřnost zjitřenou mysl divákovu, jeho niternou účast na tragickém národním osudu a počítejme s jeho probuzenou aktivitou — protektorátní publikum přicházelo do kina dychtivě hledat a nalézat skryté významy. V takovém rozpoložení pak bylo schopno izolovat ve struktuře díla kterýkoliv prvek a samostatně jej propojit se společenskou realitou. Vše za této situace mohlo nabýt povahy symbolu — česká řeč (která se nyní musí dělit o své místo s němčinou), milovaný herec (jehož si divák pamatuje z filmů dnes již zakázaných), důvěrně známé prostředí, památné místo, hudební motiv, letopočet udávající dobu děje (a upomínající na lepší časy). Možností, jak oslovit diváky, bylo nepočítaně. Svým způsobem mohl mít každý český film bez ohledu na žánr a téma posilující vyznění a v druhém plánu vlastně mohl s diváky vést jakýsi politický dialog. To je ostatně také důvod, proč i agilní německá cenzura zůstávala v určitém bodu bezradně stát.¹³

Orientace české kultury na demonstrování národní kulturní svébytnosti našla širokou odezvu i ve filmové tvorbě. Zároveň však vyvolala i snahy o teoretickou reflexi národních aspektů ve filmovém díle.¹⁴ Minulost českého filmu totiž neskýtala příliš záruk, že zde nedojde ke konjunkturalistickému zneužití (a tím znevážení) celého trendu. Záliba v povrchním folklorizování a v pokleslém starovlasteneckém sentimentu, ty-

¹² E. Klos, op. cit., s. 44.

¹³ Potvrzuje to pohled z druhé strany: „Pod tlakem německých sjednocovacích opatření se zmenšila sice početná česká filmová produkce, byly však dány do oběhu filmy z dřívějších se snahou o účinnou propagandu svébytné národní české kultury, aby tak byla posílena národní vůle k odporu. Činilo se to tak obratně, že často nebylo podkladu pro cenzurní zákrok.“ F. Springer, op. cit.

¹⁴ Srov. zejména A. M. Brousil, *Film a národnost*, Praha 1940.

pická pro meziválečnou produkci, ukazovala jasně, že takové nebezpečí je naprosto reálné. Kolektivní předsevzetí zvýšit úroveň českého filmu — seriózní tvůrci přikládali tomuto úkolu bezpochyby i politický smysl — generovalo kritičtější postoj k povrchnímu pojetí národního filmu. „Nepokládejte za národní film všechno, co z obchodní vypočítavosti hřeší na vaše vlastenecké city a zneužívá slavných jmen pro umělecký brak, pro kýč znesvěcující naši národní kulturu. Poznáte, že tak zvaná ryzí českost filmu netkví jen v nafilmování známých slavných postav národních, ale že vyzařuje ze způsobu života, ze slov, z charakteru osob a z jejich příbytků, že všechno to může tvořit onu líbeznou českou atmosféru, která je tak vlastní postavám Alšových a Mánesových obrazů. Může to být v kostýmech i v dnešní době, ta měkkost a hudebnost, v níž se odráží přívětivý obrys české krajiny. A boj o tento výraz je právě nejvyšším úkolem umění v českém filmu.“¹⁵

Národní ráz filmy získávaly především čerpáním z historických a kulturních tradic. Řada reminiscencí roztroušených po nejrozličnějších filmech upomínala na starobylou českou kulturu a její četné památky, na velké postavy českých dějin, na slavnou minulost českého národa. V této posilující obranné funkci vnímalo národní tradice české obyvatelstvo protektorátu, ale právě tak na ně pohlížely i německé a kolaborantské kruhy, které se bez valného úspěchu pokoušely historické tradice zmanipulovat k vlastním propagandistickým cílům.¹⁶ S omezováním kulturní autonomie protektorátu se postupně zmenšoval i prostor pro projevy rezistentního postoje prostřednictvím symboliky tradic. Ve filmu rezonovala tradicionalistická vlna zřetelně ještě v roce 1941, ale jinak spadá její kulminační období patrně do roku 1940.¹⁷ Na zjevné i skryté politikum historických a kulturních tradic reagovaly německé protektorátní úřady zostřením cenzury a násilnou redukcí teritoria, na němž mohl hlas národních tradic znít. Tato represivní opatření byla zároveň podporována aktivistickým tiskem, jenž útočil na umělce zahleděné do minulosti a vyhýbající se ve své tvorbě „velikým úkolům dneška“.¹⁸ V prudce se zhoršující situaci nemohla již latentní komunikace filmových tvůrců s diváky užívat tak explicitní formy jako dosud a musely být k tomu hledány sty-

¹⁵ Otakar Vávra, Vyznání víry, Kinorevue 7, 1940—1941 (2. pololetí), č. 28, s. 22.

¹⁶ Například Emanuel Moravec se v jednom ze svých rozhlasových projevů (26. 10. 1939) nazvaném přímo Co by řekl dnes českému národu svatý Václav stylizoval do role patrona české země, který — Moravcovými ústy — nabádá český národ ke kolaboraci s Němci. Srov. Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu IV., cit. vyd., s. 231—232. Řadu dokladů o společenském významu historie za protektorátu i o zápasech kolem ní přinesl Josef Tomeš, Historie v letech zkoušky, Praha 1985.

¹⁷ V historické publicistice konstatoval Tomeš zeslábnutí této vlny již ve druhé půli roku 1940. Tamtéž, s. 12—13.

¹⁸ „Omývání mrtvol sebeslavnějších a sebevýznamnějších zůstane jenom neplodnou prací, zůstává-li se staticky jenom u této činnosti a nejde-li se dále... Kdo nemá dosti odvahy jíti s sebou a chce se schovávat za velká jména a obratně kličkovat mezi mumii našich velikánů, aby se sám nemusel postavit tam, kde fouká ostrý vítr, ten bude prostě přeskóčen.“ Josef Strnad, Co je a co není aktivismus v umění, Zteč 1, 1942, č. 2, s. 5.

lizovanější prostředky. Pokud se vůbec ještě v nových filmech aktuální významy objevovaly, byly vkládány do složitěji šifrovaných znaků a ukrývány do hlubších vrstev díla. Tato vnitřní proměna, která zrcadlí změny v protektorátní kulturní politice i v celkové společenské atmosféře, patří k podstatným vývojovým rysům české filmové tvorby tohoto období.

II.

Aby český film mohl v protektorátu plnit národně obrannou funkci, musel jeho jazyk disponovat souborem obecně srozumitelných znaků, které by zprostředkovávaly de facto politické obsahy. Mnoho z nich vyrůstalo dílem z tradice českého filmu (např. zobrazování přírody českou kameramanskou školou), dílem z obecné tradice národní kultury, jak ji vnímala česká společnost na počátku protektorátu. Nelze samozřejmě hovořit o striktně fixovaném „lexikonu“. Soubor těchto znaků měl i svou proměnlivou část, sestávající z příležitostně vytvářených znaků většinou alegorické povahy (tedy významově jednorozměrných), které nevyužívaly tradiční symboliky. Stěžejní část tohoto souboru však byla konstantní. Její pole působnosti ovšem daleko přesahovalo hranice filmu, neboť tytéž významy zprostředkovávala ve všech oblastech kulturního života. Právě tato její univerzálnost jí zaručovala všeobecnou srozumitelnost. Její jádro tvořilo několik střešních symbolů, od nichž se odvíjely dílčí motivy vztahující pak do příslušného filmového díla významové rozpětí mateřského symbolu. Je snad zbytečné zdůrazňovat, že křížováním motivů se tyto symboly v dílech propojovaly a zvětšovaly tak svůj významový interval i emocionální náboj.

Následující pohled na některé trsy motivů míří k identifikování těchto symbolů a dalších prostředků, jimiž česká filmová tvorba reálně přispívala k posilování národního vědomí i rezistentního postoje protektorátní divácké obce.¹⁹

Dějiny národu českého

Žádný historický film ve smyslu díla zobrazujícího význačné dějinné události a osobnosti za okupace prakticky nevznikl. Není tedy — zdálo by se — k zavedení této kapitoly valného důvodu. Historické tradice nicméně do hrané tvorby nejrůznějšími cestami vstupovaly a chceme-li vní-

¹⁹ Při psaní této stati měl autor možnost pracovat jen asi se čtvrtinou protektorátní produkce (kolem 30 titulů). Většina filmů užívaného vzorku vznikla do roku 1941, proto je zde středem pozornosti produkce z prvních fází protektorátu (Neurathovy éry). V důsledku toho byl autor nucen víceméně rezignovat na postižení proměn obranných tendencí, ačkoliv je nepochybné, že si rostoucí tlak vnějších okolností takové proměny vynucoval.

mat film v jeho reálných kulturně historických souvislostech, nemůžeme tuto skutečnost přehlížet, neboť bychom se připravili o jeden nikoliv nezajímavý rozměr protektorátní tvorby. To, že se českým dějinám nestalo „statutu“ námětového zdroje hraného filmu, mělo hlubší příčiny. Meziválečné osudy českého historického filmu se odvíjely poněkud paradoxně. K ideji historického dramatu či epopoje zobrazující slavné děje vzhlíželi tvůrci i nejširší divácké vrstvy s obrozeneckou úctou, nevalné výsledky řídkých pokusů o tento žánr je však téměř pravidelně iritovaly. Připočteme-li k oprávněné nedůvěře výrobců ještě chronický nedostatek peněz, octneme se u příčin celkové zdrženlivosti a krajní opatrnosti vůči této námětové oblasti. Za protektorátu k tomu přibýly ještě obavy z cenzury, která by historický projekt podrobila obzvlášť důkladné prověrce.

Vztah okupantů k českým historickým tradicím je ostatně velice výmluvný a jasně ukazuje, jak Němce zneklidňovalo historické povědomí české společnosti a symbolika jejích národních tradic. Zároveň také do svědčuje, že tradice ve funkci symbolu skutečně vystupovaly, a to symbolu závažného, po výtce politického obsahu. (V nejhlubším smyslu se ve světle historických tradic protektorát jevil jako historická anomálie, tedy dočasná epizoda.) Proto také němečtí historikové i kolaborantské kruhy vyvinuli nemalé úsilí, aby pro ustavení protektorátu našli v českých dějinách logické zdůvodnění. A zde se skrývalo další nebezpečí pro historický film — možnost jeho zneužití k proněmecké propagandě. Takový záměr obsahoval například projekt filmu o svatém Václavovi. Tento dlouho připravovaný film měl v intencích oficiální propagandy interpretovat postavu knížete Václava jako symbol loajálního poměru Čechů k německé říši. Projekt, který dospěl do stadia hereckých zkoušek, se podařilo ustavičným protahováním přípravných prací nakonec odvrátit.²⁰ Zatímco všude jinde budeme sledovat úsilí tradice uplatnit, zde máme naopak příklad snahy ochránit je před možnou diskreditací. Pokusy zneužít svatováclavské tradice k propagaci loajálního postoje k říši byly sice poměrně četné (patřilo k nim například pojmenování Svatováclavské orlice), ale jejich reálný společenský dopad zůstal velice omezený. Prozrazují to i filmy se svatováclavskými reminiscencemi v jasné národně demonstrativní funkci. Například expozici **Paličovy dcery** (r. Vladimír Borský, 1941; premiéra 21. 3. 1941) podle J. K. Tyla zahajuje svatováclavská mše. Jde o vstupní sekvenci exponující hlavní postavy dramatu a vybavenou zobecňující schopností rámuje scén. Po úvodním titulku „V Květolibech léta Páně 1875 na den sv. Václava“ otevírá celé dílo scéna ve venkovském kostelíku, kde shromážděný lid zpívá starodávnou píseň Svatý Václave: „Svatý Václave, vévodo české země, pros za nás Boha, svatého ducha, Kriste eleison.“²¹ Dříve, nežli se začne odvíjet ja-

²⁰ Film **Kníže Václav** měl režimovat František Čáp, titulní role byla svěřena Karlu Högrovi. Hlavní období příprav spadá do roku 1942.

²¹ Veškeré dialogy či písňové texty zde citujeme přímo z filmů, není-li uvedeno jinak.

kýkoliv děj, modlí se lid k patronu české země. Také ve veselohře **Poslední Podskalák** (r. Jan Svíták, 1940; premiéra 18. 10. 1940) je právě expozice prostoupena historickými a kulturními reminiscencemi, mezi nimiž nechybí ani motiv svatováclavský. Podle rodového obyčeje zde dostává dítě na křtinách jméno Václav. Nad matrikou pak pronáší pan farář s úsměvem, ale slavnostně: „Tisíce českých jmen a většina Václavů. Tak lidé z Podskalí vzdávali hold patronu české země.“ A k dovršení této oslavy národní tradice nato starý hrdý Podskalák (Jaroslav Vojta) pana faráře žádá, aby jméno zapsal do matriky po staru — Vácslav. Zápis je zkontrolován detailním záběrem.

Podobné projevy historického povědomí dramatických postav včleňovaly každou takovou postavu pevněji do českého prostředí, jež zase jejím prostřednictvím získávalo dějinnou dimenzi. Někdy k tomu stačily i docela nepatrné zmínky. Převozník Václav Král (Jindřich Plachta), postava z filmu **Žiznivé mládí** (r. Miroslav J. Krňanský, 1942—1943; premiéra 15. 10. 1943), reaguje na neosobní oslovení („vemte to za mě, Králi“) napomenutím: „Dycinky Králi Václave.“ I tato skutečně nevinná konverzační hříčka, vzniklá inverzí jmen, vlastně odkazovala k historickým i kulturním tradicím, jejichž znalost přirozeně předpokládala a bez nichž také ztrácela smysl.

Na strukturních souvislostech uvnitř díla a vnějším společenském kontextu záleželo, s jako intenzitou se reminiscence rozezní. V životopisném filmu **To byl český muzikant**. (r. Vladimír Slavínský, 1940; premiéra 9. 2. 1940) dostává František Kmocho (Otomar Korbelář) na svém prvním koncertě v Praze malý dárek — taktovku. Na přiloženém štítku s věnováním („za zásluhy o českou písničku“) stojí jména obou dárců: František Palacký a František Ladislav Rieger. Dosud izolovaný svět hudby se v tomto okamžiku propojuje se světem české politiky druhé poloviny 19. století. Kmochova tvorba zaštitěná nyní autoritou Palackého a Riegra ocitá se náhle v širších společenských souvislostech a získává hlubší smysl. Obětavá práce pro českou písničku stává se jedním kamenem z mozaiky národního hnutí, usilujícího o rozkvět českého národa a uznání jeho práva na sebeurčení. Jméno Františka Palackého mělo ovšem za protektorátu ještě další konotace: odpůrce pangermánské myšlenky; autor koncepce českých dějin dokonale vrostlé do české kultury a marně napadané německými historiky (byla později příčinou nacistického tažení proti Palackému); tvůrce geniálního historického díla, jehož nové vydání v roce 1939 se setkal s mimořádným zájmem veřejnosti a stalo se za protektorátu vyhledávanou četbou (za Heydricha muselo být staženo s prodeje).²² Není až tak důležité, jak dalece diváci stopovali souvislosti, které film nabízel. Podstatný byl globální vjem symbolu, posilující i emocionální zážitek.

Historické reminiscence pronikaly do jednotlivých filmů také v podo-

²² Srov. J. Tomeš, op. cit., s. 17—22.

bě záběrů památných míst (Pražský hrad, Vyšehrad, Říp aj.), jež byly každému Čechu symbolem slavné minulosti jeho zkoušené vlasti. Často měly tyto záběry spíše ornamentální charakter, ale vyskytly se i případy, v nichž se symbolika památných míst náhle rozezněla. Mladého houslistu Josefa Hupku (Rudolf Hrušínský), hrdinu filmu **Humoreska** (r. Otakar Vávra, 1939; premiéra 11. 8. 1939), zastihneme v jedné scéně, jak vydělává peníze na nejnuznější živobytí pro sebe a svého synka. Zubožený mladík, pomýšlející na sebevraždu, stojí s děckem u nohou a s houslemi v rukou na Karlově mostě pod sochou ukřižovaného Krista. Pozadí záběru tvoří panoráma Pražského hradu. Přítomnost tradičního symbolu českého (československého) státu dodává obrazu zbědovaného, vyčerpaného mladíka, hrajícího na Karlově mostě Dvořákovu **Humoresku**, průhledný alegorický obsah.

Jestliže se například divadlo za protektorátu obrátilo k historickému dramatu, volil film se svými dílčími historickými reminiscencemi cestu opatrnější. Ale i v tomto skromnějším uplatnění historických tradic je dobová vlna obranného historismu patrná.

Česká literatura

Z pokladnice české literatury těžili filmaři nepřetržitě přinejmenším od počátku dvacátých let. Na sklonku dalšího desetiletí to tedy bylo již letité partnerství, provázené ovšem neutuchajícími spory o míru povinné pietnosti k předloze, resp. o techniku adaptační práce. Neutichly ani za protektorátu, jehož filmová produkce dodávala podobným polemikám stále nový materiál. Volbu literárního díla, kterou dosud diktovaly pouze zřetele komerční, osvětové, popřípadě umělecké, začala za okupace výrazně ovlivňovat také symbolika literárních tradic, která nyní vystoupila do popředí. Klasická literatura, po desetiletí promlouvající k české společnosti a s jejím osudem spjatá, se v nových kontextech stala aktuálně rezonujícím znakem kulturní svébytnosti českého národa (a práv s ní spjatých), kterou mohlo symbolizovat i jediné jméno či jediné dílo. Přesvědčivě to ukázalo uložení ostatků Karla Hynka Máchy na Vyšehradě v květnu 1939 — pohřeb se změnil v mohutnou národní manifestaci.

Upřímný zájem, který projevovali filmaři i diváci o adaptaci literární klasiky, signalizoval zvroucnělý vztah k národnímu kulturnímu dědictví. Filmovou podobu dostala díla Boženy Němcové, J. K. Tyla, K. V. Raise, Vítězslava Háška, Jakuba Arbesa, Viléma Mrštíka, J. Š. Baara, Karla Klostermanna, K. M. Čapka Choda, F. X. Svobody, M. A. Šimáčka, tedy vesměs literatura 19. a počátku 20. století. Některé z těchto adaptací bezpochyby vznikly daleko spíše pro zvučné jméno klasikovo než pro dispozice díla k filmovému zpracování či aktuálnost jeho obsahu. Filmová kritika dospěla k takovému zjištění například nad adaptací **Paličovy**



Alegorický záběr z filmu **Humoreska** (1939) využívající panoramatu Pražského hradu jako tradičního symbolu českého státu

dcery,²³ ale ještě více to platí o jiném tylovském filmu těchto let **Pražském flamendru** (r. Karel Špelina, 1941; premiéra 23. 1. 1942).

Neaktuálnost námětu nicméně nevyklučovala výskyt alegorických scén či různých motivů odkazujících ke skutečnostem přítomného času. Právě **Paličova dcera** takové prvky obsahovala. Rozárka (Lída Baarová) je zde obviněna z činu, který spáchal její otec. U výslechu odmítne viníka vyžadit a rozhodne se podsoupit trest místo něho. Uprostřed noci se jí ve vězeňské cele vybaví vzpomínka (vyjádřená i obrazem) na slova jejího milého (Karel Höger): „Rozárko, kdybych vám mohl být nějak nápomocen v těchto těžkých dobách, byl bych nejšťastnější člověk na světě.“ Do tmy ponořenému záběru dominuje světlem zdůrazněná černá mříž v okně a její deformovaně zvětšená stínová replika na stěně cely. V závěru filmu stojí Rozárka v pláči před mřížemi, za nimiž odvádějí jejího otce. Motiv oběti, motiv nesvobody, motiv domova — opouštěného (Rozárka s dětmi) i v české zemi nalézaného (návrat Čechoameričana Kolínského a jeho syna), to byly vazby k realitě protektorátu, které se sotva mohly minout účinkem. Jeden z reklamních sloganů na ně dokonce přímo upozorňoval: „I v dramatu z minulosti českého venkova možno vystihnouti otázky věčně živé a časové...“²⁴

Nejpřednější místo zaujaly u diváků adaptace, jejichž předlohy náleží do panteonu národní literatury — díla, k nimž český národ nikdy nepřestal vzhlížet s posvátnou úctou, díla, s nimiž se identifikoval a v nichž nalézal moudrost a posilu. Nepřekvapí proto, že se nejmasovějšího ohlasu dočkalo filmové zpracování **Babičky** Boženy Němcové (r. František Čáp, 1940; premiéra 15. 11. 1940). Jistě tomu nemálo napomohla skutečnost, že šlo o přepis pietní a skutečně kultivovaný. Božena Němcová se za protektorátu stala zbožňovanou, básníky opěvovanou bytostí²⁵ a její dílo bylo ceněno nadevše. S vlateneckými city prozíravě kalkulovala reklama, která oslovovala veřejnost sugestivními slogany typu: „BABIČKA. Je vůbec někdo, kdo by ji nemiloval?“ nebo „Jistě nebude jediného českého člověka, který by se nešel podívat na film BABIČKA.“²⁶ František Čáp, který záměrně volil úzkostlivě pietní cestu, aby se co nejméně odchýlil od vžité představy čtenářů, charakterizoval své dílo jako „národní film, plný všelidské lásky a hlavně lásky k půdě, která nás zrodila“.²⁷

Film zahajuje detailní záběr na otevírající se knížku s portrétem Boženy Němcové. Na stránce s prvními větami románu počne ženský hlas de-

²³ Bedřich Rádl, *Paličova dcera*, *Kinorevue* 7, 1940—1941 (2. pololetí), č. 33, s. 138.

