

Illuminace

Časopis

pro teorii, historii a estetiku filmu

Cena 10 Kčs

Ročník I.

ČS
filmový
ústav

Číslo

2

1989

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu
ročník 1, 1989, číslo 2

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 2

ČLÁNKY

Stanislav Ulver: Čas a globální čas ve filmu	1
Hugo von Hofmannsthal: Náhrada za sny	9
Maurice Merleau-Ponty: Film a nová psychologie	12
Ivan Klimeš – Jiří Rak: Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti	23
Marie Mravcová: Romance pro křídlovku aneb Jak se z básně zrodil film	38

EDICE

Oldřich Bašus: Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931–1946	65
--	----

ÚVAHY O LITERATUŘE

Jaroslava Janáčková: Soupeření múz. O sborníku Film a literatura (<i>Filmový sborník historický I</i>)	78
Jan Lukeš: Filmová kritika po dvaceti letech (<i>Pavel Melounek: Horečky všedního dne</i>)	85

ZPRÁVY

Petr Mareš – Martin Nechvátal: Konference k devadesátinám československé kinematografie	90
Ivan Klimeš: Bratislavský seminář	93

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics
Vol. 1 (1989), No. 2

CONTENTS

ARTICLES

- V. Z. By Way of Introduction to the Article „Time and
Global-Time in the Film“ 1
Stanislav Ulver. Time and Global-Time in the Film 1
Hugo von Hofmannsthal. A Substitute for Dreams 9
Maurice Merleau-Ponty. The Cinema and New
Psychology 12
Ivan Klimeš – Jiří Rak. The Concept of National
Historical Film Among Czech Society Between the
World Wars 23
Marie Mravcová. Romance for Cornet or How a Poem
Was Turned into a Film 38

DOCUMENTS

- Oldřich Bašus. Memoirs of a Mobile Cinema Owner
(ed. by Jiří Rak) 65

REVIEWS

- Jaroslava Janáčková. Rivaling Muses: Collected Esseys
on Film and Literature (*Filmový sborník historický I*) . . . 78
Jan Lukeš. Film Criticism 20 Years Later (*Pavel
Melounek: Horečky všedního dne*) 85

NEWS

- Petr Mareš – Martin Nechvátal. 90 Years of Czecho-
slovak Cinema: A Conference in Prague 90
Ivan Klimeš. A Seminar in Bratislava 93

Úvodem k článku Čas a globální čas ve filmu

Kategorie času zaujímá ve zkoumání filmového díla a procesu jeho recepce klíčové místo; teorie filmu i filmová estetika ji musí konzistentně začlenit do svého systému, způsobu tázání i odpovědi. Na rozdíl od vývoje filmové teorie ve světě, kde se problematice času věnuje trvalá pozornost, naše teorie (a to i práce nejsoučasnější) mechanicky traktuje filmový čas jako neproblémovou záležitost; popisuje sice flashbacky, časosběrné záběry, dramatický čas atd., ale většinou vrcholí „objevným“ zjištěním, že film zobrazuje pouze přítomnost. Otázkám filmového času a času ve filmu se chce proto Iluminace věnovat soustavněji a studie Stanislava Ulvera představuje první krok. Rozsahem i zaměřením jde spíše o náčrt, kterému však neschází vzhled do specifiky filmového času, odhalení relativní autonomie „světa“ (časoprostoru) konkrétního filmového díla a naznačení možností, které sledovaná kategorie přináší pro objasňování působivosti, podstaty a expresivní mohutnosti filmového média. Pojem „globální čas“ můžeme srovnat s koncepcí „temporálního gestaltu“ v článku M. Merleau-Pontyho, jehož překlad toto číslo přináší.

V. Z.

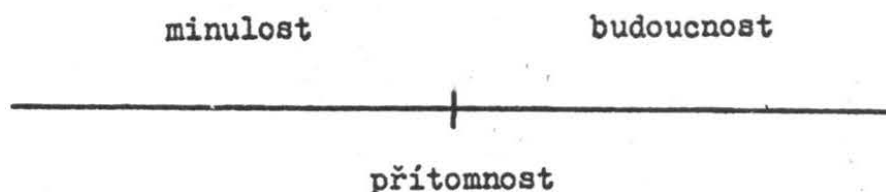
ČAS A GLOBÁLNÍ ČAS VE FILMU¹**Stanislav Ulver**

Panorama – Film a doba, Slavíčkova 5, 160 00 Praha 6

Vzájemné vztahy a souvislosti uvnitř struktury času jsou běžně demonstrovány na přímce, jejíž body reprezentují určité časové veličiny a na níž lze zároveň vyjádřit časové posloupnosti – přítomnost, minulost a budoucnost.

¹ Jedná se o část starší práce, která se problematikou času ve filmu zabývala jen okrajově. Řešila ji navíc ve vztahu k funkci znakového systému, který tu byl interpretován vzhledem k uměleckému ozvláštnění (Viktor Šklovskij), tedy netradičně. Tyto pasáže jsou z textu, který je zde publikován, vypuštěny; zůstává jen základní koncepce tzv. globálního času. Řada problémů je tedy pouze nastíněna.

Obr. 1



V této myšlence je obsaženo i sepětí času s prostorem a pohybem, které lze dokázat na větě, že čas představuje rovnou čáru, podél níž se pohybujeme. V případě naší přímky tento pohyb jednoduše vyjádříme neustálým posunováním hranice přítomnosti jedním směrem – od minulosti k budoucnosti.

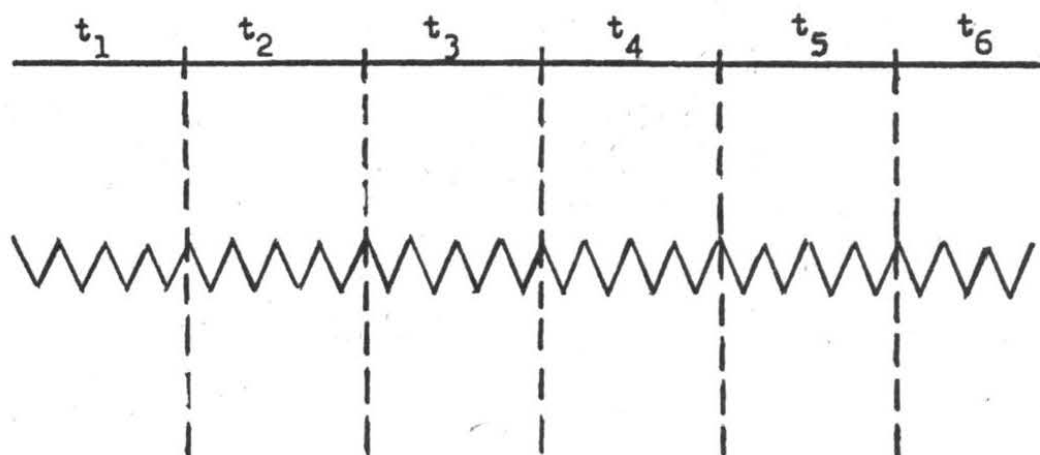
Čas je nevratný, i každý materiální proces se vyvíjí jedním směrem.

Úvahy o čase budou tedy vycházet z poznání, že „ve světě existuje nekonečná rozmanitost forem pohybu hmoty, dynamických struktur, procesů, které se rozvíjejí, vznikají a zanikají, existují a přestávají existovat, přičemž některé koexistují navzájem . . . Čas není možný ani představitelný beze změny a každá objektivní změna má svůj moment opakovatelnosti a neopakovatelnosti (vznikání nového).“²

Kromě posloupnosti, fakticky následnosti daných časových úseků, je třeba vzít v úvahu i tzv. časovou míru, tj. frekvenci výskytu uvedených změn. Uplývání času pak obvykle chápeme ze dvou hledisek – fyzikálního a psychologického.

Fyzikální čas měříme prostřednictvím pohybu, na základě periodických procesů, z nichž vychází i podstata hodin. Zdá se tedy, že bude vhodné – vzhledem k snadnějšímu vyjádření periodicity – nahradit přímku z obr. 1 křivkou.³

Obr. 2

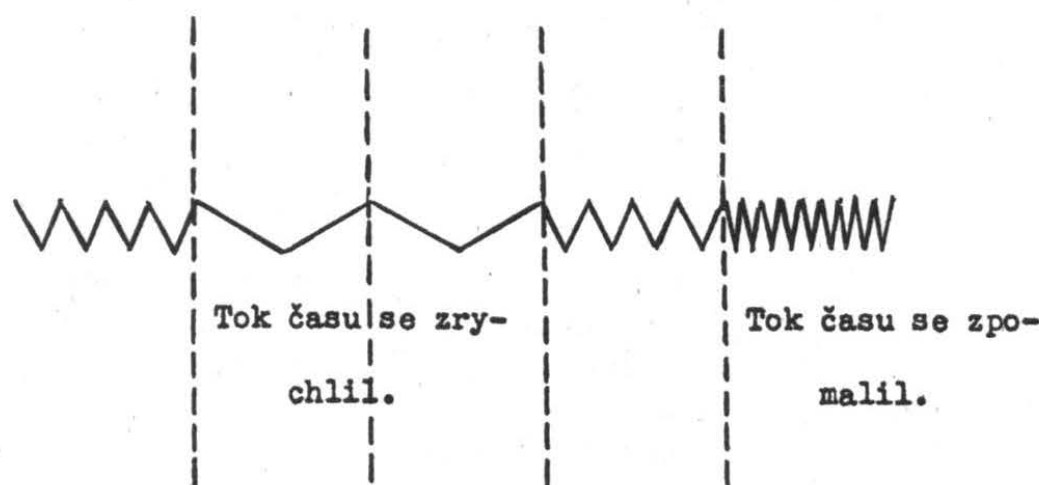


² Vojtěch Tlustý, *Prostor a čas*, Praha 1963, s. 103.

³ Používání křivky v grafech se jeví vzhledem k vytčenému úkolu jako funkční a nemůže

Psychologický čas je charakteristickým výrazem subjektu. Reprezentuje nepřetržitý tok zážitků, z nichž vybíráme jednotlivé momenty, zaznamenáváme je pomocí paměti a poté se o nich vyjadřujeme v časových souvislostech. Psychologicky a fyziologicky není tok času rovnoměrný. Je vnímán na základě periodických procesů, které se neustále odehrávají v lidském těle, jako je srdeční tep, fyzikálně chemické procesy v buňkách apod. Probíhá pomaleji nebo rychleji v závislosti na podmínkách vnímání, na náladě a pozornosti. Jiné je vnímání času v euforii a jiné ve stressové situaci.

Obr. 3



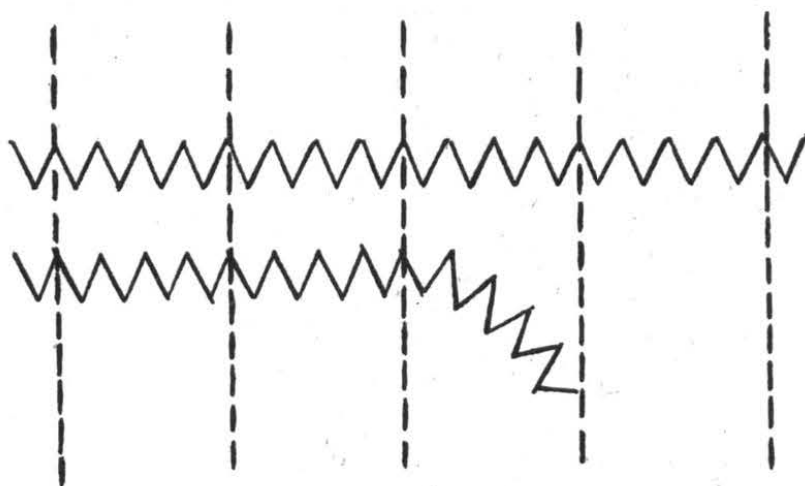
V teorii umění se názory na čas⁴ podstatně liší od pojmu času uváděného ve fyzice. Fyzika se tu projevuje pouze druhotně, jak byla přejata daným filozofickým systémem. Problém temporality tu nepřekračuje in-tence Newtonovy koncepce absolutního času, která ovšem byla ve fyzice už dávno zpochybněna Einsteinovou teorií relativity. Důsledky této teorie by se ve srovnání se subjektivně zpomaleným tokem času moh-

být tedy posuzováno z hlediska fyziky. To znamená, že na křivce nelze hledat ani kladné ani záporné hodnoty. Symboly t_1 , t_2 , t_3 atd. označují na obrázcích časové úseky reálného času (srv. především obr. 5). Na obr. 6 nezaznamenáváme pro zjednodušení vynechané úseky reálného času (viz čárkované spojení na předchozím obrázku), přestože se jedná o filmový čas.

⁴ V teorii umění je funkce času většinou interpretována s odvoláním na určitý filozofický systém, zdůrazňován je individuální časový prožitek. Typické je Ingardenovo dělení na čas fyzikální (abstraktní čas měřený hodinami) a čas kvalitativní (čas předmětu samého, jehož každý okamžik je určen tím, co ho vyplňuje, co se v něm děje – kromě toho je určení daného okamžiku chápáno ve vztahu k zabarvení jiných okamžiků). V oblasti tzv. konkretizace uměleckého díla operuje Ingarden (a Ochalski) pochopitelně s kvalitativním časem a jeho různými modifikacemi (srv. A. Ochalski, *Struktury času ve filmovém díle*, ve sb. *Úvod do výzkumu filmového díla*, Praha 1968, s. 40–55).

ly projevít i v teorii umění. Zakřivení časoprostoru při rychlostech blízkých rychlosti světla zde vysvětlujeme samozřejmě jen metaforicky pomocí analogie.

Obr. 4



V zakřiveném časoprostoru se tok času zpomalil. Subjekt tuto změnu neznamenává.

Jak říkal Einstein, neexistuje absolutní čas, který by mohl určit všeobecnou chronologii událostí. Existují jen místní časy, omezené začátkem a koncem. Ivan Stadtrucker k tomu dodává, že tuto relativitu času objevil film už u svého zrodu.⁵

S tímto názorem není třeba bezvýhradně souhlasit, ale je nesporné, že ze všech umění se ve filmu projevují časové vztahy nejdůsledněji, a to jak v případě časových posloupností, tak i v případě časové míry.⁶

Fakticky sama podstata kinematografu je založena na tzv. časoprostorovém rámu. „Stíny, rám a čas tvoří konflikt. Kdyby nebylo určeno, v jaké době se co stane, nebo, jasněji, za jakou dobu se to či ono již dít nebude, konflikt by se nemohl rozvíjet, postupovat. Síla světla útočícího na tmu je dána nejen svou vlastní intenzitou, nýbrž i dobou trvání.“⁷

Vztahy uvnitř časoprostorového rámu jsou pak ještě nutně spojeny s pohybem a hmotou. Atributy určující pohyb z fyzikálního hlediska – rychlost a směr, jsou v procesu vnímání filmového díla dešifrovány na základě divákovy zkušenosti s reálným časem.

Teoreticky se tak ve filmu setkáváme se dvěma druhy času. S reálným (fyzikálním) časem – to je případ Warholova **Empire** a jiných filmů, kde kamera pouze fotograficky zaznamenává akci odehrávající se před objektivem, za předpokladu, že tato akce trvá právě tak dlouho

⁵ Ivan Stadtrucker, *Zvuk buduje filmový čas*, Film a doba, 1964, s. 660.

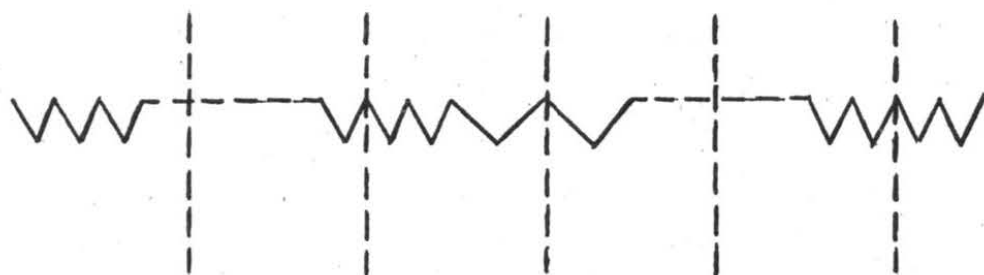
⁶ Filmový záznam je skutečně někdy chápán v intencích tzv. zhmotnění času, zachycuje totiž, jako jediné umění, proces stárnutí svých protagonistů.

⁷ Jan Kučera, *Kniha o filmu*, Praha 1946, s. 116.

v normálním životě; a s časem dramatickým, kdy dochází v závislosti na sdělovaných významech i na dané normě k deformaci, většinou ke zkracování reálných časových úseků, nutných sice k tomu, aby děj mohl proběhnout, ale dramaticky nezajímavých. Například psaní dopisu nebo šachová partie zde trvá kratší dobu než ve skutečnosti.

Jak dokázala řada pokusů, vnímatel nedokáže přesně reálnou délku časových úseků odhadnout. Právě tak jako pro skutečnost i pro filmové představení platí tedy iluze, že děj probíhá ve fyzikálním čase.

Obr. 5



Čas filmového díla. Čárkovaně jsou vyznačeny vynechané úseky reálného (fyzikálního) času.

Čas vnímaný divákem se ztotožňuje s časem díla. Čas díla se skládá z času objektivního pozorovatele a subjektivního času hrdiny, přičemž tyto časy obvykle ve filmu nekoexistují paralelně (vedle sebe), ale ve spojení za sebou. To znamená, že v některých částech díla je objektivní čas zastoupen časem subjektivním.⁸

Subjektivní čas bývá zdůrazňován uplatněním různých deformačních technik, založených většinou na změně natáčecí frekvence (zpomalený pohyb, časosběrné snímání, multiplikace apod.). Tyto deformace se tedy vnějškově projevují především jako zpomalení nebo zrychlení pohybu snímaných osob a objektů. Vzhledem ke konkrétní situaci, v níž byly použity, se pak spojují i určitými mimočasovými nebo nadčasovými významy: například Robertovo valení kamene ve filmu Věry Chytilové **Ovoce stromů rajských jíme** (trhavě zpomalený pohyb multiplikací) jako označení sysifovského údělu. Takové deformační techniky jsou pak často využívány i ve snových sekvencích.

Z hlediska diváka dochází k vnímání jako na obr. 3. Míra času potřebná k vykonání určité akce se ve srovnání se zkušeností vnímatele zkrátí nebo prodlouží. Tok času se zrychlí, zpomalí nebo dokonce – při použití stopzáběru – zastaví. Výrazové prostředky tak ruší iluzi založenou

⁸ Rozdíly mezi objektivním a subjektivním časem je možné prakticky demonstrovat i na délce filmového pásu, strhovaného rovnoměrně drapákem projektoru. Periodický pohyb drapáku lze přirovnat k přesnému pohybu kyvadla hodin.

na podobnosti filmu a života, aby ji nahradily novým pohledem, časovou lupou, novým chápáním pohybu, prostoru, hmoty a času.

Řešení problematiky časových posloupností ve filmu většinou vychází z autenticity – iluze přítomnosti, kterou obraz promítaný na plátno vzbuzuje. Kamera skutečně zaznamenává pouze to, co se před ní odehrává. Stejně dobře je ale známé i to, že pouhým vhodným spojením dvou záběrů (například pluhu taženého koňmi a pluhu taženého traktozem) dostaneme protiklad vyjádřený ve vztahu „dříve – nyní“. Takové montážní spojení označuje „časový skok kupředu“ ve významu pokroku nebo vývoje. Podobný poznatek je pro řešení otázky časových posloupností ve filmu elementární. Z uvedeného příkladu lze odvodit, že filmová minulost (i budoucnost) je bezpříznaková. Vyplývá ze vztahu příslušného záběru nebo sekvence k ostatním záběrům a sekvencím filmu.

Na okraj vztahu mezi jednotlivými časovými úseky (v tom smyslu, jak se jimi většinou teorie filmu zabývá) lze ještě poznamenat to, že podléhají podobným deformacím jako skutečnost sama. Objevíme tu vztahy jako zkracování časových úseků a procesů, změnu časové vzdálenosti, modifikaci minulosti v závislosti na faktech, která si připomínáme atd.

Bezpříznakovost filmové minulosti a budoucnosti vede při rozboru složitějších filmů, jako je Resnaisův **Loni v Marienbadu**, k potřebě interpretovat časové dimenze v celém díle komplexně, s možností nahradit posloupnosti jinými vztahy, pro interpretaci důležitějšími. Pokud je tedy v určitém filmu nebo jeho části potlačen zřetel na vyjadřování konkrétních časových údajů (na příklad jejich vzájemné popírání ve smyslu pravdy a lži), můžeme hovořit o globálním čase.

Detail tří pomerančů umístěných na sněhu (snímaný černobíle), na který bezprostředně naváže detail tří pomerančů na zelené trávě (natočený barevně), nebudeme interpretovat v rámci časové posloupnosti (vztah zima – jaro), nýbrž jako ejzenštejnovskou srážku v rovině výrazových prostředků. Význam druhého záběru, vzhledem ke své apriorně dané existenci, regresivně ovlivní volbu a způsob ztvárnění prvního záběru.

Podobnou funkci má ve filmu **Loni v Marienbadu** obraz nebo zrcadlo umístěné nad krbem hotelového pokoje Seyrigové. Záměna těchto předmětů spadá do oblasti zkoumání mechanismů paměti a je zbytečné zabývat se jí z hlediska dějové následnosti (viz závislost vzpomínek na faktech, která si připomínáme). Interpretace tedy není možná bez důkladné znalosti souvislostí, kontinuity i vzájemných protikladů.

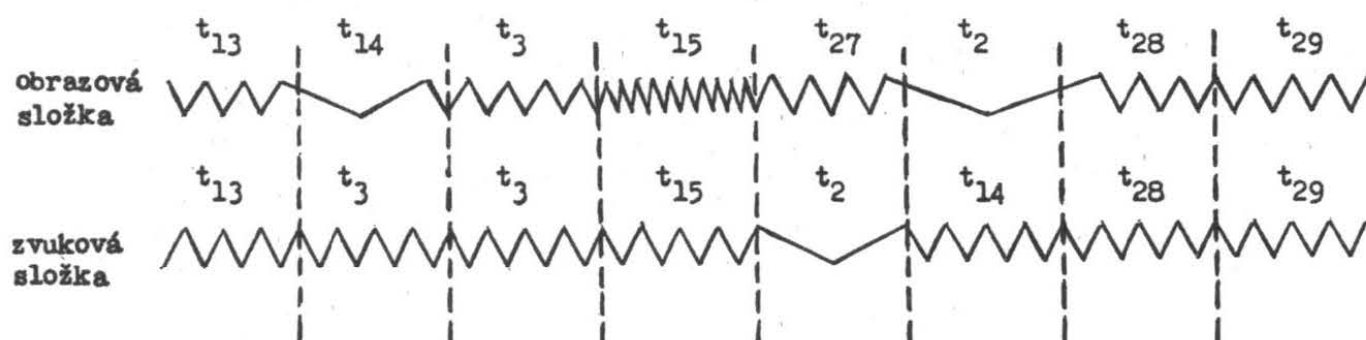
Složitý komplex vztahů mezi přítomností, minulostí a budoucností tedy v globálním čase přestává prakticky existovat jako problém časových posloupností a lze ho chápat jako propletenec řady příčin a účinků. Leo Rajnošek tvrdí, „že přítomnost nemá poznávací hodnotu, poznáváme jen minulé, které jsme již stačili zhodnotit a začlenit do souvislosti“⁹,

⁹ Leo Rajnošek, K základním pojmům poetiky, Otázky divadla a filmu 2, Brno, Univerzita J. E. Purkyně, 1971, s. 318.

což znamená, že to, co právě prožíváme, můžeme hodnotit jen jako už minulé. Pojem globálního času je naopak vyjádření přítomnosti, v níž současný zážitek, jako zážitek nejintenzivnější, regresivně ovlivní silou právě prožívaného okamžiku i záznam minulého v paměti. Vzájemné působení časových rovin je pak oboustranné. Užití globálního času tak ve svých důsledcích překonává směr pohybu od příčiny k účinku.

I v umění se tak můžeme setkat s obdobou situace, v níž nepůsobí časový nebo prostorový interval známý z fyziky, tedy se situací, pro niž platí, že mezi událostmi neexistuje kauzální vztah příčiny a účinku a vůbec žádné vzájemné působení, takže jsou „jakoby současné a nespojité“, (například havárie dětského letadélka a smrt chlapcova otce ve Vlácilových **Skleněných oblacích**, kde vztah mezi oběma událostmi přesahuje dimenze časových posloupností). Komplexnost globálního času se pak ve filmu projevuje v neustálém střetávání obou složek – obrazové i zvukové.

Obr. 6



Neustálé předbíhání děje i vracení se k minulým dějům s využitím objektivních i subjektivních prostředků znemožňuje kategorické konstataování přítomnosti, minulosti nebo budoucnosti. Vzájemné prolínání a doplňování časových souvislostí se v intencích globálního času převádí na vztah příčiny a účinku, včetně jejich nulového působení. Jednotlivé prostorové, časové i pohybové prvky tvoří v rámci integrace, kterou film je, jednotu, nerozlučné spojení, projevující se nezávisle na své povaze v obrazové i zvukové složce filmového díla. Tak dochází k možnosti hodnotit obrazy v časových kategoriích a zvuky v kategoriích prostorových. I v umění se čas i prostor blíží jednotnému pojmu „časoprostor“.

Summary

Time and Global-Time in the Film

by Stanislav Ulver

The author of the article defines the term „global cinematographic time“ through comparing real (physical) time and dramatic time, the examination of their subjective and objective values included. It is possible to speak about global time if the expression of concrete data concerning time has intentionally been suppressed in a given picture so that their interpretation needs their conversion to the relationship between cause and effect. Thereafter, the individual elements concerning time, space and movement constitute indivisible unity as regards interpretation.