²⁴ Reklamní materiál k *Paličově dceři*, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 369 R/41 303, nestr. Je zajímavé, že v německé verzi sloganu uvedené tamtéž se slovo „časové“ nevyskytuje: „Dass auch ein Drama aus der Vergangenheit des tschechischen Landlebens ewig lebendige Fragen erfassen kann, ...“

²⁵ Srov. k tomu Jiří Pavelka, *Hledání místa v dějinách*, Praha 1983, s. 151—153.

²⁶ Reklamní materiál k filmu *Babička*, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 333/19 821, nestr.

²⁷ Tamtéž.



Jedna ze scén vnášejících do adaptace klasické divadelní hry J. K. Tyla **Paličova dcera** (1941) aktuálně znějící motiv nesvobody.

klamativně předčítat: „Dávno, dávno již tomu, co jsem posledně se dívala do té milé mírné tváře . . .“ Čáp tak hned v prvním záběru definoval svou adaptaci jako filmem ilustrovanou četbu důvěrně známého, milovaného románu. I literární původ syžetu se tedy stal — a ne náhodou — součástí filmového vyprávění.

Milována všemi — postavami románu i jeho čtenáři — požívala babička všeobecné úcty. Každé její slovo bylo bráno jako projev ryzí lidové moudrosti, proto má také každá babiččina věta ve filmu náležitou váhu. Tím závažnější a také symboličtější vyznění má potom závěrečný obraz, v němž tato stará žena jednající vždy podle svého svědomí oslovuje Barunku: „Chtěla jsem tě o něco poprosit. Nezapomeň na zem, ze které jsi vyšla. Je to matka nás všech. Nezapomeň, co ti babička říkala. Pamatuj, že jsi krev mé krve.“ Nato mladičká Barunka v pohnutí pronáší s velmi vážnou tváří v detailním záběru poslední větu filmu: „Já nikdy nezapomenu, babičko.“ V jiném filmu by mohl závěrečný slib docela dobře zůstat soukromou záležitostí filmové postavy. Zde však tento slib uzavírá dílo-symbol, které národ umístil na nejčestnější místo svého literárního panteonu, a vyslovuje jej dívka, která má vyrůst v autorku tohoto díla, spisovatelku uctívanou celým národem. Proto mají Barunčina závěrečná slova charakter slavnostní národní přísahy.

Babičce se svým idylickým rázem a základním situačním modelem velice blížil **Pantáta Bezoušek** (r. Jiří Slavíček, 1941; premiéra 7. 11. 1941) podle známého románu K. V. Raise. Vznikl o rok později a z úspěchu **Babičky** patrně vycházel; alespoň reklama na tuto spojitost poukazovala.²⁸ Aktuální významy samozřejmě nebyly nezbytnou podmínkou srdečného přijetí filmového díla. Koneckonců řada velice úspěšných veseloher z protektorátních let na podobné ambice zcela rezignovala. I mezi literárními adaptacemi se vyskytovala díla stavějící především na pověstné předloze a suverénním uměleckém tvaru filmového zpracování, například **Pohádka máje** natočená podle lyrického románu Viléma Mrštíka (r. Otakar Vávra, 1940; 25. 10. 1940). Avšak vzhledem k tomu, že všechny tyto klasické předlohy se několik desítek let podílely na českém kulturním dění, byly také zároveň schopny konotovat i významy na obsahu díla zcela nezávislé, což přirozeně prohlubovalo emocionální vztah veřejnosti k příslušnému dílu. (Ten mohl být mimochodem i záporný, ale kritický pohled na reprezentativní postavy a díla české kultury nebyl pro léta okupace typický.)

Zcela výjimečně, ale přece objevovaly se v protektorátních filmech také reminiscence na tradice české literatury. V již zmiňovaném filmu **Poslední Podskalák** přivádí rázovitý starousedlík z Podskalí, zakládající si na rodových i národních tradicích, svého vnuka na Slavín, o němž hovoří jako o „posvátné půdě“. Zastavují se spolu u hrobů velkých osobností české kultury — Boženy Němcové, Svatopluka Čecha, Josefa Václava Sládka ...

Adaptace klasických literárních předloh tvoří v protektorátní tvorbě výraznou skupinu filmů, v níž nechybějí ani díla skutečných uměleckých kvalit. Tyto filmy za okupace upevňovaly vědomí národních kulturních tradic a posilovaly citový vztah obyvatel protektorátu k české kultuře.

V hudbě život Čechů

Analýza zobrazování uměleckých prostředí v českém filmu jednou přinese zajímavé doklady o filmařské fikci společenského statusu jednotlivých uměleckých druhů v meziválečném i protektorátním období. Snad největší vážnosti v ní požívá hudba. Ze všech umělců jsou to v českém filmu totiž jenom hudebníci, kteří dobývají svět a naplňují tak stoletou touhu malého národa po světovosti. Tento stereotyp má ovšem svůj předobraz v historické realitě. V 18. století se Češi těšili pověsti hudebně vzdělaného národa. Čeští skladatelé působili v mnoha evropských kulturních centrech a nejednou zde zaujímalí významná postavení.

²⁸ „Klenot českého písemnictví, filmový protějšek **Babičky**, je filmový přepis románu K. V. Raise ...“ Reklamní materiál k filmu **Pantáta Bezoušek**, oddělení dokumentace ČSFÚ, inv. č. 370/3323.

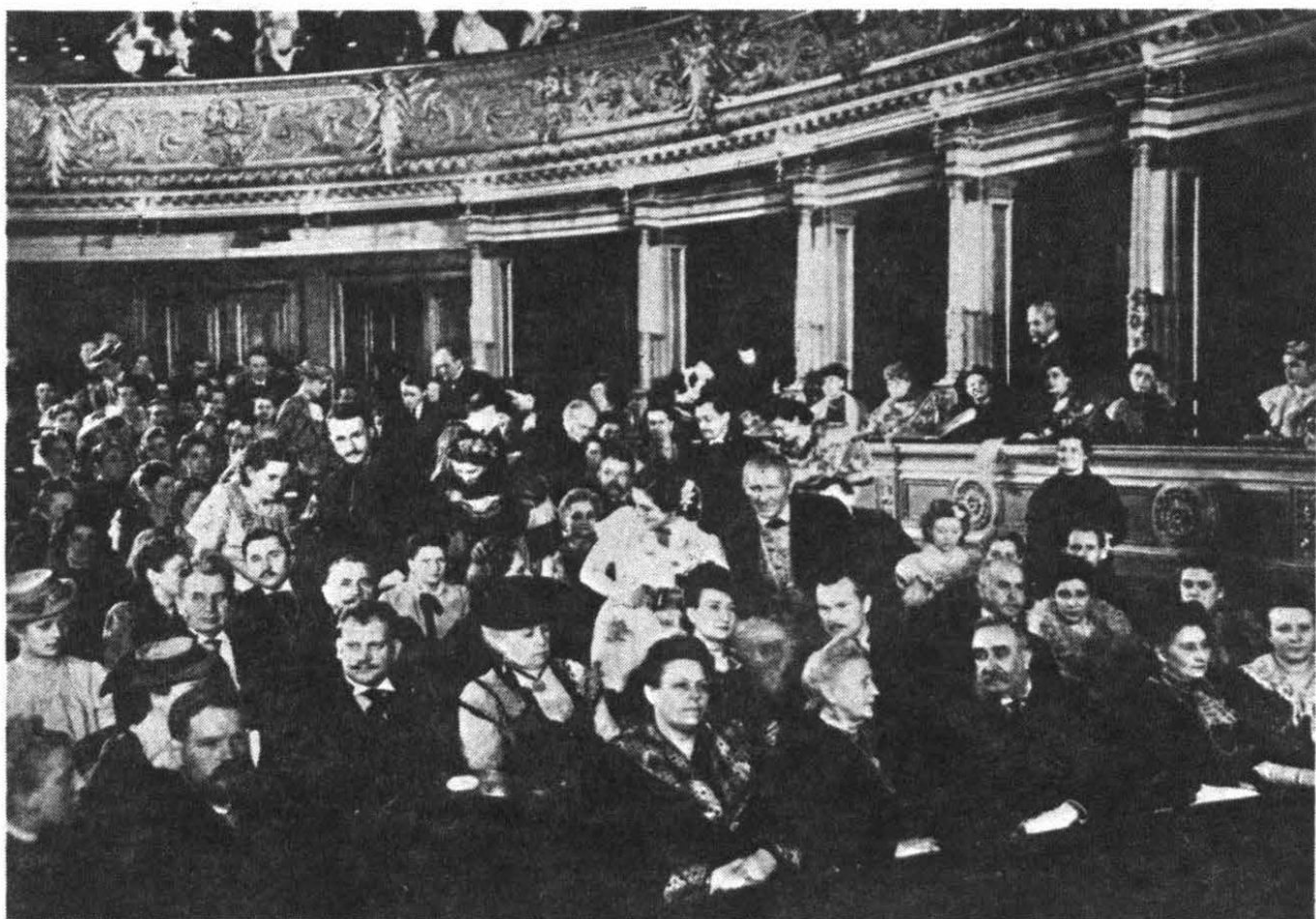
K novému rozkvětu české hudby se zahraničním ohlasem došlo v poslední třetině 19. a počátkem 20. století. Mezinárodní uznání si vydobyli i čeští koncertní umělci. Vědomí této reálné světovosti české hudby stojí v pozadí mnoha filmových námětů s postavami českých muzikantů, kteří z nějakých důvodů opouštějí vlast a docela samozřejmě slaví úspěchy ve světě nebo se naopak z velkého světa domů vracejí již jako slavné osobnosti (*Za tichých nocí, Píseň lásky, To byl český muzikant, Gabriela*). Co by sotva prošlo u malíře či literáta, nezní u hudebníka nijak nepravděpodobně. Pro českou hudbu jako symbol kulturní vyspělosti národa byla právě její světovost ústředním motivem, který živil mýtus o hlubinném hudebním talentu českého národa, jemuž byla hudba — jak se traduje — nejvlastnějším životním projevem.

Právě k hudebnímu světu se také váže jediný životopisný film protektorátních let *To byl český muzikant* (r. Vladimír Slavínský, 1940; premiéra 9.2. 1940) věnovaný osobnosti kolínského skladatele a kapelníka Františka Kmocha. Je to vlastně bilance trochu překvapivá. Právě atmosféra protektorátu vytvářela příznivé podmínky pro nebývale funkční uplatnění tohoto žánru, který mohl i se svými tradičními sklony k idealizaci a sentimentalitě zaznít v těchto letech naprosto pozitivně. Jak úrodnou půdu pro životopisný žánr protektorátní publikum představovalo, ukazuje obrovský ohlas zmíněného díla, se zneklidněním registrovaný i gestapem.²⁹ Film *To byl český muzikant* měl ovšem pro masový úspěch u českého publika zvláštní předpoklady, a to v nesmírné popularitě Kmochovy písniček samotných. Těm byl také ve filmu dán největší prostor na úkor všeho ostatního. Jedna písnička střídá druhou a objevují se tu snad ty nejznámější — Andulko šafářova, Na stříbropěnném Labi, Muziky, muziky, Jarabáček, Kolíne, Kolíne, U panského dvora, Nešťastný šafářův dvoreček... Celý film vlastně líčí hlavně triumfální úspěch české písničky doma i ve světě. Ani ne tak dílo celé, jako Kmochova hudba v něm znějící vyvolala onu silnou odezvu. I tak ostrílený kritik jako Bedřich Rádl psal o tomto filmu s neskrytým nadšením, ačkoliv si velmi dobře uvědomoval jeho četné nedostatky.³⁰ Oslava české písničky, která dokonale zapadala do širokého proudu národního kulturního hnutí, zde měla vysloveně manifestační ráz. Symbolika české písničky (tedy i filmu ukazujícího její vítěznou cestu světem) byla průhledná a samozřejmě neunikla ani zrakům okupantů. Přímo na ni upozorňuje i citovaná zpráva gestapa: „Všude byly české národní písně přijímány obyvatelstvem s nadšením, zejména Kmochovy písně vzbudily demonstrativní signál.“³¹ Příčina manifestačního vyznění filmu *To byl český muzikant* tkvěla mimo jiné v tom, že jeden z oněch střešních symbolů, k nimž se

²⁹ Srov. F. Springer, op. cit. *Babička a To byl český muzikant* jsou jediné filmy uvedené zde jmenovitě.

³⁰ Srov. Bedřich Rádl, Kmochovo vítězství ve filmu *To byl český muzikant*..., *Kino-revue* 6, 1939—1940, č. 27, s. 14.

³¹ F. Springer, op. cit.



Národní divadlo před představením Prodané nevěsty ve filmu **Pantáta Bezoušek** (1941)

česká společnost za protektorátu upínala, zde byl přímo tematizován, nikoliv jen motivicky rozveden. Právě to umožňovalo četné konotace, jež tvořily důležité významové zázemí nakažlivé vitalitě Kmochoých písniček.

Do mnoha filmů pronikaly národní hudební tradice v podobě dílčích reminiscencí. Využívalo se k tomu například koncertů či operních představení, jež navštívily některé z filmových postav. V **Experimentu** (r. Martin Frič, 1943; premiéra 3.9. 1943) se lékař Slaba (Zdeněk Štěpánek) vypraví se svou schovankou (Vlasta Matulová) do Národního divadla. Na programu je Dalibor, což vyplýne z detailních záběrů na divadelní ceduli a do partitury (!). Také titulní postava z filmu **Pantáta Bezoušek** (Jaroslav Vojta) se v doprovodu zamilovaného páru octne v Národním divadle. Ne však na Strakonickém dudáku, jak předepisuje Raisova předloha, nýbrž na Prodané nevěstě (příznačná změna!). V tomto případě se tvůrci chopili příležitosti a provedli ve filmu malý průřez proslulým dílem (Proč bychom se netěšili, Věrné milování, Znam jednu dívku, Jak možná věriti), využívající účelně některých analogií mezi dějem opery a dějem filmu. V **Humoresce** je to pro změnu (ve shodě s předlohou) Hubička. Zde ovšem návštěva Národního divadla slouží milenecké dvojici pouze jako záminka, jak se ztratit zrakům manžela a zaměstnavatele v jedné osobě. Režisér ukazuje paralelním střihem dvě místa — místo,

kde milenci měli být, a místo, kde ve skutečnosti byli. (Zatímco v divadle opona stoupá, roleta v okně vypůjčeného bytu klesá.)

Operní dramaturgie filmových tvůrců byla — jak vidno — prostá: Bedřich Smetana. Jeho jméno pravidelně figurovalo i na programech koncertů, které nějakým způsobem vstoupily do filmového vyprávění (např. **Píseň lásky, Jiný vzduch**). Tato soustředěná pozornost na dílo zakladatele české národní hudby nepramenila pouze z jeho obliby, ale i z jeho symboličnosti. Extrémní, ale nadevše výmluvný příklad využívání Smetanovy hudby jako národního symbolu nalezneme ve filmu **Jiný vzduch** (r. Martin Frič, 1939; premiéra 13.10. 1939). Dvojice mladých lidí Helena (Hana Vítová) a inženýr Prokop (Ladislav Boháč) navštíví koncert České filharmonie řízené Rafaelem Kubelíkem. Program: Bedřich Smetana — *Má vlast* (detailní záběr na plakát). Ve filmu odezní téměř celá Vltava. Přitom po úvodních polodetailech a polocelcích dirigujícího Kubelíka režisér opouští čas a prostor vyprávěného děje a vydá se sledovat tok Vltavy, jak se z bystřiny zvolna mění v širokou zklidnělou řeku, protékající českou krajinou a míjející české vesnice. Do děje nás navracejí občasné prostřihy na pohnuté obecenstvo, ale zejména dramatická scéna, která se odehraje za nepřerušovaných tónů Vltavy a již celý film kulminuje. Zhroucená bytost, jež ztratila víru v sebe, malíř Elis (František Smolík), nalezne konečně sílu vzepřít se člověku, který jej ponouká k vraždě. Pod silným dojmem ze Smetanovy hudby se také poprvé rozplynou všechna nedorozumění, která až dosud kalila vztah Heleny k Prokopovi. Když pak zazní ve finále Vltavy motiv Vyšehradu, Prokop poprvé snímá tmavé brýle, které měl doposud stále na očích kvůli dočasné chorobě. Zatímco koncertní sál burácí nadšeným potleskem, stojí malíř Elis ve svém ateliéru u otevřeného okna a s pohnutím říká: „Proudí sem nový vzduch. Cítím to po celém těle. Jsem jako znovuzrozen.“ — „Kdyby bůh dal, tatínku,“ odpovídá vroucně jeho žena. Účastí fiktivních postav na koncertě České filharmonie propojuje se svět filmové fikce se světem reálným. Smyšlený děj se tak vlévá do reálného historického rámce vyjádřeného dokumentárním záznamem proslulého tělesa, ale navíc i komentovaného výrazným hudebním symbolem. *Má vlast* působila za protektorátu jako opoziční dílo, které se proto všude setkávalo s nesmírným ohlasem. Němci ve snaze oslabit toto její vyznění zakázali provádět celý cyklus najednou. V Praze zazněla *Má vlast* jako celek naposledy 29.9. 1939.³² (**Jiný vzduch** měl mimochodem premiéru o 14 dní později.) Fričovo vybočení do světa jiného uměleckého díla s vlastním časoprostorem prozrazuje režisérovu víru, že jej budou diváci ochotně následovat. Jeho jistotu, že jsou dostatečně zaujati přítomnou společenskou realitou, aby akceptovali delší odmlku ve vyprávění fiktivního děje a pohotově obrátili pozornost k aktuálně rezonujícímu hudebnímu symbolu.

³² Srov. Dějiny české hudební kultury 1890/1945. II., Praha 1981, s. 191.

Vědomé a systematické využívání národní hudební tradice v její symbolické dimenzi se tedy projevovalo i péčí filmových tvůrců o to, aby divák dostal přesnou informaci o programu koncertu či operního představení. Detailní záběry na plakáty, cedule, programy či partitury napovídají, jakou váhu této informaci přikládali.

Hudebně historické reminiscence se mohly vyskytovat také v dialogích. Ve filmu **Píseň lásky** (r. Václav Binovec, 1940; premiéra 8.3. 1940) slibuje dirigent Jan Lípa (Pavel Ludikar) mladé adaptace zpěvu (Hana Vítová) budoucnost „umělkyně, která dělá čest svému národu“ a připomíná Emu Destinnovou. V dekoracích se objevily ve filmu **Gabriela** (r. Miroslav J. Krňanský, 1941; premiéra 13.2. 1942), kde v bytě učitele hudby Kudrny (Jindřich Plachta) visí portréty Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka.

Svět české hudby poskytoval skutečně řadu možností, a to jak pro svou pozici ve vývoji národní společnosti, tak pro mezinárodní respekt, jehož dosáhl. Právě na obecném vědomí kulturních hodnot české hudby a jejího světového významu je například založen alegorický záběr z **Humoresky**. Teta mladého houslisty, rozezlena jeho neúspěchem u maturity, pálí v kamnech všechny jeho noty. Detailním záběrem do otevřených kamen ulpí kamera na titulním listu Dvořákovy *Humoresky*, kterou právě student hraje svým úspěšnějším spolužákům na maturitním večírku. Název skladby i jméno skladatele jsou v plamenech dlouho čitelné.

Samostatnou a bohatě rozvětvenou kapitolu tvoří ostatně i vlastní hudba, která často pracovala s hudebními citacemi čerpanými z klasického českého repertoáru. V různých souvislostech zazněly leckdy ve filmech známé skladby i ve své autentické nebo téměř autentické podobě. V **Humoresce** se například objevují části Smetanova kvartetu Z mého života a Dvořákova „amerického“ kvartetu F dur. Nejdůležitější pozici tu však má sama titulní skladba Antonína Dvořáka (zde v úpravě pro housle a klavír). Hudbu k filmu **Barbora Hlavsová** (r. Martin Frič, 1942; premiéra 15.1. 1943) sestavili autoři z různých úprav Dvořákovy po celém světě známé písně Když mne stará matka. Podobných příkladů by se dala uvést celá řada.

Ta krásná země . . .

„Tak jako před nedávným časem, všemi opuštěni, navraceli jsme se — nikoliv beze zmatku — ke svým básníkům shledávající je krásnějšími, než se nám zdáli dříve, kdy jsme v jejich síle a odvaze spatřovali vlastnosti téměř samozřejmé, tak bylo nám vrátiti se z romantických cest i k vlastní zemi, jejíž krásy neviděli jsme dříve a jejíž půvaby jsme snad i podceňovali, majíce plné oči i srdce zemí cizích.“ Těmito větami uvedl Jaroslav Seifert výbor básní o české zemi z pera světových básníků vydaný počátkem čtyřicátých let a nazvaný „slovy vylomenými z textu naší

hymny“.³³ Přesně jimi postihl jev, který se tehdy dotýkal celé české kultury, tedy i českého filmu. Od sklonku třicátých let prostupovala všemi oblastmi národní kultury spontánní oslava spanilosti české země. Zvroucňelý vztah k osudem zkoušené vlasti byl jedním z dokladů probuzeného vlastenectví a obnovujícího se citového pouta k rodné zemi. V umělecké tvorbě se mohl projevovat rozmanitými způsoby, aniž by provokoval cenzuru k zákroku. Motivy české země (krajiny, města, vesnice) měly silně emocionální, až sentimentální zabarvení, ale jejich případné politické významy zůstávaly přinejmenším hodně zastřené. Teprve v propojení se symbolikou jiného rodu, například historickou, se okamžitě vynořovaly.

Národně obranný charakter měly především všechny zmínky o české zemi jako takové (o rodné zemi, o vlasti), jež zahrnovaly i její pojetí státní. Prosbou o požehnání naší zemi vrcholí text Ave Maria zpívaný při mši v **Advokátu chudých** (r. Vladimír Slavínský, 1941; premiéra 2.5. 1941), slibem věrnosti rodné zemi končí **Babička**, na českou zemi připíjí Kolínského syn Prokop v **Paličově dceři**, vyznání lásky k vlasti je obsahem Kmochovy písničky Pozdrav vlasti ve filmu **To byl český muzikant**. Vůbec nejvýrazněji byl motiv české země exponován ve filmu **Tulák Macoun** (r. Ladislav Brom, 1939; premiéra 1.9. 1939). Ženu, která jej láká ke společným toulkám po světě, odmítá Macoun nápadně patetickou proklamací: „Vrátím se zpět. Do země, kde jsem se narodil. Ta je teď jiná a potřebuje všech, kteří dovedou a chtějí pracovat.“ Na jeho pouti domů jej provází smetanovsky zpracovaný motiv husitské písně Ktož jsú boží bojovníci (mimochodem osamocená husitská reminiscence v protektorátním hraném filmu). S příchodem na hranici se hudba s husitským motivem náhle mění v citaci státní hymny Kde domov můj. U hraničního kamene s nápisem ZEMĚ ČESKÁ se Macounovi naskytne krásný rozhled do kopcovitého kraje rodných Čech. Celá tato sekvence je součástí retrospektivního vyprávění, které nemůže být situováno nikam jinam než do let první republiky. (Tu měl také Macoun v citovaném výroku na mysli.) Macoun se vrací z Hamburku, stojí tedy na předmnichovské hranici mezi Německem a Československem. Na protější straně víjí dívky věnce a pějí tklivou píseň Vlastenecké hory.³⁴ Dnes z toho možná číší těžko stravitelný sentiment, ale na diváky roku 1939 musela tato sekvence působit mocným dojmem. Široký ohlas tohoto díla tomu ostatně nasvědčuje.

Celá řada filmů oslavovala (jistě i bezděčně) krásu české krajiny. Z nich byly ceněny zvláště ty, které se zdály vystihovat národní ráz krajinné scenérie, jako tomu bylo v **Ohnivém létě** (r. František Čáp a Václav

³³ Ta krásná země . . . Čechy v zrcadle světové poezie, Praha 1941, s. 5.

³⁴ Tato obrozenecká píseň je více známa pod názvem Čechy krásné, Čechy mé a její text zněl po Mnichovu vskutku aktuálně: „Čechy krásné, Čechy mé! / Duše má se touhou pne, / kde ty vaše hory jsou, / zasnoubené s oblohou.“ Plné znění textu viz Zpěv českého obrození (1750—1866), Praha 1940, s. 158.



Titulní postava z filmu **Tulák Macoun** (1939) při přechodu česko-německé hranice. Hudební doprovod tohoto záběru tvoří citace státní hymny Kde domov můj

Krška, 1939; premiéra 20.10. 1939) zahleděném do opojné letní přírody jižních Čech či v **Babičce**, jejíž exteriéry se natáčely přímo v ratibořickém údolí. Umění vyjádřit „český valeur krajinný“ ocenil A.M. Brousil na **Tuláku Macounovi**.³⁵ Filmoví tvůrci se ovšem nespolehali jen na estetickou „soběstačnost“ české krajiny; hleděli tuto krajinu jako malebnou definovat, a to s použitím různých prostředků, jež nabízí filmový jazyk. Na jímavou krásu české země často upozorňovali prostřednictvím některé z postav, jež se v náhlém okouzlení zahledí do líbezného kraje. Poté dostane i divák příležitost spatřit zdroj tohoto okouzlení (**Tulák Macoun**, **Babička**, **Barbora Hlavsová**, **Humoreska** ad.). Ke konvencím filmového jazyka této doby (z hlediska filmové hudby to byla éra symfonismu) také patřilo, že panoramatické záběry krajiny doprovázela silně emotivní, zpěvně rozklenuté symfonická hudební plocha vyrůstající zpravidla z novoromantického nebo pozdně romantického slohu. Měla v divácích vyvolávat tytéž emoce, jaké při pohledu do kraje pociťovaly filmové postavy. V podrobněji citované scéně v **Tuláku Macounovi** k tomu skladatel Josef Dobeš užil snadno identifikovatelných a spolehlivě rezonujících hudebních citací. V **Babičce** se zase skladatel Jiří Fiala ve srovnatelné

³⁵ A. M. Brousil, op. cit., s. 17.

scéně uchýlil ke zjevné nápodobě Smetanova kompozičního stylu.

Obraz nějaké krajiny se pochopitelně vyskytoval téměř v každém filmu, ale jeho promyšlené funkční využití zase tak běžné nebylo. Častěji a průkazněji pronikal do filmové tvorby dobový kult Prahy, který tehdy zasáhl všechny oblasti české kultury. Starobylé město v srdci Čech imponovalo nyní svými četnými památkami dvojnásob. Praha románská, gotická, renesanční či barokní trvale upomínala na dávný věk, kdy byla sídlem králů i císařů, kdy byla kulturním i politickým centrem evropského významu. Nejen pro svou architektonickou krásu, ale zejména pro dějinnou dimenzi v architektuře zhmotnělou, pro historické a kulturní tradice s tímto městem spjaté, stala se Praha tradičním symbolem české země. V hraném filmu se také obraz Prahy omezil vlastně jen na historické jádro města. Tvůrci většinou využívali toho, že se děj jejich filmu (či alespoň některá sekvence) odehrává v Praze, a prokládali vyprávění záběry na Malou Stranu, Staré Město, Vyšehrad a jiná místa, aniž se příliš starali o logiku těchto prostřihů. Více důvodných příležitostí pro uplatnění malebných pražských exteriérů nalézali ve filmech, jejichž postavy byly představeny jako obyvatelé staré Prahy, nejčastěji Malé Strany (**Jiný vzduch, Humoreska, Paličova dcera, U pěti veverek** ad.). Mimoumělecké zřetele převážily při koncipování nepřirozeně rozsáhlé „pražské“ sekvence v **Janu Cimbuřovi** (r. František Čáp, 1941; premiéra 21.11. 1941), která nápadně narušuje plynulost vyprávění. Cimbuřa (Gustav Nezval) se v ní mění v okouzleného turistu, který systematicky obchází pamětihodnosti města — a diváci samozřejmě s ním. Ve filmu **Za tichých nocí** (r. Zdeněk Gina Hašler, 1940; premiéra 17.1. 1941) vyznává svou lásku k Praze sám Karel Hašler, jenž zde hraje sebe sama, a své vyznání doprovází jednou ze svých nejpopulárnějších staropražských písniček — Po starých zámeckých schodech. Obdobné vyznání proniklo i do jinak kosmopolitního filmu **Píseň lásky**.

V adaptaci Raisova románu **Pantáta Bezoušek** byl frekventovaný motiv Prahy povýšen na téma. Venkovan, který přijel na návštěvu k synovi, Prahu nejprve postupně objevuje. Podniká procházky po městě, z věže Týnského chrámu se obdivuje velkolepému panoramatu Prahy, je uchvácen její nádherou. Nakonec však dospívá k poznání, že „Praha není jenom ta krása, ale živí lidé, milí“. Film **Pantáta Bezoušek** tak došel v oslavě Prahy nejdále.

* * *

Stopovali jsme zde motivy, které se opakovaně objevují ve více filmech a jež vykazují určitou souvislost s obranným charakterem národního kulturního hnutí za protektorátu. Vyskytovaly se především v tvorbě prvních tří let okupace (Neurathovo období), v dalších letech tato ten-

dence, zdá se, postupně slábla, a to hlavně pro zhoršující se podmínky domácí filmové tvorby. Doložme toto tvrzení alespoň porovnáním téže modelové situace — zpěvu na kůru při bohoslužbě — ve dvou filmech natočených v různých etapách protektorátu. V obou případech se tvůrci snažili vtělit do textu Ave Maria závažný aktualizovaný obsah. V **Advokátu chudých** z roku 1941 (r. Vladimír Slavínský; premiéra 2.5. 1941) ústí modlitba k Panně Marii v přímou, hudebně zdůrazněnou prosbu o ochranu naší země: „Zdravas Maria, jediná mezi všemi, dej požehnání nám a naší drahé zemi, dej požehnání nám a naší drahé zemi, oroduj za nás!“³⁶ Autoři filmu **Jarní píseň** (r. Rudolf Hrušínský, 1944; premiéra 17.11. 1944) se již uchýlili k metafoře. Text zpívaný při májové mši (ve dvojhlasném podání špatně srozumitelný) vyjadřoval naději, že po noci přijde úsvit a jítro pro nás pro všechny. Kvůli tomuto textu byl prý mladý režisér, jehož někdo udal, že natáčí i cenzurní škrty, čtyřikrát vyslýchán gestapem.³⁷

Vyznění různých motivů a symbolů velice záviselo na časových i situačních kontextech, ve kterých se objevily a které konkretizovaly jejich význam. Na oficiálních akcích mohla klidně znít symbolika, kterou by cenzura ve filmu nebo v divadle nepřipustila z obavy před demonstracemi při představeních. Například oficiální masovou manifestaci na Václavském náměstí k ukončení staného práva (3.7. 1942) po atentátu na Heydricha zahájily fanfáry ze Smetanovy Libuše (opery jinak cenzurou zakázané) a zakončila ji hymna Kde domov můj v provedení hudby vládního vojska a smíšeného sboru Národního divadla, který stál pod Myslbekovým pomníkem svatého Václava.³⁸

Právě tyto významové posuny byly zdrojem nestálého vztahu publika k některým filmům. Macounova slova o práci pro národ mohla bez obav zaznít v době národní protiněmecké jednoty v roce 1939, ale o tři roky později by se již nebezpečně blížila k pozicím kolaborantského aktivismu. Výmluvný je případ **Barbory Hlavsové**, filmu o houževnaté obraně cti a dobrého jména. V době svého vzniku (1942) se těšil u kritiky veliké přízni, ale po osvobození o něm Oldřich Kautský psal jako o filmu ukazujícím „všem, kdož se vzpírali pochopit, že jenom prací pod záštitou Říše budujeme šťastný zítřek“.³⁹

Nicméně dobový soud, že „i český film byl . . . naplněn většinou sociálfašistickou ideologií“, neobstojí.⁴⁰ Výskyt četných motivů, odvozených především z národních kulturních a historických tradic, vypovídá na-

³⁶ Současně s uvedením filmu byla tato píseň vydána pod názvem Modlitba i tiskem.

³⁷ Podle svědectví Rudolfa Hrušínského v televizním pořadu Modravých dalek volání vysílaném Čs. televizí 12. 8. 1988. (Rudolf Hrušínský a Svatopluk Beneš zde vzpomínali na jejich společnou práci ve filmu.)

³⁸ Srov. V hodině dvanácté. Soubor projevů státního prezidenta a členů vlády protektorátu Čechy a Morava po 27. květnu 1942, Praha 1942, s. 94.

³⁹ Oldřich Kautský, Pro potlesk pánů, Kulturní politika, 1945, č. 4, s. 2.

⁴⁰ V době zvýšeného nebezpečí, Kulturní politika, 1945, č. 6, s. 2.

opak o zřetelné vlastenecké tendenci s národně obranným podtextem. I na půdě klíčového odvětví zábavního průmyslu tak vznikala díla zaujatá osudem české země a snažící se tomuto osudu v rámci svých možností vzdorovat.

Resümee

Tendenzen zur Verteidigung des Volkes im Spielfilm während des Protektorats

von **Ivan Klimeš**

Die Bildung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ im März 1939 hat die tschechische nationale Gemeinschaft gegen das deutsche Diktat vereinigt. In dem immer enger werdenden Lebensraum spielte die tschechische Kultur eine außerordentlich bedeutende Rolle. Sie hielt das Bewußtsein der Kontinuität und der Beziehung zur Vergangenheit aufrecht, brachte die kulturelle Reife des tschechischen Volkes zum Ausdruck, war ein Zufluchtsort und eine Quelle der geistigen Stärke. Auch der tschechische Film war bemüht, diese Aufgabe wenigstens teilweise zu erfüllen. Seine Positionen wurden aber schrittweise von den Deutschen besetzt. Diese übernahmen tschechische Filmateliers, verringerten radikal die Zahl der tschechischen Filmgesellschaften, kontrollierten die Filmproduktion, übten eine Filmzensur aus und beeinflussten den Filmverleih zugunsten der deutschen Streifen. Die auf diese Weise geschwächte tschechische Filmproduktion erfreute sich trotzdem der großen Gunst des tschechischen Publikums, das gegen die aktuellen Anspielungen und die verborgenen politischen Bedeutungen außerordentlich empfindlich war. Die einen und die anderen machten sich auch in rein kommerziellen Produktionen bemerkbar, aber die größte Publikumsresonanz wurde von den Werken hervorgerufen, welche die nationale Eigenart zum Ausdruck brachten. Den nationalen Charakter errangen die Filme vor allem dadurch, daß sie aus den heimischen Geschichts- und Kulturtraditionen schöpften, deren symbolische Dimension durch die Kontexte des Protektorats außerordentlich stark zum Ausdruck gebracht wurde. Durch das Sichten der Motive, bzw. durch die Feststellung spezifischer Themenkreise können die bedeutendsten Dach-Symbole jener Zeit identifiziert werden.

Die Geschichte des tschechischen Volkes. — Trotzdem kein historischer Film im Sinne eines Werkes, das bedeutende geschichtliche Ereignisse oder Persönlich-

keiten zeigen würde, während des Protektorats entstanden ist, treten in vielen Filmen verschiedene geschichtliche Reminiszenzen auf, die sich auf das Bewußtsein der eigenen Geschichte des tschechischen Volkes stützen. Die Furcht der deutschen Okkupanten vor der symbolischen Bedeutung der tschechischen geschichtlichen Traditionen wird auch durch ihre nachhaltigen Bemühungen bewiesen, diese Traditionen für eine deutschfreundliche Propaganda auszunutzen. Ihre Aufmerksamkeit haben sie vor allem auf die tausendjährige Tradition des heiligen Wenzels gerichtet. Sie interpretierten die Gestalt des Fürsten Wenzel, des traditionellen Schutzheiligen von Böhmen, als Symbol der loyalen Beziehung der Tschechen zum Deutschen Reich. Die Anklänge an den Hlg. Wenzel in den während des Protektorats gedrehten tschechischen Filmen /z. B. in **Die Tochter des Brandstifters** oder **Der letzte Podskalák**/ sind jedoch offensichtlich als Verteidigung des tschechischen Volkes gemeint. Den tschechischen Filmern ist es gelungen, das von den Deutschen angeregte Vorhaben eines Films über den Hlg. Wenzel zu vereiteln. Verschiedene geschichtliche Reminiszenzen erscheinen ständig in Dialogen, der Filmmusik /z. B. die Zitation des bekanntesten Hussitenliedes im Film **Landstreicher Macoun**/, dem Dekor, den Requisiten, der Wahl der Orte für die Außenaufnahmen /Aufnahmen denkwürdiger Orte in Filmen/, usw.

Die tschechische Literatur. — Bei den Verfilmungen literarischer Werke war die Wahl der Vorlagen von großer Bedeutung. Vor allem die bereits seit Jahrzehnten mit dem Leben der tschechischen Gesellschaft verbundene tschechische Literatur des 19. Jahrhunderts und des Anfangs des 20. Jahrhunderts zog die Aufmerksamkeit der Filmproduzenten und Filmschaffenden auf sich. Der klangvolle Name eines Schriftstellers war zwar manchmal wichtiger als die Aktualität des Sujets, aber bei einer Reihe von Verfilmungen wurde der Stoff auf eine aktualisierende Weise interpretiert /entweder im ganzen Werk, oder wenigstens in einigen Szenen/. Der Film **Großmütterchen** /1940/, eine kultivierte pietätvolle Leinwandübertragung des vom tschechischen Volke geehrten gleichnamigen Romans der Božena Němcová, fand die größte Publikumsresonanz; der Streifen gipfelt in einer Szene, die ein Nationaleid zu sein scheint.

Die tschechische Musik. — Der internationale Ruhm dieses Gebietes der tschechischen Kultur widerspiegelt sich in der Gestaltung der Figuren tschechischer Musiker in den Filmen; im Unterschied zu den Vertretern anderer Künste erobern diese Musiker ganz selbstverständlich die Welt. Der Weltruf der tschechischen Musik steht im Hintergrund einer Reihe von Filmen, deren Handlung unter Musikern spielt. Äußerst populär — dies wurde auch von der Gestapo zur Kenntnis genommen — wurde der Film über den Komponisten František Kmoč **Das war ein böhmischer Musikant** /1940/, in dem die triumphalen Erfolge tschechischer Lieder im In- und Ausland gezeigt werden. In den während des Protektorats gedrehten Filmen wurden oft genaue Informationen gegeben über die Programme der Konzerte oder Theatervorstellungen, denen irgendwelche der Figuren beiwohnt. Auf diesen Programmen findet man stets Bedřich Smetana, den Gründer der tschechischen nationalen Musik. Auf die Tradition der tschechischen Musik wird u. a. oft in der Filmmusik verwiesen, in der entweder Kompositionen von B. Smetana und A. Dvořák benützt oder der gut bekannte Kompositionsstil eines von ihnen nachgeamt werden.

Das böhmische Land. — Seit Ende der dreißiger Jahre waren alle Gebiete der tschechischen Kultur von einer innigen Verherrlichung des tschechischen Landes durchdrungen. Einige Filme enthalten eine Erklärung der Liebe zum Vater-

land und zur Heimat, einen Eid der Treue zum Heimatland, die Sorge um sein Schicksal. Auf die ausdrucksvollste Weise wird das Motiv des böhmischen Landes im Film **Landstreicher Macoun** /1939/ herausgehoben, in dem die Titelfigur unter den Klängen der tschechischen Staatshymne die Grenze zwischen Deutschland und der Tschechoslowakei dort überschreitet, wo sie vor dem Abschluß des Münchner Abkommens verlief. Der häufigen Begeisterung für die böhmische und mährische Landschaft schloß sich ein sehr starker Kult Prags an, der in vielen Filmen durch häufige und nicht immer logisch wirkende Aufnahmen der altertümlichen Stadt und deren denkwürdigen Orten zum Ausdruck kam. Am weitesten gelang in dieser Hinsicht der Film **Gevatter Bezouschek** /1941/, nach dem gleichnamigen klassischen Roman des Schriftstellers K. V. Rais gedreht und vollständig als Erklärung der Liebe zu Prag und dessen Bewohnern verfaßt.

Die Einstellung der Zuschauer zu den einzelnen Filmen entwickelte sich entsprechend dem sozial-psychischen Klima im Protektorat. Eine wirklich starke, von einem begeisterten Interesse der Öffentlichkeit begleitete nationale Kulturbewegung, deren Ziel die Verteidigung war, hängt vor allem mit den ersten Phasen der Okkupation zusammen, als Konstantin von Neurath das Amt des Reichsprotectors bekleidete und eine gegen die Deutschen gerichtete Volkseinheit wenigstens anfänglich bestand. Die Einschränkungen der tschechischen Filmproduktion und eine Verschärfung der Zensur engten in der folgenden Zeitperiode den Raum für die Manifestationen des Widerstandes wesentlich ein, und aktuelle Bedeutungen mußten nunmehr in Symbole verborgen werden, die auf eine kompliziertere Weise verschlüsselt waren als bevor.

OTÁZKY BEZ ODPOVĚDÍ

Jan Lukeš

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

I.

Situace československého filmu osmdesátých let připomíná ve všem všudy ono příslovečné čekání na Godota. Po hodnotové depresi let sedmdesátých, dnes konečně i veřejně konstatované¹ — depresi ostatně sdílené s jinými oblastmi uměleckého tvoření, zejména s divadlem a literaturou — přinesl jisté naděje už přelom obou dekad. Tehdejší příliv mladších tvůrců, kladoucích důraz na autenticitu zobrazovaných jevů a osobnostní punc výpovědi, jakož i na zužitkování výbojů kinematografie let šedesátých, naplnil je ovšem jen zčásti. Ukázalo se, že téměř výhradní orientace na téma dospívání a vstupu mladého člověka do života, pokud šlo o současnost, je znovu jen hrou ve velmi rigorózně vymezených mantinelech. Zvláště pod rukama méně talentovaných tvůrců vytratila se z ní osvěživá novost zření a důsažnost vnitřní pravdy byla zaměněna za fetiš vnějšího detailu. Ale ani ti schopnější nedokázali o mnoho více, když vlastně od začátku bylo jasné, že zmíněné téma není než východiskem z nouze, náhradním řešením v situaci, v níž řada traumatických společenských problémů, přímo se nabízejících k uměleckému uchopení, zůstávala prostě nedotknutelných. Povědomí o jedné z funkcí umění jako seismografu morálního klimatu společnosti, jako iniciátora a korektivu celospolečenské demokratické diskuse, se léty jakoby zcela vytratilo, proto i dílo svou podstatou tak nevýbojné a spíše jen posmutněle konstatující, jako je Feničův **Džusový román** (1984) naráželo na nepochopení a muselo si svou existenci doslova vyvzdorovat.

Jestliže k zatímním vrcholům filmové tvorby osmdesátých let patří tak spíše díla solitérů starší generace, Věry Chytilové, Jiřího Menzela, Jiřího

¹ Milan Hanuš, Mnohost zájmů, chaos kritérií, Dramatické umění '88, svazek 1, s. 4–7; Pavel Melounek, Bitva o nové osobnosti aneb Zaostáváme za světem?, Scéna 13, 25. 7. 1988, č. 15, s. 7.