NÁHRADA ZA SNY**Hugo von Hofmannsthal**

To, co lidé hledají v kině, řekl mi přítel, s nímž jsem se dal do hovoru na toto téma, co všichni ti pracující lidé hledají v kině, je náhrada za sny. Chtějí zaplnit svou fantazii obrazy, silnými obrazy, v nichž se koncentruje esence života, které jako by byly vytvořeny z nitra diváka a pronikají mu až do ledví. Takové obrazy jim totiž život zůstává dlužen. – (Mluvím o lidech, kteří bydlí ve městech nebo velkých souvislých průmyslových oblastech, nikoli o těch druhých, o sedlácích, lodnících, lesních dělnících nebo horalech.) – Jejich hlavy jsou prázdné, ne od přírody, ale spíše v důsledku života, jaký je společnost nutí vést. Myslím na shluky průmyslových měst, černých uhelným prachem, oddělených od sebe jen úzkým pruhem uschlé trávy, na děti, které tam vyrůstají a z nichž sotva jedno z šesti tisíc vidělo sovu, veverku nebo studánku, myslím na naše města – ty nekonečné, křižující se řady domů; všechny domy vypadají stejně, mají malé dveře a řady stejných oken, dole jsou krámky; když člověk prochází kolem nebo hledá nějaký dům, nic ho neosloví: jediné, co mluví, je číslo. Taková je i továrna, výrobní hala, stroj, úřad, kde člověk platí daně nebo se musí hlásit: nic než číslo mu z toho neutkví. Nebo si vezmeme pracovní den: rutina továrního života nebo řemesla; pár manuálních úkonů, stále stejných; stále týž úder kladivem, totéž rozmáchnutí, pilování, soustružení; i doma totéž: plynový vaříč, železný sporák, několik kousků nářadí a strojků, na nichž je člověk závislý, i ty se dají cvikem ovládnout tak, že nakonec ten, kdo je neustále ovládá, se sám stane strojem, kusem nářadí mezi ostatními. Odtud se lidé po statistických utíkají do temného sálu s pohyblivými obrazy. Ty obrazy jsou o to přitažlivější, že jsou němé; němé jako sny. V hloubi duše totiž, aniž to vědí, se tito lidé bojí řeči; bojí se řeči jako nástroje společnosti. Přednáškový sál je vedle kina, spolkový dům o ulici dál, ale ty nemají takovou moc. Vchod do kina přitahuje kroky lidí tak mocně jako – jako kořalna: ale přesto tu jde o něco jiného. Nad přednáškovým sálem je nápis v zla-

tých literách: „Vědění je moc“, ale kino volá silněji: volá obrazy. Na mo-
ci, kterou zprostředkuje vědění, je lidem něco cizí, ne zcela přesvědčivé;
téměř podezřelé. Lidé cítí, že je vědění zavádí jen hloub do mašinerie
a stále dál od pravého života, od toho, o čem jim jejich smysly a hlubší
tajemství, pulsující pod smysly, říká, že to je ten pravý život. Vědění,
vzdělání, poznání souvislostí, to vše možná povoluje pouta, jež lidé cítí
na svých rukou – povoluje je možná – na okamžik – zdánlivě – aby je
pak utáhlo snad ještě pevněji. To vše možná vede nakonec do nových
okovů, do ještě hlubší poroby. (Netvrdím, že to říkají oni sami; ale říká
to v nich zcela tiše jakýsi hlas.) A jejich nitro by při tom všem zůstalo
prázdné. (I to si říkají, aniž by si to řekli.) Ona podivná fádňá prázdnota
reality, pustota – táž, z níž vysvobozuje kořalka, několik představ visí-
cích v prázdnu, to vše se nedá opravdu vyléčit tím, co nabízí přednáško-
vý sál. Ani hesla stranické schůze, sloupce novin ležících denně na stole
– ani v nich není nic, co by skutečně zrušilo pustotu existence. Řeč vzdě-
lanců a polovzdělanců, mluvená či psaná, je něco cizího. Zčeří hladinu,
ale neprobudí to, co dřímá v hloubce. Ta řeč má příliš mnoho z algebry,
každé písmeno zakrývá nějakou číslici, každá číslice je zkratkou pro ně-
jakou skutečnost, a to vše na něco vzdáleně odkazuje, také na moc, do-
konce na moc, na níž se nějak podílíme; je to vše ale příliš nepřímé, spo-
je jsou málo smyslové, nepozvedá to ducha, nikam ho neunáší. Všechno
to po sobě zanechává spíš sklíčenost, a zas je tu pocit, že jsme bezmoc-
nou součástíkou stroje, a ti lidé znají jinou moc, skutečnou, jedinou sku-
tečnou: moc snů. Byli kdysi dětmi, a tehdy byli mocnými bytostmi. Exi-
stovaly sny, v noci, ale nebyly omezeny jen na noc; existovaly i ve dne,
byly všude: temný kout, závan větru, tvář nějakého zvířete, čísi plouživé
kroky stačily, aby se potvrdila neustálá přítomnost snů. Tehdy to bylo
temné zákoutí za schody do sklepa, starý sud na dvorku, zcela naplněný
dešťovou vodou, bedna s haraburdím; byly tam dveře do skladiště, dve-
ře na půdu, dveře sousedního bytu, z nichž vyšel někdo, před kým se dí-
tě ustrašeně přitisklo ke zdi, nebo z nich vyšla krásná bytost, která rozví-
řila temné hlubiny srdce slastným nedefinovatelným chvěním tušivé tou-
hy, – a dnes je to zase bedýnka s čarovným haraburdím, která se otvírá:
kino. Tady je přístupné vše, co se jinak skrývá za studenými neproniknu-
telnými fasádami nekonečné řady domů, otevírají se tu všechny dveře –
do pokojů bohatých i do komůrky mladého děvčete, do hotelových hal;
do zlodějského doupěte i do alchymistické kuchyně. Je to let povětřím
s ďáblem jménem Asmodí, který odkrývá všechny střechy a odhaluje
všechna tajemství. Není to však jen ukájení trýznivé, tak často zklamáva-
né zvědavosti: jako u snících se tu ukájí tajnější pud: sny jsou skutky, do
bezuzdného dívání se bezděky mísí sladký sebeklam, zdá se, jako by di-
vák byl neomezeným vládcem nad těmito němými, úslužně kmitajícími
obrazy, neomezeným pánem celých existencí. Krajina, domy, parky, lesy
a přístavy ubíhající za postavami jsou jen jakýmsi tlumeným hudebním
doprovodem – budícím bůhvíjakou touhu a pýchu, v té temné končině,

kam nepronikne žádné psané ani mluvené slovo – ale na filmu mezitím před divákem letí v cárech celá literatura, ne, celý chaos literatur, fragmenty postav z tisíců dramát, románů a detektivek; historické anekdoty, halucinace duchařů, zpovědi dobrodruhů; ale současně i krásné bytosti a průhledná gesta; grimasy a pohledy, z nichž se řine celá duše. Žijí a trpí, bojují a hynou před zraky snícího; a snílek ví, že nespí; nemusí ani kousek svého já nechávat venku; se vším, co v něm je, až do nejtajnějšího záhybu, hledí upřeně na to světélkující, věčně se otáčející kolo života. Této podívané se oddává celý člověk; i ten nejzasutější sen z nejranějšího dětství začne rezonovat. Neboť své sny jsme zapomněli jen zdánlivě. Z každého z nich, i z těch, které jsme ztratili již při probuzení, v nás cosi zůstává: nevтіravé, ale rozhodující zabarvení našich afektů, snové návyky, v nichž je celý člověk – víc než v životních návycích –, i všechny potlačené posedlosti, v nichž se síla a zvláštnost individua vyžívá směrem do nitra. Celá ta podzemní vegetace se prudce rozechvívá až do svých nejtemnějších kořenů, když oči odečítají nekonečně rozmanitý obraz života ze světélkujícího filmu. I spodní vrstva, v níž tkví kořeny života, ta končina, kde individuum přestává být individuem, kam zřídka kdy dolehne slovo, leda snad slovo modlitby nebo zalykavý šepot lásky, ano, i toto podloží se rozechvívá. Z něho však vychází nejtajnější a nejhlubší životní pocit: tušení nezničitelnosti, víra v nevyhnutelnost a pohrdání pouhou skutečností, která existuje jen náhodně. Když se rozechvěje, vychází z něho to, co nazýváme mýtotočnou silou. Před tímto temným pohledem z hloubi bytosti se zableskne symbol: smyslový obraz duchovní pravdy, která je pro ratio nedosažitelná.

Vím, řekl můj přítel závěrem, že tyto věci lze vidět nejružnějším způsobem. A vím, že z jistého hlediska je legitimní i názor, že to vše není nic jiného než ubohý chaos pozůstávající z industriálních potřeb, ze všemoci techniky, ze znevážení duchovnosti a z tupé zvědavosti, která se dá vylákat na jakoukoli cestu. Mně se ale zdá atmosféra kina jedinou atmosférou, v níž lidé naší doby – ti, kteří tvoří masu – navazují zcela bez zábran bezprostřední vztah s ohromným, byť podivně deformovaným duchovním dědictvím, vztah života se životem, a ten přeplněný sešeřelý sál s mihotavým proudem obrazů mi připadá, nemohu to říci jinak, téměř úctyhodný, jako místo, kam se duše v temném pudu sebezáchovy utíká – od číslice k vizi.

(1921)

Přeložil Jiří Stromšík

(Hofmannsthalův esej Der Ersatz für die Träume vyšel poprvé v Neue Freie Presse 27. 3. 1921. Překlad byl pořízen podle reedice obsažené v souborném vydání autorova díla Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa IV., Frankfurt am Main 1955, s. 44–50.)

FILM A NOVÁ PSYCHOLOGIE

Maurice Merleau-Ponty

Klasická psychologie pokládá naše vizuální pole za jakousi sumu nebo mozaiku počitků, z nichž by měl každý záviset přesně na místním sítnicovém podráždění, jež mu odpovídá. Nová psychologie především ukazuje, že i když bereme v úvahu naše nejjednodušší a nejbezprostřednější počitky, takový paralelismus mezi nimi a nervovým fenoménem, který je podmiňuje, připustit nemůžeme. Naše sítnice zdaleka není homogenní, v některých svých částech je například slepá pro modrou nebo červenou, když se ovšem dívám na modrou nebo červenou plochu, žádné nezbarvené místo na ní nevidím. To proto, že už na úrovni jednoduchého vidění barev se mé vnímání neomezuje na zaznamenávání toho, co je mu předepsáno vzruchy na sítnici, nýbrž je přeorganizuje tak, aby pole bylo homogenní. Vnímání vůbec musíme chápat ne jako jakousi mozaiku, ale jako určitý systém konfigurací. Co je první a přichází do našeho vnímání nejdřív, to nejsou vedle sebe položené prvky, nýbrž celky. Hvězdy členíme do konstelací stejně, jak to činili již naši dávní předkové, a přesto je a priori možné trasovat nebeskou mapu i jinak. Když před nás předloží sérii

a b c d e f g h i j,

sdužujeme vždy body podle vzorce a-b, c-d, e-f atd., ačkoli seskupení b-c, d-e, f-g atd. je v podstatě stejně pravděpodobné. Nemocný, který neustále zírá na čalounění svého pokoje, uvidí, jak se najednou mění, jestliže se kresba a vzor stávají podkladem, zatímco to, co je vidět obvykle jako podklad, se stává vzorem. Vzhled světa by se nám převrátil, pokud by se nám podařilo vidět jakožto věci intervaly mezi těmito věcmi – např. prostor mezi stromy na hlavní třídě – a přiměřeně k tomu věci samé jako pozadí – stromy na ulici. Dochází k tomu v hádankách: zajíc nebo lovec nebyli vidět, protože prvky těchto postav byly rozmístěny

a integrovány v jiných tvarech, např. to, co bude uchem zajíce, bylo zatím jen mezerou mezi dvěma stromy v lese. Zajíc a lovec se objeví až novým vyčleněním z pole, např. nějakým novým uspořádáním celku. Zastírání je umění maskovat tvar tím, že zahalujeme hlavní linie, které ho určují, do jiných, podmanivějších tvarů. Stejně lze analyzovat sluchové vnímání. Prostě tu nepůjde o tvary v prostoru, ale o tvary časové. Např. jistá melodie je určitým zvukovým útwarem, nesměšuje se s okolním hlukem, který ji může doprovázet, jakým je třeba zvuk klaksonu, který slyšíme v dálce během koncertu. Tato melodie není sumou not; každá nota platí jen jako funkce, kterou má v celku, a proto se melodie citelně nezmění, jestliže ji transponujeme, tj. když změním všechny noty, z nichž je komponována, pokud zachováme vztahy a struktury celku. A naopak jediná změna v těchto vztazích stačí změnit celkovou fyziognomii melodie. Je tedy takové vnímání celku přirozenější a jednodušší než vnímání prvků izolovaných: při experimentech s podmíněným reflexem, kdy se drezúrují psi, aby odpovídali sliněním na světlo nebo na nějaký zvuk, tím, že se spojuje často světelná nebo zvuková asociace s předložením kousku masa, se konstatuje, že dosažená drezúra, pokud jde o určitý sled not, je dosažena současně s každou melodií téže struktury. Analytické vnímání, které nám poskytuje absolutní hodnotu izolovaných prvků, odpovídá tedy pozdějšímu a výjimečnému postoji, postoji vědce, který pozoruje, nebo filozofa, který přemýšlí; vnímání tvarů ve velmi obecném smyslu – struktury, celku nebo konfigurace – musí být považováno za náš způsob spontánního vnímání.

Ještě v jednom ohledu boří moderní psychologie předsudky klasické fyziologie a klasické psychologie. Je banální mluvit o tom, že máme pět smyslů; na první pohled je každý z nich jakoby světem bez komunikace s ostatními. Světlo nebo barvy, jež působí na oko, nepůsobí ani na sluch, ani na hmat. A přesto se už dávno ví, že někteří slepci si barvy, které nevidí, dokáží představit prostřednictvím zvuků, které slyší. Jeden slepec říkal, že červená barva bude asi něco jako zatroubení. Dlouho se myslelo, že se tu jedná o jevy výjimečné. Ve skutečnosti je však tento jev všeobecný. Při intoxikaci meskalinem jsou zvuky pravidelně provázeny barevnými skvrnami, jejichž odstíny, tvar a sytost se mění podle tónu, intenzity a výšky zvuků. I normální lidé mluví o teplých, studených, křiklavých nebo tvrdých barvách, o jasných, ostrých, jásavých, drsných nebo hebkých zvucích, o měkkém šelestu, o pronikavých parfémích. Cézanne říkal, že vidíme hebkost, drsnost, měkkost, a dokonce i pach předmětů. Mé vnímání tedy není sumou vizuálních, hmatových, sluchových údajů, vnímám nedílně celou svou bytostí, uchopuji jedinečnou strukturu věci, jedinečný způsob existence, který oslovuje zároveň všechny mé smysly.

Klasická psychologie samozřejmě dobře věděla, že mezi různými částmi mého vizuálního pole, jakož i mezi údaji mých různých smyslů existují spojení. Jenže pro ni byla tato jednota utvářená, přisuzovala ji inte-

lektu a paměti. Říkám, že vidím lidi, jak se procházejí po ulici, píše Descartes v slavné pasáži svých Úvah o první filozofii, co ale ve skutečnosti vidím doopravdy? Vidím pouze klobouky a pláště, které by docela dobře mohly zahalovat loutky, které se pohybují jen díky pružinám, a jestliže říkám, že vidím lidi, je to proto, že jsem uchopil „nahlížení ducha, o čem jsem se domníval, že to vidím svýma očima“. Jsem přesvědčen, že věci nadále existují, i když je nevidím, např. za mými zády. V klasickém myšlení tyto neviděné předměty pro mne trvají nadále jen proto, že má paměť a můj úsudek je uchovávají přítomnými. Ani předměty přede mnou nejsou čistě viděné, ale pouze myšlené. Takže nedokážu vidět krychli, tj. těleso utvořené šesti stěnami a dvanácti stejnými hranami, vidím vždycky jen perspektivní obrazec, v němž jsou boční stěny deformovány a zadní zcela zakryta. Jestliže mluvím o krychlích, je to proto, že takový vnější vzhled můj duch upraví, restituuje skrytou stěnu, já krychli v souladu s její geometrickou definicí vidět nemohu, mohu si ji jen myslet. Vnímání pohybu ukazuje ještě lépe, jak zasahuje intelekt do domnělého vidění. V okamžiku, kdy se můj vlak stojící na nádraží dá do pohybu, často se stane, že si myslím, že vidím rozjíždět se vlak, který stojí vedle mého. Smyslové údaje jsou tedy samy o sobě neutrální a schopné přijmout různé interpretace podle hypotézy, pro niž se můj duch rozhodne. Všeobecně tedy klasická psychologie dělá z vnímání opravdové dešifrování smyslových údajů prostřednictvím intelektu, a vlastně počátek vědy. Znaky mi jsou dány a je třeba, abych z nich vymanil význam, text je mi nabídnut a je třeba, abych jej četl nebo interpretoval. I když klasická psychologie k jednotě vjemového pole přihlíží, zůstává ještě věrna pojmu počítku, který poskytuje východisko pro analýzu; proto, že zprvu chápala vizuální údaje jako jakousi mozaiku počítků, potřebuje založit jednotu vjemového pole zásahem intelektu. Co nám v tomto směru přináší tvarová teorie? Zavrhuje rezolutně pojem počítok, učí nás, abychom už neizolovali znaky a jejich významy, co je pociťováno a co usuzováno. Jak bychom mohli určit přesně barvu nějakého předmětu, aniž bychom zmínili substanci, z níž je udělán, např. modrou barvu tohoto koberce, aniž bychom řekli, že je to „lněná modř“? Jak rozlišit na věcech jejich barvu a jejich texturu? Cézanne říkal: „Textura a barva už nejsou odlišné, tak, jak malujeme, utváříme texturu; čím víc harmonizuje barva, tím se precizuje textura . . . Když je barva ve své bohatosti, je tvar ve své plnosti.“ Každý malířův dotek musí „obsahovat vzduch, světlo, předmět, plán, charakter, texturu, styl“. Nemělo by jít o to chápat vnímání jako vnucení určitého významu určitým smyslovým znakům, protože tyto znaky by neměly být popisovány ve své nejbezprostřednější smyslové struktuře bez ohledu na předmět, který označují. Jestliže poznáme při měnícím se osvětlení určitý předmět podle stálých vlastností, není to proto, že intelekt bere v úvahu povahu osvětlení a vyvozuje z ní skutečnou barvu předmětu, ale proto, že světlo v tomto prostředí převládající, působící jako osvětlení, samo přisuzuje předmětu jeho pravou barvu.

Díváme-li se na dva nestejně osvětlené talíře, zdají se nám stejně bílé a nestejně osvětlené, pokud proud světla, který přichází od okna, figuruje v našem vizuálním poli. Jestliže naopak pozorujeme tytéž talíře otvorem v zástěně, hned nám jeden z nich připadá šedý a druhý bílý, a i když víme, že tu jde pouze o efekt osvětlení, žádná intelektuální analýza vnějšího vzezření nám neukáže pravou barvu obou talířů. Stálost barev a předmětů tedy není vytvářena intelektem, ale je uchopována pohledem, pokud přijímá uspořádání vizuálního pole. Když za soumraku rozsvítíme, připadá nám elektrické světlo nejprve žluté, po chvíli začíná ztrácet jakoukoli určitou barvou a současně nabývají předměty, které byly zpočátku ve své barvě citelně pozměněny, té podoby, která se dá srovnat s denní. Předměty a osvětlení tvoří jakýsi systém, který tenduje k určité stálosti a k určité stabilní úrovni, a to nikoli činností intelektu, ale samotnou konfigurací pole. Když vnímám, nemyslím svět, ten se uspořádává přede mnou. Když vnímám krychli, neznamena to, že můj rozum opravuje perspektivní vzezření a vychází z něho při geometrickém určení krychle. Aniž je koriguji, nevšímám si ani perspektivních deformací; skrz to, co vidím, vstupuji do samotné krychle v její určitosti. A stejně tak předměty za mými zády mně nejsou představovány nějakou operací paměti nebo úsudku, jsou mi přítomné, mají pro mne význam, stejně jako dno, které nevidím, nepřestává být o nic méně přítomné pod tvarem, který ho částečně maskuje. I vnímání pohybu, které se nejprve zdá být závislé přímo na orientačním bodu, který volí intelekt, i ono je jen prvkem v globálním uspořádání pole. Neboť, pokud je pravda, že můj vlak a vlak sousední mi mohou střídavě připadat pohyblivé ve chvíli, kdy se jeden z nich rozjíždí, je třeba poznamenat, že iluze není libovolná a že ji nemohu vyvolat podle libosti zcela intelektuální volbou, neúčastnou na orientačním bodu. Když hraji karty ve svém kupé, je to sousední vlak, který se dává do pohybu. Jestliže naopak hledám očima někoho v sousedním vlaku, pak se rozjíždí můj vlak. Z obou vlaků nám připadá po každé nehybným ten, v němž jsme se zabydlili a který je naším prostředím toho okamžiku. Pohyb a klid se rozvrhují pro nás v našem okolí nikoli podle hypotéz, které se zalíbí konstruovat našemu intelektu, ale podle způsobu, jímž se fixujeme ve světě, a podle situace, kterou naše tělo přebírá. Tu vidím nehybnou zvonici na obloze a mraky, které letí nad ní, hned nato naopak se zdají nehybnými oblaka a zvonice se ztrácí v prostoru, ale pořád není volba pevného bodu záležitostí intelektu: předmět, na který se dívám a na němž zakotvím, mi připadá vždy pevný a nemohu mu tento význam odebrat jinak, než že se podívám jinak. Nedávám mu ho ani myšlením. Vnímání není jako věda v počátcích a první výkon intelektu; je nám třeba opět nalézt důvěrný styk se světem a přítomnost ve světě, jež jsou starší než intelekt.

Nová psychologie přináší konečně také novou koncepci vnímání druhého. Klasická psychologie připouštěla bez diskuse rozlišování vnitřního pozorování či introspekce a pozorování vnějšího. „Psychická fakta“ –

např. hněv, strach – mohla být přímo známa pouze zevnitř a jen tomu, kdo je pociťoval. Považovalo se za evidentní, že zevnějšku mohu uchopit jen tělesné znaky hněvu nebo strachu a že pro interpretaci těchto znaků se musím uchýlit k tomu, co vím o strachu nebo zlosti já sám a z introspekce. Dnešní psychologové nás upozorňují na to, že introspekce mi ve skutečnosti nedává téměř nic. Pokusím-li se studovat lásku nebo nenávisť pouhým vnitřním pozorováním, naleznu toho k popsání velmi málo: jakési obavy, bušení srdce, vcelku banální neklid, což mi neodhalí ani podstatu lásky, ani nenávisti. Pokaždé, když dojdou k zajímavým poznatkům, je to tím, že jsem se nespokojil s tím, že se shoduji se svým pocitem, ale že se mi podařilo studovat ho jako chování, jako určitou modifikaci mých vztahů k druhému a ke světu, že jsem došel k tomu, že o něm uvažuji tak, jako uvažuji o chování jiné osoby, jehož jsem svědkem. Malé děti vlastně rozumějí gestům a výrazům fyziognomie ještě předtím, než jsou samy schopny je reprodukovat, je tedy třeba, aby už smysl takového jednání odpovídal jaksi jejich věku. Musíme tu zavrhnout onen předsudek, podle něhož jsou láska, nenávisť či hněv „vnitřními skutečnostmi“ přístupnými jedinému svědku, a to tomu, který je pociťuje. Hněv, stud, nenávisť, láska nejsou psychickými fakty skrytými co nejhlouběji ve vědomí druhého, jsou to typy chování či styly jednání viditelné zevnějšku. Jsou na obličeji nebo v těch gestech, a nikoli schovány za nimi. Psychologie se začala rozvíjet až tehdy, když odmítla odlišovat tělo a ducha, když opustila obě korelativní metody, vnitřního pozorování a fyziologické psychologie. O emoci jsme se nenaučili nic, pokud jsme se měli spokojit měřením rychlosti dechu nebo tlukotu srdce při zlosti, a nenaučili jsme se nic ani o zlosti, pokud se zkoušelo vypovídat o kvalitativním a nevypověditelném odstínu prožité zlosti. Dělat psychologii zlosti znamená snažit se stanovit smysl zlosti, tj. ptát se, jakou má funkci v lidském životě, tak říkajíc čemu slouží. Pak zjistíme, že emoce je jakousi reakcí rozkladu – jak říká Janet –, která nastupuje, jakmile se dostaneme do slepé uličky; dokonce shledáváme, jak ukázal Sartre, že zlost je jakýmsi magickým chováním, jímž – zřikajíce se účinné akce ve světě – si dopřáváme v imaginární symbolickou satisfakci; tak jako člověk, který nemůže v konverzaci přesvědčit svého posluchače, sáhne nakonec k nadávkám, které nic neprokazují, nebo jako ten, kdo se neodvažuje udeřit svého nepřítele a spokojí se s tím, že mu zdálo se pohrozí pěstí. Jestliže emoce není psychickou či vnitřní záležitostí, ale jakousi variací našich vztahů k druhému a ke světu, čitelnou z našeho tělesného postoje, pak nesmíme říkat, že jediné znaky zlosti nebo lásky jsou dány cizímu divákovi a že ten druhý je vtažen nepřímou a nějakou interpretací těchto znaků, ale je třeba říci, že druhý je mně dán evidentně jako chování. Naše věda o chování jde mnohem dál, než si myslíme. Když předložíme nezaujatým osobám fotografii vícero tváří, mnoha siluet, reprodukci několika podpisů a nahrávku hlasů a požádáme-li je, aby k sobě obličej, siluety, hlasy a písmo přiřadily, zjistíme, že je seřazení celkově správné,

nebo každopádně počet správných spojení výrazně převažuje nad počtem spojení chybných. Michelangelovo písmo bylo přisouzeno Rafaelovi ve 36 případech, ovšem správně bylo identifikováno v 221 případech. Takže přiznáváme hlasu, fyziognomii, gestům a vzhledu každé osoby společnou strukturu; každá osoba pro nás není ničím jiným než touto strukturou nebo tímto způsobem bytí ve světě. Tušíme, jak by tyto poznatky mohly být aplikovány v psychologii jazyka: stejně jako tělo a duše člověka nejsou než dvěma aspekty jeho bytí ve světě, právě tak slovo a myšlenka, kterou designuje, nesmějí být považovány za vzájemně vnější termíny a slovo nese svůj význam stejně, jako je tělo ztělesněním chování.

Obyčejně nám nová psychologie ukazuje člověka nikoli jako rozvažování, které konstruuje svět, ale jako bytost, která je do světa vržena a je s ním spoutána přirozeným poutem. Proto nás opět učí vidět tento svět, s nímž jsme v kontaktu, celou naší bytostí, zatímco klasická psychologie se vzdávala živého světa ve prospěch světa, který se povedlo vytvořit vědecké inteligenci.

Pokládáme-li nyní film za předmět vnímání, můžeme na vnímání filmu aplikovat vše, co bylo právě řečeno o vnímání vůbec. Uvidíme, že se z tohoto pohledu osvětlí povaha i význam filmu a že nás nová psychologie zavede přímo k nejlepším poznatkům filmových estetiků.

* * *

Řekněme nejprve, že film není sumou obrazů, ale časovým **útvarem**¹. Je čas připomenout pověstný Pudovkinův experiment, který ozřejmuje melodickou jednotu filmu.² Pudovkin kdysi natočil velký detail nehybného herce Mozzuchina a promítl ho před záběrem talíře polévky, pak mrtvé mladé ženy v rakvi a konečně dítěte, hrajícího si s plyšovým medvídkem. Uvědomili jsme si nejdříve, že se zdá, že se Mozzuchin nejprve dívá na talíř, mladou ženu nebo dítě, a potom, že se dívá na talíř zamyšleně, na ženu bolestně, na dítě se zářivým úsměvem. Publikum užaslo nad pestrostí jeho výrazů, ačkoli ve skutečnosti byl předveden třikrát týž pohled a byl přitom pozoruhodně bezvýrazný. Smysl nějakého obrazu tedy závisí na obrazech, které mu ve filmu předcházejí, a jejich posloupnost vytváří jakousi novou skutečnost, která není pouhou sumou použitých prvků. Leenhard v jednom vynikajícím článku³ dodal, že je třeba

¹ V překladu rozlišujeme „tvar“ a „útvár“ v intencích tvarové psychologie (Gestaltpsychologie). Útvár (Gestalt) zdůrazňuje celostní kvalitu, převahu celku nad částmi; příbuznými koncepty jsou „forma“ a „struktura“. Příkladem útvaru v hudbě je melodie, ve vizuálním vnímání např. lidská tvář, která má miliardy podob, ale jediný útvár. V tomto smyslu by bylo přesnější mluvit o „útvárové psychologii“, ale dodržujeme zavedený úzus. (Pozn. red.)

² Spoluautorem tohoto experimentu byl Lev Kulešov. (Pozn. red.)

³ Petite école du spectateur, Esprit, 1936.

ještě nechat působit trvání každého obrazu: krátké trvání vyhovuje pobavenému úsměvu, normální délka lhostejnému obličejí, dlouhé trvání bolestnému výrazu. Z toho Leenhard vyvodil následující definici kinematografického rytmu: „Takové pořadí záběrů – a pro každý z těchto pohledů nebo 'záběrů' takové trvání, aby celek přivodil hledaný dojem s maximem účinku.“ Existuje tedy jistá skutečná kinematografická metrika, jejíž nárok je velice přesný a velmi naléhavý. „Pokuste se, když se díváte na film, uhodnout okamžik, kdy určitý obraz, který se naplnil, má končit, být nahrazen (ať už změnou úhlu, vzdálenosti nebo záběru). Naučíte se rozpoznávat onu nevolnost kterou působí příliš dlouhý pohled, který 'brzdí' pohyb, nebo příjemnou vnitřní odevzdanost, jakmile záběr, přechází přesně...“ Tím, že je ve filmu kromě selekce pohledů (či záběrů), jejich pořadí a trvání, které konstituuje montáž, i selekce scén nebo sekvencí, jejich pořadí a jejich trvání, které tvoří střih, film se vyjevuje jako komplexní tvar, v němž v každém okamžiku probíhá ohromné množství akcí a reakcí. Jejich zákony jsou ještě neodhaleny a byly dosud jen uhadovány a tušeny citem režiséra, který zachází s kinematografickým jazykem, jako mluvící člověk zachází se syntaxí, aniž na ni výslovně myslí a aniž je vždy schopen formulovat pravidla, která dodržuje spontánně.

To, co jsme právě řekli o vizuálním filmu, platí i pro film zvukový, který není sumou slov a hluků, ale i on je útvarem. Existuje jistý rytmus zvuku jako obrazu, existuje montáž hluků a zvuku, k níž našel příklad Leenhardt v jednom starém zvukovém filmu **Broadway Melody** (1929). „Na scéně jsou dva herci. Z výšky galerie je slyšet, jak deklamují. Pak najednou velký detail, šepot, rozeznáváme slovo, které si vyměňují tičným hlasem...“ Expresivní síla této montáže spočívá v tom, že nám dává pocítit koexistenci, simultánnost životů v témže světě, herce pro nás a pro ně samé – jako předtím vizuální Pudovkinova montáž spojovala člověka a jeho pohled s podívanou, která ho obklopovala. Jako není vizuální film pouhou pohyblivou fotografií nějakého dramatu a volba a spojování obrazů tvoří ve filmu originální výrazový prostředek, právě tak není zvuk ve filmu pouhou fonografickou reprodukcí hluků a slov, ale má v sobě určité vnitřní uspořádání, které musí tvůrce filmu vynalézt. Skutečným předchůdcem kinematografického zvuku není fonograf, ale rozhlasová montáž.

A ještě něco. Dosud jsme si všímali obrazu a zvuku odděleně. Ve skutečnosti ovšem i jejich spojování tvoří jiný, nový celek, který se nedá redukovat na prvky, které vstupují do jeho kompozice. Zvukový film není němým filmem přizdobeným zvuky a promluvami, jež by byly určeny jen k doplnění kinematografické iluze. Spojení zvuku a obrazu je mnohem užší; obraz se blízkostí zvuku transformuje. Uvědomíme si to hlavně při projekci takového dabovaného filmu, kde hubené postavy promlouvají hlasem tlustých, mladé hlasem starých, velké hlasem drobných, což je absurdní, pokud, jak jsme řekli, hlas, silueta a charakter tvoří ne-

dílňý celek. Ale jednota zvuku a obrazu nenastává jen v každé postavě, uskutečňuje se v celém filmu. Není náhoda, že v jedné chvíli postavy mlčí a v jiné rozmlouvají. Se střídáním promluv a mlčení se zachází tak, aby se dosáhlo co největšího účinku obrazu. Jak říkal Malraux⁴, jsou tři druhy dialogů. Dialog expoziční, určený k obeznámení s okolnostmi dramatické akce. Román i film se ho shodně vyvarovávají. Pak je tonální dialog, který nám poskytuje akcent každé postavy, a ten např. převládá u Prousta, jehož postavy, mlčí-li, vidíme velmi špatně, a naopak je obdivuhodně rozpoznáváme, jakmile začnou mluvit. Přemíra slov nebo skoupost na slovo, plnost nebo planost promluv, jejich přesnost nebo afektovanost dají pocítit podstatu postavy jistěji než množství popisů. Tonální dialog ve filmu není vůbec. Zjevná přítomnost herce s jeho vlastním chováním se k němu hodí jen výjimečně. Konečně dialog scénický, který nám představuje rozhovor a střetávání postav, je tím nejdůležitějším dialogem ve filmu. Ovšem zdaleka není konstantní. V divadle se mluví bez přerušování, ale ve filmu nikoli. „V posledních filmech,“ říká Malraux, „režisér přechází k dialogu po velkých pasážích mlčení, právě jako spisovatel přistupuje k dialogu po velkých pasážích vyprávění.“ Rozdělení mlčení a dialogu tedy tvoří – prostřednictvím vizuální metriky a zvukové metriky – metriku složitější, jež svými nároky přesahuje nároky obou předchozích. Abychom byli úplní, bylo by navíc třeba analyzovat úlohu hudby v rámci tohoto celku. Řekněme jen, že hudba se do něho musí začlenit, a nikoli jen položit vedle něj. Nebude tedy sloužit k vyplnění zvukových děr ani ke zcela vnějšmu komentování pocitů a obrazů, jak k tomu dochází v tolika filmech, kdy bouře zlosti rozpoutává bouři žesťových nástrojů a kdy hudba pracně imituje zvuky kroků nebo pád mince na zem. Měla by vstupovat, aby poznamenala změnu stylu filmu, např. přechod od jedné scénické akce k „nitru“ postavy, aby připomenula předchozí scény nebo popis nějaké krajiny; vůbec doprovází a přispívá k realizaci, jak říkal Jaubert⁵, „zlomu smyslové rovnováhy“. Vlastně není třeba, aby byla dalším výrazovým prostředkem položeným vedle vizuálního výrazu, ale aby „přísně hudebními prostředky – rytmem, formou, instrumentací – znovu vytvořila pod plastickou látkou obrazu zvukovou látku díky tajemné alchymii vzájemných vztahů, která by měla tvořit sám základ povolání skladatele filmu; aby nám konečně dávala fyzicky hmatatelný vnitřní rytmus obrazu a nesnažila se přitom překládat jeho dramatický nebo poetický emotivní obsah“. (Jaubert.) Tak jako slovo není ve filmu proto, aby přidávalo ideje k obrazům, ani hudba není proto, aby přidávala city. Celek nám říká něco velmi přesného, co není ani myšlenkou, ani připomenutím životních pocitů.

Co tedy film znamená, co chce říci? Každý film vypravuje nějaký příběh, tj. určitý sled událostí, kterými se postavy dostávají do střetu a které

⁴ Verves, 1940.

⁵ Esprit, 1936.

mohou být také vyprávěny v próze – jak jsou vlastně ve scénáři, podle něhož se film dělá. Ostatně film svými dialogy často úplně narušuje naši iluzi. Film se tedy často chápe jako vizuální a zvuková představa, pokud možno co nejvěrnější reprodukce nějakého dramatu, které by literatura mohla evokovat jen slovy a kde má film to štěstí, že je může zфотографovat. Dvojznačnost je udržována právě tím, že vlastně existuje základní realismus filmu: herci musí hrát přirozeně, režie musí být stejně pravděpodobná jako možná, neboť „síla skutečnosti, kterou vydává filmové plátno,“ říká Leenhardt, „je taková, že sebemenší stylizace by rušila.“ Ale to neznamená, že je film určen k tomu, abychom viděli a slyšeli to, co bychom viděli a slyšeli, kdybychom byli v životě účastni na nějakém příběhu, který nám film vypráví, ani není ostatně určen k tomu, aby nám vnucoval nějaké obecné pojetí života jako mravoučného příběhu. S problémem, s nímž se tu setkáváme, se už setkala estetika v případě poezie nebo románu. V románu je vždy nějaká myšlenka, která se může shrnout několika slovy, scénář, který spočívá v několika řádcích. V básních je vždy narážka na nějaké věci či ideje. Avšak čistý román, čistá poezie nemají pouze funkci označovat nám tato fakta, tyto ideje nebo tyto věci, neboť tak by se přece mohla báseň převést přesně v prózu a román by neztratil nic, kdyby byl shrnut do pár řádků. Ideje a fakta jsou pro umění jen materiálem a umění románu spočívá ve výběru toho, co se řekne a co zamlčí, ve výběru perspektiv (jedna kapitola bude psána z pohledu té postavy, jiná kapitola z pohledu postavy druhé), v proměnlivém tempu vyprávění; umění poezie nespočívá v didaktickém popisování věcí nebo v předkládání idejí, ale v tvoření řečového organismu, který téměř neomylně uvádí v soulad čtenáře s básníkem. Stejně je i ve filmu vždy nějaký příběh a často i nějaká idea (např. ve filmu *Etrange sursis*: smrt je strašná jen pro toho, kdo ji neuznává), ale funkcí filmu není zprostředkovat poznání faktů či idejí. Kant říká hlubokou myšlenku, že v poznání pracuje imaginace ve prospěch rozvažování, zatímco v umění rozvažování pracuje ve prospěch imaginace. Idea nebo prozaická fakta tu tedy jsou jen proto, aby dala tvůrci příležitost hledat pro ně hmatatelné symboly a vytvořit pro ně vizuální a zvukový monogram. Smysl filmu je vtělen do jeho rytmu, jako je smysl nějakého gesta okamžitě znát v gestu, a film si přeje vypovídat jen o sobě samém. Myšlenka je tu dána ve stavu zrodu, vynořuje se z temporální struktury filmu jako u obrazu z koexistence jeho částí. Umění má to štěstí, že ukazuje, jak něco začíná znamenat, ale nikoli narážkou na již zformované a dosažené myšlenky, nýbrž časovým nebo prostorovým pořádáním prvků. Film, jak jsme viděli výše, označuje tak, jako označuje věc: ani film, ani věc se neobracejí na izolované rozvažování, ale obracejí se na naši schopnost mlčky dešifrovat svět nebo lidi a koexistovat s nimi. Je pravda, že ve všedním životě ztrácíme tuto estetickou hodnotu sebenepatrnější vnímané věci ze zřetele. Je také pravda, že ve skutečnosti není vnímaný tvar nikdy dokonalý, vždycky jsou tu posuny, neostrosti i téměř výstřednosti. Kinematografické

drama je vždy jaksí kondenzovanější než dramata skutečného života, odehrává se v exaktnějším světě, než je svět skutečný. Ale je to konečně vnímání, jímž můžeme porozumět významu filmu: film se nemyslí, film se vnímá.

Proto tedy může být ve filmu exprese člověka tak působivá: film nám nedává myšlenky člověka, jak to dlouho činil román, podává nám jeho chování nebo jednání, nabízí nám přímo tento specifický způsob bytí ve světě – zacházení s věcmi a s druhými –, který je pro nás viditelný v gestech, pohledu, mimice a který definuje evidentně každou postavu, kterou známe. Jestliže nám chce film ukázat člověka, který trpí závratí, nemusí se pokoušet vystihnout vnitřní obraz závratí jako Daquin ve filmu *Závrať* (Premier de cordée, 1943) a Malraux v *Sierra de Terruel*⁶. Pocítíme závrať daleko lépe, když ji uvidíme zvnějšku, pozorující ono tělo vyvedené z rovnováhy, které se zmítá na skále, nebo onu vrávorající chůzi, která se pokouší přizpůsobit nevím jakému rozechvění prostoru. Pro film stejně jako pro moderní psychologii je závrať, radost, bolest, láska, nenávist – chováním.

* * *

Trvalo by dlouho, zkoumat tu vztahy této psychologie a současné filozofie. Spokojíme se s poznámkou, že mají společné to, že nám neprezentují jako klasická filozofie ducha a svět, vědomí a to ostatní, ale vědomí vržené do světa, podřízené pohledu ostatních a učící se od nich, čím je. Značná část fenomenologické nebo existenciální filozofie spočívá v tom, že se podivuje nad touto inherencí já ke světu a já k druhému, popisuje nám tento paradox a tuto konfúzi, ukazuje spojení subjektu a světa, subjektu a druhých, místo aby to vysvětlovala, jak to dělali klasikové, jakýmsi útekem k absolutnímu duchu. Ovšem film je zvlášť vhodný k tomu, aby ukázal jednotu ducha a těla, ducha a světa a vyjádření jednoho v druhém. Proto nepřekvapuje, že se kritik může, pokud jde o film, odvolávat na filozofii. Ve zprávě o filmu *Défunt Récalcitrant* vypráví Astruc sartróvskými slovy: tento mrtvý, který přežívá své tělo a je nucen pobývat v jiném, zůstává tímž pro sebe, ale je jiným pro druhé, a nemůže zůstat v klidu, dokud ho láska mladé dívky nepozná i přes jeho novou schránku a nebude obnovena souhra onoho pro sebe a pro druhé. Proto se někteří odborníci zlobili a chtěli Astruka vykázat, ať si jde ke své filozofii. A pravdu mají všichni: odborníci v tom smyslu, že umění tu není pro expozici idejí, a Astruc má pravdu proto, že filozofie, o níž hovoří, nespočívá ve spojování pojmů, ale v popisu svazku vědomí se světem,

⁶ *Sierra de Terruel* je původní název filmu *Naděje* (L'Espoir), který podle svého stejnojmenného románu natočil André Malraux ve Španělsku v letech 1938–1939. (Pozn. red.)

angažování vědomí v těle-svazku, jeho koexistence s druhými, a že tento námět je kinematografický par excellence.

Konečně ptáme-li se, proč je tato filozofie v oblibě právě ve věku filmu, nebudeme zřejmě tvrdit, že film z ní vychází. Film je především technickým vynálezem, kde filozofie není k ničemu. Ale tím spíš bychom neměli říkat, že tato filozofie vychází z filmu a že ho tlumočí na rovině idejí. Film lze totiž využít také špatně, technický nástroj jednou vynalezený je třeba uchopit uměleckou vůlí a jakoby znovu vynalézt dřív, než se podaří točit skutečné filmy. Jestliže se tedy filozofie a film shodují, jestli reflexe a technická práce jdou týmž směrem, je to proto, že filozof a filmový tvůrce mají společný určitý způsob postoje vůči světu, který je postojem naší generace. A to je další příležitost, jak si ověřit, že myšlení a technika si odpovídají a že podle slov Goethových „co je uvnitř, je i venku“.

Přeložila Marcela Sedláčková

(Přednáška M. Merleau-Pontyho Le cinéma et la nouvelle psychologie byla přednesena 13. 3. 1945 v Institut des Hautes Etudes Cinématographiques a později publikována v časopise Les Temps modernes, 1947, s. 930–943.)

IDEA NÁRODNÍHO HISTORICKÉHO FILMU V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ SPOLEČNOSTI

Ivan Klimeš – Jiří Rak

Čs. filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1

„Bouře světových převratů zasáhla pronikavě do všech oborů lidské existence. Z trosek starých přežilých říší povstali volní národové, aby celému světu dokázali svou politickou a hospodářskou soběstačnost. Všem oborům kulturním i technickým otevřely se rázem nové, netušené dráhy na podkladě samostatné, cizími vlivy nerušené práce. Tak i naše filmová industrie, tato po léta živořící, hospodářskou nadvládou našich utiskovatelů ve svém vývoji zdržovaná větev našeho technického podnikání, probudila se konečně k opravdovému životu.“¹ Ze slov, otištěných na stránkách nově vzniklého časopisu Československý film na samém počátku prvního mírového roku, který byl zároveň prvním rokem existence samostatného Československa, dodnes vane vzrušená atmosféra doby, v níž byl článek napsán. Doby, kdy se radost z konce vyčerpávající války a z dosažení státní samostatnosti projevovala navenek okázalým vlastenectvím vyjadřovaným leckdy už zastaralým pojmovým aparátem i naivní vírou, že již pouhý fakt vzniku Československé republiky je zázračným lékem, jímž budou odstraněny všechny dosavadní neduhy. Každé odvětví veřejného života se tehdy pateticky hlásilo k novému státu, vyhlašovalo svou vůli skoncovat s cizími vlivy a cele se naplnit ryze národním obsahem. V tomto chóru nechyběl ani hlas české kinematografie. Podle jednoho z tehdejších českých publicistů bylo jejím hlavním úkolem „dát českému filmu vnitřní český ráz“,² což jiný autor dále specifikoval takto: „Všude bude se uplatňovati česká naše vlast s význačnými

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

² Tamtéž.

a příznačnými scenériemi svých krajin, vesnic i měst. České chalupy, české lány, české dílny, česká práce a snažení, radost, stesk i smutek, vášně i melancholie bude mluvit k nám ze scenérií i dějů našich filmů.“³

Výrazným rysem českého popřevratového vlastenectví byl jeho vypjatý historismus. Všechny veřejné projevy, od oficiálních vystoupení prvních představitelů nového státu až po zástupce jednotlivých stran, skupin či oborů, se hemžily historickými reminiscencemi, jimiž se veřejní činitelé přihlašovali k odkazu naší „slavné minulosti“, jimiž zdůrazňovali českou dějinnou velikost (nejčastěji husitství) nebo národní utrpení („třistaletou porobu“). Vždyť samotný převrat byl v této době velmi často charakterizován jako „odčinění Bílé hory“.⁴ Četnost a obliba historických reminiscencí by v tomto vypjatém období neměla překvapovat. České národní hnutí se historismem sytilo již od svých počátků na přelomu 18. a 19. století, kdy to byly právě odkazy na historický význam Českého království, které pomáhaly překonávat tíživý pocit soudobé slabosti a probouzet národní vědomí. V průběhu první poloviny minulého století se pak zformovala vlastenecká koncepce národní minulosti, která došla svého svrchovaného výrazu v monumentálním díle Františka Palackého. Ve zjednodušené podobě se pak stala základem celé obrozenecské národní ideologie a právě v tomto duchu byla historická témata zpracovávána i výtvarným a slovesným uměním. Tak se v českém společenském povědomí stabilizoval dodnes známý obraz českých dějin s vrcholem v husitství, nejhlubším stupněm úpadku v době pobělohorské a takřka zázračným „znovuvzkříšením“ v epoše národního obrození.

Během dalšího vývoje, v souvislosti s tím, jak národní hnutí postupně sílilo, diferencovalo se a dosahovalo svých původních cílů, ovšem historismus svůj počáteční burcující smysl ztrácel a měnil se v plané staromilecké zhlížení se v minulosti; takové postoje ostatně ironizoval už ve čtyřicátých letech Karel Havlíček Borovský. Ve druhé polovině století se situace ještě více zkomplikovala tím, jak se tradiční ideologizovaný historismus dostával do stále většího rozporu s pokroky historické vědy. Nejznámějším příkladem je odhalení rukopisů královévodvorského a zelenohorského jako novodobých podvrhů, čímž padla teze o vrozené slovanské demokratičnosti. Z historie rukopisných bojů je dostatečně známo, jak houževnatý odpor tehdy zastánci tradičního pojetí kladli. Historické reminiscence a argumenty se postupně proměňovaly v prázdná kliše, jimiž byly šperkovány politické projevy. „Slavná minulost“ se stá-

³ Adolf Veselý, Otázka českého filmu, Československý film 1, 1919, č. 6, s. 1.

⁴ Také ve filmovém tisku se s podobnými charakteristikami běžně setkáváme, byť v případě tohoto mladého oboru působí používání historických reminiscencí poněkud kuriózně. Srov. např.: „Po 300leté porobě – konečně lidmi! . . . Umlčovaný a deptaný národ československý ujímá se vlády nad sebou samým, svrhne okovy, v nichž se ploužil plná tři století a slaví po 298 letech opět výročí osudné bitvy bělohorské, leč po prvé radostně a se zářícím čelem.“ Hš., 28. říjen 1918, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém, 1918, č. 10, s. 1.

vala zaklínadlem, jehož se česká politika dovolávala i při prosazování zcela malicherných, po výtce dobových cílů, a v umění rozbředávaly historické náměty do barvotiskových obrázků a sentimentálního čtení. Stále větší část představitelů moderní kultury se proto od této podoby historismu distancovala. Příklad nad jiné výmluvný skýtá třeba známý manifest České moderny z roku 1895. A z téhož důvodu se také většina uměleckých oborů od takto chápaného vztahu k minulosti záhy odvrátila i po odeznění pochopitelné vlastenecké euforie popřevratových let.

Česká kinematografie se však po roce 1918 vydala právě cestou tohoto tradičního vlastenectví. Požadavky „národního“ či „vlasteneckého“ filmu se objevují takřka ve všech dobových úvahách o příštím charakteru domácí filmové tvorby.⁵ Na diskusi, která tak dlouhodobě formovala ideální představu českého filmu, je ovšem zarážející, že se její účastníci obsahem pojmu „národní film“ vlastně hlouběji nezabývali a že se spokojili záváděním tradičních atributů českého vlastenectví do rodící se české filmové dramaturgie. Když se například na sklonku roku 1918 zamýšlel režisér Richard Branalď nad úkoly, které před počínající českou kinematografií postavila „doba blahodárného převratu“, byla mu situace celkem jasná: „Nechme kopírování cizích vzorů a vytvořme vlastní české umění filmové. Váha tohoto leží v budoucnosti především v historických a národopisných hrách našich...“⁶ Jeho názor rozhodně nebyl ojedinělý. Například V. Fuchs na otázku položenou již názvem jeho článku „Jaké filmy očekáváme od českého průmyslu?“ odpovídal v podstatě stejně a doporučoval především natáčení snímků dějově čerpajících z naší „slavné historie, jejíž postavy každý upřímný Čech tak rád spatří oživené dovednou rukou režiséra“.⁷ Podobných příkladů by bylo možno uvést celou řadu. I když pojem „národní film“ mohl v sobě zahrnovat i folklórní tematiku, návrat do minulosti v něm jednoznačně převažoval, nezřídka ve spojení s klasickou literaturou. Tak došlo k tomu, že představa reprezentativního národního velko filmu byla takřka automaticky spojována s historickou tematikou a naopak. Stejně jako ve výtvarném umění 19. století stála nyní i v hraném filmu historická tematika na nejvyšším hodnotovém stupni a filmoví pracovníci považovali vytvoření historického filmu za své nejvyšší poslání. Jeho splněním chtěli zároveň získat legitimitu ke splnutí s jednotným proudem respektované národní kultury, dosáhnout plnoprávného postavení s ostatními uměleckými druhy a smýt ze sebe „ódiu“ nenáročné zábavy pro lidové masy.

K pravidelnému zdůrazňování národního charakteru historické tematiky se ovšem pojily, na první pohled paradoxně, kosmopolitní záměry. Národním historickým velko filmem chtěly domácí filmové kruhy prora-

⁵ Blíže k této diskusi viz Jiří Rak, Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918, *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 30–42.

⁶ Richard Branalď, Úvodem, *Film* 1, 1918, č. 1, s. 1–2.

⁷ V. Fuchs, cit. d., s. 4.

zit do světa, upoutat pozornost ciziny na Československo i na český film a podat důkaz o své umělecké i technické vyspělosti; ve hře byl samozřejmě i zřetel komerční. „Jsem jist, jako ve všem, že i na tomto poli Češi nezůstanou pozadu! Věřím, že přijde doba, kdy 'Jan Hus', 'Jan Žižka', 'Psohlavci' a podobná naše zfilmovaná veledíla vítězně projdou celým světem jako v hudbě Bedřich Smetana a Antonín Dvořák,“ prohlašoval například průkopník českého filmu Josef Šváb Malostranský.⁸

Vize „dobyty světa“ národním historickým velkofilmem byla samozřejmě v mnoha ohledech iluzorní a ve své podstatě naivní. Jako všechny podobné představy ani tato se neopírala o hlubší koncepční rozvahu, tím méně pak o seriózní analýzu situace na zahraničních trzích a šancí českého filmu na nich. Spíše je tato představa jen dalším dokladem nekritičnosti našich „filmových vlastenců“ a jejich nedostatečného mezinárodního rozhledu.

Očekávaný zájem zahraničních diváků o filmové obrazy z českých dějin byl nicméně předpokládán i na základě dobové mezinárodní obliby historických filmů a jejich všeobecně vysoké prestiže, kterou české filmové kruhy s potěšením registrovaly a v publikovaných úvahách pak ještě zveličovaly. Quido E. Kujal, autor jedné z mála teoretických statí o problematice historického filmu, dokonce konstatoval, že „historický film jest pro všechny režiséry světa metou, k níž chtějí dospěti“.⁹ Předstoupit před světovou veřejnost s národním historickým filmem se za této situace stalo pro české filmaře prestižní otázkou. Touha dohnat vyspělé zahraniční kinematografie a srovnat s nimi krok je patrná ve všech úvahách o přítomnosti i budoucnosti českého filmu. V té touze se ukrývala všudypřítomná a stále aktuální obava malého národa ze zaostávání za světovým vývojem a jistě není třeba příliš zdůrazňovat, že právě komplex malosti tvoří druhou stranu mince všech úvah o naší světovosti.

Dosáhnout na poli historického filmu mezinárodních úspěchů znamenalo jen umět shromáždit potřebný kapitál a zdokonalit se v patřičných uměleckých profesích, byť i to byly problémy klíčové a pro české filmové kruhy první poloviny dvacátých let asi neřešitelné. Tak nemalý cíl vyžadoval mimo jiné znalost zahraničního publika, jeho zálib i vrtochů, umění odhadnout univerzálnost námětu a schopnost odříci se – bude-li to obchod žádat – národně idealistických konceptů, na nichž si právě česká kinematografie popřevratových let tak zakládala. Atraktivnost historického filmu začíná již u volby historického či pseudohistorického tématu a jeho povahy. Vyspělé kinematografie jako americká, francouzská, italská či německá zaplavovaly evropská kina filmy, jejichž náměty již měly v kulturním povědomí světové veřejnosti pevné místo

⁸ Josef Šváb – Malostranský, Nestor českých filmových herců. Odpověď jako interview, Divadlo budoucnosti 3, 1922, č. 12, s. 2.

⁹ Quido E. Kujal, O režii historického filmu, Český filmový zpravodaj 3, 1923, č. 41, s. 1.

a byly spjaty s těmi evropskými kulturními oblastmi, které tradičně určovaly vývoj evropské kultury – tedy především s Itálií, Francií, Anglií. V mnoha případech předcházela jednotlivým filmům řada jiných uměleckých zpracování téhož námětu, která pak vlastně působila jako reklama. Diváci tak chodili na příběhy, které jim byly důvěrně známé a k nimž už měli vybudovaný vztah.

V Itálii vznikaly zejména výpravné filmy z dob antického Říma, Francie nabízela filmy z galantního období 17. a 18. století, případně z Velké francouzské revoluce, z Anglie přicházely adaptace Waltera Scotta a dramata Shakespearových. Zcela volně a bez zábran pak čerpal z evropských dějin i z evropské literatury Hollywood, využívající své ekonomické síly i profesionální suverenity. V Evropě sahala k námětům z dějin jiných národů především kinematografie německá. Vedle samozřejmého požadavku výpravnosti, ústící v případě antických námětů do pompézní monumentality, vyniká ještě jeden rys společný mnoha těmto filmům – romantičnost. Dějinné události vytvářejí pouhou kulisu příběhům lásky a statečnosti, jež mají platnost univerzální. I z těchto důvodů nalézaly takové historické filmy v mezinárodním měřítku odezvu, v jakou sotva mohl doufat ideologizovaný národní velkořím ze země ležící mimo tradičně sledované národní kultury.

Tyto momenty však českým filmovým kruhům nejspíše unikaly. V již citované stati Quida E. Kujala se nachází takovýto výčet zahraničních historických filmů označených autorem za nejúspěšnější: *Cabiria*, *Salambo*, *Quo vadis*, *Poslední dny Pompejí*, *Vládkyně Nilu*, *Marc Antonius*, *Madamme Dubarry*, *Anna Boleyn*, *Petr Veliký*, *Danton*, *Hrabě Monte Christo*, *Intolerance*, *Theodora*, *Žena faraonova*, *Lady Hamilton*, *Lucrezia Borgia*, *Tři mušketýři*, *Královna ze Sáby*, *Messalina*, *Nero*. Tato směsice snad s dostatek výmluvně ukazuje, jakým směrem se historický film ve světě ubíral. A přece se autor – aniž by uvážil typy námětů v této pozoruhodné galerii – vrací k tradiční a iluzorní tezi českých vlastenců: „V naší historii máme však studnici, z níž v příštích letech bude mnoho čerpáno pro historický film. Dramatické fáze naší historie nemohly by zůstat bez účinku na cizinu.“¹⁰

Právě takovýto obrozenecký postoj byla živena ona vidina vítězné cesty českého historického filmu světem. Vyrůstala především z přesvědčení o jedinečnosti a naprosté výjimečnosti českých dějin, z víry, že máme tak slavné dějiny, že vhodně zvolené historické téma samo o sobě cizinu ohromí naší statečností, ještě více pak měrou našeho utrpení a rázem nám získá sympatie celého světa. Tento obrozenecký postoj však nebyl záležitostí jen intelektuálně nepřilíživě vyspělého prostředí filmu, sdílely jej i skutečné kulturní veličiny. I významný autor historických dramát Arnošt Dvořák tehdy například řekl: „Máme jedny z nejkrásnějších dějin Evropy. Možná doufati, že by již pro ně český film doznal značného

¹⁰ Tamtéž.

rozšíření a zjednal sympatie českému národu!“¹¹ Víru v samozřejmý úspěch českých dějin v cizině posílily ještě popřevratové představy o mimořádné popularitě našeho národa u dohodových mocností a zveličování mezinárodního ohlasu sibiřských bojů československých legií (těchto „novodobých husitů“).¹²

Jak se brzy ukázalo (například při mezinárodním jednání o Těšínsko), byla skutečnost samozřejmě mnohem prozaičtější, a to nejen v případě současného Československa. Povědomí o minulosti českého národa bylo v cizině, zvláště pak u vrstev, z nichž se rekrutovala většina návštěvníků kin, prakticky mizivé. V kulturních kruzích se dalo počítat s určitými vědomostmi o Husovi a husitství,¹³ o rudolfínské Praze, o Valdštejnovi (jistě hlavně díky Schillerově dramatu), ale tím vlastně výčet potenciálních, exportuschopných námětů českého historického filmu víceméně končí. (Možnost vytvořit film o postavě skutečně proslulé takřka po celém světě, o svatém Janu Nepomuckém, nepřišla v době bourání mariánského sloupu v Praze nikomu ani na mysl. Vždyť právě v této době získal Jan Nepomucký, považovaný za symbol pobělohorské doby, epiteton „světec temna“.) Úvahy o možném proniknutí národního historického filmu do ciziny se tedy zakládaly na nevysloveném předpokladu, že zahraniční diváky přivede do kina touha seznámit se s minulostí českého národa.

Počátkem dvacátých let vznikla na domácí půdě modelová situace, jaké by byl český historický film vystaven v cizím prostředí. Vyvolalo ji uvedení českého filmu **Koryatovič** (1922) zpracovávajícího romantickou legendu o středověké Podkarpatské Rusi. Film (bohužel nedochovaný) zcela propadl a nijak mu přitom nepomohlo, že propagoval ideu státní jednoty Podkarpatské Rusi a Československé republiky. Podle dobových ohlasů můžeme soudit, že příčinou jeho katastrofálního neúspěchu byly především vážné umělecké nedostatky, zároveň však byl jako výtku vysloven názor, že i námět byl zvolen nevhodně, neboť o Koryatoviči v Čechách nikdo nic neví.¹⁴ Je více než pravděpodobné, že by český historický film stihl ve světě stejný osud. Nasvědčují tomu i články Rudolfa Myzeta zasílané do Československa ze Spojených států. Myzet mimo jiné také citoval výrok šéfredaktora Pšenky z chicagské Svornosti: „Některé z čsl. filmů sem poslaných, jako např. **Legionář** a **Jánošík**, ačkoliv vzbuzovaly nadšení a vlastenecké vzněty v srdcích amerických krajanů, byly svojí naivností přímo k smíchu americkému obecenstvu. Takový film je před americkým obecenstvem nemožný – a divadel, jež by měla

¹¹ –k, Dr. Arnošt Dvořák o filmu, *Kinopublikum*, 1920, č. 1, s. 2.

¹² Srov. Ferdinand Peroutka, *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových*, díl 1: Rok 1918, Praha 1933, s. 224.

¹³ Srov. Arnošt Kraus, *Husitství v literatuře zejména německé*, Praha 1917–1924. Z novější literatury viz přehlednou studii Jiřího Kořalky, *Jan Hus und die Hussiten in der europäischen Wissenschaft und Kultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, *Österreichische Östhefte* 27, 1985, s. 5–18.

¹⁴ Srov. Bohdan Zilynskyj, *Koryatovič – první český historický film*, in: *Filmový sborník historický* 2 (v tisku).

výhradně české obecenstvo, je v celé Americe nepatrná hrstka.¹⁵ Bylo tedy možné počítat se shovívavou přízní sentimentálních Čechoameričanů, ale dále už jen s tvrdou, mnohonásobně silnější konkurencí.