Krejčíka, Štefana Uhra, Dušana Hanáka či Juraje Jakubiska, neznamená to nicméně, že vlohy a úsilí mladších tvůrců byly zcela promarněny. Naopak, mnozí z nich prokázali i na látkách velmi prostředních takovou míru schopností, že o to větší je ono očekávání opravdového tvůrčího činu právě od nich. Zračí se v něm kus tradičního přesvědčení, že to nové musí vyslovit právě ti noví, mladí — přesvědčení o to mylnějšího, že se už chvíli nejedná ani o mladíky, ani o nováčky. Jenže v situaci, kdy starší už většinou pracují s uzavřenou poetikou, v níž je agresivní hledačství typu Věry Chytilové přece jenom výjimkou, a kdy mladší se sotva dostávají ke své první příležitosti, jsou naděje a přání, vkládané na bedra dnešních přibližně čtyřicátníků, bezpochyby na místě. Jsou to tvůrci, kteří si vybojovali své místo na slunci, načerpali potřebné praktické zkušenosti a získali si i jisté umělecké renomé. Někteří z nich se později vydali snazší cestou nadbíhání ať už skutečným, nebo jen imaginárním přáním publika, jiní si však podrželi touhu vést s ním dialog, problémy spíše otvírat, než je maskovat. Jisté uvolnění společenského klimatu, vyvolané ovšem v nejednom směru vlastně jen spontánním vyhřeznutím nadále už neudržitelných problémů, staví však tyto tvůrce do situace pro ně dosud neznámé, stejným dílem příznivé jako nepříznivé. S pádem mnohých zákazů a tabu vzroste, zdá se, škála možností umělcova sebevyjádření, zároveň však padne i mýtus odvahy jako kritérium hodnoty stvořeného díla. A přiznejme si, že tento mýtus hraje v českém umění i kritice posledních zejména dvaceti let roli přinejmenším stejně destruktivní, jako konstruktivní.

Vezměme si jen případ **Pavučiny** (1986), filmového debutu Zdenka Zaoral, a položme si otázku, jaký podíl měla na oceněních, kterých se jí dostalo, její hlubinnější myšlenková a estetická hodnota, a jakou roli přitom sehrálo její dosud tabuizované téma toxikomanie v Československu i naprosto nezvyklý způsob vzniku celého projektu. Není příznačné, že například Bílou vránu '86, cenu udělovanou Mladým světem, dostal Zaoral doslova „za režii filmu Pavučina, ve kterém naléhavě upozornil na nebezpečnost toxikomanie, a za mimořádnou vůli, se kterou svůj tvůrčí záměr realizoval“, ² tedy vlastně za hodnoty zcela mimoumělecké? Je snad jasné, že nemíním nikterak význam i smysluplnost tohoto ocenění snižovat, chci jen naznačit, že z určitého nadhledu, vymaněného z často velmi utilitárních domácích podmínek, se mohou věci jevit ještě jinak. A také, že někdy stačí i jen malý časový odstup, ve kterém se dotud „nedovolené“ téma stane běžným, aby se pohled na dílo zcela proměnil a našel v něm po vyšumělé časové aktuálnosti jen pramálo nadčasového. Ostatně Zaoralovi **Poutníci** (1988), vznikající po Pavučině už ve zcela jiných podmínkách a bez onoho nimbu zakázaného ovoce, odhalují s až nemilosrdnou krutostí prázdné estétství, s nímž tvůrce náhle k takové nadčasovosti směřuje.

² Mladý svět 29, 24.—30. 3. 1987, č. 14, s. 16.

Ono očekávání nových tvůrčích činů klade tak za dané situace značné nároky nejen na schopnost co nejdůslednější autorské sebereflexe, ale také na schopnost kritiky této sebereflexi napomáhat a rozvíjet ji v rovnoprávném dialogu. A není divu, že zatím tento dialog, ať už vedený prostřednictvím konkrétních filmových děl, či hodnotících soudů o nich, probíhá více na úrovni pokládání otázek, než nacházení odpovědí na ně: ten, kdo ví, kolika dalšími okolnostmi a tlaky je u nás ovlivňována už beztak složitá a komplikovaná filmová výroba a jaké dědictví s sebou stále ještě někdy vleče, je vděčen i za toto tázání. Také dva filmy, jimiž se zabývám dále, představují především takové otázky — otázky položené někdy přímo výslovně divákovi, zároveň však i otázky položené kritice. I ona by měla být schopna formulovat si znova a znova svá kritéria hodnot ve vztahu k proměňující se realitě společenské i imanentně umělecké, aniž by přitom zapomněla na základní konstanty etické i estetické, konstituující každé skutečné umělecké dílo. Bude-li i ona — stejně jako my zde — více klást otázky, než na ně odpovídat, nemusí to ještě svědčit o její rezignaci na hodnotící soud, nýbrž spíše o snaze zůstat práv složitosti situace onoho godotovského očekávání, nevyloučit předem žádnou z možností tvůrčího hledání.

II.

Snímek scenáristy Radka Johna a režiséra Karla Smyczka si svou otázku vtiskl přímo do názvu: **Proč?** (1987).³ Týká se zcela konkrétní události, kterou se film inspiroval, zároveň však míří i k postižení širších souvislostí věci. Tou konkrétní událostí byla demolice několika železničních vagónů rozvášněnými fotbalovými fanoušky — vlajkonoši, jedoucími v červnu 1985 na utkání Sparty Praha do Banské Bystrice. Obecnější rámec jí dala skutečnost, že se tak stalo jen krátce poté, co byl prakticky celý svět prostřednictvím televizního přenosu svědkem drastické předehry utkání PMEZ Juventus Turín — FC Liverpool v Bruselu, při níž v bitvě britských fanoušků s italskými přišlo o život více než čtyřicet lidí.

Proti takové bilanci je ovšem čtvrtmilionová škoda na vybavení vagónů zdánlivě zanedbatelnou „maličkostí“. Přesto byla veřejnost šokována: ačkoli někteří z novinářů již delší dobu upozorňovali na řádění vlajkonošů při utkáních i po nich a ačkoli leccos se proslýchalo například o dalekosáhlých škodách spojených s vandalismem při rukování branců, asi málokdo čekal výron agresivity tak nezastřené, ohromující právě svou zdánlivou bezúčelností a nemotivovaností. Stejně jako v případě

³ **Proč**, FSB 1987, n. Radek John, s. Radek John, Karel Smyczek, r. Karel Smyczek, k. Jiří Brabec, hu. Michal Pavlíček, hr. Jiří Langmajer (Jirka), Martin Sobotka (Michal), Pavel Zvarič (Petr), Pavlína Mourková (Marie), Jan Potměšil (Milan), Daniel Větrovský (Vlasta), Daniel Landa (Pavel), Markéta Zmožková (Anča), Martin Dejdar (Šury), Emília Zimková (průvodčí), Karel Pospíšil (vyšetřovatel) aj.



Záběr z filmu **Proč?**

řady jiných negativních společenských jevů byla veřejnost po léta konejšena v přesvědčení, že nás se to netýká, a varovným hlasům nebylo dopřáno náležitého sluchu, s výjimkou okamžitých bezpečnostních opatření. Teď však bylo nutno se ptát nejen, proč tato opatření zcela selhala, když v jiných případech fungují bezchybně, ale především jaká je hlubinná souvislost s podobnými projevy jinde a také zda jejich zdrojem nejsou i nějaké specificky domácí příčiny.

Na první pohled téma na důkladnou sociálně psychologickou studii — chopí-li se ho umění, vzniká hned otázka, nesupluje-li tak ve sféře společenské sebereflexe roli příslušných vědních disciplin, bude-li schopno překročit obzor prvoplánové deskripce a konstituovat svůj vlastní svět myšlenkový i obrazný. Motivací pro takový zájem může být přitom víc: od obecné společenské naléhavosti problému a puzení tvůrce se k němu vyjádřit přes cit pro atraktivitu a senzačnost pronikání do dosud zapovězených sfér až po specifické autorské pracovní metody, zohledňující některé látky více a jiné méně. Zdá se, že právě zvláštní pracovní metody Radka Johna sehrály — mimo ostatních motivů — při vzniku **Proč?** tu nejpodstatnější roli — ve smyslu pozitivním i negativním.

John vlastně od počátku své spisovatelské i scenáristické dráhy pracu-

je důkladnou sběrnou metodou. Sběrem materiálu na gymnáziích si vytvořil platformu pro svou prvotinu, román *Džínový svět* (1980), a velmi podobně postupoval i při společném psaní scénářů s Ivo Pelantem pro snímky Karla Smyczka: *Jen si tak trochu písknout* (1980) na motivy z *Džínového světa*, *Jako zajíci* (1981) a *Sněženky a machři* (1982). Nejmarkantněji ovšem svou metodu uplatnil John v románě *Memento* (1986), v němž je příběh jednoho pražského narkomana vlastně jen chartrnou beletristickou berličkou k takřka až osvětově laděné prezentaci materiálu získaného v souvislosti s reportáží pro *Mladý svět* o narkománii v Československu. Realita jako by tu otřesností faktů „psala“ sama, příběh však není přes některé vnější znaky beletristického stylu schopen překročit jejich determinaci.

Nad scénářem *Proč?* byli si John se Smyczkem zřejmě už vědomi, že na samospasitelnost faktů, byť sebedrastičtějších, nelze bez dalšího spoléhat, proto hned v titulní otázce naznačili, že jim jde o víc, o proniknutí za jevovou stránku věcí. Přitom však, jak sami prozradili, šlo jim zároveň „spíš o sociologickou sondu do party, než o příběh nebo jednotlivé hrdiny“.⁴ Východiskem se proto opět stal konkrétní materiál obsažený tentokrát v soudních spisech banskobystričského případu. Prvotní abstraktní idea filmu o násilí a skupinové agresivitě byla zpředmětněna na případu fotbalových fanoušků, ten však tvůrčové chápou jenom jako jeden z možných průniků k danému problému.⁵

Teoreticky je to jasné, komplikace nastávají při realizaci. Zřeknutí se příběhu a sledování vývoje jednotlivého hrdiny, jehož osud by se mohl stát myšlenkovou metaforou, znamenalo přes prvotní premisu zvýšený tlak na dokumentárnost, již bylo nutno nahradit emocionální působivost obrazného uchopení. Stopování kolektivního antihrdiny, jakož i snaha zabránit diváckému ztotožnění se s ním vedly nutně k rozbití syžetu a k maximálnímu využití ejzenštejnovských principů montáže. Iracionální emotivita skladby měla nahradit racionálně vybudovanou emotivitu jednotného příběhu a dovést diváka až k pokusu o zodpovězení si onoho proč?

V konečném tvaru je snímek vystavěn na prolínání čtyř časových rovin: základní tvoří dokumentaristická rekonstrukce událostí v jedoucím vlaku, druhou je jejich vyšetřování, třetí soukromý a rodinný život obžalovaných a čtvrtou, která tvoří rámec celému dílu, je soudní přelíčení. Přitom se skladba snaží konfrontací chování vždy jedné z vybraných postav ve vlaku, při výslechu, v soukromí i u soudu rozkrýt utajené pohnutky jejích činů i možné zdroje a příčiny její protispolečenské aktivity. Dvojitý skladební princip, spojený zvláště v obrazech z vlaku s dynamickou akcí a až naturalistickou věcností vidění, je zárukou toho, že divák,

⁴ Libuše Hofmanová, *Proč? Otázka položená publiku. Rozhovor s Karlem Smyczkem a Radkem Johnem*, *Film a doba* 33, 1987, č. 12, s. 663–7, cit. místo s. 663–4.

⁵ Tamtéž, s. 663.



Záběr z filmu *Proč?*

ocitající se pod neustálým atakem vjemů, je strháván jejich dramatickým rytmem a přenáší se snadno i přes místa, v nichž je johnovské lpění na sebraném materiálu zjevně retardujícím činitelem.

Tak proti dokumentaristické věrnosti rekonstrukce událostí ve vlaku, využívající dokonce některých jejich přímých účastníků jako herců, působí značně krotce rovina výslechů u vyšetřovatele, ačkoli právě v ní mohl být naléhavě exponován střet dvojí etiky a položena otázka slabin jedné i druhé. Setrvávání na mluvě protokolů učinilo z postavy vyšetřovatele chápavého psychologa, jehož prostřednictvím divák nahlédne do nitra delikventů, neumožnilo však autorům přejít možná právě tady k sondě do společenského svědomí. A podobně je tomu i v rovině zobrazující rodinné zázemí aktérů: ačkoli „poslední výzkumy dokazují, že narušení jedinci pocházejí spíše než z rodin rozvedených z těch, které navenek fungují“⁶, setrvali autoři u motivu rozvráceného manželství jako příčiny asociálního chování dětí prostě proto, že v jejich vzorku „tyto děti z takových rodin většinou byly“.⁷ Tím se ovšem opět připravili

⁶ Psycholog Petr Kratochvíl v rozhovoru Borise Dočekala *Problém nejen fotbalový*, *Mladá fronta* 44, 9. 3. 1988, č. 57, s. 5.

⁷ Zl, *Film je způsob života*, Slovo má režisér Karel Smyczek, *Tvorba* 7. 10. 1987, č. 4, s. 8–9, cit. místo s. 9.

o možnost přejít k mnohostrannější společenské sondě v poloze vlastního děje, nikoli až v poloze dodatečného komentáře.

Právě takový dodatečný, vnějškově naroubovaný komentář představuje v **Proč?** nejen anketa z pražských ulic, ale i názor soudního znalce — psychologa, příslušníků železniční ostrahy, sportovních činovníků aj. Psychologova slova jsou jistě výstižná a zčásti na titulní otázku odpovídají: „Každý člověk cítí potřebu být podepsaný na tomto světě. I když se tváří, že ho to vůbec nezajímá. Dřív, když švec vyrobil botu, byl to jeho podpis na světě. Ale dneska? (...) A pak dojde ke zkratu. Rozbít telefonní budku. To je moje dílo. Dílo mých rukou. Můj podpis na tomhle světě. Dopracovat se vlastní boty bylo deset let úsilí. Destrukce je snazší než cokoli jiného. Poslední možnost, když na nic jiného nemám. Něco rozmlátit. Někoho zranit. Vzbudit pozornost. Toto jsem já!“⁸ Ale že by po takovém hodnocení věci musely následovat rozpaky tázajícího se novináře nad tím, co z něho může zveřejnit,⁹ to se zdá nepochopitelné: vždyť v něm není vlastně nic, co by nějak odkazovalo ke specificky domácím příčinám vandalizmu a agresivity. Kromě toho se tak, stejně jako výroky dalších dotázaných, vlastně jen neústrojně verbalizuje to, co film měl a snad i mohl vyjádřit organizací své vizuální složky. U ankety pak vadí ještě jiná věc: její místy formanovsky fraškovité ladění se dostává do rozporu se syrovou drastičností vlastní matérie filmu.

Johnův a Smyczkův snímek bývá srovnáván s filmem lotyšského dokumentaristy Jurise Podniekse **Je lehké být mladým?** (1986), jehož východiskem je obdobná událost jako v **Proč?**: demolice dvou železničních vagónů rockery vracejícími se v červenci 1986 z koncertu v Ogre do Rigy. Ale hned ve způsobu použití ankety je vidět základní rozdíl: v **Proč?** představuje dodatečný komentář, v Podnieksově filmu je vlastním způsobem organizace tématu. Zatímco Smyczek natočil hraný film s místy velmi působivou stylizací do dokumentu, Podnieksovi byl naopak dokument samozřejmým východiskem, do něhož vnáší jediný prvek stylizace v postupu od problémů jednodušších, individuálních, ke složitějším, společenským. Jeho film tak zejména v závěru, ve výpovědích veteránů z Afghanistanu, dosahuje míry otevřenosti, zobecnění a sociální pronikavosti, s jakou se **Proč?** nemůže srovnávat.

Jaký je přesto význam **Proč?** v soudobém kontextu domácí tvorby, ukáže srovnání s jiným snímkem, tentokrát českým: **Discopříběhem** (1987) scenáristy Borise Janíčka a režiséra Jaroslava Soukupa. Oba filmy jsou vlastně o tomtéž: co se stává z člověka, když přestane myslet svou vlastní hlavou, když se promění v pouhou součástku davu. Nad **Proč?** si můžeme klást otázku, zda by důsažnější nebylo rozkrytí ještě jiných projevů stádnosti v našem životě, projevů třeba méně drastických, než vandalství fotbalových fanoušků, o to však vytrvalejších a škodlivějších,

⁸ Radek John — Karel Smyczek, *Proč?*, literární scénář, FSB 1986, s. 105.

⁹ Tamtéž, s. 107.



Záběr z filmu **Proč?**

protože lépe ukrytých. A tu na mysli vytane právě **Discopříběh**, film, v němž by se diskotéková uniformita oblékání, duchaprázdných gest, přízemních ideálů a otupělých citů mohla zdát jako stvořená pro podobně demaskující pohled. Nic z toho v něm však nenajdeme: tvůrcové se naopak snaží přesvědčit generaci dnešních teenagerů, že právě v těchto projevech je jejich generační sebevědomí, jen jen „stvořit něco senzačního“. Není-li však nakonec symbolickým výrazem oprávněnosti tohoto sebevědomí nic jiného než závěrečná masová diskotéka, pak nelze než konstatovat, že v **Discopříběhu** se stádnosti jako přímému popření osobního vztahu zodpovědnosti každého individua ke světu nejen nedostalo náležité kritiky, ale že díky nesporné profesionalitě režisérově byla tato stádnost dokonce povýšena na estetický ideál a vzor hodný následování.

Naproti tomu v **Proč?** ukázali autoři jasně, že právě ze ztráty pocitu osobní identity pramení její (ve výsledcích destruktivní) hledání v psychóze davu. To je jejich odpověď na titulní otázku — na otázky další, pátrající po příčinách takové osobnostní degradace, neodpovídají buď vůbec, nebo jen v poloze přibližných, nefilmově ztvárněných formulací.

III.

Otázkou položenou divákovi je i další film, na němž se jako autor námětu a scenárista podílel Radek John: **Bony a klid** (1987) režiséra Víta Olmera.¹⁰ „Co vlastně chcete?“ ptá se ironicky v jeho samém závěru z plátna objektivem znetvořená tvář jednoho z veksláků a uzavírá tak další sociologicky orientovanou sondu, která asi skutečně z Johna udělala „jediného veřejně známého scenáristu. Přes jeho dosti bohatou filmografii s tím nemají co dělat jeho scenáristické kvality, ale prvotřídní publicistická schopnost; John je novinář, který se uplatnil ve filmu — jenže daleko inteligentněji než většina jeho kolegů literátského ražení“.¹¹ Oprávněnost těchto slov zcela potvrzuje geneze námětu i scénáře **Bony a klid**.

V mnohém je podobná vzniku literárního podkladu pro **Proč?** Také záležitost veksláctví je po léta veřejným tajemstvím, tajemstvím mezi řadovými občany hojně kritizovaným; jako „instituce“ prostředkující i nevalutovému tuzemci nákup exkluzivnějšího zboží v Tuzexu však je veksláctví i oněmi kritizujícími chťe nechtě hojně využíváno. „Platíme morálkou za nedostatky ekonomiky,“ soudí o věci prokurátor¹² a zřetelně tak vymezuje hranice, v nichž se bude předem myšlenkový dopad případného uměleckého díla na toto téma pohybovat. Věc ovšem komplikovalo, že i ono bylo dlouhá léta tabu — zájem o jeho zpracování byl, ale teprve před polovinou osmdesátých let se o veksláctví začalo veřejně mluvit i v tisku a právě John byl jedním z těch, kteří o něm začali publikovat první. Materiál sebraný k několika soudničkám posloužil pak při literární přípravě filmu, doplněn osobními poznatky Víta Olmera i kameramana Oty Kopřivy.¹³

Důraz byl znovu od samého počátku kladen na autenticitu faktů, Johnovi šlo o to, „zmapovat jednotlivé oblasti života ‚veksláků‘ — způsob získávání prostředků, utrácení, trávení ‚volného času‘“.¹⁴ Je vidět, že fetiš faktu opět převážil — „nic z toho, co se ve filmu odehrává, není vymyšleno“¹⁵ — zvláště, když v pozadí zjevně nestála žádná hlubší idea, jako alespoň zčásti u **Proč?** Nebylo-li vůbec možno předpokládat, že by

¹⁰ **Bony a klid**, FSB 1987, n. Radek John, s. Radek John, Vít Olmer, r. Vít Olmer, k. Ota Kopřiva, hu. Ondřej Soukup a Frankie Goes to Hollywood, hr. Jan Potměšil (Martin), Veronika Jeníková (Eva), Josef Nedorost (Richard), Tomáš Hanák (Harry), Roman Skamene (Bíny), Miloslav Kopečný (Bankér), Vítězslav Jirsák (Martinův otec), Miloš Čálek (Benák, bytný Evy), František Švihlík (Karel, vekslák ve velkém) aj.

¹¹ Tereza Brdečková, **Bony a klid**, *Záběr* 21, 27. 7. 1988, č. 15, s. 6.

¹² JUDr. Jiří Teryngel v článku Luboše Beniaka *O Karlovi*, *Mladý svět* 30, 19.—25. 4. 1988, č. 18, s. 14.

¹³ Srov. o tom např. Radek John a Vít Olmer v článku Zdeňka Matějčka **Bony a klid**, *Květy* 37, 19. 11. 1987, s. 38—9.