Nikdo z tehdejších českých filmových kruhů si patrně neuvědomoval zásadní odlišnost romantické koncepce historického filmu, k níž tíhla světová produkce, a koncepce ideologizující, po níž toužila česká kinematografie. Popřevratová česká společnost si reprezentativní historický velkofilm neuměla představit jinak než právě jako monumentální ideologizovaný obraz z českých dějin. Adekvátní přijetí takto koncipovaného historického filmu ovšem vyžaduje alespoň částečnou znalost tématu, neboť takové dílo se zpravidla dovolává stereotypů ve vědomí dané společnosti již stabilizovaných, především pak stereotypních hodnocení představitelů určitých společenských skupin (národů, tříd, profesních skupin atd.) i některých konkrétních historických osobností. Tvůrce tedy často (třeba i podvědomě) pracuje s apriorními sympatiemi diváků k jedné části postav a naopak – s apriorními antipatiemi k postavám jejich protivníků. Pak jde ovšem u diváků nejen o základní sumu vědomostí, ale také o citovou zainteresovanost na tématu. Tedy přesně o to, s čím čeští filmoví výrobci prakticky nemohli v cizině počítat. Větší šanci na úspěch měl v této době zcela jistě romantický typ historického filmu, který česká společnost s nemalým uznáním přijímala od jiných národů, ale sama ze svých požadavků na reprezentativní národní film „slevit“ odmítala. Z domácí produkce koneckonců vzešel romantický historický film, navíc dosti zdařilý, který mohl být vyzdvižen výše – **Stavitel chrámu** (1919). Avšak staropražská pověst o staviteli, který upsal duši ďáblu, postrádala v očích „vlastenecké“ společnosti onu dějinnou velikost a slávu, kterou právě mělo reprezentativní dílo světu přiblížit. Tím méně se hodil k reprezentaci **Rabi Löw** z téhož roku, natočený navíc pražskými Němci. Ke škodě české kinematografie se tato romantická linie historického filmu bohatěji nerozvinula.

Navzdory své touze po světovosti zároveň naši kinematografisté národní minulost před světem žárlivě střežili. Již pouhé pomyšlení na to, že by české historické látky mohli natáčet cizinci, v nich vyvolávalo nepřekonatelný odpor. Jejich „vlastenecké“ obavy ještě zvyšovala okolnost, že logicky nejbliže k českým dějinám měli Němci a že německé filmové společnosti skutečně projevovaly o takové projekty vážný zájem. „A tak může se jednou také stát, že i na naší historii spočine zálibně zrak německých výroben a bude se filmovat to, co měli jsme sami z povinnosti národní zpracovati,“ psal v roce 1922 E. Janský.¹⁶ V některých případech k německému natáčení u nás vskutku došlo – pak zbývala poslední

¹⁵ [Rudolf Myzet], Český film v Americe, Český filmový zpravodaj 4, 1924, č. 27, s. 2.

¹⁶ Eman Janský, Film ve službách historie, Divadlo budoucnosti 3, 1922, č. 3, s. 2. Autorovy obavy byly inspirovány tím, že německé výrobní tehdy několikrát sáhly k látce z francouzských dějin; žalostnou úroveň jeho historických vědomostí dokládá, že k těmto francouzským námětům přiřadil i Lady Hamiltonovou.

cesta, a to ostrá kritika (hraničící se skandalizací) hotového díla a varovné poukazování na škody, které tím utrpí zahraniční reprezentace československého státu. Citovaný E. Janský například ve svém článku „zhodnotil“ německé ztvárnění golemovského námětu takto: „... a tento film dodnes ukazuje cizině, jak to u nás tehdy vypadalo – podle režiséra, který neinformován, v ateliéru vystavěl ne židovské město, ale vesnici předpotopných lidí. Bylo-li v té směsi něco poutavého a romantického ... ponechávám čtenáři. Naše reprezentace však rozhodně to nebyla. Spíš ponížení naší Prahy. Není tedy vyloučeno, že Němci při filmování historických pražských obrázků hodně by nás poškodili nejen hmotně, ale i morálně.“¹⁷

Ještě absurdněji působí tato xenofobie u nářků nad Wegenerovým zpracováním **Pražského studenta**, natočeného navíc podle německé literární předlohy. Thea Červenková si posteskla, že „smetánku staropražských pověstí sebrali nám Prusové“,¹⁸ a ještě v roce 1923 litoval při vzpomínce na tento film nepodepsaný přispěvatel Filmových zpráv „smutného zjevu, že krásy našich Hradčan filmově využívá cizí koncern“ a že „v tomto 'českém' filmu hlavní úlohu vytvořila fádňá blondýna ze sousední říše“.¹⁹

Proto také A. Ludvík souhlasně parafrázoval kritiku amerických historických velkofilmů, kterou napsal Jacques Petrini, a zvláště zdůrazňoval, že „jistě nebylo by na škodu, kdyby nejen pokud jde o literární díla světových klasiků, ale i o drahocenné děje z historie národů, vlády či určité poradní sbory si vyhradily právo zabránit předvádění či spíše ještě filmování takovýchto dějů podnikateli, o nichž předem lze předpokládati, že dílo bude pouze zhanobeno a zprofanováno“.²⁰ Otázku, kdo by pak byl při takovémto striktním dodržování výhradního práva jednotlivých národů na filmové ztvárnění námětů z vlastních dějin oprávněn k natáčení třeba Kleopatry nebo často frekventovaných biblických příběhů, si ovšem autor nepoložil. Skutečnost je přitom taková, že právě podnikatelský a tvůrčí zájem zahraničních společností o některé epochy, tradice, události či osobnosti české minulosti mohl přispět k popularizaci českých dějin ve světě a jejich pevnějšímu zakotvení v historickém povědomí mezinárodní veřejnosti.

Zároveň s ostrahou národní minulosti před dravými cizinci, kteří by ji

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Thea Červenková, Prvá československá soutěž na domácí libreta, Československý film 2, 1920, č. 8, s. 2.

¹⁹ Nesign., Hrajte české filmy!, Filmové zprávy 1, 1923, č. 6, s. 6.

²⁰ A. Ludvík, Historiomanie, Československý film 2, 1920, č. 6, s. 6. Vzhledem k nákladnosti historických filmů by schůdnou cestu představovaly koprodukce se zahraničními společnostmi, jak to navrhoval například německý sociální demokrat z Čech orientovaný na osvětovou problematiku Emil Franzel v článku Der historische Film und die tschechische Geschichte, Prager Film-Kurier, 1927, č. 2, s. 2–3. Takový návrh však byl pro nacionalistické nálady ve filmových kruzích nereálný.

bezohledně „vykrádali“ k vlastnímu prospěchu, a zároveň s požadavky na vytvoření národního historického filmu, s hlásáním jeho nezbytnosti a s vydáváním jeho realizace za národní povinnost, zaznívaly neustále – a často z úst týchž autorů – varovné hlasy před neuváženým spěchem v tomto směru. Filmaři si byli přece jen dobře vědomi svých kapitálových, technických a koneckonců i profesionálních limitů. I zde však nalézala uplatnění vlastenecká frazeologie: „Dnes 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.“²¹ Již zmiňovaný A. Ludvík se ve stejném duchu vyjádřil ještě pregnantněji, když napsal, že „bylo to jen naším štěstím, že až dosud žádný z výrobců neodvážil se vytvořiti skutečný historický film český. Naše dosavadní technické prostředky byly by vedly nás jen na scestí, a proto raději sneseme výtku 'opozdilců' nežli 'lehkomyslných znesvětitelů' naší posvátné historie.“²² Tisk také běžně upozorňoval na školácké chyby, jichž se filmaři při zpracovávání historických látek dopouštěli, a to přitom zdaleka nešlo o velká historická témata, jaká obvykle tanula všem na mysli. V. Vítěk například upozorňoval na narušování pocitu autentického historického prostředí (když se ve filmu ze staré Prahy objeví moderní stavby vybudované mnohem později, než jak by odpovídalo době děje) nebo na lhostejnost vůči reáliím („v historickém filmu objeví se válečný Odkolkův chléb se zřetelnou značkou tovární“).²³

Podívejme se nyní blíže, jak měl vlastně český historický film podle představ našich filmařů z počátku dvacátých let vypadat, kterým obdobím se měl přednostně věnovat a odkud byly tyto představy odvozovány. V první řadě je třeba konstatovat, že v dobových úvahách zcela chybí žánrové myšlení. Pod pojmem „historický film“ byla rozuměna především nákladná výpravná podívaná, jak ji prezentovaly filmy francouzské, německé, italské a americké a jejíž vlastenecká tendence byla v českém prostředí zcela mimo diskusi. Jakmile se český (nikoliv však zahraniční!) historický film tomuto ideologizovanému pojetí vzdaloval, jako by tím ztrácel nárok být za „historický film“ označován. Z této vlastenecké, státně propagační a řekněme rovnou ideologické funkce, která byla reprezentačnímu typu českého historického filmu vštěpována, logicky pak vyplynulo i proklamování jeho historické věrnosti a nutnosti mimořádné péče celému projektu.

Pro deklarování svého vlasteneckého postoje a pro reprezentaci československého státu v zahraničí považovaly české filmové kruhy za nejvhodnější ke zpracování vlastně jenom dvě epochy – husitskou a bělohorskou. Tematika husitská přitom ve všech úvahách i v počtu projektů

²¹ Nesign., Libreta, Československý film 1, 1919, č. 5, s. 7.

²² A. Ludvík, cit. d., s. 10.

²³ V. Vítěk, Český film, Československý film 2, 1920, č. 5, s. 2–3.

jednoznačně dominuje; je jí proto věnována samostatná studie.²⁴ Tato dvě témata jasně ukazují obě krajní polohy, mezi nimiž osciluje české historické vědomí – oslavu dávné velikosti a statečnosti na straně jedné a zálibu ve zdůrazňování míry národního utrpení na straně druhé. Následující citát pocházející z roku 1922 z časopisu *Film* nepotřebuje komentáře: „Naše vláda mohla by dáti zhotoviti nebo subvencovati film, v němž by světu předvedla naši historii i náš úpadek po Bílé hoře. Takový světově zfilmovaný 'Mistr Kampanus' pověděl by celému světu o nás více než tisíce agitačních brožur a letáků.“²⁵ Podobně považovala režisérka Thea Červenková popravu českých pánů na Staroměstském náměstí za „jediné drama, jedinou tragédii národní i všelidskou, která by otřásla celým světem a nesla vzkaz našich dějin...“²⁶

Navzdory tomu, že naprostá většina představ o národním historickém velkofilmu byla spojována s tematikou husitské revoluce, byl nakonec víceméně jediný film tohoto druhu spjat s tradicí svatováclavskou, ačkoliv se toto téma v popřevratových úvahách vůbec neobjevilo. Vznik filmu *Svatý Václav* z roku 1929 souvisel s okázalými celostátními oslavami tisíciletého výročí smrti tohoto patrona české země. Byl realizován s velkými náklady (včetně milionové státní subvence) a jeho přípravy pozorně sledoval filmový a kulturní tisk i denní listy. Přestože se tvůrci snažili vyhnout výlučně církevní interpretaci svatováclavských legend a podali tradiční obraz dědice země české, byl film apriorně obviňován z klerikální tendence a i pro své umělecké limity kritikou téměř jednohlasně odmítnut. Asi nejlépe vystihl příčinu neúspěchu *Svatého Václava* ve své recenzi Karel Smrž. Postřehl, že kámen úrazu tkví již v samotné ideji národně reprezentativního historického filmu, který mění hlavní postavu na neživotný symbol.²⁷ Není bez zajímavosti, že stejná výtku zazněla i z katolické strany, z pera Alfréda Fuchse.²⁸ Osud němého filmu *Svatý Václav*, handicapovaného navíc svým vznikem v sousedství mnohých se filmů zvukových, jen potvrdil již existující nedůvěru k historickému filmu národně reprezentativního typu.²⁹ Je svědectvím o proměně, o zralosti moderní české společnosti, která již nepociťovala potřebu potvrzovat si svou národní svébytnost.

Příznaky této proměny se objevovaly již v první polovině dvacátých let. Tehdy se zdálo, že obrozenecká éra našeho filmu končí, že i v tomto

²⁴ Ivan Klimeš – Jiří Rak, „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie, in: *Filmový sborník historický* 3 (v tisku).

²⁵ Nesign., *Zájem státu na rozvoji české kinematografie*, *Film* 2, 1922, č. 10, s. 2.

²⁶ Thea Červenková, cit. d., s. 2.

²⁷ ksž [Karel Smrž], *Reprezentace a film*, *Studio* 2, 1930–1931, s. 126.

²⁸ Alfréd Fuchs, *Filmové mystérium*, *Studio* 3, 1931–1932, s. 77–78.

²⁹ „Tipuje-li se nějaký film jako národní, má to podezřelý přízvuk a to hlavně zásluhou *Svatého Václava*, kterého čeští filmaři ubili k milénium za několikamilionovou mzdu a s uměním skutečně rafinovaným.“ F. Kocourek, *Innemannovi Psohlavci*, *Lidové noviny* 18. 9. 1931, č. 468, s. 12.

prostředí se starovlastenecké postoje konečně opotřebovaly a že i českou kinematografii prostoupí duch moderní doby. Lidové noviny s ulehčením vítaly, že se český film už konečně „svlékl z různých svérázů i z historické nacionality“ a že „blaniční rytíři, tito statisté nacionalismu, chvála bohu, zase odjeli na svých historických kobylách...“ Další vývoj bohužel ukázal, že pokud jde o přístup k historické tematice, byly to naděje předčasné. Účinkem se tedy minul závěrečný apel citovaného článku vyzývající české filmaře, aby si „uvědomili, že předně je nám z tisíce důvodů nemožno konkurovati ve filmech s Amerikou, za druhé, že říza Libuše, majestátní gesto i lžislavská čtveračivost je trapný anachronismus a za třetí, že nám udělají největší radost, když nám budou pravdivě ukazovati i povídati to, k čemu máme u nás opravdu vztah“.³⁰ Dodejme, že sem samozřejmě patří i přirozený vztah moderního člověka k národní minulosti.

Od druhé poloviny dvacátých let nicméně vlasteneckých proklamací ubývá a nadále se s nimi setkáváme vlastně jen u různých projektů „husitského“ filmu. Ještě jednou se pak v českém filmu krátkodobě vzedmula vlna nacionalismu, a to na rozhraní dvacátých a třicátých let v souvislosti s nástupem zvuku. V této době se však již i v řadách filmových publicistů objevují hlasy zpochybňující potenciální návrat k „vlasteneckým“ námětům a k představě národního historického velko filmu. Otto Rádlovi stačily informace o novém projektu husitském a přípravách životopisného filmu o Karlu Havlíčkovi Borovském, aby tyto náběhy k další „historicky vlastenecké epoše“ ironizoval: „Nepochybujeme, že bude následovati po těchto skromných náznacích celá vydatná a poutavá historická lekce, v níž si po nadějných počátcích s Kolárovým Svatým Václavem jistě ve zvukové formě užitečně zopakujeme náměty o Libuši-ně proroctví, o kurážném Horymírově skoku, o šibalském Václavu IV. a Zuzaně lazebnici, o jednookém Janu Žižkovi a třeba i statečném Janu Roháčovi, o husitech před Naumburkem, o Mistru Kampanovi, o F. L. Věkovi (když již litomyšlské komíny a telegrafní dráty tak neblaze zmařily zfilmování **Filosofské historie**), a pak také ovšem o Palackém, Jungmannovi, Čelakovském, Máchovi – můj bože, pole je přece tak ne-smírné a historická povídka česká tak nedočerpatelná.“³¹

I když ve třicátých letech již k žádné realizaci historického velko filmu nedošlo a většinu tehdy vzniklých historických filmů tvořily životopisy našich buditelů nebo adaptace literární klasiky, vyspělejší část české filmové publicistiky pociťovala jako anachronický i tehdy obvyklý způsob zpracování obrozenecké tematiky.³² Ještě ve druhé polovině třicátých let

³⁰ Marie Fantová, Poznámky o českých filmech, Lidové noviny 10. 1. 1923, č. 14, s. 7.

³¹ Dr. O. R. [Otto Rádl], [b. n.], Studio 3, 1931–1932, č. 1, s. 25.

³² Například Míla Pachnerová kritizovala „trestuhodnou bezstarostnost a zároveň tvrdošíjnost“, s níž se naši filmaři „vrací stále znovu do tajů literatury probuzenské“. M. P., Něco o libretu k českému filmu, Kinorevue, 1934, 1, č. 23, s. 441.

vytýkal Bedřich Rádl v recenzi na film režisérky Zet Molas Karel Hynek Mácha našemu přístupu k historickým tématům přílišnou úctu – patos, „kothurny“ a „velebnou epičnost“. V této souvislosti pak zvláště zdůrazňoval, že zatímco naši tvůrci „líčí historii vážně a bez humoru jako učebnice dějepisu“, skýtá anglická a americká kinematografie příklad „promíšení velebnosti s komikou“.³³

Neúspěch snah o vytvoření národního historického velkofilmu nás v době předmnichovské republiky nemůže překvapit – a důvodem nebyla jen tolikrát zmiňovaná celková nevyspělost naší kinematografie. Podstata tkvěla především v neadekvátnosti a anachroničnosti zvažovaného přístupu k této problematice. Moderní demokratická společnost se už nepotřebovala historickými reminiscencemi ujišťovat o své vyspělosti a životaschopnosti. V podmínkách plné státní suverenity starý obrozenecský model národní minulosti (nota bene již dávno neodpovídající poznatkům moderní historické vědy) naléhavě vyžadoval revizi. Proto jsme zcela zákonitě svědky četných diskusí přehodnocujících celou dosavadní koncepci českých dějin. Mizí z ní obvyklý oslavný sebepotvrzující tón, běžná černobílá hodnocení a uplatňuje se kritický pohled i na ta nejuctívanější období, jako bylo například husitství. Na druhé straně dochází spravedlivějšího ocenění i „temná“ doba pobělohorská.³⁴

V celé české společnosti se tak během druhé poloviny dvacátých a dále ve třicátých letech zastaralý historizující nacionalismus z duchovního klimatu vytrácí a odsouvá se na periferii politického života, kde jej využívají pravicové fašizující skupiny. Takřka absurdní ukázkou tohoto druhu je obnovená kampaň kolem pravosti rukopisů královédvorského a zelenohorského doprovázená například štvavými články J. Vrzalíka.³⁵ Stojí v této souvislosti za upozornění, že k ideologickým účelům využívají v této době historických velkofilmů jen autoritativní evropské státy s jednotnou ideologií a řízenými kinematografiemi jako Německo, Itálie či Sovětský svaz.

V umění pak byla tato situace ještě výraznější. Snahy konzervovat pozdně obrozenecská schémata se stále zřetelněji ocitaly na okraji uměleckého vývoje. Markantním příkladem v oblasti výtvarného umění může být osud Slovanské epopeje Alfonse Muchy, která by mu na sklonku minulého století přinesla jistě veliké uznání, ale koncem let dvacátých již vyvolávala spíše trapné rozpaky; obdarované město Praha vlastně ani nevědělo, co si s tímto dílem počít. S příchodem modernistických směrů se historická tematika z malířství vytrácí. Také v literatuře nabývá na vý-

³³ B. Rádl, Nový český film: K. H. Mácha, Kinorevue, 1937–1938, 1, č. 6, s. 112.

³⁴ Srov. František Kutnar, Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví, II., Praha 1977, s. 240–458.

³⁵ Srov. Josef Kočí, Spory o rukopisy v české společnosti, in: Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání, Sborník Národního muzea, řada C: Literární historie, XIII–XIV, Praha 1969, s. 43–45.

znamu trend přistupující k minulosti odlišným způsobem nežli tradiční, stále ovšem ještě ceněná historická próza jiráskovská. Příznačné je, že potřebu tohoto nového přístupu pociťovali spisovatelé i zcela protichůdného světového názoru, jako například Vladislav Vančura a Jaroslav Durych. Staromilecké vlastenčení bylo v dílech moderních autorů nejednou ironizováno. Nemůžeme si odpustit, abychom při této příležitosti necitovali některé názory vlasteneckého mloka Boleslava Jablonského ze známého Čapkova románu. Mlok vyjadřující se obrozeneckou češtinou totiž skutečně pronikl k podstatě našeho tradičního historismu, když říká: „Jste zajisté velmi hrdi na svou třistaletou porobu. Byla to veliká doba.“ A ze svého ostrůvku vzkazuje Čechům „aby chovali ve vděčné paměti Lipany a zejména Bílou horu“³⁶. V případě Voskovce a Wericha pak tvořily atributy takového vlastenectví nedílnou součást pěstovaného „kultu hovadství“. Jan Werich v této souvislosti vzpomíná na „příšerný nevelký barvotisk, představující Jana Amose Komenského, an se sloučí s vlastní“, který oba klauny provázel i do amerického exilu.³⁷

Z tohoto kontextu je zřejmé, že sklony filmových tvůrců konzervovat tradiční historismus v jeho pozdně obrozenecké podobě se zcela mýjely s progresivními trendy české meziválečné kultury. Paradoxně právě film, označovaný za umění nové doby, se tak duchovně napájel z těch nejtradičnějších zdrojů. I to by mohla být jedna z příčin určité nedůvěry, v některých případech však i přímo odmítavého postoje předních osobností tehdejšího kulturního života k českému filmu. Ahistorické naladění české avantgardy však někdy dospívalo k druhému extrému – k naprostému odmítání celého dědictví minulosti, jak tomu bylo například u Karla Teigeho.

Snad lze vyslovit domněnku, že i český film směřoval ve třicátých letech k tomu, aby si vytvořil přirozený vztah k národní minulosti. Slibným náběhem byla v tomto směru historická veselohra **Cech panen kutnohorských** z roku 1938. Násilné rozbití Československa a okupace českých zemí tento proces přerušila. Restaurace tradicionalismu, s nímž po válce přistupovala k historické tematice znárodněná kinematografie, tvoří již jinou, samostatnou kapitolu.

³⁶ Cit. dle Karel Čapek, *Válka s mloky*, Praha 1945, s. 212–214.

³⁷ Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná ... vlastně potlach*, Praha 1982, s. 77.

Resümee

Die Idee des nationalen historischen Films in der tschechischen Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit

von Ivan Klimeš und Jiří Rak

Seit ihrem Beginn um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert war die tschechische Nationalbewegung durch ausgeprägten Historismus gekennzeichnet. Diese Hinterlassenschaft der Zeitperiode der tschechischen nationalen Wiedergeburt lebte im 20. Jahrhundert weiter, besonders im Anschluß an die gesamtgesellschaftliche Belebung der patriotischen Stimmung nach der Entstehung der selbständigen Tschechoslowakischen Republik im J. 1918. Die herkömmliche Verbindung des Historismus mit der tschechischen nationalen Ideologie spiegelte sich u.a. in den Erwägungen über die Gestalt des tschechischen historischen Films wider. Den Vorstellungen von diesem am meisten geschätzten Typ des Kunstschauspiels lagen ausländische Muster zugrunde, nämlich der nationale historische Großfilm, der den tschechoslowakischen Staat im Ausland repräsentieren, für das tschechische Volk die Sympathien der ganzen Welt (!) gewinnen und die Form eines großartigen, vom patriotischen Geist durchdrungenen ausstattungsreichen Spektakels annehmen sollte. Gleichzeitig mit dem Ruf zur Realisation eines solchen repräsentativen Films, die geradezu als „nationale Pflicht“ bezeichnet wurde, waren jedoch auch Stimmen zu hören, die vor überstürzter Eile bei den Bemühungen um das Erreichen dieses hochgesteckten Ziels warnten und auf das bisherige niedrige Niveau der tschechischen Kinematographie hinwiesen.

Das Hussitentum war das in den zwanziger Jahren in den meisten Überlegungen am häufigsten empfohlene Thema eines solchen historischen Films. Zum einzigen realisierten Streifen dieser Art wurde jedoch letzten Endes **Der heilige Wenzel**, gedreht mit staatlicher Unterstützung im Rahmen der 1929 offiziell veranstalteten Feiern anläßlich der 1000. Ermordung dieses böhmischen Fürsten. Bei der Filmkritik fiel der Streifen jedoch durch und auch in geschäftlicher Hinsicht war er kein Erfolg.

Kurz und gut, im Kontext der hochentwickelten demokratischen tschechoslowakischen Gesellschaft zwischen den Weltkriegen wurde der patriotische historische Film immer mehr als Anachronismus empfunden. Die Entwicklung der modernen historischen Wissenschaft untergrub zahlreiche Stützen des herkömmlichen Historismus, und die damalige tschechische Kultur schlug bei der Gestaltung historischer Themen neue Wege ein, wie es in der Literatur z.B. vom Werk des Jaroslav Durych oder dem des Vladislav Vančura belegt wird. Altertümelei als Einstellung zur nationalen Vergangenheit wurde deshalb immer häufiger verspottet. Das hartnäckige Beharren der tschechischen Filmproduktion auf einem solchen Standpunkt war ein Beweis für ihr im allgemeinen niedriges intellektuelles und überhaupt kulturelles Niveau einerseits und eine solide gesellschaftliche Grundlage des herkömmlichen Historismus andererseits. In den dreißiger Jah-

ren verschwinden aber Abhandlungen über die Notwendigkeit eines nationalen historischen Großfilms sogar aus der Filmpresse. Dies geschieht nicht nur unter dem Einfluß der Mißerfolge aller bis zu jener Zeit gemachten Anstrengungen, einen solchen Film zu drehen, sondern auch infolge einer besseren beruflichen Qualifikation der in diesem Fach tätigen Personen, die bereits einschätzen wußten, was die Kräfte des tschechischen Filmwesens in Hinsicht auf das Kapital, die technische Ausstattung und das berufliche Niveau überstieg und was die tschechische Gesellschaft von der Kinematographie in Wirklichkeit erwartete.

ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU ANEB JAK SE Z BÁSNĚ ZRODIL FILM

Marie Mravcová

ÚČSL ČSAV, Strahovské nádvoří 132, 110 00 Praha 1

Vznik umělecky hodnotného hraného filmu natočeného podle básnické předlohy lze považovat za jev nejen velmi ojedinělý, ale přímo unikátní.¹ Tím spíše, že nejde o báseň ryze výpravnou, ale o romanci, která sice obsahuje příběh a souvisí tak s epikou, ale základní výpovědní situace je v ní lyrická, neboť, řečeno s Hegelem, „hlavní věcí není subjektivní líčení a vykreslení reálného dějství, nýbrž naopak způsob pojetí a city subjektu“; „středem není událost sama, nýbrž poloha mysli, která se v události zrcadlí . . . A tak je obsah sice epický, ale pojednání obsahu lyrické“.² Abychom si lépe uvědomili povahu a náročnost úkolu, před nímž se tvůrci filmové **Romance pro křídlovku**³ – básník a autor předlohy spolu s režisérem – ocitli, bude dobré, když stručně nastíníme žánrovou

¹ Osobně je mi znám jediný dlouhý hraný film natočený na základě básnického díla – a sice **Prosba** gruzínského režiséra Tengize Abuladzeho (**Babička a já, Náhrdelník pro mou milou, Strom přání, Pokání**). Vznikla v roce 1968 na motivy poém Luky Radzikašviliho (1861–1915), známého pod pseudonymem Važa Pšavela. O tom, s jakým důrazem na výtvarnou stylizaci byl v tomto filmu vypovězen příběh muže – křesťana, jenž odmítl zneuctit poraženého mohamedána, svědčí charakteristika Jana Bernarda: „Řadu scén rozehrává na tmavém pozadí a figury vykrajuje světlem ze tmy. Používá třípásmové ikonické kompozice záběrů se statickou kamerou i prudké expresivní detaily, optické deformace, Sabbatiérův efekt, grafické hodnoty holé skalnaté země kontrastující s bílým sněhem i symbolické kompozice záběrů a organizace pohybů a gest. To vše slouží k podobenství o básníkově vnímání a vidění světa, kde nakonec symbolicky vítězí dobro (‘víra se nedá zlomit’) nad zlem a násilím (‘Už nemohu dále vidět hroby – ukaž mi dobro a štěstí, louku s květy a šťastné lidi’).“ Program Pražského filmového klubu, listopad 1988, s. 6.

² G. W. Hegel, *Estetika II.*, Praha 1966, s. 298.

³ **Romance pro křídlovku**

Praha, Filmové studio Barrandov–TS Šmída-Fikar 1966.

Režie: Otakar Vávra. Kamera: Andrej Barla. Hudba: Jiří Srnka. Architekt: Karel Škvor. Střih: Antonín Zelenka. Zvuk: František Strangmüller. Výroba: Jiří Pokorný.

podstatu Hrubínovy básnické skladby a v souvislosti s ní i její složitou významovou strukturaci.

S příběhem první lásky mladého studenta k děvčeti od kolotoče vstupují do Romance pro křídlovku epické, a tudíž antilyrické prvky (události a bližší zdůvodnění kdo, kdy, kde). Současně však, díky rámcovosti lyrické situace a významové převaze subjektu „vypravěče“ (reflektujícího, hodnotícího, vyznávajícího, vzpomínajícího . . .) totožného s hlavní postavou, je s oním příběhem nakládáno s nápadnou volností, patrnou z jeho fragmentárnosti, z porušování návaznosti, z četných retardací a návratů. Jakási temporální neomezenost jako by průběžně rozrušovala lineární čas epický – čas události. A tak Hrubínova romance spěje ke svému vrcholu – ke katarzi lyrického subjektu provždy zasaženého smrtí milované dívky a k zhodnocení lásky jako rozhodujícího vkladu života – tu volněji, tu zrychleně, a zároveň se vrací, aby mohly být zopakovány, třeba ve zkrácené podobě a s obměnou, některé situace, metaforická pojmenování či obrazové řetězce. Přičemž předjímání i retardace mají zajistit, aby výpověď – úhrnná životní bilance – neuvízla v jediném čase, neboť tu jde o trvání.