¹⁴ Radek John v rozhovoru Luboše Dojčana, *Radek John: Bony a klid nie sú jedinou cestou*, *Smena* 41, 5. 8. 1988, č. 183, s. 5.

¹⁵ Radek John v rozhovoru v *Květech*, viz pozn. 13, s. 38.



Záběr z filmu **Bony a klid**

se film mohl nějak zásadněji vypořádat s příčinami veksláctví, vyvstal navíc přirozeně problém, jak sebraný materiál vlastně zorganizovat.

Z jednoho rozhovoru víme, že konečné verzi scénáře **Proč?** předcházela jiná, která „měla ještě podobu lineárně vystavěného příběhu“.¹⁶ Nakonec byla zvolena struktura mnohostranného vizuálního i myšlenkového ataku s prvky dokumentarismu. Také u **Bony a klid** se nabízela poloha dokumentu, výsledkem je však model příběhu s ústředním protagonistou, patrně proto, aby při celkové zabořenosti autorského vidění do světa veksláků vůbec do látky vstoupil motiv odstupu a varování jako vlastní ideové poslání díla. Film si za to záhy po uvedení vysloužil výtku, že „připomíná poněkud laciný western“¹⁷, což je charakteristika vzhledem ke stavbě příběhu poměrně výstižná, její kritický osten vůči umu autorů však zřejmě není zcela na místě. „Martin tedy, jak ve starých westernech, se rozhodne vzít spravedlnost do vlastních rukou,“ tak autoři sami¹⁸ popisují hrdinovu situaci poté, co se marně domáhá vrácení peněz, o něž byl jako naiva z venkova veksláky protřele připraven. Ostatně

¹⁶ Karel Smyczek v rozhovoru (spa) Děsím se násilí, Svobodné slovo 43, 13. 9. 1987, č. 214, s. 11.

¹⁷ Petr Nový, Bony a klid, Mladá fronta 44, 13. 4. 1988, č. 86, s. 4.

¹⁸ Radek John – Vít Olmer, Bony a klid, technický scénář, FSB 1987, s. 20.

i distribuční slogan „vekslácká balada o tom, co všechno lze prodat a koupit“ leccos napovídá o žánrovém zaměření snímku.

Skutečný zdroj některých výhrad spočívá tedy spíše, zdá se, v nevhodném žánrovém zpracování daného tématu: úsilí o autenticitu faktů a dokumentárnost dostává se do rozporu s příslušnými žánrovými klišé, která právě na dokumentaristickém pozadí vystupují o to falešněji. O hlavním hrdinovi bylo v této souvislosti například řečeno, že „do soukolí vekslácké mašinérie se dostal souhrou scenáristických nezbytností“¹⁹ — ty bychom byli patrně ochotni akceptovat v příslušném žánru, nikoli však v díle, které chce být zároveň sociologickou sondou.

To, že tyto neduhy ve výstavbě příběhu a tedy především ve scenáristické přípravě divákovi zřejmě většinou uniknou, je zásluhou nebyvale strhujícího vizuálního pojetí celého filmu. Olmerovi se za nezanedbatelné pomoci hudby Ondřeje Soukupa a tří převzatých skladeb liverpoolské skupiny Frankie Goes to Hollywood podařilo filmu vtisknout především spádný rytmus, v němž není čas na prodlevy a v němž je psychologická mělkost soustavně přebíjena novými a novými vizuálními senzace-mi. Na nich má ovšem hlavní podíl kamera Oty Kopřivy, která svou těkavostí a nestálou hektičností buduje přímo v obraze jeden z možných konstitutivních významů, obsažených v názvu filmu: rubem proklamované vekslácké pohody a „klídku“ je nervózní existence na okraji společnosti, kde ani možnost vydělat „více než devadesát devět procent lidí v tomhle státě“ nevyvažuje totální ztrátu hodnotných lidských vztahů. Samozřejmě přitom nepomíjejí ani významy ostatní, k nimž název odkazuje: pokleslost veksláckých zájmů, jejich ničím a nikým nerušená existence ve společnosti orientované alespoň slovně zcela opačně než oni, a konečně vztah ironické parafráze k titulu i obsahu americké gangsterky **Bonnie a Clyde** (r. Arthur Penn, 1968).²⁰ V tomto významu posledním je vlastně ono zmíněné žánrové zaměření vytyčeno jaksi hned před závorku, byť s podtónem, devalvujícím předem možnost rozvinutí příběhu ve skutečné drama.

Co na filmu vadí asi nejvíc, je jeho takřka úplné oddělení světa veksláků od okolní společnosti. Také v **Proč?** jsme svědky snahy o postižení specifických norem chování daného sociálního vzorku, o vystopování paretních mýtů a zvyklostí, tvořících falešné vědomí vlajkonošů. Přesto však nejsilnější místa filmu jsou ta, v nichž dochází ke konfrontaci obou světů: party i společnosti, uprostřed které žije. Zejména scény z vlaku, zachycující střet stupňované agresivity vlajkonošů s diferencovanými reakcemi cestujících, jsou výstižné: vypovídají nejen o ztrátě jakýchkoli etických norem na jedné straně, ale i o jejich značné rozkolísanosti a neochotě i bázni je bránit na straně druhé. Naproti tomu v **Bony a klid** vyjma úvodní sekvence, v níž se Martin pokouší domoci spravedlnosti,

¹⁹ Tereza Brdečková, cit. článek.

²⁰ Srov. též Jan Foll, *Bonnie a Clyde* po našem, *Scéna* 13, 2. 5. 1988, č. 8, s. 8.



Záběr z filmu **Bony a klid**

k takové konfrontaci vlastně vůbec nedojde. Dokonce čím víc film vta-
huje diváka do veksláckého myšlení a praktik, tím víc se jeví právě tento
úvod jako čirá scenáristická konstrukce, chatrný „oslí můstek“, jak divá-
ka spolu s Martinem přivést do party a pak ho spolu s ním dovést až
k náležitému mravnímu naučení. Ale je vůbec představitelné, že by parta
lidí tak bezskrupulózních, jak je sugestivně prezentuje celý film, rezigno-
vala před naprosto bezbranným venkovským „balíkem“, vzala jej pro
jistotu mezi sebe a ještě mu k tomu nádavkem opatřila byt? Kdyby vů-
bec jejich bázeň před udáním mohla být tak velká, nebylo by při jejich
výdělcích daleko logičtější, kdyby Martinovi jeho peníze prostě vrátili,
než aby se s ním trvale dělili při všech dalších obchodech? A není i celá
ta Martinova proměna v mafiána v černých brýlích stejně neuvěřitelná,
jako průhledná?

Není pochyb: právě toto jsou ony „scenáristické nezbytnosti“²¹, jimiž
se autoři snažili najít od světa veksláků odstup. To, že se jim to objektiv-
ně vzato nepodařilo, lze považovat paradoxně za největší přednost i nej-
větší nedostatek jejich filmu. Předností je tento malý odstup z hlediska
dokumentárního: už ve scénáři a ještě více v konečné realizaci jsou **Bony
a klid** doslova nabity věcnými postřehy z veksláckého života, od „práce“

²¹ Tereza Brdečková, cit. článek.

přes zábavu až po vzájemné vztahy a citové či spíše sexuální zájmy. Film jak v obraze, tak v dialogích věrně vykresluje jejich prostředí i duševní horizont, aniž by se ovšem pouštěl do hlubinnějších dušezpytných analýz — i jen pouhý náznak předhistorie Harryho, byť velmi příznačný, je tu naprostou výjimkou. Pokud jde o popis, nezůstává ovšem film jen u veksláků, ale snaží se je obrazem zachytit v širším kontextu pražského polosvěta denního i nočního vůbec, a právě tento pohled na „cvrkot“ bister a barů, heren, botelových diskoték, hotelů, nádraží i tuzexových prodejen tvoří nejatraktivnější složku jeho vnějšího designu.

V téže atraktivitě, spojené se zmíněnou neschopností odstupu je však současně skryto i největší nebezpečí filmu, nebezpečí plynoucí ze ztotožnění diváka — ať už vědomého, či podvědomého — s jeho hrdiny. Zatímco v **Proč?** je obnaženost agresivity protagonistů filmu natolik odpuzující, že alespoň pro dospělého diváka nepřichází takové ztotožnění v úvahu,²² v **Bony a klid** se velkosvětскost veksláckého života spojeného s ležérními hrami sudá — lichá o tisícikoruny, sexuálními „jízdami“ a obchody za statisíce snadno může stát příkladem hodným následování, zvláště když jediný hodnotový korektiv v postavě Martina se z příběhu de facto odpaří a když i v autorském pojetí nad osobnějším stanoviskem převládá směřování k zábavnosti. Ani v rozuzlení nechtěli tvůrcové překročit hranice reality, nechali proto na partu dopadnout trest především za střet se zájmy ještě výše postavených veksláckých sfér, a tím vlastně naznačili, že ve společnosti, která se s podobnými projevy nedokáže vypořádat a někdy je dokonce tiše podporuje, je veksláctví přece jenom velmi přitažlivým modelem vivendi — pokud se dodržuje jistá subordinační. Závěr opravdu sarkastický — kdyby ovšem autoři tento sarkasmus v celé struktuře filmu uplatnili i jinak než občasnými režimními vtípkami, které mu asi opravdu zaručují „dlouhodobou prosperitu“²³, a především kdyby byl výrazem spíš pohledu onoho „řadáka“, „co akorát maká, žere, vobčas šoustá. Celej život, furt dokola. Jako když razítkuješ na poště: makat, žrát...“²⁴ než pohledu samotných veksláků. V tom jsou **Bony a klid** vsutku zcela jiné než takové předchozí Olmerovy filmy jako **Co je vám, doktore?** (1984), **Jako jed** (1985) a zejména nedoceněná **Antonyho šance** (1986) a je třeba jen potvrdit názor, že vnější divácká atraktivnost byla tu vykoupěna ztrátou opravdové lidské vřelosti, „překročením na druhý břeh. K těm, které nenávidí Antony“.²⁵

Na jak úzké hraně film svým pojetím balancuje, může odhalit srovnání s jiným téměř současně vzniklým snímkem: **Kamarádem do deště** (1988) scenáristy Miroslava Vaice a režiséra Jaroslava Soukupa. Jeho dva hrdinové mají sice svá občanská zaměstnání číšníka a taxikáře, ve skutečnosti se však způsob jejich existence i pohledu na život nebezpeč-

²² Jinak je tomu s diváky nedospělými — viz o tom článek v MF, cit. v pozn. 6.

²³ Srov. Jan Foll v cit. článku.

²⁴ Radek John — Vít Olmer, techn. scénář, s. 97, viz pozn. 18.

²⁵ Tereza Brdečková, cit. článek.



Záběr z filmu **Bony a klid**

ně blíží Johnovým a Olmerovým vekslákům. Tady však už jakýkoli odstup chybí naprosto: stejně jako je **Discopříběh** faktickou oslavou nemyslivé stádnosti, tak zase **Kamarád do deště** vnucuje divákovi jako samozřejmé a ještě i docela zábavné jednání a bytí, které je v naprostém rozporu s jakýmkoli hlubším pojetím společenské etiky i smysluplného života člověka jako jedince.

Vedle tak úplné ztráty kritérií hodnot, neomluvitelné (stejně jako u **Discopříběhu**) ani žánrovým zasazením, jeví se ovšem **Bony a klid** stále ještě jako dílo vědomé si určitých základních estetických i ideových horizontů, i když se k nim, zdá se, přiblížilo teprve ve fázi samotné realizace. Tak ani v technickém scénáři nenalézáme onen klíčový záběr z konce filmu, v němž za odsouzenou Martinovou partou kráčí po chodbě v družném hovoru se soudcem vekslácký boss Karel a v němž je tak poprvé otevřeně naznačena souvislost přežívání podobných parazitních sociálních skupin s nepochybně zkorumpovanými sférami justice. A podobně je tomu například se záběrem, v němž oko kamery jako by vysílené cvaletm veksláckého života spočine na okamžik na symbolu rudé neonové hvězdy zářící nad nočním městem — právě a jen v těchto chvílích, ryze filmovou řečí, pozvedá se film k sarkastickému vidění obyčejného občana této země, truchlivě po léta sledujícího, čím se naplňuje obsah

slovního spojení reálný socialismus. V těchto souvislostech i ona závěrečná otázka „Co vlastně chcete?“ směřuje k alespoň symbolickému naznačení dlouhodobějších společenských příčin, vytvářejících půdu pro vznik jevu, kterým se film zabývá.

IV.

Režisér Jaroslav Soukup před nedávnem prohlásil: „Pokud se člověk chce prosadit, musí přistoupit na to, co je možné dělat a co ne, to znamená, jaká tematika se dá dělat a jakým způsobem.“²⁶ Můžeme to považovat za reálný odhad možností z hlediska filmaře praktika, ale také za značně defetistický postoj umělce, doslova rezignujícího před poměry. Víme: zatímco nevydaný román tím ještě nepřestane být sám sebou, nerealizovaný film prostě neexistuje a nikdo ho k životu nevzkřísí — kdo se potom může divit tomu, že třeba jen obyčejná touha pracovat převáží nad tím, „o čem“ se pracuje. Jenže i ve filmu jakožto díle kolektivním platí, že nejpronikavější výsledky přinášejí ta díla, která naopak před poměry nerezignují, která nesou pečeť osobnostní výpovědi svých tvůrců. Filmy **Proč?** a **Bony a klid** natočené podle scénářů Radka Johna nepochybně takovou pečeť mají a je jen svědectvím nenormálnosti situace, že se za ně právě scenáristovi dostalo okamžité podezřívavých výtek z konjunkturalismu: vždyť je přece objektivním faktem, že John s oběma náměty přišel přinejmenším jako jeden z prvních a začal na nich pracovat vskutku v době, kdy ještě vůbec nemohlo být jasno o jejich konečném osudu. Na druhé straně však zřejmě ani on sám si zcela neuvědomuje, že jak problém vlajkonošů, tak veksláků jsou vskutku jen oněmi „špičkami ledovce“²⁷, který teprve bude nutno probádat, a že i jeho vlastní filmy vždy znovu zvyšují laťku nároků, kterými bude úroveň tohoto bádání poměřována — jinak by nemohl o kritických reakcích na své filmy hovořit s tak hořkým podtónem.²⁸

Proč? a **Bony a klid** jsou názorným svědectvím momentálního stavu československé kinematografie, ale možná i umění vůbec, v němž jednotlivá díla získávají věhlas více svými stránkami mimouměleckými, supluje tak vlastně účinek příslušných nástrojů společensko administrativních. Protože se tak v naší kulturní historii neděje poprvé a protože se tím umění dostává role pouhého ventilu, propouštějícího přetlak z problémů, které se neřeší ani pak, padá z toho často na tvůrce i diváky podivný pocit marnosti, zvláště když si uvědomí, jak malichernými se mnohdy i ta nejodvážnější díla jeví zpoza hranic.²⁹ Neustálé dohánění

²⁶ Tomáš Tintěra, *Amatér a profesionál*, Rozhovor s režisérem Jaroslavem Soukupem, *Film a doba* 33, 1987, č. 1, s. 6—10, cit. místo s. 10.

²⁷ Srov. Jan Foll, cit. článek.

²⁸ Srov. v rozhovoru ve *Smeně*, viz pozn. 14.

²⁹ Poučná je v tomto smyslu zpráva Šárky Kalusové *Jinýma očima*, *Tvorba* 28. 9.

ztraceného času vyčerpává a zkresluje optiku kontextuálního pohledu, takže se pak snadno stane, že i film v domácích souvislostech jistě nadprůměrný a pracující s hlubinnějším myšlenkovým konceptem než právě **Proč?** a **Bony a klid** — **Dům pro dva** (1988) Rudolfa Ráže a Miloše Zábanského — nezíská zdaleka takové ocenění, na jaké jej odborná kritika tipuje.³⁰ Přesto si i já myslím, že právě on naznačuje cestu dál v posunu od vnějšího popisu do hloubky věci, zniterněním problematiky, kterou prezentuje. Jak tuto cestu do vědomí a svědomí člověka jako individua učinit i obecněji platnou cestou ven, do vědomí i svědomí společenského, to už je další z otázek pro budoucnost.

Summary

Questions Without Answers

by Jan Lukeš

In his paper, the author states that the values in Czechoslovak cinema stagnated in the seventies and new hopes were raised only after the arrival of younger film-makers towards the end of the decade. The fact that not even they have achieved aims of some importance for the time being and that their artistic proceedings often are stereotyped is caused, in the opinion of the author of the article, by too many external extra-artistic influences exerted on these film-makers' work. However, as a result of the social climate being eased towards the end of the eighties, many interdictions and taboos are getting lifted, and this categorically requires artists and critics to rediscover the genuine criteria for judging values. Two films which riveted the greatest attention of laymen and specialists are used by the author of the paper in his attempt to show the extent to which this effort has been successful up to now; he does it rather by putting questions, without trying to reach a definitive conclusion.

Inspired by soccer fans' vandalism, scriptwriter Radek John's and director Karel Smyczek's film **Why?** is strongly influenced by the latter's collecting working-method. In this picture, the emotivity resulting from a dual principle of com-

1988, č. 39, s. 14—15, zachycující reakce zahraničních hostů Letních kursů čs. filmového umění v Písku právě na **Proč?** a **Bony a klid**.

³⁰ Viz jeho ocenění uvedená tamtéž a jeho osud na XXVI. MFF v Karlových Varech.

position was meant to compensate for the authors' decision to abandon a coherent story and show the cinemagoers the way to answering the question put in the title of the movie. However, because the authors of the film clung too much to the documents linked with a concrete case of vandalism whose hearing in court inspired them, they did not succeed in upgrading the picture in a way which would allow it to probe society from several angles, above all through the action itself, not through additional comment. Especially when comparing Smyczek's film with another work which has a similar theme, Yuri Podnieks's Latvian picture **Is It Easy To Be Young?**, it becomes obvious how limited the openness, generalization and social penetration of the first of these two movies are. Nevertheless, in comparison with a film made by a younger author, **Discostory** by Jaroslav Soukup, the elementary search for man's identity in **Why?** greatly transcends Soukup's underselling philosophy and herd-instinct.

As a scriptwriter, Radek John also participated in the making of the film **Big Money**, directed by Vít Olmer. Another Czech phenomenon recorded by reporters and concealed until recently, speculation with, and traffic in, foreign currencies on the black market, was the starting point of this film. In this case too, a fetish in the shape of facts became predominant, yet in this film the effort to be authentic comes into conflict with the genre of the movie, in which, as in old westerns, an honest and deceived hero „decides to take justice into his own hands“. A dynamic concept of direction, the excellent camerawork of Ota Kořmář, and the music of Ondřej Soukup and the „Frankie Goes to Hollywood“ group cover up various weak points, especially as regards the film's attitude to reality, and with keen perception the picture also includes various observations of the way of life of traffickers in foreign currencies, but its appeal to the cinemagoers was paid by a loss of genuine human warmth. Jaroslav Soukup's film **A Good Pal** is a still more forceful example of this trend in the production of movies by younger Czech film-makers.

In conclusion, the author of the paper makes a general statement according to which **Why?** and **Big Money** are practical illustrations of the present state of Czechoslovak cinema and, perhaps, of art in general, when the works of art become known because of their extra-artistic aspects in the first place, thus making up for the effect which should be produced by the respective social and bureaucratic instruments. However, as this does not happen for the first time in Czechoslovakia's history of culture and makes art play the role of a mere safety valve letting off excess pressure caused by problems which remain unresolved even afterwards, this often produces the film-makers' and cinemagoers' strange feeling of futility, especially when they realize how petty even the most courageous films often seem to be if considered from abroad. Nevertheless, the film of scriptwriter Rudolf Ráž and director Miloš Zábanský **House for Two**, for instance, may be regarded as the first little step made to proceed from outward descriptions to a more intimate treatment of problems.

NĚKOLIK POZNÁMEK NA TÉMA JIŘÍ VOSKOVEC A FILM

Michal Bregant

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

Život a dílo Jiřího Voskovce (1905 — 1981) patří především do světa divadla. A to jak ve dvacátých a třicátých letech v Čechách, tak po druhé světové válce ve Spojených státech. V českém kulturním povědomí však zůstane pro Voskovce rozhodující legendární nedělitelnost dvojice V + W, zejména v období jejich Osvobozeného divadla. Badatelé, kteří se soustředili na divadelní tvorbu Voskovce a Wericha, se vesměs shodují na tom, že filmové médium bylo jedním z rozhodujících inspiračních zdrojů pro jejich začátky.¹ Ostatně sami protagonisté několikrát zdůraznili, jak je film (hlavně americké grotesky) fascinoval. V době největší slávy Osvobozeného divadla k tomu napsali: „... milujeme velmi upřímně film. Měli jsme jej rádi mnohem dříve než divadlo a to, co jsme začali na divadle kdysi dělat, naučili jsme se jen a jen z filmu. Naše chlapecká léta byla ve znamení heroické epochy klasického němého filmu a nikdy nezapomeneme být vděční jeho krásám za školu, kterou nám poskytl.“² Jiří Voskovec k tomu s odstupem téměř třiceti let dodává: „Svaz-

¹ Srovnej: Barbara Teresa Janowska, *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha*. Wrocław, Ossolineum 1977.

Josef Träger, *Osvobozené divadlo ze včerejška k dnešku*. Divadelní noviny 5, 1961—1962, č. 19, s. 1.

Jaromír Pelc, *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha, Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1981.

— Společnou mladickou lásku k filmu potvrdil na prahu „penzijního věku“ Jan Werich: „Když studoval (Jiří Voskovec, p. a.) ve Francii a psali jsme si pilně o filmech, které jsme spatřili, on tam a já tady, byli jsme spolu.“

Jan Werich, Jiřímu Voskovcovi. Divadelní a filmové noviny 8, 1964—1965, č. 25, s. 1.

² Jiří Voskovec — Jan Werich, *Náš poměr k filmu*. Kinorevue 3, 1936—1937, 1. pololetí, s. 452.

— Ve Filmovém archívu ČSFÚ jsou uloženy takřka neznámé záběry Voskovce, Wericha a dalších herců, které byly pořízeny v době, kdy se Osvobozené divadlo proslavilo Vest Pocket Revuí. Jednotliví herci v podstatě jen stylizovaně defilují před statickou kamerou, nicméně tyto záběry jsou pozoruhodné směsí suverenity a rozpačitosti ve styku s filmem.

ky bych musel popsat, abych se poklonil nejen Chaplinovi, nýbrž i mistrům, kterými nám byli Buster Keaton, Harry Langdon, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Ben Turpin, W. C. Fields, Raymond Griffith — byly jich legie, evangelistů srandy; sami to Stanislavští pro klauny V + W.³ Výmluvné jsou ale i některé hry V + W, kde můžeme najít řadu motivů více či méně zřetelně odkazujících do oblasti filmu (Fata Morgana, Gorila ex machina).⁴

Spektrum Voskovcových uměleckých aktivit je široké: zahrnuje herectví divadelní i filmové, režii, dramatickou tvorbu, poezii, výtvarné umění, překladatelství a prózu — vesměs memoárovou. Stojí za pozornost, že ve všech jmenovaných oblastech najdeme vždy něco společného s filmem. Voskovcovo filmové herectví by zasloužilo zvláštní rozbor. Ne snad že by svou kvalitou tvořilo nějakou epochální hodnotu, ale jednotlivé etapy Voskovcova filmového vývoje zřetelně dotvářejí jeho herecký typus. (Ten Josef Träger přibližně charakterizoval jako antibrechtovský, nicméně racionální vrstva Voskovcova herectví je myslím velmi výrazná.)

Zaznamenejme zde alespoň ve výčtu Voskovcovy role, které si zahrál v českém filmu. Nedlouhá řada je uvozena dvěma tituly z němého období: **Pohádka máje** (r. Karel Anton, 1926) a **Paní Katynka z Vaječného trhu** (r. Václav Kubásek, 1927). Patří k nim ještě role ve filmu **Ve spárech upíra** (r. Theodor Pištěk — Květoslava Semonická, 1927), který měl premiéru v lednu 1928. Voskovcův výkon nemůžeme posoudit, protože se film nedochoval. Otakar Štorch-Marien však vzpomíná na toto dílko jako na „snad nejstupidnější český film“ té doby a dodává, že se za něj nakonec styděli i sami producenti.⁵ Nikdy později se o tomto svém uměleckém poklesku Voskovec nezmínil, jen naznačil jisté uspokojení, že jeho začátky nejsou dokumentovány beze zbytku. Voskovcova herecká kreace — postava ing. Hermana — s největší pravděpodobností nijak nepřesahovala pohříchu nízkou úroveň filmu. Poněkud odlišná je situace s Antonovou **Pohádkou máje**, v níž Voskovec debutoval postavou Ríši. Josef Träger sice soudí, že Voskovec byl „přivábený na filmové plátno zdaleka ne pro uplatnění své jinošské pohlednosti, nýbrž pro setkání s podmanivou stínohrou a němohrou.“⁶ Rekl bych, že tento názor by bylo třeba ko-

³ Jiří Voskovec, Klobouk ve křoví. Praha, Čs. spisovatel 1966, s. 28—29.

⁴ Mimořádně úspěšná byla např. parodie „mluvícího filmu“ ve dvanáctém obraze hry Fata morgana (prem. 10. 12. 1929). Několik zmínek o tom najdeme i ve zvláštní rubrice nazvané Osvobozené divadlo v pátém ročníku Rozprav Aventina. (Rozpravy Aventina 5, 1929—1930, s. 228, 240, 276, 336.)

⁵ Srv.: Otakar Štorch — Marien, Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II. Praha, Československý spisovatel 1969, s. 140.

Po premiéře filmu Otakar Štorch-Marien napsal: „Náramně jsem se nedávno bavil panem Voskovcem na nejblbějším českém filmu Ve spárech upíra. Z libreta se mně udělalo špatně (autor Květa Semonická), herecky i režijně to bylo pod psa . . .“

Otakar Štorch-Marien, Glosy na okraj dní. Rozpravy Aventina 3, 1927—1928, s. 134.

⁶ Josef Träger, V + W = 60 + 60. Literární noviny 14, 1965, č. 25, s. 5.



Z krátkého dokumentárního snímku k inscenaci Vest Pocket Revue (1927)

rigovat jednak Werichovou vzpomínkou na to, jak Voskovec v té době potřeboval vydělat peníze na cestu za svou milou do Itálie⁷, a jednak filmem samotným, který svědčí spíš pro utilitární než vznešené úmysly Voskovcovy. Jiří Voskovec (vl. jm. Wachsmann) tehdy vystupoval pod pseudonymem Petr Dolan, ostatně pod tímto jménem začínal v Osvobozeném divadle (kdy se Jan Werich skrýval pod jménem J. W. Rich), a ještě v roce 1927 se jako Petr Dolan objevil v Kubáskově „lidovém“ filmu.⁸ Kubáskův film patří do tehdejšího českého podprůměru, ale **Pohádce máje** rozhodně nelze upřít z dnešního pohledu určité estetické kvality.

Sluší se zde připomenout legendární „konflikt“ Voskovce-Dolana s Devětsilem, k němuž došlo na základě Voskovcovy herecké účasti na **Pohádce máje**. Pro nesmiřitelné mladé avantgardisty (nejspíš šlo o Teige-ho) byl Mrštíkův příběh tou nejubožejší selankou a soudobý český film něčím ještě opovrženímhodnějším. Proto byl Voskovec z Devětsilu vylou-

⁷ Jan Werich, *Táto povídej I.* Panton 01 0235H, 1971. Srv. též: Jan Werich, Jan Werich vzpomíná. Praha, Melantrich 1982, s. 18.

⁸ V obou filmech hrála v páru s Voskovcem i Jarmila Horáková, která tu vytvořila své jediné dvě filmové role.



Pohádka máje, r. Karel Anton, 1926.

čen⁹, ale jak vzpomíná (mimo jiné) Jan Werich: „... von moh chodit dál do kavárny — nic se nestalo, celkem, a seděl s nima u stejného stolu.“¹⁰ A tak Voskovec hraje ve stejnou dobu sirotka Iškariota v **Paní Katynce** i Publia Ruku ve *Vest Pocket Revui*.

Popularita dvojice V + W měla být na konci let zúročena ve filmu ... si pořádně zařádit, kde podkladem měla být stejnojmenná adaptace veselohry Johanna Nepomuka Nestroje, která se tehdy hrála v Osvobozeném divadle. Tento film měla natáčet společnost Aventinum — Antonfilm, ale projekt upadl záhy v zapomnění. Zůstal jen inzerát, který ve svém časopise *Studio* (1, 1928—1929, č. 2, kulér) publikoval Otakar Štorch-Marien, nejspíš iniciátor celého podniku.

Ve třicátých letech, v době širokého ohlasu Osvobozeného divadla, natočili V + W čtyři celovečerní filmy. Na samém počátku dekády jim však předcházela **Paramount Revue** (1930), víceméně reklamní show

⁹ Vítězslav Nezval o Voskovcově vyloučení napsal: „Byl členem Devětsilu (tj. Voskovec, p. a.) a přišel o toto členství robespierrovským verdiktem Karla Teigehe poté, kdy hrál ve filmu *Pohádka máje* úlohu Ríši, což bylo skalní levicí Devětsilu pokládáno za zneuctující. Tento verdikt vrátil Voskovcovi svobodu a „starého kamaráda“ Jana Wericha...“ Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha, Československý spisovatel 1959, s. 185.

¹⁰ Srv. též: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná*. Praha, Melantrich 1982, s. 18.



Pohádka máje, r. Karel Anton, 1926



Paní Katynka z Vaječného trhu, r. Václav Kubásek, 1927

americké filmové společnosti. Spojovací výstupy V + W a jejich plus Ježkova píseň *Tři strážníci* tu byly jistě oživením, ale tento dokument prvního kontaktu Voskovce a Wericha se zvukovým filmem není bohužel dochován. Je pozoruhodné, jak početná je skupina nerealizovaných filmových plánů Voskovce a Wericha. Začátkem roku 1927 měl Voskovec za sebou teprve jednu filmovou roli (ještě před natáčením **Paní Katynky**), ale „jeho“ režisér Karel Anton mu zřejmě hned nabídl další. Dočteme se o tom z Voskovcova článku v *Přerodu*: píše, že po dosud jediném českém velkofilmu (**Koryatovič**; r. Jan Just-Rozvoda, 1922), jehož náklady činily asi milión korun, se snad najdou čtyřikrát vyšší prostředky na natočení skutečného českého velkofilmu, o jehož potřebnosti, smyslu a významu Voskovec nemá pochyb. Dozvídáme se, že Karel Anton zamýšlí natočit *Pražského žida* (podle divadelní hry Josefa Jiřího Kolára) a mezi jmény herců, s nimiž se počítalo pro ústřední role, čteme mj. Petr Dolan.¹¹ Realističtější byl zřejmě plán Karla Lamače z roku 1931 natočit film *Ona a Oni* s Anny Ondrákovou a V + W. Ale úspěch *Vlasty Buriana v C. a k. polním maršálkovi*, kterého natočil Lamač rok před tím, sliboval přece jen větší kasu než náročnějšího komika Voskov-

¹¹ VOS. (Jiří Voskovec), *Český velkofilm*. *Přerod* 1 (5), 1927, č. 8 (25. 2.), s. 4–5.



Paní Katynka z Vaječného trhu

ce a Wericha. Druhým nerealizovaným projektem byla Voskovcova a Werichova herecká účast na filmové adaptaci Loupežníka podle Karla Čapka, již natočil 1931 divadelní kritik a dramaturg Josef Kodíček. Do téhož roku spadá také oznámení o založení filmové společnosti VAW, která měla natáčet v české a francouzské verzi filmy v koprodukcii s Francií.¹² Z tohoto impulsu se rozeběhla práce na prvním realizovaném celovečerním filmu *V + W — Pudr a benzín* (r. Jindřich Honzl, 1931). Stejně jako v následujícím filmu *Peníze nebo život* (r. Jindřich Honzl, 1932) se tu ukázala filmová nezralost režiséra a poněkud problematická dramaturgická koncepce, nicméně oba filmy zůstávají hodnotným dokumentem tehdejšího období avantgardní divadelní tvorby *V + W* a navíc se s časem umocňuje přitažlivé kouzlo této vtipné filmové antikvity.¹³ Filmy *Hej rup!* (r. Martin Frič, 1934) a *Svět patří nám* (r. Martin Frič, 1937) už měly promyšlenější stavbu a vyhraněnější myšlenku,

¹² Srv.: Luboš Bartošek, *Le Théâtre libéré de Prague et le cinéma tchèque*. Acta Universitatis Carolinae — philosophica et historica, 1973, č. 5, s. 108 — 109.

¹³ „Na své dosavadní filmy hledíme velmi kriticky. Většinou jsme tápali a snažili se najít pro sebe něco konkrétně filmového mezi svým divadlem a láskou k americkému filmu.“ Jiří Voskovec — Jan Werich, *Náš poměr k filmu*. Kinorevue 3, 1936—1937, 1. pololetí, s. 453.

ovšem utopie jejich socio-politického vyznění se přežila. Bezesporně však **Svět patří nám** zůstává jedinou ukázkou zřetelně protifašistické tendence v české hrané meziválečné kinematografii.¹⁴ Do poloviny třicátých let spadá ještě plán na koprodukční (česko-francouzské) zfilmování golemovské legendy podle V + W, ale představy autorů se natolik lišily od představ režiséra Julien Duviviera, že ze spolupráce vzápětí sešlo.¹⁵ Ve fázi představ zůstaly i další náměty: první z exotického prostředí, kde chtěli Voskovec a Werich zahrát postavy Robinsona a Pátka; druhý námět nesl název *Poslední zpráva* — s Voskovcem a Werichem jako konkurenčními reportéry.¹⁶ Po úspěchu filmu **Svět patří nám** se Frič s Voskovcem a Werichem připravovali natočit filmovou adaptaci *Balady z hadrů*, která byla v repertoáru Osvobozeného divadla třicátých let nejreprezovanější inscenací.

Ještě v roce 1937 natočila Aktualita pro své zpravodajství dvě filmové scénky s Voskovcem a Werichem. Obě jsou satirickou reflexí aktuálních společenskopolitických problémů, především válečné hrozby. Působí však dojmem méně vydařené improvizace; poněkud násilné pointování dialogu může jen vzdáleně připomenout předscény V + W v jejich divadle. Dochovaly se ještě filmové šoty z představení v Osvobozeném divadle a z odjezdu souboru na turné po Československu; Osvobozené divadlo však jistě bylo častěji předmětem zájmu filmařů. Záběry s Voskovcem a Werichem se nakonec objevily ještě ve slavném dokumentárním filmu **Krise** (r. Herbert Kline, 1938), ale to už je poslední filmová ozvěna meziválečného působení dvojice V + W.

V americké emigraci nabídl Voskovcovi a Werichovi režisér Julien Duvivier (s nímž se před léty V + W nerozešli ve věci Golema právě přátelsky) role dvou sluhů ve svém filmu **Historky z metropole** (*Tales of Manhattan*, 1941), ale Voskovec s Werichem nabídku odmítli. Podstatně přitažlivější byla naděje na natočení celovečerního filmu v režii Orsona Welles. Welles však při natáčení **Skvělých Ambersonů** (*Magnificent Ambersons*, 1942) natočil s V + W jen několik zkušebních scén (ze hry Rub a líc) — z další spolupráce sešlo kvůli nepochopení ze strany společnosti

¹⁴ Někdy bývá poněkud nadhodnocována ústřední myšlenka filmové adaptace Čapkovy **Bílé nemoci** (r. Hugo Haas, 1937), která se mi jeví jako silná snad jen ve svém poněkud problematickém obecně humanistickém ladění.

¹⁵ Julien Duvivier natočil **Golema** (částečně také na Barrandově) s Harry Baurem v hlavní roli (1935).

¹⁶ Podrobně se o filmech V + W rozepisují: Jan Kučera, V + W ve filmu. In: *Deset let Osvobozeného divadla*. (Red. Josef Tráger.) Praha, Borový 1937, s. 49–54. Luboš Bartošek, *Le Théâtre libéré de Prague et le cinéma tchèque*. Acta Universitatis Carolinae — philosophica et historica, 1973, č. 5, s. 101–135.

Marie Bílková, Po stopách tématu: Osvobozené divadlo a film. *Film a dova* 33, 1987, s. 514–520.

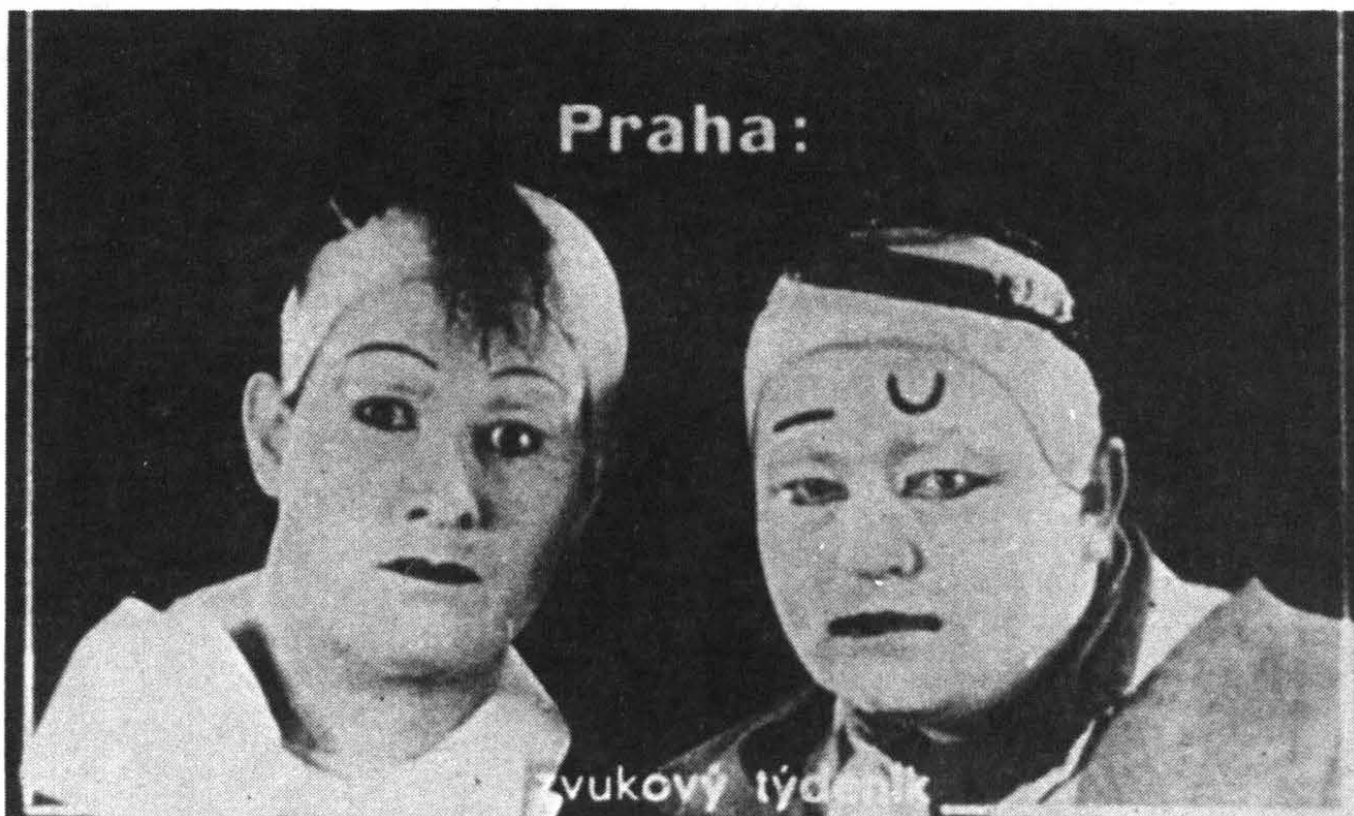
— Většina faktografických informací je čerpána z obsažné studie Luboše Bartoška s přihlédnutím k jeho knize *Náš film. Kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha, Mladá fronta 1985, s. 282–295.



Ve spárech upíra, r. Theodor Pištěk — Květoslava Semonická, 1927. Snímek z nedochovaného filmu; Jiří Voskovec druhý zleva, stojící

Ve spárech upíra; Jiří Voskovec stojící





V+W o módě, o válce a o kultuře. Scénka z Čs. zvukového týdeníku Aktualita, 1937, č. 19

Jiří Voskovec ve scéně Mělnická strašidla. Čs. zvukový týdeník Aktualita, 1938, č. 5



RKO, pro niž Welles pracoval.¹⁷ Poměrně bohatou řadu projektů, které se neměly nikdy uskutečnit, rozmnožili Voskovec a Werich v polovině šedesátých let, kdy se ve Vídni sešli nad scénářem pracovně nazvaným *Filmfalstaff*.¹⁸

Na svou filmovou práci z třicátých let navázal Voskovec přibližně v polovině padesátých let v USA. Z necelých dvou desítek rolí, které vytvořil Voskovec v americkém filmu, známe pohříchu jedinou: jeho hodináře z **Dvanácti rozhněvaných mužů** Sidneyho Lumeta (1957).¹⁹ Práce George Voskovce pro televizi, film a divadlo v Americe byla na evropského přistěhovalce dost úspěšná. Voskovec získal jistý úspěch jako herec vedlejších rolí, zejména jako tzv. čechovovský herec.

Vraťme se nyní o pár desítek let nazpět: k dvacetiletému Jiřímu Voskovci-Wachsmannovi. Pomineme jeho dramatickou tvorbu, která přesahuje rámec našeho tématu. Připomeňme ale, že ji netvoří jen hry vzniklé ve spolupráci s Janem Werichem, případně v širším měřítku neznámé texty z válečných a poválečných let, ale např. také kratička „hra v manéži“ — jak zní podtitul — *Růže z Jericha*. Tento text, známý jen z rukopisu, se vyznačuje snahou o popření zastaralého dramatického kánonu, což v tomto případě dalo vzniknout poetické hříčce, jejíž kouzlo stojí někde na pomezí dadaismu a patafyziky.²⁰

Obraz Voskovce — literáta doplňuje jeho spolupráce s časopisy ve dvacátých letech. Na svou nám zatím neznámou publikační zkušenost z francouzských studií navázal jako přispěvatel Studentského časopisu, *Pásma*, *Disku*, *Rozprav*, *Aventura*, *ReDu* a *Přerodu*. V rámci sledování stop vztahu Jiřího Voskovce k filmu je ale v první řadě nápadná soustavnost, s níž publikoval začátkem roku 1927 v *Přerodu* právě filmově zaměřené příspěvky.²¹ S jejich znalostí lze Voskovce zařadit mezi avantgardisty jako byli tehdy ve sféře filmu Karel Teige nebo Artuš Černík.

¹⁷ Na setkání s Wellesem vzpomíná jak Voskovec, tak Werich, ale neshodují se. Jejich test s Wellesem se bohužel nedomohl. Srv.: Jiří Voskovec, *Hollywoodská epizoda*, in: *Theater — Divadlo*. (Red. František Černý.) Praha, Orbis 1965, s. 296—303.