Idea trvání náleží k myšlenkovým konstantám Hrubínova díla, v průběhu jeho vývoje se významově obměňovala (mocně na ni kupříkladu působil básníkův cit rodové příslušnosti nebo ovidiovské pojetí mytických dějů, proniknuté myšlenkou věčné proměny všech forem hmoty) a v Romanci pro křídlovku se pak vtělila v samotný tvar básnické skladby – v časově zvrstvenou simultánní strukturu, sjednocující minulé, přítomné a budoucí; to jest:

- 1) konkretizovaný příběh z času minulosti, rozpjatý mezi svou vlastní minulost, přítomnost a budoucnost,
- 2) úhrn následné zkušenosti (soukromé i historické),
- 3) přítomné básnické vyznání.

Mezi mimořádně hojnými časovými určeními Hrubínovy romance bylo výchozí a klíčové postavení přisouzeno dataci DNES V NOCI 28. SRPNA 1930, od níž se děje a reflexe odvíjejí (ve směru minulosti i budoucnosti) a zase se k ní vracejí. Chlapec („mých dvacet let, dvacet zlatoploutvých ryb“) sedí v okně dokořán se svou touhou po lásce a se svou povinností k mrtvému (mezi teplými vůněmi letní noci a mrazivým chladem světnice) a opakuje si předcházející zážitky: první holení, jízdy na kolotoči s Terinou za zády, večerní políbení, provázení dědečka na jeho halucinačních cestách „domů“, ranní výzvu děvčete „Neumřete mi!“, „návrat“ dědečkových očí ve chvíli smrti . . . Onen chlapec však také „vzpomíná do budoucna“ nejen na pokračování svého tragicky završeného milostného příběhu, ale také na mnohé z toho, co obsáhla jeho do-

Námět: František Hrubín (stejnojmenná báseň, 1962). Scénář: František Hrubín, Otakar Vávra. Dramaturgie: Jan Libora, Zdeněk Bláha.

Hrají: Jaromír Hanzlík, Július Vašek (Vojta mladý a starý), Zuzana Cigánová (Terina), Štefan Kvietik (Viktor), Miriam Kantorková (Tonka), Janusz Strachocki (dědeček) aj.

spělost. Lze říci, že básník snad nemohl těsněji svázat sám sebe se svou minulostí – se sebou někdejšími a s prošlými dějinami – než tak, že z ní učinil obsah rozhodujícího počátku, kdy poprvé nesl „břímě lásky a smrti a života“ zároveň. Vyslovit minulé současně jako přítomné a budoucí přitom umožnila již zmíněná základní lyrická situace básně (identita básníka, lyrického subjektu a postavy), díky níž se „vypravěč“ v první osobě pohybuje volně prostorem i časem, sám sebe přemisťuje do první noci lásky a smrti, aby ji znovuprožil a zhodnotil spolu s tím, co předcházelo a následovalo, aby odtud přehlédl oblouk svého dosavadního života a konečně, aby z perspektivy zralosti vyslovil poselství o trvalém poznamenání láskou, provždy zhodnocující život a smrt.

Přestože byla složitě zvrstvená kompozice *Romance pro křídlovku* nepochybně ovlivněna také simultaneitou, jejíž doménu představuje filmová skladba, byl tento postup i rys tvůrci filmové verze Hrubínovy básně zcela oprávněně pominut, neboť, jak už bylo vyloženo, souvisí s její lyrickou podstatou, která je pro obraznědramatickou konkretizaci dosažitelná jen částečně a za cenu oslabené srozumitelnosti, neboť předpokládá filmem plně nerealizovatelnou totožnost autor – vypovídající subjekt – postava, totožnost syntetizující tříšť i značně různorodých (časově, významovým kontextem, stylově apod.) fragmentů.⁴ Naskýtá se proto otázka, zda převedení simultánně zvrstvené básnické skladby do lineární komponovaného filmového vyprávění a vyjmutí zpřeházené a jen částečně zjevené dějové linie z lyrického kontextu lze vůbec akceptovat jako adaptaci a zda při oné „amputaci“ a proměně druhové podstaty (namísto tvaru lyricko-epického s dramatickými prvky tvar dramaticko-epický s lyrickými prvky) lze uchovat základní smysl předlohy a její ideově tematickou dominantu.

V případě zfilmování *Romance pro křídlovku* opravňuje radikální zásah do její struktury, jaký představuje scenáristické zpracování, již samotný fakt rozsáhlé tvůrčí spoluúčasti autora předlohy.⁵ Před analytický

⁴ O tom, že oproštěné „převyprávění“ Hrubínova příběhu bylo výsledkem uvážlivého dramaturgického přístupu, přesvědčují i tato režisérova slova: „Usoudili jsme, že tento námět má takové vnitřní kvality, které je třeba vyjádřit zcela jednoduchou formou. Upustili jsme od časových skoků, prolínání různých časových rovin, které by diváka nevtáhlo do jednoduchého příběhu tak, jako zvolený způsob vyprávění. Vyšli jsme z toho, že příběh má takové elementární prvky lásky, tyranství smrti, které je třeba ukazovat do hloubky nikoli s důrazem na expresivnost. Že vše se musí vložit do lidského vztahu a citu. Tomu se podřídila celá forma, i obrazová a zvuková.“ *Báseň jako film*. Rudé právo 5. března 1967, s. 4.

⁵ Připomeňme si pouze, že režisér Otakar Vávra spolupracoval s Františkem Hrubínem již v roce 1960 na filmové podobě dramatu *Srpnová neděle* a že v roce 1965 spolu řešili velmi náročný adaptátorský záměr, když se rozhodli pro zfilmování silně introspektivní novely *Zlatá reneta* o „návratu“ muže, jenž se tak dlouho vyhýbal době, až se minul s vlastním životem. „Ke spolupráci na třech filmech nás s Hrubínem svedl v podstatě společný názorový a generační pohled na některé morální problémy,“ řekl Otakar Vávra. „Nejvíce nás zajímala výpověď naší generace, která prožila dvě světové války a která prošla tolika zásadními otřesy, jak patrně žádná jiná.“ In: Otakar Váňa, Otakar Vávra, Praha 1971.

výklad, jenž by měl postihnout a zhodnotit postup adaptátorů, však můžeme také předsunout konstatování, že málokterá adaptace potvrzuje tak plně naši hypotézu o oprávněnosti a vítanosti každé literární inspirace, byť jen částečné, vede-li v oblasti kinematografie ke vzniku nové hodnoty, nového a obsažného uměleckého sdělení. Poté, co jsme poukázali na „nefilmovatelnost“ *Romance pro křídlovku*, se proto vydejme po stopách vzniku její úspěšné filmové verze⁶ (nejde nám ovšem o fakta geneze, ale o rekonstrukci přetvářecího procesu), abychom zjistili nejen předmětné a situační ekvivalenty, ale i významové, a abychom závěrem mohli poukázat i na její básnické hodnoty. Přitom nám půjde také o naznačení toho, nakolik je Vávruv film i bez přítomnosti básníka a jeho lyrických vyznání přece jen hrubínovský, a to nejen díky tomu, že se odehrává v básnickově „krajíně rodu“.⁷

Nejprve si povšimněme, v čem se mohla básnická předloha stát své scénaristické verzi – obrazové, akční a dialogické konkretizaci – inspirací a oporou nejsnáze. Přeneseny byly pochopitelně zejména epické a dramatické plochy i plošky: „kulisa“ českého venkova, konkrétně posázavská krajina v okolí Lešan a Netvořic z počátku 30. let, a několik postav dosti přesně sociálně určených:⁸ otec – železničář, chlapec – student, osmdesátiletý dědeček po mrtvici, náruživá podruhně Tonka, rodina potulných komediantů s dcerou Terinou, „jež běhá bosa prachem návsi a vlasy stříhá si sama jako před autodafé“, a jejich společník Viktor od střelnice. Filmová verze přejala rovněž charakterizační detaily a „rekvizity“ účinkující v dramatické vrstvě děje. Tak kupříkladu Viktorova čepice, která v básni neplní jen funkci vnějškového znaku postavy, ale představuje též zkratku vnitřní charakteristiky, neboť její štítek je proto tak dlouhý, „aby se neopovážilo slunce vykousnout stíny z jeho tváře“, sehraje konfliktní roli tím, že vyprovokuje (zapříčiní) chalpcovo selhání a nenapravitelnou roztržku mladé dvojice: Terina v ní přinese na schůzku višně zakoupené za Viktorovy peníze, pak si ji nasazuje šaškovsky na hlavu, čímž vyvolá Vojtův vztek a on ji s ní uhodí do tváře („do

⁶ Nejvýznamnější mezinárodní ocenění získal film na MFF v Moskvě – Zlatou cenu.

⁷ František Hrubín se sice narodil v Praze na Vinohradech (1910), ale již v roce 1914 se po odchodu otce na frontu rodina přestěhovala do Lešan, matčina rodiště, kde Hrubínovi žili ještě čtyři léta poté, co se otec v roce 1919 vrátil: „Tato vesnice a sousední otcovy Břežany a Netvořice, tento prastarý hřbet při soutoku Sázavy a Vltavy, krajina, kterou sám Hrubín nazýval 'rodnou' a do níž se znovu a znovu vracel, se rozsvěcuje v mnoha jeho verších: jako přímý podnět prvních okouzlujících zážitků smyslů, jako jejich dějiště, jako vzpomínka.“ Miloš Pohorský, *Františka Hrubína život a dílo*. In: František Hrubín, *Za hvězdné noci*, Praha 1981, s. 129.

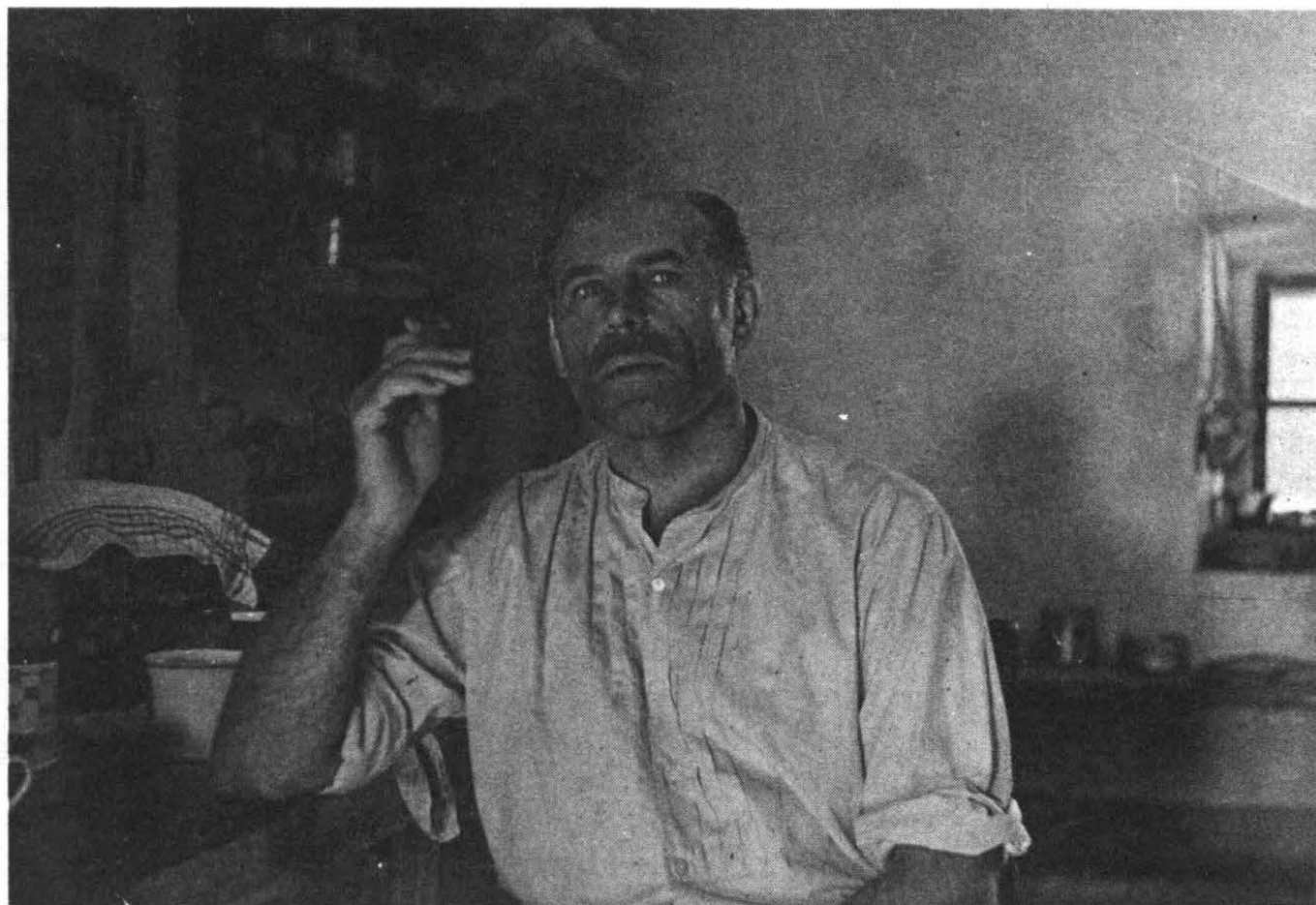
⁸ Na tomto místě si připomeňme, že i herecké obsazení vycházelo především z vyhraněné představy o podobách postav. Důraz kladený na výraznost typu prokazuje i nesourodství hereckého kolektivu: začínající mladičká Zuzana Cigánová (Terina), málo známá Miriam Kantorková (Tonka), zkušený Štefan Kvietik (Viktor), starý varšavský herec Janusz Strachocki (dědeček). Jako na nový herecký objev bylo tehdy pohlíženo i na Jaromíra Hanzlíka (Vojta).

smrti neuvidím zoufalejší oči“). Dlužno poznamenat, že film neopomí-
nul zaznamenat ani odkopnutou čepici („zůstane ležet jako ubité zvíře“) na opuštěném místě, kam už se láska nikdy nevrátí.

Silné významové napětí obklopuje u Hrubína předmětný motiv dout-
níku s popelem „který drží tvar něčeho, co už není“: nejprve se objevuje
jako detail reality, na který se soustřeďuje otcův pohled při synově prv-
ním holení; vzápětí je přenesen do reminiscence z budoucnosti v podo-
bě zvukové představy („zaslechnu za šestadvacet let šelest popela, jenž
sesypal se náhle na žhavém konci doutníku, když mi ze rtu vytryskla pod
břitvou kapička krve“), tedy představy, jež dá synovi opožděně pochopit
otcovu starost a úzkost. V závěrečné fázi básně je konečně ke křehké po-
míjivosti popele připodobněno žhavé srdce toho, jenž chtěl z „měsíčních
par“ vyvolávat přízrak mrtvé – a na onom žhavém srdci tak uchovat
„tvar něčeho, co už není“.

Odpoutáním příběhu romance od autorského subjektu a eliminací ly-
rické reflexe se pochopitelně oslabil, až zrušil symbolický význam před-
mětných detailů, avšak současně mohl být posílen jejich význam antro-
pologický. Filmový záběr, který podobně jako verš vyčlenil určitý prvek
z okolní reality, přisoudil tak onomu prvku rys mimořádnosti. Detailní
obraz popele uchovávacího tvar doutníku, jímž popel reálně ještě je
a současně už není, i jeho rozpadu následkem trhnutí ruky, postihl s ma-
ximální úsporností a bezprostředností momentální duševní rozpoložení
postavy; náznakem vyjádřil Hrubínovo téma otcovství. Velkým detailem
a opakovanou expozicí zdůraznilo filmové ztvárnění i motiv břitvy. Jak
na počátku sekvence prvního holení, tak i při ukládání mezi věci, s nimiž
hodlá Vojta opustit domov, podtrhl kovovost a ostří nástroje světelný re-
flex zcela v duchu básníkova prohlášení, že „v břitvě bude stále něco
z vraždy“, prohlášení, které vyplynulo z přesvědčení o hlubinném a věč-
ném přetrvání prvotních podob lidství („vstoupí mezi dospělé, kteří do-
sud mají srst po pradávných předcích“). Na základě textu Hrubínovy ro-
mance mohl film rozehrát (v obraze i ve zvuku) i řadu jakýchsi apriorně
(ve své poetičnosti předem daných) poetických objektů a reálií – jednak
z okruhu pouťových atrakcí (kymácející se panáci, balónek na vodotrys-
ku, naivní obrázky na dřevěných deskách pokrývajících sloup kolotoče,
hra orchestrionu aj.), jednak ze světa přírodního. Pozorný čtenář Hrubí-
novy poezie, poutané k životu právě díky silné konkrétnosti svých inspi-
račních zdrojů a podnětů, přitom rozpozná i řadu „samoznaků“ (emblé-
mů) nejdůvěrnější krajiny, jež se staly trvalou součástí jejího motivické-
ho repertoáru: řeka s jezy a peřejemi, žulové balvany, „pralesy kopřiv“,
motýlí let, „třpyt vážek“, zpěv cikád...

Motivem výrazně inspirativním pro filmové zobrazování se mohl ko-
nečně stát i klíčový motiv křídlovky – taktéž jeden z emblematických
znaků českého venkova: pro svou účast na veselí tancovaček i smutku
poslední cesty. Přesah významu pouťové rekvizity se v tomto případě na-
plňuje v rámci zvukové složky, a to přisouzením funkce hudebního do-



Otec

provodu – melodický leitmotiv Herkulových lázní dodává filmové romanci silný emocionální impuls (místy pak až nadskutečnou dimenzi), prohlubuje prostorovou iluzi a průběžně upomíná na to, že je vlastně křídlovkou vyprávěna, tak, jak byla původně pro křídlovku napsána.

Předmětné evokace tvoří v Hrubínově básni většinou součást zkratkovitě načrtnutých, leč s nevšední konkrétností (spontánního gesta a útržku hovorové promluvy) viděných situací značně elementární, a tudíž i obecně platné hodnoty. Celá řada epizod a výjevů nalézajících se v textu předlohy mohla být proto vcelku věrně filmem „ilustrována“: jízda na kolotoči za doprovodu křídlovkového sóla, tajná setkání v tarasu v hluchavkách a první nesmělé políbení, první holení v přítomnosti otce, provázení pomateného dědečka, koupání v peřejích s prsatou Tonkou, Vojtovo šalebné manévrování u Viktorovy střelnice a únik za Terinou, schůzka u rybníčku, konflikt kvůli Viktorově čepici a zděšený útěk děvčete, cestování vlakem po světlici, dědečkově předsmrtné nabytí vědomí, obsloužení mrtvého, Tončino provokování srpem, vyhnání pohřebních agentů... Prologem filmu byla „zopakována“ rovněž závěrečná „noc v Jílovém“ – setkání postarších protagonistů „žalostné romance“ v zakouřené hospodě, jejich cesta na traktoru do Netvořic a pohroužení do minulosti.

Tak jako předmětné motivy musely být při scénáristickém zpracování

i dějotvorné zlomky vyčleněny z lyrického kontextu (ze vzpomínky, z konfese, asociací, metaforického přehodnocení...) a podrobeny rekonstruující objektivaci. Příběh, který byl kdysi dávno básníkem prožit, který se po dlouhá léta tu a tam vynořoval na povrchu nebo zůstával skryt v podtextu jeho veršů a který byl konečně v pozdní „romanci“ – jednom z vrcholů básnického usilování – plněji a soustavněji vysloven, jako by byl ve své filmové verzi ještě mocněji vytržen (vyrván) ze sféry osobního prožívání (představ a zasnění) a ještě důsledněji navrácen životní realitě. Snad i na základě otázky: Jak se to tehdy mohlo skutečně odehrát?

Ona subjektivizace, jež znamenala, jak uvidíme dále, časovou kondenzaci, fabulační dosazování a dotváření, se uskutečnila do jisté míry v intenci toho, jaký „osud“ byl přisouzen mrtvé milé v básníkově díle. Počinaje básní *In memoriam* z Krásné po chudobě (1935) se objevovala jako součást či pouhý podnět bolestných lyrických povzdechů a reminiscencí, začleněných později (*Můj zpěv*, *Hirošima*, *Až do konce lásky*) do rozsáhlejších skladeb na téma návratu do rodného kraje nebo na téma kosmického osudu lidstva. Vzpomínaná mrtvá a oslovovaná „neznámá“, mytická Dávná a „nebožka milenka“ nabyla konkrétní podoby až v lyricko-epické romanci, ve které básník definitivně zaplašil fluidum ze vzpomínky a překonal její uhrančivou moc tím, že ji učinil živoucím dějem (s konkrétními postavami, časově a místně určenými událostmi) a z perspektivy životní zralosti ji zvážil a zhodnotil jako to nejdůležitější „poprvé“, spjaté s mezními polaritami lidské existence: s láskou (tudíž životem) a smrtí (čili nicotou). Filmovou podobu *Romance pro křídlovku*, na níž se autor předlohy významně podílel, lze tedy v jistém smyslu považovat za kvalitativně novou formu ztvárnění dávného prožitku, za formu završující jeho odpoutání od básníkovy vědomí i podvědomí.

Zatímco v básni tvoří epické a dramatické složky (fragmenty, úseky) jen dílčí části polyfonní kompozice se spádem náležitým pro lyrické pásmo a čtenář je tak nucen dějovou souvislost náročně kloubit a uhadovat, film nás činí přímými svědky v podstatě velmi prostě a jednoduše podané životní historie, odehrávající se na českém venkově třicátých let. Na zpřítomnění nic nemění ani rámcová situace (prolog a epilog), která vlastně příběh první lásky a smrti formálně i významově zasazuje do minulosti a činí z něho reminiscenci dvou postarších mužů, kteří se po letech ocitli v místě, kde se události osudného léta zčásti odehrály. Přestože prologová sekvence staví následující děje do stínu tragična, neboť vyjevuje smrt mladé hrdinky, usilovali tvůrci filmu zjevně o to, aby jádro *romance* ovládala přítomnost, což stvrdili i prohlášením vepsaným do scénáře: „Není to žádná vzpomínka, je to silnější než skutečnost!“ A tak po doznění prologu doslova vpadneme doprostřed rušné pouťové zábavy s jejími nezbytnými kulisami, rekvizitami, pokřikem a lidským hemžením. I nadále proměňuje film každý epický úryvek, narážku či náznak básně v plnost všední, leč intenzívně viděné skutečnosti, rozvádí i řadu

takřka žánrových výjevů ze života kočovného lidu a z průběhu dne na typické venkovské návsi – s hospodou a kolotočem. Péče věnovaná autenticitě reálů, jež mají přispět k zpřítomnění „romance“ doléhající k divákovi z minulých dob, se zračí i na ztvárnění interiéru lešanské chalupy, poznamenaném nejen životem svých obyvatel, ale i uplývajícím časem – „zakletým“ v prachu, pavučinách a odložených věcech.

S životní plností „vyslovuje“ filmová rekonstrukce zjeveného a současně skrývaného příběhu lyricko-epické básně posázavskou krajinu v době vrcholícího léta⁹. Nejen většími celky, ale též průhledy do přírodního mikrosvěta. A věrna básníkovi této krajiny nezanedbává ani proměny atmosféry v průběhu dne a noci.

Vedle možnosti epického rozvedení většiny příběhových konkrét nabízel básnický text scenáristickému zpracování rovněž dramaticky vděčné fragmenty, na něž režisér Vávra, soudě podle jeho vlastních slov, zareagoval nejbezprostředněji. Když se ho filmový kritik Miloš Fiala v jednom z rozhovorů dotazoval „na volbu i způsob přepisu“, odpověděl následovně: „Bylo to tak, že Hrubínova báseň mě 'vzala' hned jak vyšla. A vyšla ještě před Zlatou renetou, jenže tenkrát jsme s Františkem Hrubínem zatím ještě neměli jasno, jak by to šlo zdramatizovat filmově. Ale žil z ní ve mně jeden obraz, který jsem nedovedl pustit z mysli: chlapce, který si vodí smrt. A to spojení chlapce s dědečkem, který už je mimo život, mimo tento svět, působilo tak silně, že jednoho dne jsme se rozhodli najít formu, která by to byla schopna vyjádřit.“¹⁰

Bylo takřka zákonité, aby se klíčovým, východiskovým obrazem stal pro filmovědramatické přetvoření básně obraz naplněný akcí se znaky optimálními pro předváděcí formu: dialogičnost, herní princip („bavil jsem se tou hrou“), kontrast, pantomimičnost, tragikomičnost, absurdita, převtělování, situační humor apod. Výjevy, ve kterých vysoký a vyschlý stařec žádá tvrdohlavě na svém vnukovi, aby se s ním vydal „domů“, a po cestě potkává dávné mrtvé, vystupující z „limbů“ jeho pomatené mysli, umocňuje film co do kontrastnosti, tragikomičnosti i grotesknosti, aniž by však stáří jakkoliv znevážil.¹¹ Nejde tu totiž o záměrnou groteskní stylizaci, ale přirozený projev přestárlého a vyčerpaného života – o jeho nechtěné tragikomické zakřivení v blízkosti konce. Hra na nebožtíky pak nabývá neodolatelné komičnosti zvláště tam, kde Vojta, oslovovaný

⁹ Filmový kritik Miloš Fiala v době premiéry Vávrova filmu psal o básni, „v níž krajina není pozadím, ale spoluhráčem, neodmyslitelnou součástí lidského bytí, v níž všechno, od písňe křídlovky až po zvuky přírody a omamnou řeku, v nás probouzí cosi blízkého, známého, něco, co je součástí každého z nás“. M. F., Filmová báseň o lásce a smrti, Rudé právo 9. března 1967, s. 5.

¹⁰ Báseň jako film. O Romanci pro křídlovku s Otakarem Vávrou, Rudé právo 5. března 1967, s. 4.

¹¹ Předobraz starého muže, „jehož umírání tvoří jednu osu Romance pro křídlovku“ (Jiří Opelík, Krajina rodu v díle Františka Hrubína, Praha, Národní muzeum 1971), lze uhadovat v dědečkovi básníka Josefu Hrubínovi (1851–1930), tedy předkovi z březanské (otcovy) strany.



Dědeček s Vojtou





ve filmu „pane Berko“ namísto původního „pane Sýkoro“, představuje ženu, a nelze se proto divit, že tvůrci scénáře s myšlenkou na předvádění dialog ještě přikořenili:

- Vy mládnete, paní nadlesní! Jak to děláte?
- To se vám zdá, pantáto – dyť jsem už dávno nebožka.
- Ale jděte . . . A vidíte, jste pořád taková pěkná . . .

Silnou emocionální působnost i životní intenzitu získala filmová **Romance pro křídlovku** včleněním zimomřivé bytosti starého muže, jehož organismus již pracuje k svému zániku, do smyslově přesycených prostorů letní přírody s přebujelou vegetací (flórou) a hmyzími chorály. Kontrast, přiléhající těsně k významové dominantě jedné z nejkrásnějších českých básní na téma života a smrti – dvou základních a neoddělitelných, neboť vzájemně se umocňujících a zhodnocujících polarit bytí vůbec – násobí i přítomnost již ne zcela živého muže ve scéně pojednané v duchu šrámkovského vitalistního senzualismu, to jest ve scéně koupání v peřejích. Motiv řeky a mládí, tak příznačný pro lyrické tendence a lyrická klišé v českém filmu, nabývá právě oním groteskním kontrapunktem (srov. konfrontace Tončina sebeukájení proudem s dědečkovou netečností, přerušení milostných hrátek nerovné dvojice voláním o pomoc) poněkud ironického přízvuku a současně se ploše vitální obraz života prohlubuje připomínkou (mementem) dočasnosti.

Představu „chlapce, který si vodí smrt“, rozvádí filmové ztvárnění dále předvedením absurdního putování po světlici (hra na vystupování, nastupování a jízdu vlakem), kdy se Vojta snaží dědečka obelstít, aby mohl pospíchat za svou láskou. Zcela nově bylo konečně dané téma do tvořeno ve scéně nočního střetnutí soků v lásce (Vojty a Viktora), kdy se bíle oděný stařec coby zásvětní zjev náhle vrhá s pokřikem „domů“ na vetřelcovu hrdlo a donutí ho tak k útěku. Díky tomuto šokujícímu zážitku získává současně dědečkův následný „návrát“ – rozpoznání rodného místa, kde se může pokojně odevzdat smrti – na dramatické kulminaci, odpovídající, jak uvidíme dále, rozsáhlejší dramaturgické (což v případě adaptace literárního díla filmem zpravidla znamená dramatizační) přestavbě příběhu.

Dříve než se zaměříme na způsob, jakým bylo fragmentární dějové pásmo Hrubínovy romances v rámci filmovědramatické objektivace (obrazem, hereckou akcí, skutečností „kulisou“, dobovými reáliemi apod.) doceleno, chtěli bychom předeslat, že jeho diskontinuita (přetržitost a zpřeházenost) i částečně nedoslovenost (náležitá pro básnický text ovládaný lyrickým subjektem, jenž reálný obsah pojímá zcela v sobě a činí jej svým vlastním obsahem) nejenže při přenosu do podmínek jiné – svou povahou nelyrické struktury – přímo dotvoření vyžadovaly, ale současně pro ně poskytly prostor. Bohatší a dramatictější fabulaci – zauzlení konfliktu, posílení a rozvedení zápletky, gradaci vztahové kolize aj.