Srv. též: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná*. Praha, Melantrich 1982, s. 148—187.

¹⁸ Vojtěch Jasný, *V+W* tentokrát ve Vídni. *Kino* 20, 1965, č. 6, s. 11.

— Pavel Taussig upozorňuje ještě na plánovanou spolupráci Jiřího Voskovce s Karlem Steklým na filmové adaptaci švejkovské epizody „z Putimí do Putimí“, pro niž napsal i scénář. Tento záměr byl definitivně znemožněn Voskovcovým odjezdem z Československa v roce 1948. Srv.: Elmar Klos — Pavel Taussig, *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha, ČSFÚ 1983, s. 21.

¹⁹ Z poválečných filmů George Voskovce jmenujme alespoň některé: *Anything Can Happen* (r. George Seaton, 1952), *The Iron Mistress* (r. Gordon Douglas, 1952), *Uncle Vanya* (r. F. Tone, 1958), *The Bravados* (r. Henry King, 1958), *Wind Across the Everglades* (r. Nicholas Ray, 1958), *Butterfield 8* (r. Daniel Mann, 1960), *The Spy Who Came in from the Cold* (r. Martin Ritt, 1965), *Mister Buddwing* (r. Delbert Mann, 1966).

²⁰ Srv.: Josef Träger, *Dvě podoby jedné herecké tváře*. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964—65, č. 25—26, s. 10—11. — Zde je citována i Voskovcova vzpomínka na jediné představení *Růže z Jericha* a na úskalí jeho „avantgardnosti“.

²¹ *Přerod* vycházel jako týdeník nákladem Svazu Národního Osvobození.

JEDNACÍ SÍŇ č. 2



- Zaměstnána ... ?
- KINOHVĚZDA.
- Cože? Vy že jste kinohvězda?
- Prosim ne, pane rado, já zametám v
Kino »Hvězda«.



Jiří Voskovec: Karel Anton. Karikatura. Přerod 1 (5), 1927, č. 3, s. 7

Voskovcovy příspěvky jsou tu různorodé: fejetony, kritické glosy, sloupky apod. týkající se osobností jako Menjou, Chaplin, Frigo, Epstein, dále informace z hollywoodského Parnasu, ale také poznámky k českému filmu (např. o Antonovi). To vše Voskovec doplňoval karikaturami herců a dokonce (nepříliš vydařenými) kreslenými vtipy s filmovou tematikou. (Menší měrou se v Přerodu uplatňoval i Jan Werich, a to jak fejetony, tak — a to především — vtipnými karikaturami filmových herců.) Voskovcovy články v Přerodu jsou bohužel poslední ozvěnou jeho zaujetí pro moderní film, jehož vrchol tvoří dva filmové texty, které stvrzují zařazení dvacetiletého Voskovce mezi pravověrné avantgardisty teigovského typu.²² Tyto texty, původně publikované v druhém čísle Disku, zde přetiskujeme; zastavme se teď u marginální a navíc silně dobově podmíněné výtvarné práce Jiřího Voskovce. Mám na mysli jeho koláže, resp. obrazové básně, jejichž estetickým východiskem byla devětsilská avantgardní teze o komplementárním vztahu básně a obrazu. U obrazových básní (a nejen Voskovcových) je tento princip realizován s vírou ve významovou potenci fotografického záběru, který vytváří v plošné, výrazně typograficky stylizované kompozici zvláštní vnitřní napětí mezi jednoznačnou jevovou srozumitelností a subjektivizovanou zašifrovaností sdělení. V jednoduché podobě se to objevuje například u Voskovcova „portrétu“ Douglase Fairbankse. „Nebetyčný Doug — Megafon nového evangelia“, jak ho Voskovec nazývá, takto svébytný fenomén pro českou meziválečnou avantgardu, se na nás usmívá na pozadí stylizovaných „stars-and-stripes“ a mapy západní polokoule.²³

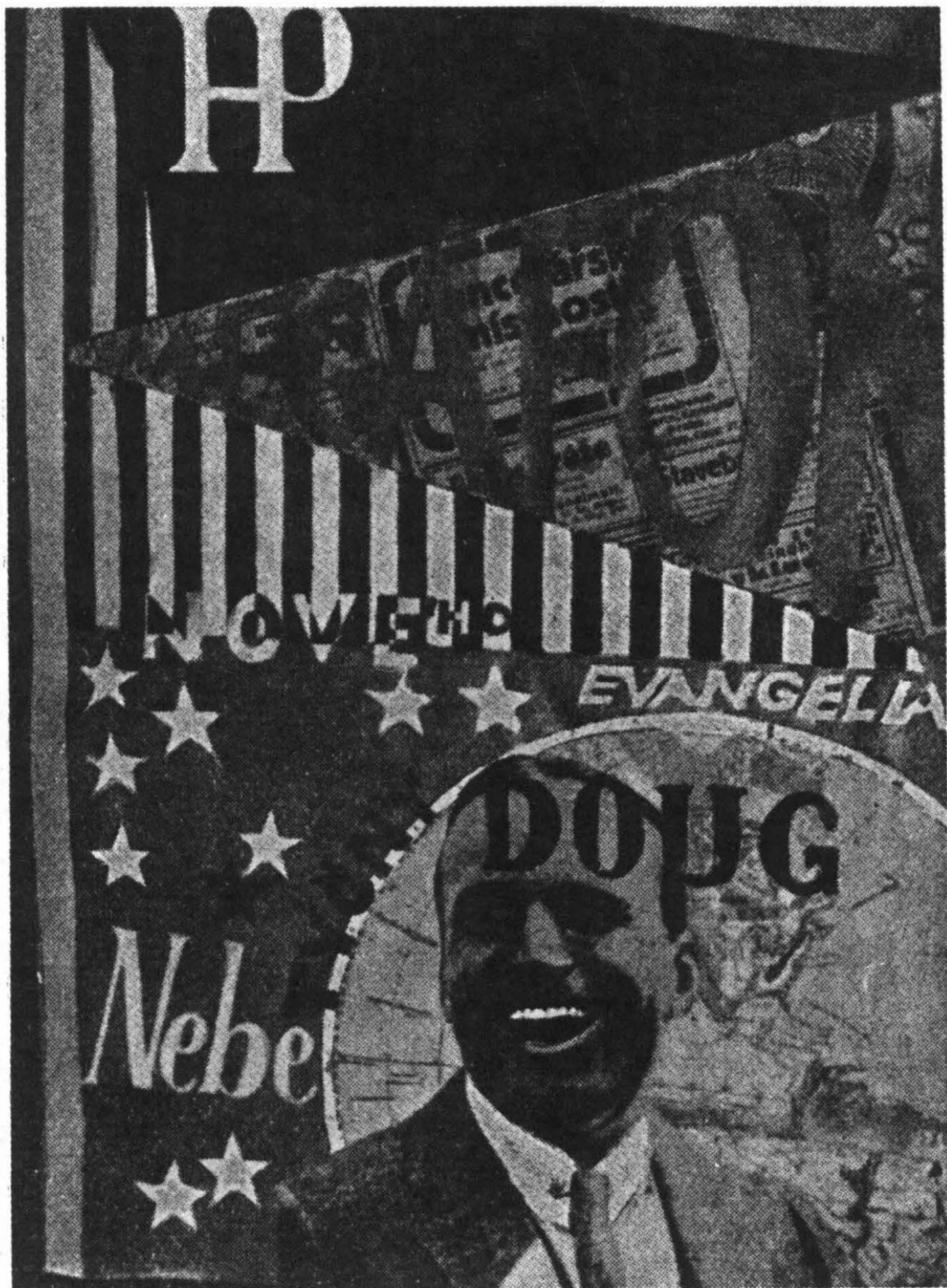
Na okraj Voskovcovy výtvarné tvorby dlužno poznamenat, že pozoruhodně organicky souzní s jeho tehdejší básnickou tvorbou. Voskovcovy básně z počátku dvacátých let (zejména v Pásmu) jsou poznamenány do

²² Jiří Voskovec měl zřejmě mimořádný cit pro moderní umělecké směry, jak je přinášela doba po první světové válce. Jako sedmnáctiletý student dijonského lycea vystoupil na obranu Marinettiho Osvobozených slov proti zcela nechápajícímu článku Karla Nora ve 4. čísle téhož ročníku Studentského časopisu. (Jiří Voskovec, Několik poznámek k článku Na okraj F. T. Marinettiho Osvobozených slov. Studentský časopis 2, 1922—1923, s. 170—171. — Tento příspěvek je — jak se mi zatím podařilo zjistit — prvním Voskovcovým publikovaným článkem v Čechách.)

Na svůj příspěvek o Marinettim pak navázal do jisté míry statí na pokračování Realismus contra expresionismus v následujícím ročníku, tedy ve svých osmnácti letech. Jeho stať končí zvoláním, které se pateticky staví na obranu moderního umění v podobně exaltovaném duchu jako dobová devětsilská prohlášení: „Budoucnost náleží zdravému, pozitivnímu realismu, který počíná ovládati lidskou civilizaci a jenž k nám mluví sirénami transatlantiků a mnohokoňskými motory goliathů, realismus, jehož světelnou chválu pění čisté reklamy nad newyorskými mrakodrapy a jehož novou morálku hlásá sedmdesát tisíc kinematografů světa; vyznavači tohoto nového realismu vyrůstají ve stadiónech a na olympiádách se jménem Douglase Fairbankse (!, p. a.) na rtech.“

Jiří Voskovec, Realismus contra expresionismus II. Studentský časopis 3, 1923—1924, s. 71.

²³ Jiří Voskovec, Fairbanks. Pásmo 1, 1924—1925, č. 7—8, s. 1. — Není divu, že tuto koláž přetiskl i Karel Teige ve své knize Film (Praha, V. Petr 1925, s. 105).



Jiří Voskovec: Fairbanks. Obrazová báseň. Pásmo 1, 1924—1925, č. 7—8, s. 1



Jiří Voskovec: Dobrou noc. Obrazová báseň. Disk 2, 1925, s. 5.

jisté míry křečí avantgardistické ortodoxie, jak se jen mohla u dvacetiletého poety projevit. Jejich atmosféra, specifická tematika, formální nespořádanost i důležitá role typografické úpravy — to jsou znaky, které spojují básně mladého Voskovce s vlnou teigovského poetismu.²⁴

Oklikou přes výtvarnou a básnickou tvorbu Jiřího Voskovce se dostáváme k jeho jedinému (resp. zatím jedinému známému) filmovému libretu — Nikotin. Tato „báseň dýmu“, jak zní podtitul, řadí dvacetiletého autora ke generaci jeho vrstevníků, jako byli Jaroslav Seifert, Karel Teige, Artuš Černík, Vítězslav Nezval ad., kteří v téže době publikovali své

²⁴ Z pozdější Voskovcovy básnické tvorby neznáme téměř nic. Nebyla snad nejbohatší, ale českému čtenáři byly předloženy pouze Voskovcovy verše, které vznikly v době jeho uvěznění na Ellis Islandu u New Yorku v letech 1950—1951. (Podoby, ed. Bohumil Doležal, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 22—30.) Stálo by za zvláštní pozornost vysledovat „zmoudření“ Voskovce-básníka a snad bychom zjistili, že je jen velmi relativní.



Jiří Voskovec: Sifony koloniálních siest. Obrazová báseň. Disk 2, 1925, kulér

poetistické scénáře, resp. filmové básně, partitury čistého filmu apod.²⁵ Na okraj těchto zvláštních, spíš literárních než filmových útvarů bych rád upozornil na článek Artuše Černíka *Úkoly moderního scenáristy*.²⁶ Černík tu totiž v osmi bodech nestejně důležitosti vytyčuje úhelné rysy avantgardního scénáře, potažmo i avantgardního filmu, jak ho (pro dvacátá léta) neznáme od nás, ale například z Francie. Z Černíkových bodů, které vytvářejí dojem programového východiska, vyčteme ty elementární principy, které lze shrnout jako: odpor vůči dějové anekdotičnosti (resp. anekdotické dějovosti) literatury a dramatu, snahu o prozkoumání všech možností montáže, vůli hledat a nacházet specifika kinematografu a kultivovat filmovou vizualitu v opozici vůči starým druhům umění a divadlu zejména. Rovněž z Černíkových bodů vyplývá dvojlomost avantgardních představ o filmu: na jedné straně „čistá kinografie“ jako abstraktní světelná hra a na druhé straně mýtus fotogenie (o níž bude ještě řeč), v jehož rámci lze připustit i hrané dílo. Daleko známější a také propracovanější jsou podobně stylizované i myšlené úvahy Karla Teige na dané téma. Jejich podstatou (která je ovšem s Černíkovými body ve shodě) je pokus formulovat požadavek ideálního avantgardního filmu, který Teige mnohokrát a široce — a vzletně až k zmatení — popisuje. Teigovský ideál můžeme charakterizovat jako obrazovou báseň v pohybu, čímž se nezpronevřujeme ani dobovým a stylovým východiskům, ani Teigeovo požadavkům. Jsou tu zastoupeny oba zásadní rysy: vizualita (jako elementární obsahově i formálně vyjadřovací prostředek moderního umění) a dynamika vzývaného „nového života“, vnitřní i vnější vývoj dané (tentokrát filmové) struktury.

Je nápadné, jak Voskocův „scénář“ odpovídá Černíkovým bodům i teigovskému mýtu obrazové básně v pohybu. Jako by se u Voskovce propojilo jeho výtvarné cítění s básnickým nadáním, jako by se tu bezprostředně odrazila poetistická vzájemnost v dialektickém vztahu obrazu a básně. Nikotin nese všechny znaky literárnosti, stejně jako většina ostatních známých poetistických filmových libret. Podstata této literárnosti bude nejspíš v tom, že i tento slovesný útvar byl něčím jako cvičením v poetistickém tvarosloví. Ovšem s tím, že zde stála v popředí modernistická ikonografie, která určovala příznačné prvky devětsilského estetického kánonu.²⁷ V Nikotinu najdeme postupně řadu motivů, které mu plně odpovídají: například odlesk modernistického kosmopolitismu, který je tu zpřítomněn v uvolněném geografickém pohybu (krásná Turkyň, prerie s kovbojem, Yellowstonský park, Tower Bridge, Vesuv)

²⁵ Srv.: Jiří Cieslar, *Český poetismus a film*. Seminární práce. Oddělení dějin a teorie filmu. Praha, FFUK 1974. — Řada poetistických scénářů byla publikována péčí Viktorie Hradské v její monografii o české filmové avantgardě: *Viktoria H r a d s k á, Česká avantgarda a film*. Praha, ČSFÚ 1976.

²⁶ Artuš Černík, *Úkoly moderního scenáristy*. Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 6.

²⁷ Otázkám devětsilské estetiky bylo v poslední době věnováno např. monografické číslo časopisu *Umění* (35, 1987, č. 1).

i v nápisech jako No smoking apod. Typické je také asociační řazení záběrů, které je zde povýšeno na základní stavební princip celého libreta. Z tohoto hlediska je zajímavá dynamika střídání „velikosti záběru“, resp. poměrně časté vkládání detailů či velkých detailů. Jakoby přímo z devětsilského ikonografického slovníku jsou převzaty motivy aeroplánu, zeměkoule, pneumatiky, automobilu — vesměs atributy moderního technického života, civilizace dvacátého století. Na Nikotinu je, myslím, specifický šarm, který z textu cítíme, čteme-li ho s jistou dávkou představitivosti a fantazie. Je zřejmý i v některých vtipných spojeních. Za pozornost stojí například „mžiknutí bílého filmu“, tedy blank vložený před očekávaný záběr výbuchu bedničky s dynamitem.

Edici Voskovcova poetistického filmového libreta zde doplňujeme jeho „teoretickým“ článkem Fotogenie a supraréalita. Je to ukázka výrazně exponovaného avantgardního myšlení o filmu, ale také avantgardní stylistiky, tentokrát až na hranici srozumitelnosti. Je dost obtížné porozumět Voskovcovi textu bez znalosti programových článků a statí Karla Teigeho, který nejdůsledněji a nejkomplexněji zastupoval filmové myšlení v české avantgardě dvacátých let. Nicméně se pokusme — čtouce Teigeho v podtextu — vytáhnout alespoň některé symptomatické myšlenky z Voskovcova výletu do filmové teorie.

Vyjdeme-li z pojmu fotogenie, musíme odkázat k francouzskému pobytu Jiřího Voskovce, který se zde mohl zevrubně seznámit s teoretickou, kritickou i režijní tvorbou Louise Delluka. Delluc, jenž tak proslavil pojem „photogénie“, se stal do jisté míry ideovým patronem toho, co jsme si zvykli nazývat filmovou avantgardou v Čechách dvacátých let. K Dellukovi a k jeho fotogenii (i Fotogenii) se u nás obraceli snad všichni, kdo se snažili vyslovit své avantgardistické filmové přesvědčení. Ve většině případů však šlo spíše o subjektivní interpretaci, resp. pojetí tohoto pojmu. Týká se to nejen přítomného Voskovcova článku, ale také ojedinelých příspěvků například Vítězslava Nezvala anebo Emila Františka Buriana. Snad to nebude znít příliš suše, když řekneme, že fotogenie u Voskovce je výsostným principem filmového umění, jeho podstatou a specifíkem. Fotogenie se podle Voskovce realizuje jako estetická hodnota na základě vizualizace tvůrčího záměru (a řekli bychom s Mukařovským: sémantického gesta). Voskovec tu respektuje dvojpolovost avantgardistického chápání filmového umění, jak jsme ji poznali například u citovaného Černíka. Rozlišuje tu přímo „dva druhy kinografie“ — a fotogenie, o níž už byla řeč, je jakýmsi střešním pojmem, vrcholnou ideou avantgardního kinematografu. Voskovcovým osobním přínosem ve věci fotogenie je podtržení významu světla jako elementárního materiálu tvorby. Padne tu mnoho vzletných slov, aby se autor nakonec obrátil ke srozumitelnému Chaplinovi, jehož génius byl po všech utopických teoriích a programech i našim avantgardistům ukázkou vrcholného uměleckého činu, jakkoli bychom museli Chaplina přiřadit „pouze“ ke skupině „dokonalé optické epiky“ či spíše „úměrně zhuštěného optického

dramatu“. Představy o „čiré kinografii“, které cítíme nejen u Voskovce jako do jisté míry nadřazené, nepřekonaly hranice ojedinělých filmů Mana Raye či snad Vikinga Eggelunga, Fernanda Légera, Hanse Richtera a nemnoha dalších, které ukázaly jako v dutém zrcadle meze a utopii těchto avantgardních představ o filmovém umění.

Na téma Voskovcovy suprareality konstatujeme osobitý postřeh o složitosti vztahu reality životní a reality zobrazené. Tento obecný problém Voskovec pro sféru filmového jazyka specifikuje zdůrazněním světla a pohybu jako primárních prostředků vyjádření. Upozorňuje vlastně na existenci estetické a filozofické hodnoty, která vzniká ve vztahu realita — „suprarealita“. Soustředí se sice překvapivě velkou měrou na technické okolnosti daného vztahu (optika), ale podstatné je především zkoumání nové estetické hodnoty. A tu nachází — zjednodušeně řečeno — v postižení specifika kinematografického jazyka. To vše v básnicky vzletných formulacích přesvědčeného souputníka vrcholné moderny v české meziválečné kultuře.²⁸

Na závěr si dopřejeme citát z jiného Voskovcova článku, který je věnován architektonickému zařízení biografů. Zapůsobí nejen u tohoto autora tak půvabným kouzlem juvenilie, ale i vyhraněným estetickým zaměřením: „Film, koruna poetismu, vyžaduje umělecky dokonalý rámec. Strohost racionální inženýrské konstrukce, studená logičnost rozumu, kterou proudí zuřivá kaskáda života, opilé pásmo senzibility, světelná láska k světu, k pohybu a k činu: není to shrnutí novodobé kultury?“²⁹

²⁸ Pojem suprarealita se v jiné souvislosti objevuje i ve vzpomínkách Jana Wericha. (Jan Werich vzpomíná. Praha, Melantrich 1982, s. 29.) Takřka s básnickou nadsázkou a vskutku neexaktně píše Werich o suprarealitě jako o zvláštním prvku poetické atmosféry světa mladých V+W, jako o způsobu nazírání světa, citění a ctění těžko postřehnutelných detailů a zvláštností všeho, co nás obklopuje. (Werich píše Supra Realita, zkráceně SUTA: „... Neboť SUTA jest zkratka vymyšlená mladičkou zkratkou V+W.“) Voskovcovo chápání suprareality se však od obsahu pojmu SUTA, jak ho vycítíme z Werichových slov, zcela odlišuje.

²⁹ Jiří Voskovec, Jak zařídit biografy. Pásmo 1, 1924—1925, č. 5—6, s. 5.

U obou Voskovcových textů je pravopis upraven podle zásad platných pro vydávání novočeských autorů. textu Nikotinu opravuji zjevné tiskové chyby: např. Cower Bridge na Tower Bridge, cerčová clonka na terčová clonka apod.

Summary

Some Remarks on Jiří Voskovec and the Cinema

by Michal Bregant

Jiří (George) Voskovec's (1905—1981) creative activity focused on theatre. However, throughout his life, i.e. from the twenties until the late seventies, he concerned himself with other arts too, especially the cinema, but also literature and graphic and plastic art. Since the mid-twenties, he was a member of a young avant-garde movement, whose centre in Bohemia was the association of artists „Devětsil“ („Butterbur“). „Osvobozené divadlo“ (The Liberated Theatre), one of the most popular and most successful Czech avant-garde stages, was part of this movement. Jiří Voskovec and his friend, Jan Werich, were the leading personalities and main authors of this theatre. Not even at the time of the greatest fame of „Osvobozené divadlo“ (in the thirties) did Voskovec and Werich forget the cinema, which had cast a spell on them a long time ago. For their theatre, the cinema was a precious source of inspiration, without which their comicality and highly personal poetics could not have come into being. In particular, they were fond of the films of Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd and the Marx brothers, the two still confirming this predilection independently of each other several decades later.

Jiří Voskovec made his first steps in the Czech cinema as an actor with a likable intelligent face. His performances are not memorable, except the one in the film **The May Fairy-Tale** (dir. Karel Anton, 1926), which was one of the best made Czech films of its time. At the very beginning of the thirties, he performed some numbers with Werich in the Czech version of the **Paramount Review**. Voskovec's part in the films he made with Werich and in which they applied the creative concept of „Osvobozené divadlo“ remains the core of Voskovec's work in cinema. These films were **Cosmetic Powder and Petrol** (dir. Jindřich Honzl, 1931), **Your Money or Your Life** (dir. Jindřich Honzl, 1932), **Heave Ho!** (dir. Martin Frič, 1934) and **The World Belongs To Us** (dir. Martin Frič, 1937). As works inspired by the productions staged in „Osvobozené divadlo“, all these four comedy films are of great documentary value in addition to being specimens of highly developed intelligent humour proper to Voskovec and Werich.

The two artists had many common film projects, concerning either creation or production (for instance to co-operate with film director Julien Duvivier or to found an independent production company), but were unable to put them into practice. One of such ideas was to work with Orson Welles; he made them this offer in 1942. (During World War II, Voskovec and Werich had to flee from Hitler to the U.S.)

After the war, Werich decided in the end to remain in Prague whereas Voskovec found his new home in the United States, where he had some success as an actor. (On stage, he won laurels especially in A.P. Chekhov's plays; in cinema, his part of a watchmaker in **Twelve Angry Men**, directed by Sidney Lumet, 1957, was the most successful one.)

In the twenties, the range of Voskovec's creative activities also included graphic and plastic art. He made especially the so-called poems in images; this was a specific genre in which the pictorial (mainly photographic) element was combined with the textual element (mainly verses, publicity slogans and so on).

Voskovec intervened in the literary sphere especially with his essays, occasional features and articles, most of them concerning cultural life. In the twenties, he was concerned with film theory and film criticism for a short time. His highly personal theorizing article „Photogeny and Superreality“, related to L. Delluc's theory by its very title, and his specific prose text „Nicotine“, which is one of the so-called screenplays, was published in the Czech avant-garde review ReD (i.e. the „Devětsil Review“) in 1925. Many texts of this kind, which are a sort of prefiguration of the surrealist „cinéma impossible“, were written in the era of the Czech inter-war avant-garde movement. (Both Voskovec's articles are reprinted in this item of „Iluminace“.)

Jiří Voskovec, a member of the Czech avant-garde movement in his youth, a highly personal comic subsequently (together with Jan Werich) and an American actor in the end, has gone down in 20th-century modern culture. He intervened in various spheres of creation, in which he was not always a full-fledged professional, but his work was always witty, original and very noble-minded.

Jiří Voskovec

NIKOTIN. Báseň dýmu. (*Libreto pro lyrický film.*)

1 Pomalé vyjasnění plátna. Hustá, válející se oblaka tabákového kouře.

2 Dým se pomalu rozptýlí. Přes celé plátno se zvolna otáčí skleněný popelník polepený doutníkovými páskami. Lesky intenzivního světla na skle popelníku. Černé pozadí.

3 Vše zmizí, jen uprostřed plátna zbude nejnápadnější střední páska popelníku s nápisem HAVANA. Páska se přibližuje, až zabírá takřka celé plátno. Promění se v bílou tabulku s nápisem KOUŘITI ZAKÁZÁNO.

Překopírovat.

4 Chodba u toalet v biografu. Nápis KOUŘITI ZAKÁZÁNO. Muž s knírkem a pěšinkou uprostřed, nezapálenou cigaretu v ústech. Rozškrtne sirku o nápis a zapálí si.

5 Nárožní budova skladiště. Na chodníku kupy beden. Na holé stěně s perspektivou zdi ubíhající ohromný nápis NO SMOKING.

6 **Detail:** Bednička s nápisem DYNAMITE.

Překopírovat.

7 Muž v čepici spěchá kolem NO SMOKING a odhazuje zbytek cigarety.

8 **Detail:** Zbytek cigarety padne do dřevité vlny u bedničky s dynamitem. Vlna chytá. Praménky dýmu se vinou přes obraz.

9 Mžiknutí bílého filmu.

10 Velmi zblízka blesk výbuchu v hustém černém dýmu. Další výbuch se projevuje novým mohutným bafnutím dýmu.

11 Červený film. Prudce se rozletují trosky.

12 Výstřel lodního děla. Jen hlaveň, která po ráně v záplavě kouře prudce odskočí zpět.

Překopírovat.

- 13 Hošík v dětském pokoji si hraje s malým dělem. Zapálí doutnák, zacpe si uši — výstřel. Něco dýmu.
- 14 Výbuchy granátů na bojišti.
Překopírovat.
- 15 Zelený film. Hořící les, dosti zblízka.
Překopírovat.
- 16 Červený film. Noční požár velkoměstského domu.
- 17 **Detail:** Ruka v tlusté bílé rukavici točí kličkou požárního automatu.
- 18 **Detail:** Červený film. Na dlažbu padne kus ohořelého trámu. Zajištění. Černý hustý dým.
- 19 **Detail:** Poplašný zvonek v činnosti.
- 20 Hasičská parní stříkačka prudce zahýbá kolem rohu. Blesknutí reflektorů. Sloup dýmu z blyštícího se komínu zakryje plátno.
Překopírovat.
- 21 Červený film. Lesk hasičských přilbic v dýmu požáru.
- 22 Červený film. Hořící trám ční do černé noci.
Překopírovat.
- 23 **Detail:** Hořící sirka proti černému pozadí. Objeví se ruka, jež ji drží a přiblíží ji k nacpané lulce. První obláčky dýmu.
Překopírovat.
- 24 Muž s tváří amerického filmového hrdiny pokuřuje z dýmky v houpacím křesle. Před ním elektrická lampa s látkovým stínidlem.
Překopírovat.
- 25 Detailní optický rozbor dýmkového kouře, jehož oblaka se válejí a prolínají na temném pozadí v paprscích lampy.
- 26 V oblacích dýmu nad siluetou kuřákovy hlavy s dýmkou se objeví vlnící se nápis

TISÍC A JEDNA NOC KUŘÁKOVA.

Překopírovat.

Všechny tyto obrázky [27—33, pozn. ed.] objevují se na černém pozadí v horním rohu plátna, zatím co zbytek zaujímá silueta kuřáková a kouř jeho dýmky.

27 Tento nápis je pohlcen jiným: REGIE DES TABACS DE L'EMPIRE OTTOMAN.

Do kouře se vkopíruje krabička s orientálními cigaretami, nesoucí předcházející nápis. Štíhlá ušlechtilá ruka vyjme cigaretu.

Překopírovat.

28 Obličej krásné Turkyně s černým závojem zastřenými ústy a nosem. Zřejmě živě hovoří; smějící se veliké tmavé oči. Několik pramenů kouře přeběhne přes obličej.

Překopírovat.

29 Tvář snědého Turka s fezem ve veselé rozmluvě. Kouř vycházející nosem i ústy.

Překopírovat.

30 Sáček DURHAM TOBACCOS s obrázky krávy.

Překopírovat.

31 Skutečná kráva pasoucí se na prérii.

32 Opět sáček, z něhož si hrubé prsty cpou lulku.

Překopírovat.

33 Farmář mluvící s kovbojem si cpe lulku.

Překopírovat.

34 V dýmu se točí malá zeměkoule a kolem ní proskakují jména tabáků: CAPSTAN NAVY CUT MARYLAND, THREE CASTLES, DURHAM CRAVEN MIXTURE, W. D. & H. O. WILLS BRISTOL, REGIE DE L'EMPIRE OTTOMAN, PATERSON'S TUXEDO TOBACCO, VIRGINIA, PURSIČAN.

35 **Detail:** Náš kuřák vypouští z úst proud bílého dýmu.

Překopírovat.

36 Proud páry vycházející z úst živě hovořící dívky – lyžařky.

Překopírovat.

37 Skupina hezkých lyžařek mluví o překot. Bílý sníh. V pozadí černý les, na němž se dobře odráží pára vycházející z jejich úst.

Překopírovat.

38 Divoké údolí v Yellowstonském parku. Ranní mlhy se válejí na dně údolí.

Překopírovat.

39 Žlutý film. Tower Bridge v londýnské mlze.

Překopírovat.

40 Večerní Londýn. Světla aut v mlze. Světelné reklamy. Veliký světelný nápis: PICADILLY CIRCUS. Nápis CIRCUS zmizí a zbude jen PICADILLY, pod čímž proskočí ČILI LORD SALISBURY SE NUDÍ.

41 Širý anglický hall. U krbu stojí lord s rukama v kapsách.

42 Rozkročená, krbem poloozářená silueta.

43 **Detail:** Střevíc na tlustém koberci. Kulatá špička, okraj hrubozrnných kalhot. Na všem blikavý lesk krbu.

44 **Detail:** Lord zívá. Stranou na plátně jen půl obličeje. Oko s odleskem krbu se zavře, tvář se stáhne v zívnutí. Objeví se křečovitě stažená ruka protahujícího se.

45 Celý obličej: lord zívá.

46 Lord přistoupí ke kuřáckému stolku a bere si cigaretu.

47 Lord si zapaluje cigaretu zapalovačem. Terčová clonka zakryje vše až na kroužek plátna se zapalovačem a koncem cigarety.

48 Na černém pozadí nápis:

PARIS—LYON—MEDITERRANEE ČILI
ARSEN LUPIN SPĚCHÁ.

- 49 Terčová clonka se otevře. Hlava Arsena Lupina, jenž si zapalovačem zapaluje cigaretu.
Překopírovat.
- 50 Na obličeji Arsena Lupina překopírovaný ciferník kapesních hodinek. Běžící vteřinová ručička.
Překopírovat.
- 51 Arsen Lupin se dívá na hodinky v chodbičce jednouchého rychlovla-ku. Vykloní se z okna.
- 52 Pohled zvenčí vagónu. Arsen Lupin v okně. Kouř jeho cigarety uná-šený větrem.
Překopírovat.
- 53 Pára vypuštěná letící lokomotivou.
Překopírovat.
- 54 Pára, jež uniká z vroucího čajníku.
- 55 **Detail:** Dívčí prsty připravují čaj.
- 56 Dívka nalévá čaj do dvou šálek na stolku. Při tom mluví a směje se. Stranou mužské ruce sepjaté na koleně a držící hořící cigaretu. Ru-ce přijmou od dívky šálek s čajem. Dívka se svým šálkem v ruce usedne vedle na pohovku.
- 57 **Detail:** Dvoje nohy; mužské přehozené střevíce se silnou podešví, tlusté vlněné punčochy. Dívčí vedle sebe, útlé, ve střevících s pod-patkem, hedvábné punčochy.
Překopírovat.
- 58 Nohy pouličních chodců. Odhozená hořící sirka, kterou někdo za-šlápne.
Překopírovat.
- 59 Ruka, jež otočí vypínačem. Film zezelená.
- 60 **Detail:** Hasnouce dráty žárovky.
- 61 Zelený film. Padne váza, rozbije se, vedle padne tělo muže.
- 62 **Detail:** Krvácející rána pod uchem.
- 63 **Detail:** Ruka s kouřícím revolverem.
Překopírovat.
- 64 **Detail:** Ruka s lulkou, z jejíhož troubele se vine kouř.
- 65 Bílý kouř se vine šikmo přes tmavé pozadí.
Překopírovat.
- 66 Plující mraky, jež řídnou. Čisté nebe.
- 67 Objeví se velmi vysoko letící aeroplán, jenž píše bílým kouřem na obloze nápis Poezie. Udělá looping.
- 68 **Detail:** Elektrický kabel v motoru letadla. Krátké spojení. Z izolace uniká hustý doutnavý kouř.
- 69 Hořící aeroplán padá k zemi. Fotografováno z jiného letadla. Na po-zadí pole, lesy a silnice z ptačí perspektivy. Sloup dýmu zanechaný hořícím letadlem šikmo přes plátno.
- 70 Hořící trosky na zemi. Z nich vynoří se reklamní panák složený

z pneumatik MICHELIN (zpomaleno) a zapálí si doutník o hořící křídlo aeroplánu. Ukazuje prstem k nebi.

71 Na obloze jiný aeroplán píše kouřem reklamní nápis Michelin a pod tím proskočí tištěnými písmeny: LE PLUS ELASTIQUE DES PNEUS.

72 Zůstane jen tento tištěný nápis, jenž se stočí do kruhu, do kterého se prokopíruje pneumatika připevněná vzadu na autu. Nápis zmizí. Pneumatika nese jméno MICHELIN.

Překopírovat.

73 Fordka, v níž sedí u volantu mladík a beze slova podává ruku uplakané dívce, stojící u vozu. Oboustranný lehký náběh k polibku, v tom mladík se odvrátí, zapne motor a rychle odjede. Prach silnice. Dívka se sklopenou hlavou vstupuje do vilky.

Překopírovat.

74 Dívka ve svém pokoji, vyjme ze zářadří dopis a vzlykajíc zapálí jej o svíčku.

75 Úzký pruh kouře stoupající z hořícího papíru.

Překopírovat.

76 Pruh kouře stoupající z krematoria.

Překopírovat.

77 Pruh kouře stoupající z táborového ohniště.

Překopírovat.

78 Pruh kouře stoupající z Vesuvu.

Překopírovat.

79 Pruh kouře stoupající z cigarety držené v nehybné ruce.

80 Pomalé ztemnění plátna. Konec.

(Disk 2, 1925, s. 21—23.)

FOTOGENIE A SUPRAREALITA

1. Fotografie.

Fotografie je praktickou vědou kinografického umění.

— Je třeba si uvědomit, že fotografie skýtá filmové kráse jediné esteticky platné kritérium, protože vědecky, to je opticky oprávněné. Kinografie je umění, jež se v první řadě opírá o technické aplikace fyzikální optiky. Filmový režisér může tvořit filmy jediné díky světlu, spoutanému objektivem, zrytmizovanému maltézským křížem a chemicky preparovanému hydrochinonem a bromovou želatinou. Vládnout světlem, díky dokonalému využití těchto technických možností filmové industrie, je první podmínkou dobrého filmování, na níž spočívají všechny ostatní.

Fotografie je prostředkovou podstatou kinografie.

Fotografie je prvním elementem fotogenie či filmové estetiky.

2. Co dává fotografie: SUPRAREALITU.

— Takto definovaná fotografie není než prostředková, pomocná, kvalitativní. Co nám však odhaluje? Opticky správná fotografie odhaluje suprealitu.

— Říká se, že foto je nejvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem. To je omyl: Foto sice zničila realismus v malířství, ale ne proto, že mu odňala jeho *raison d'être* stvořením dokonalého realismu. Stalo se tak, protože přinesla realismus nový, nadrealismus. Neboť: Realismus v malbě byl přes veškeré námitky subjektivní. Realista maloval sice to, co „objektivně viděl“, ale jeho oko souviselo při tom prostřednictvím jeho nervstva se všemi ostatními jeho smyslovými orgány a celým organismem. Optické vlastnosti znázorněné reality byly tudíž znečištěny všemi ostatními jejími vlastnostmi, které malíř sou-

časně vnímal. Naproti tomu: Foto-realismus je číře objektivní, protože zaznamenaný strojem a mimo to jen optický, číře světelný.

Praktické důkazy fotografické suprareality:

Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.

— Žádný smrtelník neviděl dosud v živé skutečnosti momentku. Momentka zaznamenává zlomek suprareality, která je nepřetržitým pásmem běžícím rovnoběžně s realitou. Suprarealita je něco jako ultrafialová skutečnost, ztracená pro neozbrojené oko a zachráněná fotografií. Fakt, že každá momentka překvapí naše oko, není následkem nehybnosti, neboť film, jenž zachycuje suprarealitu v pohybu, jenž unáší pásmo momentek v optickém rytmu zrakové verze života, zase nedává všední skutečnost, nýbrž nadskutečnost. Vždyť pozorující hledáčkem aparátu krajinu, vidíme ji jinou, než pouhým okem, objevujeme v ní půvab, který marně hledáme, zvedneme-li od hledáčku oči, prostě protože ji aparátem vidíme v koncentrovaném, opticky přesyceném vydání, ve vydání suprealistickém.

— Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality:

1. zdůrazňuje optické kvality předmětu a ignoruje všechny ostatní,
2. tvoří plasticky ohromně mohutný prostor pomocí objektivní perspektivní deformace, kterou následkem zvyku neozbrojené oko vnímá jen velmi oslabeně,
3. podává odvážnou bílo-černou karikaturu barevného světa,
4. nechává oněmět všechny zvuky, vůně a chuti pod oslňující kaskádou světla.

— A až bude existovat film v přirozených barvách, věc zůstane stejnou:

Realita filtrovaná brací aparátem stává se vždy suprealitou, optickou recenzí skutečna.

Suprealita je věcnou podstatou kinografie.

Suprealita je druhým elementem fotogenie.

3. Fotogenie.

Fotogenie je estetikou kinografie či filmového umění.

— Spojme předcházející dva elementy, prostředkový a věcný, jinak řečeno, fotografujeme suprealitu a dostaneme bázi fotogenie.

— Na vědecky zákonných vlastnostech těchto dvou elementů spočívají pak estetické zákony fotogenie. Řekli jsme na začátku, že dokonalé využití technických možností filmové optiky je základní podmínkou dobrého filmu. Řekli jsme rovněž, že kritérium optické dokonalosti

sti je v kinografii jedině platným kritériem estetickým, protože je vědecky oprávněno. To neznamena, že bezvadně fotografovaný film musí být umělecky správný: Kritériem optické dokonalosti třeba rozuměti měřítko, dle něhož odhalujeme film ze stanoviska optického, jež nepouštíme ani při kritice celkového rytmu a děje filmu.

— Forma kteréhokoliv lidského produktu je diktována materiálem. Materiálem, s nímž pracuje kinografie, je světlo; světlo určuje, co je filmovatelné a co ne.

— Fotogenie je umění:

1. zharmonizovat tato neměnná pravidla fotografie s uměleckým syžetem filmu, to jest:
2. nechat působit fotografii suprareality dojmy čirě optickými,
3. uvést diváka do světa, kde by se nerozpouštěla optická krása v limonádě teatrálnosti,
4. nezničit evidentní a magicky primitivní mluvu světla symbolismem a romantismem, zcela trestuhodně adaptovaným z otřelých literárních šlágrů.

— Takto pochopená fotogenie dovoluje dva druhy kinografie:

1. Čirá kinografie, světelná lyrika, nevázaná hymna světla, jejímž jediným pravidlem je dokonalý rytmus pohybu optických skutečností; suprealistická báseň, řetěz optických asociací, jehož články jsou suprealistické elementy. (Viz články Teigovy o optickém filmu a libreta Teigova a Seifertova.)
2. Dokonalá optická epika, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprealistické, jako filmované předměty. Fotografie sama zhušťuje realitu, činíc z ní suprealitu; fotogenie, jež dává fotografii smysl a umělecký řád, musí ji využít k úměrně zhuštěnému optickému dramatu: dynamický rytmus šíleně nadskutečného děje, mluva hypnotizujících detailů, synkopy rychlého střídání místa děje, a z toho všeho plynoucí emoce divákovy, jež rozechvějí celou jeho senzibilitu, ale jen přímou optickou cestou a nikdy ne prostřednictvím jeho literárních a teatrálních reminiscencí.

Příklady? Nemyslíme-li na Chaplina, jenž první dokonale pochopil podstatu filmu a přizpůsobil ji svému osobnímu géniu, jenž vytvořil zcela zvláštní obor kinografie, výlučně jeho — nenajdeme dosud v současné produkci ani jeden film odpovídající tomuto ideálu. Přesto existují americké filmy, jež se mu velmi blíží a na celém světě vznikají dnes filmové projekty skýtající důležité prvky k jeho dosažení.

— V závěru docházíme tedy k tomuto zásadnímu pravidlu harmonizace dokonalé fotografie s rytmem kina: Sekundární optické kvality

filmu (režie, rytmus, spád děje) musí být úměrné jeho optickým kvalitám primárním (čili fotografované suprarealitě), t. j. fotografickému provedení a výběru optických syžetů.

„La photogénie, c'est l'accord de la photo avec le ciné,“ napsal Louis Delluc.

(Disk 2, 1925, s. 14—15.)

ILUMINACE

Vydává Československý filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1, telefon 26 00 87. Redakce Hláv-
kov 4, 160 00 Praha 6, telefon 35 28 41—2. Rozšiřuje
PNS — městská správa v Praze. Objednávky přijímá
expedice ČSFÚ, Národní 40, 110 00 Praha 1. — Vy-
chází dvakrát ročně. Cena jednotlivého sešitu
10 Kčs, roční předplatné 20 Kčs. Sazba Svoboda,
grafické závody, závod 4, Praha 2. Tisk Severogra-
fia, Liberec. Rukopis odevzdán do sazby v květnu
1989. Vyšlo v prosinci 1989.

NVP 310015088

© Československý filmový ústav, Praha 1989

ISSN 0862-397X