– však umožnila také sama povaha skromného děje romance: až mytická elementárnost jeho lidských situací.¹²

Jak tedy byl nejprve scénářem a posléze filmem přetvořen a dopovězen „příběh“ básnické předlohy, aby se mohl stát dostatečně nosným pro filmové vyprávění. Značný prostor věnovali tvůrci zejména tradičnímu typu zápletky, jakým jsou soupeři v lásce, a spolu s ní dramaticky využili i motiv žárlivosti (srov. temné podezřívavé pohledy muže od střelnice, jeho slídění za děvčetem a jeho vpád do chlapcova příbytku). Zápletku filmu dále obohatili (rozšířili) motivem nezdařeného útěku mladých milenců a jejich osudovým minutím. Dědečkova smrt – v básni prostě současná s chvílí intenzivního milostného okouzlení a stesku za milovanou dívkou, která navečer odjela „ve žlutém voze se záclonkami“ – nabývá ve filmu vedle významu přirozeně lidského (naplnění života) a existenciálního (kontrapunkt k prožitku lásky) i význam osudného zásahu, neboť coby deus ex machina zabraňuje dvojici v útěku a dívka se tím ocitá v drsných rukou nemilovaného a nechtěného „nápadníka“. Spolu s tím, jak se filmový děj zauzluje – nejprve „poslušen“ předlohy, později (od úmluvy na útěk) po svém – získává nad rytmem lyricko-epickým, jenž dává vyznít zejména prožitkové hodnotě vcelku všedních výjevů, převahu zrychlenější konfrontace dějových paralel, které mimo jiné vyjadřují rozlukou osudů dvou mladých hrdinů a které bychom v předloze marně hledali.¹³

Terina utíká s pláčem a zděšením od Vojty, protože ji praštil Viktorovou kšiltovkou. – Vojta se krade mezi lopuchy k návsí a přistihne ho Viktorova baterka. – Zatímco Vojta prchá pronásledován Viktorem, objevuje se ve škarpě mezi ploty ubřečená dívka. – Z lesního průseku vybíhá žárlivý pronásledovatel monumentalizovaný podhledem. – Vojta úzkostně sleduje baterku ohledávající prostor světnice a skok temné postavy do chalupy, kde se strhne zápas, ukončený zjevením bíle oděného starce. – Větrelec prchá a dědeček uložený vnučkou do postele procitá ze svého bludu. – Terina se vrací do maringotky a tiše, aby nevzbudila matku a sourozence, si balí svůj dojemně skromný majeteček. – Také Vojta skládá do kufru své věci, ale když kontroluje, zda dědeček spí, objeví jeho smrt. – Vojta utíká na místo sjednané schůzky, ale tam ještě nikdo není. Zatímco hledá Terinu u maringotek, ona čeká u rybníčku. Bezradně se vrací domů a začne činit přípravy na omytí mrtvého. – Z hospody vychází Viktor a objeví ve škarpě nešťastné děvče. Poznává, že chtěla utéci, a od-

¹² „Romance je báseň o tom, jak se člověk poprvé setkává s láskou a poprvé setkává se smrtí. Na takové téma můžete napsat drama, můžete napsat povídku, můžete napsat i román. A většina filmů má s těmito formami společné to, že tam i zde musí být příběh.“ Hovoříme s Františkem Hrubínem, Kulturní tvorba, 1966, č. 52, s. 10–11.

¹³ Také báseň ví o onom možném odchýlení osudu dívky a chlapce:

Nebo se snad bála,
že naše životy se k sobě přiblížily
jen na chvíli, jako se přiblíží dvě struny,
když přes ně přejde jeden prst, a že dál
půjde můj život, tak jako předtím šel,
v nesmírné dálce rovnoběžně s jejím?

Romance pro křídlovku, Praha 1977, s. 30. Odtud i stránkové údaje v textu.

vede si ji k sobě. – Vojta dokončuje zaopatření dědečka, rozsvěcuje svíce a drží stráž. – Apatická Terina skládá brzy ráno s Viktorem a rodiči kolotoč...

Básnická předloha obsahuje několik perspektiv příslušejících jedinému subjektu – subjektu básníka, tematizovanému postavou chlapce, téhož chlapce po 3–4 letech a „už stárnoucího muže“ po letech. Ve filmu, kde byl mladý hrdina odtržen od svého tvůrce a „vydán“ samostatné existenci ve dvou neodvislých podobách, se prosadila také perspektiva děvčete a stala se k té původní, chlapecké, samostatnou paralelou – druhým osudovým naplněním, další variantou překročení prahu dospělosti; „hranice stínu“, jenž zaeloní mladá toužení a důvěřivá očekávání budoucího. Zatímco chlapec dospívá současným poznáním a prožitím břemene lásky a smrti a přijetím rodové povinnosti vůči mrtvému předku, dívku si přivlastňuje neurvalá mužská žádostivost a jedinou nocí se pro ni uzavírá jakákoliv světlejší životní perspektiva. A tak následkem rozvinutí a dramatického zauzlení milostného příběhu Hrubínovy romance, v níž se tragické finále odehraje jako zasažení hrdiny zprávou o smrti děvčete, za kterým právě v jiném létě pospíchá, filmová Terina umírá vlastně dvakrát. Ta první smrt je jednou z variant „smrti za živa“ – je nevyhoiditelným zraněním duše – a ta druhá nastane již mimo vlastní děj a mimo chlapcův osud.¹⁴

V básníkově příběhu, odňatém lyricko-epickou výpovědí minulosti, zasahuje mladou lásku zákeřná a zlomyslná náhoda; v příběhu filmovém se vlastně láska rozbíjí o realitu, která tu jinak, jak už bylo naznačeno, dominuje plností své konkretizace. V rámci této dominance pak pochopitelně sílí i sociální determinovanost lidských vztahů a lidských údělů. Determinovanost, jež rozhodne i o nadmíru živém děvčeti od kolotoče, zrazeném nezralým chlapcem, zaprodaném svými rodiči spolupodílníkovi na jejich komediantské živnosti a předčasně vyrvaném svému mládí, snění a touhám. Autoři scénáře a filmu tak vlastně připravili mladému hrdinovi romance ještě další zkušenost, neboť z pohledu do netečné Terininy tváře, skrývající strašné rozčarování a bolest, mohl vyčíst při závěrečném setkání (od odjíždějícího vozu ho Viktor odhání bičem) i zlomek pravdy o tehdejší světě, o jeho sociálních křivdách.

Hrubínova lyricko-epická báseň je básní polytematickou a uzavírá v sobě i hutnou bilanci životní zkušenosti, o kterou bylo básníka víc již oné „noci všech nocí“, kdy se jako básník zrodil (do níž situoval, položil

¹⁴ Odlišné finále milostné romance – odjezd namísto přijetí zprávy o smrti – je dáno i tím, že film, ač motivicky čerpá z celé Hrubínovy skladby, setrvává v její jediné časové vrstvě (pochopitelně vyjma rámcové situace) – v srpnu roku 1930, kdy Vojta po deset večerů běhal za Terinou do Netvořic. Příští setkání se uskutečnilo až za tři roky v době lešanské pouti a o dívčině smrti se mladý hrdina dověděl následujícího roku. Svůj závěr – násilné odloučení milenců – pojímá film jako definitivu: dvojice se již nikdy nemá spatřit, což potvrzuje fakt, že se Vojta o tragickém vyústění Terinina osudu dovídá až po letech v Jílovém.

svůj básnický zdroj), a ve své nejpatetičtější poloze je básní na téma nesmrtelnosti lásky: „... a stále zůstanu dokořán otevřen / jí, která bude život roubovat na můj sen, / ať se i smrti podobá, nikdy to přece / nebude smrt, její věrný obraz je v řece, / věčně jiná voda žene se přejí, / jen pěnu chytíš z ní a kdoví kde je jí / už konec, stále se budu do ní hroutit, znovu / chtít ji zadržet, dát jí trvalost kovu, / a stále, na křídlech i křídla odhodiv, / budu ji žít tak dlouho, co budu živ“ (s. 53). Nesmrtelnost tu však není ničím jiným, než niternou pravdou, prožitím a procítěním životní zkušenosti a touhy.¹⁵ Mimo básníkovu mysl, poznání a lyrické vyznání, to jest v konkrétním čase a prostoru, o který se opírá (jak už bylo objasněno) filmové vyprávění, se mohly odehrát jen věci konečné, definitivní, neodčinitelné... Rekonstrukcí příběhu mladé lásky původně vetkaného do lyrické výpovědi, jeho konkretizací, dotvořením a novým vyústěním se obnažilo o poznání více z bezpráví a nástrah života; láska se ukázala více břemenem než darem a zákeřná smrt dívky, jež, řečeno slovy jedné dřívější Hrubínovy básně, „zvedala lokty jen k žití“, smrt si ce z filmového příběhu vyňatá, ale prozrazená předem, musela být přijata pouze v rozměru své konečnosti.

Je tomu však skutečně tak? Nad letním, prázdninovým příběhem filmové **Romance pro křídlovku** se smrt vznáší díky prologu, jenž zhruba odpovídá závěrečné baladické části básně: hlučná hospoda v Jílovém („vyšší a vyšší kopečky nedopalků z cigaret“), setkání Vojty s Viktorem, jízda nocí na řvoucím traktoru a vtrhnutí na náves v Netvořicích, zírání do osvětlené škarpy s lopuchy, kudy kdysi Terina unikala... Nově byla do filmové verze vkomponována neúspěšná cesta k Terininu hrobu („Jedeme k ní!“), zakončená hrobníkovým výrokem: „Co z ní zbylo – ani hrob už nemá.“ Přestože filmové vyprávění nemůže plně zprostředkovat subjektivní vědomí básníka, a tím i přetrvání mrtvé, také v něm dochází k silné sugesci vzkříšení – dívka, mládí a láska žijí silou vzpomínky a přivolává je znovu píseň hraná na křídlovku. Jak přesvědčivě dokládá film, stačí nástroj přiložit k ústům a prázdná náves se znovu zaplní hlučnou poutí, uprostřed které zve k jízdě na řetízkovém kolotoči snědé a okaté děvče. Je rovněž nepochybné, že jeden z mužů si na samém závěru odnáší ranním rozbřeskem vzpomínku „silnější než skutečnost“ do své samoty – jako by se svět znovu probouzel nejen okolo něho, ale i v něm samotném.

Hrubínův a Vávruv film chtěl být hoden básnické předlohy nejen vyznačením obrozující působnosti návratů k vlastním počátkům (svým „poprvé“), ale i v tom, že specifické výrazové možnosti druhu jsou

¹⁵ Pro vyznačení lyrické situace, za níž bývají děje romancí vypovězeny, se opět můžeme obrátit k Hegelovi: „Neboť vlastní lyrický básník žije v sobě, pojímá události podle své vlastní individuality, a třebaže napájí své nitro velerozmanitě daným světem a jeho poměry, zápletkami a osudy, dává vyjádřením této látky najevo přece jen pouze vlastní samostatnou živost svých citů a úvah.“ G. W. F. Hegel, *Estetika II.*, Praha 1966, s. 300.

v něm využity pro vznik poetických kvalit. Přičemž poetičnost tu nespočívá jen v lyrismu přírodních exteriérů, světla a hudebního doprovodu, ale i v tom, že tvůrci směřují k podstatám – k nadčasovým hodnotám a polaritám, k mýtu života.

K poetičnosti filmové **Romance pro křídlovku** přispívají pochopitelně již samy poetické prvky reality, obrazově rozvinuté v souvislosti s tématem léta a „krajiny rodu“, naplněné (místy až přeplněné) pohybem, světelnou hrou a rozmanitými zvuky. Zvláště velké detaily z přírodního mikrokosmu (detaily hmyzu a trav) volně navazují na předmětný základ metaforiky plenérového básníka a dodávají skutečnosti cosi z fantastičnosti snu – snu o létě. (Jeden ze zmíněných detailů byl kupříkladu snímán přímo podle „návodu“ básnickovy metafor: „Z trávy na křídlech vážek zvedá / tento svět a obestírá nádherným závojem jeho opuštěnost.“

Film, jenž povstal z básně a sám chtěl být svého druhu básní, musel akcentovat kvality světelné, kterým v repertoáru fotografického výraziva přísluší prvořadé místo, neboť představují velice jemný nástroj pro vyjádření těch nejsubtilnějších emocí. Proměnami světelných podmínek v průběhu dne (od rozbřesků k zatmívání) se zčásti naplňuje téma krajiny a rytmičného řádu života, kontrasty světla a stínu (ostré ranní světlo pronikající dveřmi do interiéru venkovské chalupy, světlo baterky či petrolejky prorážející tmu, světelná hra na hladině řeky a na povrchu listů i trav, světelné odlesky měsíce v „pralesech kopřiv“) obraz nejen zlyričtují, ale činí ho rovněž výtvarnějším – grafičtějším.¹⁶

Výraznou a významuplnou účast světla (i jeho protikladů) v obraze si uvědomujeme se zvláštní intenzitou zejména tam, kde se stává zdrojem napětí, popřípadě dramatizuje ten který výjev: 1) reflektory traktoru řídicího se nocí vybavují ze tmy průčelí venkovských stavení, která jako by se jízdě vrhala do cesty (srov. básníkovo: „chalupy budou strkat nos do naší jízdy“); 2) tentýž reflektor puštěný ve chvíli, kdy dohrála křídlovka, do lomu mezi ploty, jako by odtud měl vystoupit přízrak mladé hrdinky „žalostné romance“ („štíhlá, se vznešeným držením, bosa, s mechovými očima, a s nadry, v jejichž oblém světle se nikdy neusmějí dětská ústa“ s. 61); 3) Viktorova baterka pátrá ve škarpe pod hospodou a objevuje nejprve Vojtu, později Terinu; 4) tatáž baterka ohledává předměty ve světnici hledajíc děvče a coby účastník zápasu mezi soupeři v lásce dramaticky rozbíjí prostor; 5) petrolejová lampa s pohyblivým knotem mění světelnou tonalitu místnosti – zalije ji světlem, když dědeček nabude jasného vědomí („To jsi ty Vojtíšku? Rozsviř, ať na tebe vidím!“), decentně odhalí smrt, rozzáří se úlekem vnuka („Stíny v otevřené síni se za-

¹⁶ Využití světla ve výtvarném smyslu prokazuje i četba scénáře, kde pro zasvěcení scény můžeme číst kupříkladu pokyn: „jako řídká grafika“. Jinde si scénář vypomáhá citací básníka: „kolem jiskří vesmír trav“ (jde o příznačnou hrubínovskou metaforu spínající zemi s vesmírem a naopak).



Terina

chvějí, když světlo lampy v popředí prskne a zkamení a zase se rozzáří do běla“) a konečně „asistuje“ při omývání a převlékání (zaopatřování) mrtvého.

Emocionální hladinu Hrubínovy a Vávrovy filmové básně čeří (vzdouvá, stupňuje) také stopa zvuková, podobně jako světlo zatížená mnohým významem, v neposlední řadě funkcí prostorového prohloubení. „Řev“ traktoru v prologu znepríčetňuje jízdu stárnoucích mužů za mrtvou – do Netvořic, za minulostí, za ztraceným mládím . . . (srov. básníkovo: „Pak rachot stroje bude vytrhávat z řeky balvany a sypat je na naše hlavy“, s. 58). Hmyzí sbory navozují, jak žádá scénář, „abstraktní atmosféru“ a násobí kypivost přírodního dění; sólový bzukot mouchy dotváří bizarnost hry na cestování vlakem v dusné světnici. Hudební doprovod obrazového pojednání krajiny pak doplňuje šumění peřejnaté řeky spolu s podvečerním a nočním „zpěvem“ cikád. Zvukový kontrapunkt k poetickým zvukům přírodním tvoří halasnost pouti a hospodská zvuková směs vylévající se do ticha návsi apod. Ona nelítostná realita, o níž se rozbíjí mladý sen, se projevuje mimo jiné řezavě ostrým zvukem brusů (doprovází scénu smlouvání o Terinu), údery skládaných prken a rachotem řetězů, které stvrzují neblahé završení Terinina osudu. Tikotem odměřují hodiny čas života. Nejspíše nachylujícího se života dědečkova, protože jeho skon „komentují“ skřípavým zadrhnutím.

Největší významová i emocionální zátěž pochopitelně spočinula na melodii vyluzované Viktorovou křídlovkou – jakousi zvukovou protagonistkou děje. Ona filmovou romanci „vypráví“ i nostalgicky uzavírá a dodává ji nadskutečné kouzlo („všechno bylo okoukané, než . . .“). Její zázračná schopnost se prokáže nejen tím, že přičaruje na tichou noční náves Netvořic někdejší pouť s orchestrionem, střelnicí, kolotočem . . ., ale hlavně tím, jak odpoutá mladou dvojici při jízdě na kolotoči od nepřátelské a v pohledu Viktorových očí zlověstné reality¹⁷ (zvuk nástroje přestane být předmětnou náplní záběru a mění se v nezávislý hudební komentář). Vzestup tónů, které přehlušily orchestrion a jiné hrubě pozemské zvuky, podtrhuje osvobozující let, pojatý básníkem jako „okřídlení“: „Utrhne se to! vzkřikl jsem. / Zavýskla, opřela se mi kolena o lopatky / a má křídla se rozprostřela v její krvi“ (s. 13). Když křídlovka umlkne, kouzelná proměna opadá. Později předjímá dívku-příslib (milenu „ještě ne, na to je jí mnoho“) a loučí se s ní, když se neodvolatelně a navždy vzdaluje svému mládí a svému milému, jenž ještě neunesl břímě lásky.

K lyričnosti filmové **Romance pro křídlovku** přispívají též zkratkovité prostřihy – jakési volné ekvivalenty vnitřních představ hlavní postavy. Analogicky básnické předloze se Vojtovi kupříkladu vtírají myšlenky na

¹⁷ Ideálně osvobodivým vytržením dvojice z okolní – přízemní, či dokonce kruté – reality se tento výjev filmové **Romance pro křídlovku** řadí k jiným dvěma slavným kolotočovým výjevům, jež se odehrály jednak ve filmu **Kolotoč** maďarského režiséra Zoltána Fábriho z roku 1955 a v **Krškově Stříbrném větru** z roku 1954.



Viktor



Tonku v době tajné schůzky „na tarasu v hluchavkách“: Po pokusu o letmý polibek a šlehnutí „plamínkem vlasů“ do chlapcových rtů se děvče s neodolatelnou naivitou a bezprostředností zeptá: „Vy nemáte holku?“

Báseň:

„Ne!“

(Tončiny obří
kyčle zakryly obzor v dálce)

„Ne!“

(Tončiny drsné ruce, jež za to léto
chtěly z mých chlapeckých ramen vydržít slunce
až do poslední šupinky, vytrhly náraz
má křídla z Terininy krve a zpátky do zad
jakoby navždy mi je zamáčkly)

„Ne!“

(Stačilo však jít druhý den podle řeky,
abych byl čistý, abych necítil dech
ze silných vyhrnutých rtů, které nikdy
nelíbají, abych neslyšel starý hlas
s nakřáplým smíchem: „Copak s takovým klukem?
Pokaždý roztečeš jako svíčka!“)

„Ne!“

(s. 13–14)

Scénář:

PD

„Ne“ (Nahá Tonka ve vodním proudu,
zvětšená tvář v objektivu:
ostré světlo surově odkrývá všechny nedostatky,
všelijaké pupínky a vrásky)

„Ne“

PD

(Tončina stehna v metlicích
svítí – stín Vojty se nad ní
sklání – nakřáplý smích
„Co s takovým klukem?“)
„Ne“

Při prvním holení se do soustředěného pozorování vlastní tváře ve střípku zrcátka prolne obraz Teriny, která Vojtu právě vybízí ke společné jízdě na kolotoči. Ve chvíli, kdy objeví dědečkovu smrt, se mu vrátí ozvěnou Terinina výzva „Neumřete mi!“. Dívka k němu pomyslně promlouvá i tehdy, kdy zapálením svíček zakončuje zaopatření mrtvého: „Co je to medúza; Já myslela, že je to náká kytka.“

Film obsahuje též jednu předjímavou představu – představu Tonky čekající mezi balvany v místech, kam chlapec směřuje s pomateným dědečkem. Jinak je ovšem následující sekvence koupání naopak plnou a rozvedenou konkretizací děje, uvedeného básní jako děj potenciální. Změnu modality, kterou znamenalo filmové zpřítomnění, naznačuje dosti výmluvně již sama gramatická změna slovesa.

Báseň:

už jsem se viděl, jak se s divokou Tonkou,
až si navečer odskočí z panského,
pouštíme peřejemi a hledáme
nejprudší proud, v němž jako proti své vůli
se k sobě přitisknem břichem a prsy.
(s. 17–18)

Scénář:

Pak se pouští peřejemi, hledají ten nejprudší proud,
aby se mohli, jako proti své vůli ještě pevněji
k sobě přitisknout břichem a prsy.

Kromě oněch mžitkových prostřihů-představ nabývá filmová **Roman-
ce pro křídlovku** subjektivních prožitkových kvalit rovněž díky snímacím postupům, při kterých se úhel pohledu řídí momentálním vjemem dramatické postavy. Takto byla kupříkladu ztvárněna prologová jízda do Netvořic, snímaná z hlediska mužů sedících na traktoru a dávající v obraze i zvuku pocítit přízračnost vjemů (srov. již zmíněnou útočnost objektů náhle ozářených reflektory, rozechvělost obrazu a neretušovaný hřmot motoru), adekvátní jisté nepřičetnosti onoho ukvapeného a tak nějak i zoufalého výletu za minulostí. Mikrosvět venkovské návsi s hřbitovní zdi spatří divák mimo jiné i tak, jak ho vidí Vojta s Terinou z roztočeného kolotoče. Film zaznamená také chlapcovo soustředěné zkoumání vlastní tváře ve střípku zrcátka („... s očima, jež chtějí / utkvělým pohledem na prach rozbít střípek / zrcátka, spatřit mě za ním už jako muže“, s. 9), jeho zahleděnost do nadmíru živého děvčete a zkoumání dědečkovy nehybné tváře – jejího tajemství.

Ačkoli si autoři byli převážně velmi dobře vědomi mezí filmové řeči, pokud jde o zprostředkování subjektivní perspektivy, v jednom případě její výrazové možnosti dosti přecenili. Žádali totiž, aby obraz vyjádřil (hlavně prostřednictvím zasvěcení) proměnu (zošklivění) dívky, jež se odehraje pod vlivem znechucujícího pocitu (Terinino šaškování s Viktorovou čepicí) v studentově vědomí (jde tu vlastně o jakési vnitřní prohlédnutí):

Báseň:

Čepicí uhodím tě do tváře.

Do smrti neuvidím zoufalejší
dětské oči.

Také však uvidím
ohydnou bílou skvrnku na tvé snědé tváři,
ještě před chvílí jsem jí říkal měsíček,
a místo vlasů s leskem lunných bronzů
trs žita, po němž sjel nešikovně srp,
v koutku úst lacinou rumělku, rozmazanou
mými polibky.

(s. 32)

Scénář:

V ostrém, drsném světle je vidět každý pupínek na kůži.
Vidí ji, jak ji nikdy neviděl.

Udivené Terininy oči.

Vojta – vztekly, vychrtlý vyjevenec – uhodí ...

Také on ve stejném světle se jeví poprvé se všemi vadami.

... Terinu čepicí do tváře. Už nikdy neuvidí zoufalejší oči.

V tomto okamžiku však v ostrém světle je vidět také
ohydná skvrnka na její snědé tváři, rovné mastné vlasy
kostrbatě ustrížené, v koutku úst laciná rumělka rozmazaná
polibky.

Ve filmové romanci, jež chtěla být jako její předloha také básní, i když ne zplna, i když v jiném jazykovém kódu a bez lyrického hrdiny, lze identifikovat i určité analogie s básnickými figurami – zvláště s metaforickými příklady –, neboť některé postavy a reálné prvky v daném význačném kontextu oplývají vedle věcného významu obrazně symbolickým (přesněji řečeno při jistém interpretačním zaujetí, zaměření či záměrnosti jím mohou oplývat¹⁸). Již několikrát byla řeč o „chlapci, který si vodí smrt“ – dědečka, jenž se uprostřed horkého léta chvěje zimou (jak říká básník a po něm opakuje scénář: „Z košile jako by střísal sníh a z očí mnul vločky“) a v rámci své pomatenosti již přestává spolupobývat na tomto světě. Plně v duchu jednoho z atavismů venkovanství předznamenává dědečkův skon návrat domů, stvrzený rozpoznáním místa zrodu

¹⁸ Důkaz o tom, že řada velice elementárních, prostých a přirozených výjevů, motivů a obrazů byla ve filmu míněna i jako určitý poetický znak, podává scénář, jenž si mnohde vypomohl básnickým přirovnáním:

„Na malém paloučku na břehu usazuje starce mezi dva balvany, jako by ho kladl do hrobky ...“

„Terina s těmi obrazy skládá svůj sen o štěstí a ukládá jej do rakve ...“

„Ta práce, to je takový zoufalý balet nejvšednější dřiny ...“

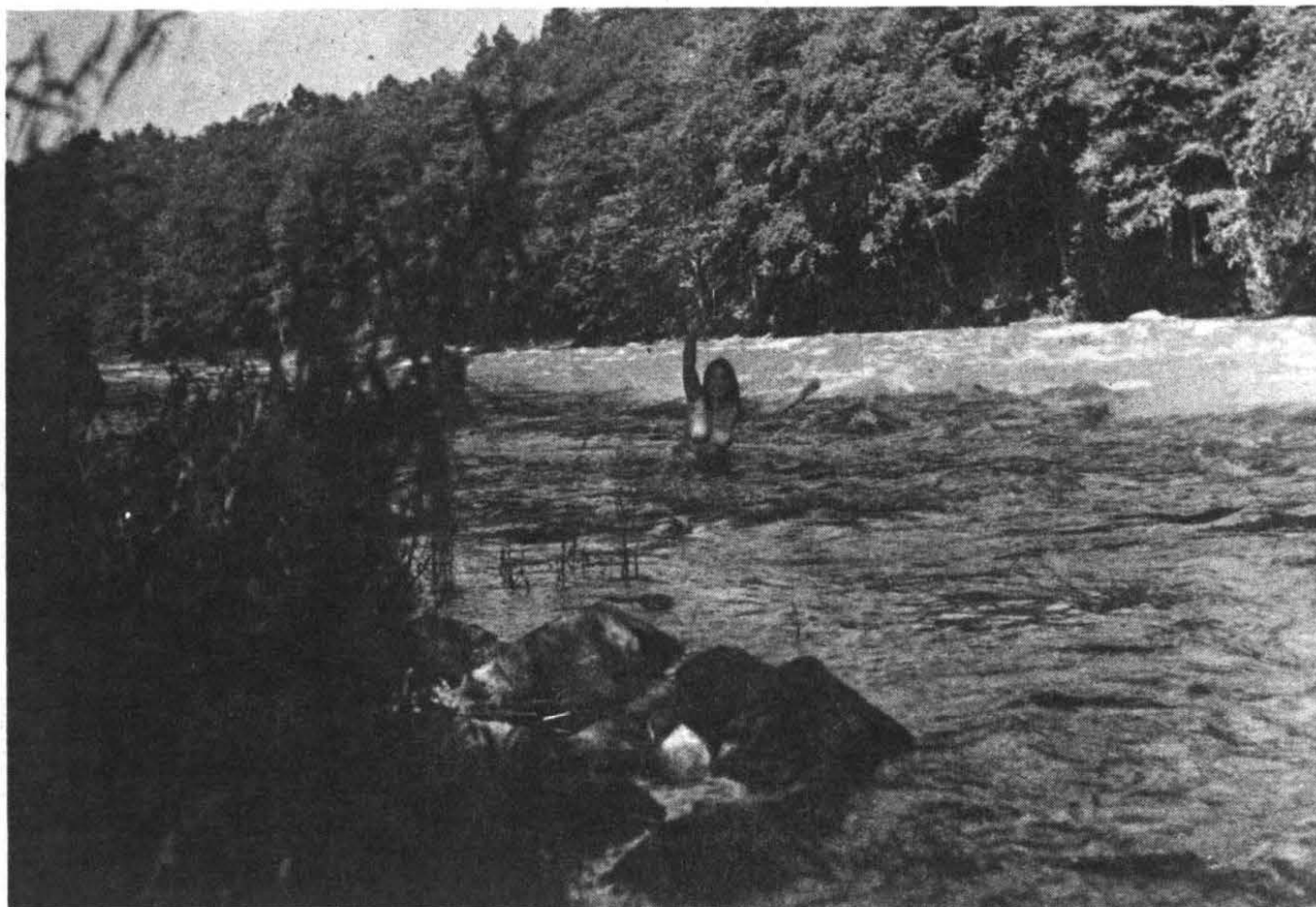
„Chlapec sedí jako vyhořelý ... a dívá se do prázdna ...“

„Je zvláštní studená nehybnost v té světnici ...“

„Mluví všedně, ale každé slovo je jen střípek, který stále a prudce omývá purpurový proud mladé krve ...“



Tonka





a vlastních potomků (ve filmu nově i starostí o prosekání bezů). Tonka – ztělesnění přezrálého ženství, ustrnulého v oné čistě animální, předkulturní a prastaré formě, se připodobňuje věkovitým balvanům – jednak zaoblením masivního těla, přes které se obdobně přelévá říční proud, jednak marnou nehybností svého čekání („od včerejška večer leží a čeká / v modřínkách u Obor, a navěky zkamenělá / tam leží mezi ostatními balvany, / čeká a ze starých metlic vystrkuje / černý bok, tisíc let bude mě marně / a marně čekat“, s. 19).

Jedním z atributů Teriny je let – osvobodivé odpoutání, vymaněné ze zamotaných řetízků kolotoče. Předpokládáme-li, že se na básnických formulacích scénáře podílel rozhodující měrou autor předlohy, musíme konstatovat, že svůj konstantní a významově mnohotvárný motiv křídel (a s ním spjaté významové polarity zdvih – pád) připsal tentokrát především dívce. Emocionální hodnotu ranní scény rezignovaného a současně vzdorného skládání kolotoče charakterizoval totiž následovně: „Všechny ty věci jsou jak těžká prkenná křídla milostného snu, tak opadává křídlo za křídlem v dimenzi dne na pozadí hřbitovní zdi.“

Zobecňující příklady (stařec-smrt, žena-balvan, řeka-život, chlapec-strážce, děvče-pták...), obsažené, leč pouze latentně (potenciálně), v motivech, obrazech a dějích filmové **Romance pro křídlovku**, naznačují možnost interpretovat ji též z hlediska aktualizace mytického nazření

skutečnosti, z hlediska, jež je vlastní výkladům básnické tvorby a bylo by zvláště namístě ve vztahu k poezii Františka Hrubína. Filmové dílo vycházející z jeho lyricko-epické skladby pak nemohlo nezachytit život v těch nejelementárnějších, nejpůvodnějších a současně věčných projevech a formách, i v situacích, z nichž některé v sobě uchovaly prvky dávných rituů.

Jako obřad zasvěcování chlapce dospělosti byla pojata scéna prvního holení, kde vážnost aktu zcela všednodenního zdůrazňuje ticho (násobné bzučením mouchy), pozvolná, leč značně emocionální skladba detailních záběrů, zdůrazňujících nikoliv celek akce, ale jednotlivá gesta a předměty. Napětí do obřadné atmosféry vnáší dvojí soustředění – dychtivé soustředění chlapce na vlastní tvář a soustředěná reakce otce, jemuž syn „navždy uniká“ (jeho vnitřní neklid prozradí již zmiňovaný detail popela padajícího následkem šubnutí ruky ve chvíli úleku). Význam zasvěcovacího ritu lze připsat také vykonání poslední služby mrtvému předku, jímž se naplňuje odvěký řád venkovského společenství. Patos těchto výjevů navozují pomalé pohyby (svlékání, omývání a oblékání mrtvého), noční ticho, svit lampy a svíci.

Nejen tematické prvky, poetické scenérie a detaily, potenciální příměry a poodkrývání mýtu v realitě, ale také zobrazení lidského údělu v základních polaritách činí z filmové verze **Romance pro křídlovku**, která musela „zamlčet“ lyrický subjekt básníka, dílo svým duchem hrubínovské. Tak jako básnickovy verše i ono je plno kontrastů a kontrapunktů. Střetne se v něm přítomnost s minulostí, střídá se noc a den, stmívání a rozbřesk. Poetické a harmonizující zvuky vyluzované křídlovkou, řeckou a cikádami vystřídají hrubě nepoetické, necitlivé a místy až bezohledné zvuky prozaické reality, tak jako se vůbec v celém filmu střídá lyrizující a realistická stylizace, jak je to náležité pro příběh o roztržitém „letním snu“ (snu o štěstí). Hrdina se ocitá mezi dvěma kontrastními ženami a formami lásky. Zříká se staré živočišné touhy a uchyluje se k probouzející se lásce – nevyčerpatelnému příslibu. Snad nejvyhrocenější kontrapunkt nastoluje pak konfrontace mezi biologickým časem života vnuka a děda, mezi vitální potřebou povzbuzovanou létem, řeckou a ženou a zimomřivým odcházením do sféry nebytí („Z tohoto světa dožadoval se jenom šatů a hole . . . mezi mým a jeho světem šuměla purpurová stěna mé mladé krve,“ s. 17). Kontrapunkt mládí – stárí, vyhrocený do polarity život – smrt, vyznačuje scénář (srov. „... je úplně netečný, s tváří, která už není z tohoto světa“ – „... jeho svět je jinde, pln netrpělivosti po životě“) a rozvíjí akce i její fotografické ztvárnění, jež zvláště ve scéně zaopatřovacího rituálu dává pocítit fyzickou blízkost chlapce a mrtvého starce – údů živých a bezvládných. Není pochyby o tom, že navždy už bude mladého filmového hrdiny (tak jako jeho literárního předobrazu) víc o onu „noc lásky a smrti“.

Nejen o velikosti básnické předlohy, ale i o velikosti filmu, jenž se jí inspiroval, svědčí, že nadčasové, věčné téma života a jeho konečnosti, té-

ma již nesčíslněkrát ztvárněné v dílech kladoucích si otázku po smyslu lidského bytí, bylo aktualizováno (pojednáno) zcela originálně – jako samozřejmá součást obyčejného života, jedinečné a současně zcela univerzální lidské zkušenosti. Ta pak byla nejprve básní a po ní filmem vyjádřena s takovou bezprostředností a plností, že ji čtenář i divák mohou zčásti prožít jako svou vlastní možnou minulost, přítomnost a budoucnost – čili trvání v proudu života. Ale pouze takového, kterému vládne láska nebo alespoň vzpomínka na lásku, jejíž „obraz je v řece“.

(Z autorčiny knihy *Literatura ve filmu připravované nakladatelstvím Melantrich*.)

Resümee

Romanze für Flügelhorn oder Wie ein Gedicht zu einem Film wurde

von Marie Mravcová

Der Versuch, den Umgestaltungsprozeß zu rekonstruieren, der die filmische „Umschreibung“ eines Dichterwerkes – einer modernen lyrisch-epischen Romanze – anregte, nimmt die strukturelle Kompliziertheit der Vorlage (die Fragmentation und Zusammenhanglosigkeit der epischen Schicht, die zeitliche Schichtung und die Simultaneität, mit welcher die Idee der Dauer verwirklicht wird) zum Ausgangspunkt. Es handelt sich hier um eine Art von Komposition, die für den Film als solchen praktisch unerreichbar ist und die ermöglicht – und gleichzeitig bedingt – wird von der „lyrischen Grundsituation“ der gegebenen Aussage, in deren Rahmen zeitlich, räumlich, inhaltsbezogen, stilistisch und auf andere Weisen diskontinuierliche oder voneinander entfernte Elemente miteinander verbunden werden können. Die Schöpfer der Filmfassung der **Romanze für Flügelhorn** verzichteten deshalb mit voller Berechtigung auf die förmlichen Ansprüche der Vorlage und gestalteten deren epischen Kern in der Form einer linear komponierten Erzählung. Die szenaristische Bearbeitung konnte sich dabei vor allem auf Fragmente der Handlung stützen sowie auf den konkreten Charakter der Menschentypen, des Milieus (ein genau begrenztes Gebiet am Fluß Sázava), der gegebenen Zeitperiode und der gegenständlichen Details; deren symbolische Bedeutung wurde zwar durch ihr Konkretisieren weitgehend geschwächt, gleichzeitig tritt aber ihre anthropologische Qualität hervor. Außer-

dem konnte das Szenarium eine ganze Reihe von äußerst direkten und elementaren Einzelsituationen fast unverändert übernehmen. Es kann gesagt werden, daß als Folge der filmischen Rekonstruktion die in Hrubíns Dichtung geschilderte Geschichte dem Gebiet der polyphonen lyrischen Aussage, und deshalb auch dem subjektiven Bewußtsein des lyrischen Protagonisten „entrissen“ und der Realität, der einst die Geschichte als Schicksalserlebnis des Dichters entsprungen war und die als elegischer Seufzer jahrelang hier und da in den Versen mancher seiner Gedichte aufgetaucht hatte, „zurückgegeben“ wurde. Trotzdem die filmische **Romanze für Flügelhorn** von ihrem Prolog und Epilog als Erinnerung präsentiert wird, herrscht in ihr die Gegenwartsform sowie eine ungemeine Authentizität der Realien des Landlebens, Intensität des Geschehens in der Natur und eine spontane Unmittelbarkeit der Menschensituationen. Unter ihnen haben sich in dramaturgischer Hinsicht vor allem die „Auftritte“ des Großvaters und seines Enkels und ihre absurden Reisen „Nach Hause!“ bewährt, wohin aber der irrsinnige alte Mann in seinem Bewußtsein erst im Augenblick seines Todes gelangt. Im Rahmen einer filmisch-dramatischen Objektivation der „Romanze“ (durch Bild, Ton, die schauspielerische Aktion und die von der Wirklichkeit dargestellten „Kulissen“) wurde diese vervollständigt (ausgezählt) durch ein reichhaltigeres und dramatischeres Fabulieren, ein Hervorheben der Intrige und ihr Fortspinnen (die Nebenbuhlerschaft, das Einander-Verfehlen der Geliebten in der Nacht, für die sie ihre Flucht planten, der Tod, der als Deus ex machina den Burschen zurückhält), wodurch die lineare filmische Erzählung die erwünschte Gradation der Kollisionen in zwischenmenschlichen Beziehungen erzielte. Gleichzeitig verselbständigte sich die Handlungslinie des Mädchens. Im Gedicht wird diese Linie nur vom Gesichtspunkt des Subjekts der Aussage gesehen, das thematisch durch eine dreierlei Gestalt – eines Burschen, desselben Burschen nach drei und vier Jahren und des „bereits alternden Mannes“ – ausgedrückt wird. Diese Linie wurde im Film bis zum Augenblick des tragischen Bruchs weitergeführt, in dem sich des blutjungen Mädchens die grobe Kraft eines fahrenden Komödianten bemächtigt (der Tod, der im Gedicht den Burschen in einem anderen, späteren Sommer ereilt, wurde im Film, dessen Handlung nur in einer einzigen Zeitperiode spielt, außerhalb des Rahmens der in Bilder gesetzten Geschichte verschoben). Die von uns erwähnte Erweiterung der Handlung führte zur Stärkung der sozialen Determination der gestrafften Intrige. Unter Umständen, in denen die Zeit und der Raum konkret sind, und deshalb sich nur Ereignisse abspielen, die ein Ende haben, verlor die dichterische Kategorie der Unsterblichkeit ihre Geltung. Trotzdem will auch der Film die lebenspendende Kraft der Erinnerung an die erste Liebe suggerieren, wenn auch diese mit dem Tod endete. Entsprechend der als Muster dienenden Vorlage sind auch die Schöpfer des Streifens bemüht, in ihrem eigenen Kode den dichterischen Wert des Werkes zum Ausdruck zu bringen. Durch Bilder werden implizite poetische Qualitäten der Natur hervorgehoben, es wird von dem vom Licht „geschriebenen“ Lyrismus (und selbstverständlich auch von der dramatischen Funktion des Lichtes) Gebrauch gemacht, sowie von der emotionalen Aussagekraft der nicht weniger vielförmigen Tonspur. In ihr dominiert eine auf dem Flügelhorn gespielte Melodie – von ihr werden Erinnerungen heraufbeschwört und begleitet, sie ermöglicht es den jungen Protagonisten, sich auf eine befreiende Art von der Realität loszulösen. Zum Lyrismus der filmischen „Nacherzählung“ des Gedichtes Hrubíns tragen die auf eine Kurzformel gebrachten visuellen Assoziationen des Burschen als Hauptgestalt bei, und auch einige – subjektivierte – Aufnahme-

vorgänge erlangen die Qualitäten von Erlebnissen. Das Streben nach dem Dichterischen kann außerdem in manchen potenzialen, sich an Bilder und Situationen beziehenden Parallelen gesehen werden: der Greis – der Tod, die Frau – der Felsblock, der Fluß – das Leben, der Bursche – der Wärter, das Mädchen – der Vogel (es handelt sich um latente Bedeutungen). Die Schöpfer des Films waren auch darin erfolgreich, daß sie sich gewissermaßen von der mythischen Schicht der Vorlage (d. h. dem in der Realität des Alltags weiterbestehenden Mythos) inspirieren ließen. In der Szene „das erste Rasieren“ (die Einweihung in das Mannesalter) und in der Szene „die Vorbereitung der Leiche des Ahnen für die Aufnahme“ hoben sie den zeitlosen elementaren Charakter dieser Handlungen hervor und verliehen ihm das Pathos eines Ritus durch den zeremoniellen Rhythmus und die Betonung jeder einzelnen Geste. Die Verfilmung der **Romanze für Flügelhorn** ist dem Dichter auch dadurch treu geblieben, daß in ihr eine Reihe von existentialen Polaritäten bewahrt wird: das Gegenwärtige – das Vergangene, die Nacht – der Tag, alte Liebe – junge Liebe, Liebe als Begierde – Liebe als Verheißung, der Traum – die Wirklichkeit, die Bezauberung – die Ernüchterung, die Jugend – das Alter, die Liebe – der Tod ...

PAMĚTI PROVOZOVATELE CESTOVNÍHO KINA A JEHO RODINY Z LET 1931–1946¹

Oldřich Bašus

Ve svém životopise a technické publikaci, kterou jsem sepsal v roce 1968², jsem uvedl, že ještě před koncem svého života budu snad schopen doplnit svůj životopis vzpomínkami na přetěžké začátky cestovního kina, které jsem s mojí manželkou prodělal a [které] byly značně později těžší příchodem našich třech synů.

Činím tak nyní u příležitosti 70iletých narozenin, za pomoci mé manželky, která mě až do současnosti věrně životem provází, činím tak pravdivě za pomoci dochované dokumentace [z] mého archivu.

Začátek této tehdejší naší nové existence byl v době veliké nezaměstnanosti, které neunikl ani film.

Tehdy na přímluvu představitele cenzury filmů při ministerstvu vnitra p. dr. Anderse, za moje služby ozvučením kinozařízení tohoto úřadu čsl. aparaturou Powerphone jsem obdržel od Zemského úřadu osobní kinematografickou licenci pod zn. B. řad. č. 116.

Bylo to oprávnění provozovati filmová představení v zemi české, vyjímaje místa lázeňská a místa, kde se nalézalo kino s pevným stanovištěm.

Byl to tehdy veliký dar, už proto, že licence se udílely toliko spolkům, invalidům z poslední I. světové války a výjimečně jednotlivcům.

Byli jsme šťastni, avšak pro novou naši existenci chybělo nám finančních a technických prostředků.

Pomocnou ruku nám tehdy podal provozovatel kina v Kralupech nad Vltavou p. Čechura. Daroval nám vyřazenou kinohlavu Pathé-Frères,

¹ Edici pořídil Jiří Rak z rukopisu Oldřicha Bašuse. Rukopis vznikl kolem roku 1977 a zůstává nadále v majetku autora. Text byl jen v míře nezbytné pravopisně upraven, stylistické zvláštnosti byly ponechány beze změny. Doplnky editora jsou uvedeny v hranatých závorkách. Poznámky jsou dílem editora.

² Citovaná publikace a životopis je v majetku autora; dosud nebyla uveřejněna.

kteřou vyráběla francouzská firma v letech 1900–1912, spolu s dalšími součástkami.

Při vši vděčnosti za tento dar nutno uvést, že tehdejší majitelé kin vyřazovali zařízení, která byla již značně opotřebena.

Jen díky tomu, že jsem novou existenci začínal s nevšední láskou ke kinematografii a za pomoci vlastních zkušeností, které byly získány v kinech různých velikostí, praxí, kterou jsem získal v cestovním kině pana Vojtěcha Šmejkal, přišlo na svět zařízení, se kterým naše kino začalo.

Bylo to zařízení krajně nedokonalé po technické stránce, o bezpečnosti ani nemluvě.

Provoz našeho kina byl umožněn jen benevolencí a shovívavostí úřadů a pak ohledem na naše majetkové poměry a současnou nezaměstnanost.

Nebylo motorku pro pohon stroje, nebylo zdroje světla nutného k prosvícení filmu na větší projekční vzdálenosti. Projektor uváděn do provozu klikou, [transformátorem proudu] pro napájení obloukové uhlíkové lampy, která byla mnou primitivně vyrobena a která je dnes pietně uložena ve sbírkách filmového ústavu, byl sud neb škopek naplněný vodou. Tento tak zvaný vodní reostat byl v podobě jiné používán provozovateli pouťových atrakcí k rozběhu kolotoče. Přidáním soli zvyšoval odporovou vlastnost vody v nádobě, srážel síťové napětí 220 V na napětí cca 60 V, na intenzitu potřebnou k rozžhavení uhlíků obloukové lampy.

Voda v nádobě po delší projekci dostoupila i bodu varu a bylo nutno nádobu doplňovat vodou studenou, v zimě přidáváním sněhu.

Provoz kina za těchto okolností byl velmi riskantní a nebezpečný. Pracovalo se tehdy s filmem nitrátovým, prudce hořlavým. Kabinu přístroje tvořily rozkládací rámy pobité plechem a umísťovaly se v rohu sálu, avšak poskytovaly velmi malou požární bezpečnost pro návštěvníky kina.

Příkon proudu byl odebírán ze zásuvek nebo tak zvané zlodějky zašroubované do objímky svítidla sálu neb jeviště. Tento způsob připojení projektoru na síť ohrožoval především instalaci, mnohdy až na malé výjimky proto, že tehdy nebylo automatických jističů, nýbrž pojistek, které bylo lze neodborně zesilovat. Mnohde byl zapomenut v objímce šroubovák, ve více případech silný drát z vlásenky a tak podobně. Příkon byl zvyšován i použitím vodního reostatu, značný příkon ohrožoval i cívku elektroměru.

Dnes ve svých 70 letech vzpomínám tohoto rizika provozu. Byla to odvaha i neodpovědné počínání mé zároveň. Touha po existenci byla silnější a budiž i mou omluvou.

Nebyly to však jen nedostatky technického vybavení kina, bylo zde i zásobování kina programy. Tehdejší velké půjčovny filmů nepracovaly s cestovními kiny vůbec, především s ohledem na jejich technické vybavení, dále proto, že majitelé cestovních kin byli mnohdy lidé bez licenčního oprávnění, byli to majitelé pouťových atrakcí. Tito lidé neměli stá-

lého bydliště, film si půjčili, obehrali na různých místech, poškozený film vrátili až po zásahu četnictva.

Nejmenší kina byla odkázána programy na malé půjčovny, jichž majitelé získávali filmy za různých okolností. Velké půjčovny filmů vlastnily i provozovací právo a nepřipustily, aby se film dostal do rukou konkurence.

Pokud půjčovny film vyřadily, musel býti likvidován a znehodnocen tím, že byl každý díl (neb benevolencí skladníka jen některý) od středu ke kraji rozseknut na 4 díly. Takto vzniklé kousky byly mnohdy neodborně slepovány a takto získané filmy stávaly se majetkem cestovních kin a malých půjčoven. I zde jak úřady, tak i velké půjčovny po většině benevolentně trpěly toto počínání a prospívaly tak těmto malým lidem. Jistě si [byly] i vědomy toho, že takto poškozený film jim konkurenčně neublíží, již proto, že takto slepený film spíše ohrožuje provozovatele kina po stránce bezpečnostní, cvakání slepek a neklidný obraz zhoršuje projekci a [způsobuje] z toho plynoucí úbytek návštěvnosti kina.

Ve velké většině těchto poškozených filmů chyběl konec a bylo nutno závěr filmu obecnstvu dopovědět. Mnohdy jsem si film upravil. Venkovskému obecnstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou. I chybějící části filmu přidávaly právě na dramatickosti, takže i po skončení filmu bylo o čem přemýšlet.

I tyto nedostatky a podvůdky byly činěny v pudu existenční sebezáchovy a obecnstvem spíše ze soucitu odpouštěny.

I v této době potkalo naše kino štěstí. V roce 1931 působil jsem jako kinooperatér v kinodivadle Vlasty Buriana. Zahajoval jsem jeho kinemu jeho nejúspěšnějším filmem **C. k. polní maršálek**. Financieřem jeho divadla byl plukovník v. v. p. Roja. Vlastnil kino Valencii v Hrušově u Senohrab, i v tomto kině jsem pracoval a promítal filmy, které získal od půjčoven jako úhradu za finanční půjčky, které mu nebyly vráceny. Po obehvání byly tyto filmy předány do vlastnictví našeho kina.

Toto byly začátky naší samostatné existence provozovatelů cestovního kina.

S manželkou jsme se dohodli, že budou následovati vzpomínky z míst našeho působení, které jsou poznamenány věrohodnými událostmi.

1931

V počátcích našeho cestování v okolí Prahy docházeli jsme do kina z našeho libeňského bytu neb od konečné stanice tramvají pěšky. Byly to obce Štěrboholy, Šeberov, Chvaly, Svěpravice, Bášť, kde jsme zastihli prvé dětské krůčky našeho prvorozeného synka Oly.

Spával pod plátnem, aby ho manželka viděla ode dveří do sálu, kde měla pokladničku. Když se hrálo a byl hluk, spal, když bylo v sále ticho, tak se budil.

U míst vzdálenějších Prahy měli jsme potíže s přespáním. Málokde poskytl nám majitel hostince místnost, a proto v našem inventáři jsme měli i rodinný spací pytel a naší postelí byly hospodské stoly.

Nejhorší chvíle byly po bezprostředním našem příjezdu. Zvláště kruté v zimě, v nevytopeném sále nebylo pro nás kousek útulného prostředí. Bylo to vždy, než nás majitel poznal, než se manželka seznámila s jeho paní.

Bylo to zapříčiněno hlavně tím, že mimo nás jezdilo po venkově kromě nás i mnoho těch, jak říkal hostinský, kdy byl nucen mnohdy odstraniti vše cenu mající a jen nejnutnější žárovky nechal v lustrech.

Majitel hostince byl obvykle i řezník, když nás poznal, že jsme začátečníci, jsme i lidé snaživí, manželka mnohde vypomáhala i kuchyni hostince, bylo nám dobře, alespoň v jídle.

Poprvé v okrese Rakovník

Obec Zbečno u Křivoklátu 1933

Zahajovací představení bylo tehdy leteckým filmem **Vládci vzduchu** – opět na kinostrojích Pathé-Frères a stále se točilo klikou.

Patheovka dosluhovala, řetízek mezi transportními ozubenými válečky prokluzoval, což mělo za následek prodlužování a zkracování smyček filmu.

Zařízení nemělo ochranných bubnů, film se odvínoval a navínoval pomocí spirály na cívku dolní.

Riziko zapálení filmu při jeho náhlém zastavení bylo sice menší, neboť zařízení mělo osvětlení filmu žárovkou, ale stále velké. Dnes toto počínání i moje odvaha takto promítati je nepochopitelná.

Točení klikou projektoru, hlídání smyček zaujímal mě natolik, že ve tmě sledující obraz na plátně jsem nepostřehl, že spodní cívka nenavíjí a film se plazil z balkónu do sálu. Moje dobrá manželka obsluhovala pár kroků ode mne gramofon.

Návštěvnost byla tehdy slušná, díky tomu, že kino bylo podpořeno návštěvníky až z Křivokláta. Bylo zde i příbuzenstvo, neboť představení se konalo v den naší svatby.

Okres Říčany

Zde naše kino působilo v obcích Kolovraty, Ondřejov, Stříbrná Skalice.

Tehdy byla tuhá zima, vzpomínáme zvláště příhody v jedné malé obci u Kolovrat. V této vesničce měli jsme objednanu školu a na programu náš film **Rin Tin Tin mezi zlatokopy**.

Tehdy kromě filmu vezli jsme z Prahy i malý přenosný projektor mnou zkonstruovaný pro potřeby představení školních pro malé projekční vzdálenosti, který byl umístěn v kufru. Padal tehdy sníh a špatně informování požádali jsme o zastavení autobusu předčasně a od této obce 3 km vzdálení.

Hluboko se brodíce sněhem, manželka v polobotkách, obtěžkáni zavazadly, k smrti unaveni došli jsme obce i školy, kde nás p. učitel čekal a manželka se rozplakala, když nám řekl, že děti již poslal domů. Čekal prý dosti dlouho, než se takto rozhodl. Byl přesto tak ochotný, že za pomoci dvou chlapců, kteří setrvali, svolal jen malou část dětí znovu. Film jsem dětem zahrál, ale náš zisk nebyl zdaleka úměrný našemu utrpení, činil 25 Kčs. Ještě téhož dne a za stejných okolností došli jsme již za tmy do obce Kolovrat vzdálené 1 km.

Tam jsme měli objednanu školu na druhý den.

Zvěřínek u Sadské

V této obci jsme působili na žádost mého známého Vacka z Heřmanova Městce.

Tehdy technické zařízení byl kinostroj pozůstávající z různých součástí, kinoprojektor nesl značky Gaumont, země výroby Francie, z r. 1915.

Tuto hlavu projektoru získal jsem od p. Bergra, provozovatele kina Olympia v Prešově na Slovensku.

V tomto kině zařizoval jsem v polovině roku 1930 provoz zvukové aparatury čs. výroby zn. Powerphone. Při pokládání přívodu pro sálové reproduktory na půdě kina zakopl jsem o cosi kovového. Byl to onen projektor, který dávno již vyřazený zde rezivěl. Nebylo prostředků tomu-to stroji poskytnouti opravu, který vzhledem k tomuto stavu nebyl by snad ani do opravy přijat. Stroj, jenž mě byl majitelem kina darován, jsem pouze vyčistil, chybějící lampovou skříň jsem zhotovil z kbelíku na uhlí, osvětlení filmu bylo obloukovou lampou napájenou ze sítě, tzv. divisarem, transformátorem srážícím napětí sítě (jeho fáze). Bohužel při zahajovacím představení projevíly se nedostatky ve stabilitě obrazu, vyběhaného soustrojí krokového posunu maltézského kříže. Obraz nesnesitelně poskakoval, což mělo vliv na návštěvnosti. Po několika představeních, abychom mohli zaplatiti útratu, rozhodli jsme se dopravit zařízení kina na dráhu, která nám poskytla zálohu. Tak neslavně skončil pobyt kina v této obci i náš rozchod se společníkem.

Obec Vitice u Českého Brodu

V této obci bylo použito zařízení, které pozůstávalo z kinostroje Ernet, který byl vyroben v r. 1920 p. Vedralem v Uhlířských Janovicích a byl mnou získán od Jednoty Sokola v Železnici u Jičína. Zde zdroj světla, uhlíková lampa, byla napájena z transformátoru. Přesto, že zařízení našeho kina bylo vylepšeno, návštěva kina byla ubohá, sotva jsme uhájili živobytí.

Byla to obec zemědělská a v obci převládal náboženský vliv. Programy našeho kina tomuto obecenstvu ničeho neposkytovaly. Stále jsme doufali marně, zatímco náš dluh narůstal přes naši skromnost a různé výpomocné práce, jež manželka poskytovala.

Byli jsme naprosto bezradní, neboť náš dluh bránil tomu, abychom změnili stanoviště. Hostinec pravidelně navštěvoval mladý pokrokový farář, sledoval náš osud a jednoho večera nám řekl: Lidičky, nemohu se již déle dívat na vaši smutnou existenci. Věděl bych však, jak bych vám mohl pomoci.

Co můžete, důstojný pane, pro nás učiniti?

Odpověděl: Svého času viděl jsem v Praze film **Zázračná noc** (Lourdské drama), film líčí zázračné uzdravení chlapce a děj se odehrává v poutním místě Lourdech.

Obsah děje hovoří p. farář takto: Film zobrazuje dvě manželství, v Boha věřící a nevěřící. V prvním manželství mají dívku, ve druhém chlapce. Jednoho dne si manželé dohodli návštěvu nočního podniky. Jedni manželé svěřili dohled nad dívkou služebné, zatímco chlapec zůstal bez dozoru.

V noci se rozpoutala bouřka. Chalpec byl probuzen a volajíc matku, zaměnil větrem otevřené okno za dveře, spadl do zahrady a zlomil si obě nohy. Zoufalí rodiče marně doufali v lékařské uzdravení.

Na radu známých odejeli rodiče s chlapcem do Lourd, kde podle velkého množství zde zanechaných berlí a holí doufali v uzdravení svého synka. Ani zde však uzdravení nepřicházelo.

Až jedné noci se stal zázrak. Chlapec spal. V rohu pokoje na stolku se nalézala velká socha madony Lourdské. Sochu obepínala elipsa žárovek a když chlapec se probudil, žárovky zazářily. Udivený chlapec nasadil své berle, pomalu šel pokojem a když byl uprostřed, berle odhodil. Rozběhl se k soše madony, sepnul ruce, poklekl a za své uzdravení poděkoval.

Pan farář pokračoval: Vzhledem k tomu, že vysoké církevní úřady tento film vřele věřícím doporučují, jsem i já zmocněn k tomu, pakliže film si vypůjčíte, reklamovat jeho uvedení v obci z kazatelny našeho kostelíka.

Pozorně a s vděčností o náš osud naslouchali jsme vyprávění p. faráře, zároveň však s pocitem úzkosti, kde film lze půjčit, zda bude nám zapůjčen a kde si vypůjčíme peníze na jeho vypůjčení.

Kromě toho byla zde i překážka technická. Podle sdělení p. faráře film byl zvukový, francouzský dialog, české titulky. Právě nejkrásnější záběry byly ozvučeny zvony, hudbou chrámovou a zpěvy věřících. Zařízení kina bylo pouze pro projekci filmu němého.

Stroj Ernvet uváděn do provozu klikou, oproti stroji Pathé-Frères sice značně větší, což bylo pohodlnější pro obsluhovatele, ale v žádném případě nebyl stroj schopen předvésti film zvukový. Slíbil jsem p. faráři, že film opatříme, rovněž se vynasnažíme poskytnouti filmu zvukový doprovod.

Podle mého zjištění film vlastnil p. Kytka, původně zubní technik, který věřil prosperitě filmu, a proto i několik filmů zakoupil. Jeho půjčovna se nalézala v I. patře vestibulu dnešního kina Metro. Slova p. Kytky po přivítání byla, které kino vlastníme, když jsem řekl, že cestovní, namítl, že lituje, ale s cestovními kiny nepracuje. Teprve tehdy, když jsem mu sdělil, že mám trvalé bydliště a do místa působení dojíždím, mému přání vyhověl. Poskytl mě možnost vypůjčení filmu za Kč 350 na jeden hrací den. Kromě toho jsem se zavázal obehřáti tři jeho filmy jako přívažek. Byly to filmy: *Únos*, produkce německá; *Dítě pralesa*, produkce USA; *Zuzu*, produkce francouzská.

Největším problémem bylo získati peněz. Vše, co jsme cenného měli, svěřili jsme zastavárně „U půjčovny“ v Praze 1. Další problém byl ozvučení filmu. Bylo to v době, kdy se u nás rodil film zvukový. Firma Ultraphon věděla, že jen málo kin, zvláště pak malá kina mají peněz na zakoupení zvukového zařízení, a proto uvedla tehdy na trh gramofonovou desku se zvukovými efekty – zvuk zvířat, vlaku, zvuk zvonů, chrámovou hudbu a zpěvy atd. K ozvučení filmu bylo třeba dvou gramofonů v jediném kufru (zvaných nonsynchron). I toto zařízení jsem si vyrobil a ve společné skříni byly dva pérové gramofony. Gramofonové přenosky byly napojeny na vstup starého radia. Na jeden talíř gramofonu byla dána deska s vážnou hudbou, v případě mém Poem a babička [?]. Na druhý deska se zvukovými efekty.

Nebylo maličností točiti klikou projektoru, přitahovati uhlíky lampy, vyměňovati jehly přenosky, natahovati pérové strojky gramofonů, hlídati pasáže hudby a efektů.

Pan farář splnil daný nám slib. Jeho slova o filmu pronesená věřícím z kazatelny kostelíka, bohatá reklama filmu, plakáty, fotografie záběrů z filmu, přilákala obecnost v míře nevídané, mně a manželce neznámé. Čekala nás tři představení v sále naplněném, že by jablko nepropadlo.

Přivezli babičku na vozíku, která byla v biografu poprvé v životě. Stařenka si sedla obrácena zády k plátnu, chtěla se dívat do promítacích otvorů kabiny a při tom měla obavy, zda panáci těmito otvory prolezou.

Pro jistotu jsem poradil manželce, která vybírala vstupné na stole u dveří, aby, až zhasnu, s penězi odešla, a to z obavy zcela možné poruchy a vracení peněz. Právě tak, jako já měla trému, i na ní bylo patrné v obličeji výraz úzkosti ale i radosti zároveň.

Představení začalo a p. farář seděl u kabiny a vychutnával lidsky krásný děj filmu, byly okamžiky, že i přes rachot stroje bylo slyšeti povzdechy i vzlykot z řad obecenstva.

Kromě běžných nedostatků úměrných technickému vybavení našeho kina přihodila se však při posledním představení událost, která mně mrzí dodnes, právě proto, že se tehdy dotkla samotného p. faráře.

Při zvonění v Lourdech vinou ojeté jehly zvukovky sjela přenoska do drážky, kde byl nahrán zvuk kokrhajícího kohouta. Styděl jsem se, když rozhněvaný pan farář přiběhl do kabiny a křikl: Človíčku, zvoňte!

Zvonil jsem, ale dodnes mně mrzí, že byl pokažen dojem z představení právě u muže, který se nám snažil pomoci. Díky jemu, krásnému ději tohoto filmu, byli jsme na čas bídě vzdáleni.

Se stejným úspěchem byl po čase film uveden i v Choceradech nad Sázavou.

Kraj kladenský

Zde v tomto kraji byl zvláště patrný nedostatek peněz mezi mládeží. I naše programy musely býti přizpůsobeny tomuto kraji.

Zatímco v obcích zemědělských převládaly románky lásky, filmy, kde se objevoval p. farář, zde si mládež vynucovala filmy dobrodružné. Vstupné muselo býti opravdu lidové od 50 haléřů do jedné koruny.

Před začátkem představení se smlouvalo. Vstupné na manželce vynucováno: Je nás, paní pokladní, 50, dáme vám padesát haléřů jako vstupné. Jíst se chtělo, proto manželka vždy na to přistoupila.

To ovšem neměl rád majitel hostince. Obyčejně málo z návštěvníků mělo ještě na pivo neb na limonádu. Sál byl plný, mnohdy se sedělo na oknech a okopané zdivo způsobovalo jen škodu. Z tohoto důvodu návštěvu kin odmítal, byla i nouze za tohoto stavu o sál v obci. Dalším problémem našeho cestování byl náš strach pro případ vracení vstupného pro případ, že se představení nedohrálo. Byla-li porucha během představení, nastalo dupání, křik a nejednou musel zakročit i obecní strážník.

Velká návštěvnost byla v tomto kraji zaznamenána v obci Chyňava. Tehdy tamější obecní úřad si vyžádal vypůjčení tehdy aktuálního filmu **Občanská válka ve Španělsku**. Tato neobvyklá návštěvnost byla z důvodu dramatickosti filmu velkou reklamou, kterou si zajistila sama obec vybubnováním i hromadnou návštěvou školy.

Okres kladenský

Další obcí, kterou naše kino navštívilo, byla poměrně velká obec Bratronice. V této obci bylo obecenstvo jak dělnické, tak zemědělské. I návštěvnost byla dobrá již vzhledem k tomu, že hostinec pana Brože byl ja-

kýmsi centrem, kde se scházeli občané bez ohledu stranické příslušnosti, na čemž velmi mnoho záleželo.

Rodina pana Brože si nás oblíbila, jejich dcerka s naším synkem si rozuměli. Snažili jsme se přinášeti obecenstvu filmy, které s ohledem na děj si přálo.

Tehdy měli jsme i vylepšeno technické vybavení našeho kina. Měli jsme tehdy již možnost promítati v kině diapozitivy různých firem a zde jsme použili diapozitivy Vítáme Vás, Přestávka a Dobrou noc, zobrazující našeho synka. I tato maličkost měla vlivu na vzájemné porozumění mezi občany a na jeho sblížení s dětmi, které si ho oblíbily. Jako všude jinde byly i zde děti stejné. Vzpomínáme, že i zde byly děti, které neměly na vstupné. Mnohé manželku požádaly o volnou vstupenku, mnohé stály u dveří a prosebně hleděly na manželku, ale mlčely. Vždy však manželka jim nakonec pomohla a do sálu je pustila bez placení. Staly se i případy, že kluci platili v naturáliích, přinášeli vajíčka, platili i buchty atp. Vždy a ve všem jsme si rozuměli se všemi.

Na obyvatelstvo této obce nezapomeneme.

Kraj Rakovník

Z Bratronic jsme se po druhé přestěhovali do Zbečna. V tuto dobu kromě projektoru Pathé-Frères měli jsme již projektory dva. Druhý projektor byl značka Ika, oba byly již na motorický pohon. Tento druhý projektor jsme umístili v obci Sýkořice v hostinci pana Zykána. Pan Zykán byl poněkud hrubšího zrna, byl však dobrosrdečný, ani on, ani jeho paní nebyli lakomí, měli řeznictví a byla-li sekaná, nikdy nám ji nevážil, místo vážení bral to od oka, ale vždy se slovy „jen se nadlábněte“ a neměl špatnou míru. Hráli jsme v obcích střídavě již z toho důvodu, že jsme pro napájení obloukové lampy měli jen jediného transformátoru. Obce byly od sebe vzdáleny sice 1 km, ale Zbečno bylo dole u Berounky, Sýkořice na kopci. Měl jsem tehdy pomocníka J. Brože z Prahy a nebylo právě lehké tento transformátor, který vážil 30 kg, přenášeti. Z důvodů existenčních nebylo nám však pomoci.

Jen jednou se pan Zykán opravdu na nás rozzlobil. To bylo tehdy, když jsme udělali dokonalé krátké spojení, kdy zhasla celá obec. Byla přerušena hra v karty, lidé ze vsi nás urgovali, že nemohou dojít krávy. Štěstí, že závada byla včas opravena. Jinak nám hrozil vyhazov.

V obci Petrovice v okolí Prahy hrálo naše kino v hostinci u Grolů a později v sokolovně.

V této obci bylo sehráno velké množství filmů české a německé produkce. Filmy byly zapůjčovány půjčovnami Ufa, Elektafilm, Lucerna, Brom-film a filmy předváděny na fonoboxu (vlastní konstrukce); vmon-
tován kinostroj Erneman I, zvuková aparatura Ponexphone. Stroj umož-

ňoval projekci filmů s jedinou hlavní přestávkou během celého představení. Produkce výběrem filmů i jakost projekce byla nutně přizpůsobena blízkosti Prahy. Předčasný odjezd z této obce byl pro porušení nájemní smlouvy. Přejít do sokolovny snížil návštěvnost v důsledku špatné akustiky sálu a dále pak proto, že sál v zimním období nebylo možno vytopit.

To, že naše kino zavítalo do obce Veltruby u Kolína, o to se zasloužil inzerát tohoto znění: „Prodá se kinostroj zn. Erneman. Oldř. Dvořák, holič, Hradištko u Kolína.“ S prodávajícím O. Dvořákem jsme se o koupi dohodli, dále pak i na tom, že naše kino bude přemístěno z Petrovic u Prahy do Veltrub.

Dvořáka jsem dále poznal jako všestranného člověka, který dovedl holit a stříhat, právě tak si dovedl postavit domek, byl fotbalistou právě tak dobrým, jako ovládal tahací harmoniku. Byl nasazen pracovně do Říše, utekl a my, aniž si dosah toho uvědomili, i s tímto rizikem té doby jej zaměstnávali. Nakonec se Dvořák v našem kině vyučil a složil předepsané zkoušky kinooperátéra.

Zaměstnal jsem ho v blízkých Ovčárech. Později s mojí radou a pomocí sestrojil fonobox, jemuž dal jméno Kino-Venkov a s tímto zařízením začal hrát v naší licenci v Nové Vsi na druhé straně Labe.

Hrálo se střídavě na třech místech, bylo to se svolením úřadů i půjčoven filmů. Manželka musela tehdy složit zkoušky vedoucí kina Veltruby a zkoušky kinooperátéra.

Mně příslušelo vedení kina Ovčáry a Nová Ves. Máme mnoho vzpomínek na tyto doby. Ve Veltrubech bylo kino v hostinci p. Novotného. On i jeho paní byli k nám hodní a protože bylo nás už pět včetně synků Oldřicha, Karla a Jiřího, byli jsme již i ubytováni jako lidé. Protože byla válka a veškerá kulturní činnost venkova až na biograf značně omezena, byl provoz kina prosperujícím podnikem. Bylo tehdy vedle filmů produkce německé s českými podtitulky celé množství dobrých filmů českých s podtitulky německými. Největší úspěch měl film kolínského rodáka Kmocha **To byl český muzikant**. Dobrý finanční úspěch zaznamenal i německý film Ufy **Bílé stíny**.

Během pětiletého působení našeho kina v tomto kolínském kraji vznikly vzpomínky dobré i špatné. Filmy z Veltrub a opačně do Nové Vsi převážely se přes řeku Labe přes zdymadlo. Při jednom převozu spadla nám bedna s filmy do vody právě v místech největší hloubky. Při snaze bednu zachytit loďka se silně zakymácela. Bedna se sice vylovila, film byl nepoškozen, ale mnoho nescházelo, abychom se byli utopili.

Další příhoda se udála ve stanici dráhy Velký Osek. Při převážení těžkého balíku filmu se balík rozešel, kotouče filmů z krabice vypadly a filmy se rozvinuly na kolejiště; i zde případ dopadl šťastně, přesto, že hrozně začal.

O vánocích 1943 svěřili jsme kino ve Veltrubech Dvořákovi ve snaze užít ve dvou vánočních svátcích doma v Praze. Proti našemu očekávání

objevil se v Praze na druhý vánoční svátek Dvořák, který nám zděšeně oznamoval, že vyhořel.

Toto neradostné sdělení s námi sdělil takto: „Bylo to ve 4 hod. odpoledne na první vánoční svátek. V sále bylo asi 150 dětí. Založený film v projektoru a stroj jsem rozjel a vrátil jsem se k východu do sálu vybírat od dětí vstupné. Najednou jsem postřehl na plátně zvětšený oheň, který vznikl v okeničce projektoru. Běžel jsem ke stroji, který byl postaven na jevišti. Otevřel kufr a hořící film ve stroji se rozšířil na jeviště a část opony. Mezitím děti duchapřítomně okny i dveřmi opustily sál. To již v hašení mi pomáhali chlapi z lokálu hostince.“ Podařilo se jim oheň likvidovati bez zásahu hasičů. Stroj byl těžce postižen, včetně optiky, která popraskala a film, naštěstí krátká veselohra, shořel. „Velmi záleželo na tom,“ pokračuje výpověď Dvořáka, „že se to nedozvěděli četníci a protektorátní úřady. Program jsem složil z krátkých amerických veseloher, které neměly povolení v této době se hrát.“

Zničený stroj, 5 000 K spolku DTJ, kterýžto obnos ve splátkách jsem se zavázal zaplatiti za polovinu spálené opony, byla pro nás citelná ztráta. Byli jsme však šťastni, že se předešlo závažnějším případům na zdraví a životech dětí.

Byly i vzpomínky, které byly poznamenány válkou. Cestování se třemi ještě malými dětmi ve vlcích, které mnohokrát při našem cestování do kina z Prahy byly napadány v železničních uzlech Nymburk a Velký Osek spojeneckými letci zvanými kotláři. Konečně jednoho dne jsme se vraceli, tehdy po náletu na Libeň. Vysadili nás v Horních Počernicích. S hrůzou nad hořícími objekty Vysočan jsme alespoň doufali, že nalezneme svůj byt v Libni v pořádku, a byl. V této obci jsme se dočkali konce války.

Zde naše vyprávění končí.

Dodatek našich vzpomínek

V cestování našeho kina vznikaly časem i krátké přestávky. Jíst se ovšem chtělo, a tak jsem se snažil sehnati obživu jinak. Přišel jsem na nápad nabídnouti různým firmám světelnou reklamu pomocí diaprojektoru. Za tyto služby platily různé firmy pomocí naturálií, když se jednalo o firmy produkující potraviny.

Na Václavském náměstí to bylo v Domě obuvi fy Baťa, kde se promítalo zadní projekcí do výlohy, v Libni jsem promítal na konci libeňského mostu na plátno napnuté na rámu cca 3 x 3 m, než mi ho jednoho dne vichřice zničila. K tomuto mému podnikání muselo býti povolení policejního, s podotknutím, že diapozitivy musí být mravně nezávadné.

I po znárodnění našeho kina pokračoval jsem projekcí na různých ak-

cích pražského domu techniky téměř ve všech velkých sálech Prahy. Byla to projekce na úzký film a veškerá diaprojekce.

Kromě toho pracoval jsem v kině kulturního domu Dopravních podniků po řadu let a 20 let dalších, rovněž věren původnímu povolání, v kině Národního technického muzea, až do nástupu starobního důchodu.

DOSLOV EDITORA

Oldřich Bašus (narozen 18. 6. 1907) patří ještě k průkopnické generaci naší kinematografie. Původně se vyučil strojníkem, ale zájem o film a filmovou techniku jej vedl k tomu, že se přihlásil za praktikanta v pražském kinu Adria a po složení předepsaných zkoušek se stal profesionálním promítačem. Poté vystřídal řadu zaměstnání – mj. pracoval jako osvětlovač u společnosti Elekta-film, jezdil po Čechách s cestovním kinem Vojtěcha Smejkal, promítal v legendami opředeném kinematografu Ponrepo i v Kinemě Vlasty Buriana, až se konečně stal majitelem vlastního cestovního biografu. Po znárodnění československé kinematografie byl krátký čas zaměstnán u firmy Belton, kde se podílel na zavádění moderního technického zařízení v řadě pražských kin. Od roku 1948 pak působil v Národním technickém muzeu, s jehož kinematografickým oddělením spolupracuje dodnes jako důchodce.

Filmu a filmové technice však Oldřich Bašus nevěnoval jenom svou práci, ale zasvětil jim doslova celý svůj život. Ve svém libeňském bytě vybudoval spolu se svou manželkou unikátní sbírku filmových přístrojů, dokumentačních materiálů i filmů, známou i širší veřejnosti pod názvem „Filmové království“.

Redakční kruh časopisu Iluminace se pro vydání autentického znění pamětí Oldřicha Bašuse na dobu jeho působení jako majitele cestovního kina rozhodl hned z několika důvodů. V první řadě je to jejich hodnota historická a dokumentační. Vždyť o třicátých letech se ve filmových dějinách obvykle píše jako o době, v níž i naše kinematografie již vítězně nastoupila cestu k umělecké svébytnosti a stala se pevnou součástí života moderní české společnosti. Domníváme se, že bude užitečné si připomenout, že pro český venkov byl ale biograf mnohdy ještě stále atrakcí, občasným vytržením z každodennosti, a že promítání i němých filmů si udržovalo půvab novinky budící úžas. Vzpomínky Oldřicha Bašuse tak pro naši filmovou historiografii představují důrazné upozornění, že při vědecké interpretaci tohoto období nelze vycházet jenom z programů premiérových kin, teoretických statí a hodnocení odborné kritiky, ale že je třeba přihlížet k celkové historické skutečnosti. Jsme přesvědčeni, že také četné údaje o technickém vybavení tehdejších kin přispějí k rozhojnění našich znalostí o tomto pro dějiny kinematografie mnohdy určují-

cím faktoru. Chápeme tedy paměti Oldřicha Bašuse jako důležitý příspěvek k rozšíření pramenné základny dějin české kinematografie, a to právě pro tu oblast, o níž toho vzhledem k torzovitosti pramenů víme dosud jen velmi málo.

Oldřich Bašus sám věnoval své vzpomínky památce své manželky, která spolu s ním snášela těžkosti života kočovného kinematografisty, pomáhala mu vybudovat jeho cenné sbírky a byla mu oporou i ve chvílích nepochopení.

Jiří Rak

SOUPEŘENÍ MÚZ

O sborníku Film a literatura

Filmový sborník historický 1. Film a literatura.

Uspořádal Ivan Klimeš. Praha, Čs. filmový ústav 1988, 300 stran, náklad 1 000 výtisků.

Film, benjamínek mezi múzami, je disponován k tomu, aby se svými staršími sourozenci koprodukoval, aby z nich žil – i aby je zastupoval nebo jim aspoň všelijak stínil. Každé vědecké dějiny filmu musí těmto mezidruhovým relacím věnovat pozornost nejen deklarativní a popisnou, ale vsutku analytickou. Jestliže Filmový sborník historický, vydaný Československým filmovým ústavem v Praze 1988, zahájil svazkem Film a literatura, je jasné, že si jeho vydavatel i pořadatel jsou vědomi úhorů v katastrofch dějin českého filmu a vědí, že vzděláváním polí ležících ladem prospějí budoucím velkým dějinám našeho filmu a navíc také teoretické a kritické reflexi o živé tvorbě – snad i, doufejme, estetické výchově.

O výchozí situaci ve vztahu filmu a literatury říká ve sborníku Jan Lukeš: „Literatura odjakživa sloužila filmu za studnici námětů, přitom však vždy to byla ona, zdá se mi, kdo v tomto procesu hrál dominantní roli. A to ne pouze pro doslova tisíciletou tradici kultivace svého zření a metod oproti sotva plenkám odrostlému filmu, ale především pro svou mnohem hlubší, niternější působivost na čtenáře, než jaké může dosíci film vůči divákovi. Vlastní účín literárního díla vzniká kdesi v mnohovrstevném oblouku mezi ním a čtenářovou fantazií, kdežto film předkládá divákovi už hotové konkrétní obrazy, které svou povrchní jednoplošností zůstávají často za chvějivou literární představou. Doslovnost vizuálnosti filmu a jeho pomíjivost v čase jsou základními limitujícími faktory ve vztahu k literárním předlohám.“ (Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let, s. 276–7).

Od základní hierarchie se ovšem odlišuje dnešní situace, kdy pod vlivem televize a dalších druhů přenosu obrazu i zvuku dochází, řečeno s Lukešem, „k evidentním proměnám lidské emocionality, k přesunům ve schopnosti vnímat a přijímat to které umění“; rýsují se „určité známky proměn hierarchie uměleckých druhů“. V silách teoretické a kritické

reflexe není tyto globální posuny zastavit; tím spíše ovšem k povinnostem poučených lidí, jimž je dáno právo veřejného slova, patří tyto procesy sledovat a jejich záporné účinky korigovat nebo aspoň brzdit. Jan Lukeš v recenzovaném sborníku konstatuje, že současná publicistika a kritika přijímá tuto odpovědnost v minimální míře: „U ní se pozornost k filmům vzniklým podle literárních předloh omezuje na konstatování faktů samých...“ (s. 280). Zaostávání teorie a kritiky za potřebami kulturní a umělecké komunikace má u nás nejvážnější příčiny ve sférách sociálně politických, pak v nedostatku časopiseckých tribun – ale také v nevytríbenosti příslušných speciálních nástrojů a metodik. Ivan Klimeš správně ukládá sborníku tříbit interpretační schopnosti.

Dvanáctero studií v třísetstránkové publikaci, vybavené obrazovými i textovými přílohami (bohužel ne rejstříky), imponuje interdisciplinárními pohledy, pestrou a reprezentativně volenou tematikou, konfrontačními analýzami i aktuálním zřetelem k potřebám filmové vědy a publicistiky. Význam sborníku pro dějiny české kinematografie je mimo pochybnost. Co ty rozličně tvarované a zacílené sondy vypovídají o vztahu filmu a literatury (a co prozrazují o vztahu filmové a literární vědy)?

Větší část příspěvků věnuje pozornost výrobně technickým, ekonomickým a také ideologickým faktorům, které vstupují do hry při tvorbě filmu a mohou podstatně ovlivnit zájem filmařů o literární dílo i zainteresovanost spisovatele na filmu. V různých pohledech vystupuje vázanost filmu na složitou techniku jako okolnost, která oproti literatuře film ve fázi výroby i reprodukce znevýhodňuje. Výrobně ekonomické a ideologické limity pak budou asi vždycky svíravější v kinematografiích malých než v těch velkých.

Dvě stati osvětlují vratké osudy smělých záměrů a počínů, jež nedošly do stadia filmových děl, buď že se film teprve legitimoval jako druh umění a zápasil napřed se svou němostí, potom zase s první zvukovostí, anebo jednou s podnikatelskou a výrobní nezajištěností, jindy s komercializací (*Ivan Klimeš*, Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu; *Pavel Taussig*, K filmové seberealizaci Vladislava Vančury). Zřetel k záměrům nerealizovaným a přepracovaným (anebo k realizacím zničeným či ztraceným, popřípadě komoleným dodatečnými úpravami, vynechávkami celých scén při televizním uvedení filmu ap.) plodně prostupuje všechno uvažování o vztazích literatury a filmu v recenzovaném sborníku. V zmíněné dvojici studií však nerealizovanost vystupuje jako výrazně distinktivní znak. Literatura se v těchto rekonstrukcích jeví nikoli jen jako umění starší a zavedené, ale v poměru k filmu také produkčně nenáročnější; spisovatel je ve svém tvůrčím aktu nezávislejší na realizátorech svého textu, a tedy autonomnější než tvůrci filmu. Proto může i za existence již poměrně vyspělého filmového umění jistý autorský záměr uspět v podobě literárního textu, když selhala touha stvořit film, jak se stalo při Vančurově Konci starých časů.

Napětí mezi literaturou a filmem, zakotvené v odlišných produkčně

komunikačních statutech, se stupňovalo za okolností, kdy autorem díla zvoleného za předlohu pro film, tehdy nováčka mezi múzami, byl žijící klasik, který se dal mladším přítelem získat pro ideu zfilmování – jak se stalo při Jiráskových Psohlavcích – ale v nastalých průtazích projevil obavy z rizika, jež převedení z přirozeného jazyka do řeči filmu provází vždycky. Podnícen Jaroslavem Kvapilem napsal sice Jirásek před první světovou válkou pro **Psohlavce** scénář, v daných poměrech podle Klimeše vynikající „smyslem pro technickou stránku režijní práce“, „ambiciózností projektu,“ ojedinělý v českých poměrech před první světovou válkou, ale film natočil S. Innemann až v roce 1931 podle nového scénáře, přizpůsobeného již nárokům filmu zvukového.

Průtahy provázely také zfilmování dalšího Jiráskova díla, snad nejvydávanější **Filozofské historie**, ale odklady nakonec realizaci prospěly. Český film se mezitím vpravil do zvukové techniky, získal profesionální sebevědomí i umělecké ambice, objevil se mladý režisérský talent v osobě O. Vávry. Studie *Jindřicha Růžičky* Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy **Filozofské historie** (1927–1937) je průkopnická zmapováním zájmu o film v jednom regionu, v Litomyšli. Tamní biografický odbor České obce sokolské projevil zájem o zfilmování povídky, jež město proslavila, příslušný činitel získal Jiráskův souhlas a později podporu spisovatelových dědiců – a jednalo se tak dlouho, až se nápad stal skutkem. Samo množství informací a dokumentů o věci, uchovaných v místních zdrojích, ve studii se vzornou akribií použitých, mluví lichotivě o morálních kvalitách organizací a organizátorů v městě dbalém své pověsti a obsah dokumentů prvotnímu dojmu dává za pravdu. Dosvědčuje, kolik respektu k spisovateli a k jeho dílu chovali regionální kulturní pracovníci, kolik vynalézavosti, péle a vytrvalosti vložili do toho, aby se natočil film, který rozmnoží věhlas města, šířený populární povídkou (a přinese zadavatelům také finanční zisk). Péče města, autorita spisovatele i textu přispěly k tomu, že film natočený v Litomyšli roku 1937 patří k národní klasice.

Jak mohou původní záměry, scénář i konečnou podobu filmu modifikovat okolnosti politicko-ideologické, osvětluje ve sborníku *Jiří Rak* na filmu **Revoluční rok 1848**. Měl to být film, „v němž dominantní složkou není vymyšlený příběh, ale sama historická skutečnost a její interpretace“. Tuto interpretaci však pozměnil únorový předěl, demonstruje Rak na dvojím scénáři k filmu. Oba měly sice za hlavní předlohu Paměti J. V. Friče, jenomže na rozdíl od scénáře K. J. Beneše z roku 1947 se scénář později realizovaný, podepsaný O. Vávrou a M. V. Kratochvílem, ve snaze předvést rok 1848 jako předzvěst roku 1948, od původního pramene odchytil, což kvalitám filmu neprospělo (Film **Revoluční rok 1848** v kontextu českého historického myšlení).

Mimoumělecké motivace může mít také nevybíravá ochota filmu chápat se literárních předloh a naopak napodobivost vůči filmu v krásné próze, nadhazuje *Jan Lukeš* na poměrech velmi nedávných (Film

a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let). Proplétání scénaristiky a krásné prózy přineslo oboustranný prospěch pouze u silných osobností typu V. Körnera, soudí Lukeš. Jinak vznikalo nebezpečí nivelizace, zhoubné pro krásnou prózu a nepodnětné pro film. Ten se podle Lukešova mínění nejednou chápal próz tzv. mladých autorů ne tak pro jejich kvality umělecké nebo ideové, ale z alibismu (sázel „raději na to, co už prošlo schvalovacím řízením v nakladatelstvích, popřípadě soudem odborné kritiky i laické veřejnosti“, s. 276).

Mimoumělecké i umělecké příčiny mají také dluhy filmu vůči literatuře, osvětlované ve sborníku ze dvou stran. *Václav Merhaut* má na mysli dílo E. E. Kische v celé jeho rozloze, ale jmenovitě se věnuje jedné povídce. Ve studii *Filmová podoba Tonky Šibenice* sleduje napětí, jež vládlo kolem filmových prepisů Kischových próz od začátku, ohlas prvního vůbec českého zvukového filmu *Tonka Šibenice* natočeného Karlem Antonem a uváděného v únoru 1930, první recenze, nástup filmu k světové slávě natočením jinojazyčných verzí – a ztráty všech s výjimkou francouzské, další neuskutečněné počiny, dokonce s účastí K. Čapka, až do nerealizovaného záměru z roku 1969. V daném případě jde o poučný popis, historik se jednou bude muset ptát, proč tolik komplikací a ztrát a záměrů nerealizovaných; jeho odpovědi budou sahat nejspíš do sfér kulturně politických. Autorovi šlo spíš o to, aby poukázal na jisté trauma českého filmu a vybídl tvůrce, ať někdy ztracenou nebo odloženou bitvu začnou znovu.

Studie *Zdeňka Mathausera* nazvaná Švejková interpretační anabáze má přímo povahu dramaturgického rozboru, který ráz textu konfrontuje s dosavadními ekranizacemi (jako relativně nejlepší oceňuje film němý a Trnkův film loutkový) a na základě toho formuluje vlastní ideu a ideál. Navrhuje Švejka pojmut jako „básnivou féerii“ a tlumočit ji polyekranizací pomocí laterny magiky. Mathauser má tento projekt domyšlený až do volby představitele pro titulní postavu. Nemíním jeho projekt posuzovat, i když je lákavý už tím, že by Laterna magika aktualizovala jedno velké dílo české. Mathauserova studie má ve sborníku *Film a literatura* výsadní postavení tím, jak se snaží jazykem a metodikou své disciplíny pojmenovat specifčnost Haškova románu a na podkladě toho vytknout nároky, jež text tohoto druhu klade na zfilmování (osvětlit také, proč některé existující realizace selhávají). Přímou tak pojmenovává, jaké nesnáze vznikají filmu tváří v tvář narativním dílům s ne-románovou stavbou, prózám, jež při četbě uchvacují dojem spontánního improvizovaného vyprávění. Takto působí mnoho nejcennějších epických próz české literatury od Babičky po dílo Bohumila Hrabala. Ne náhodou jistě tyto specifické slovesné kvality provokují filmové umělce, aby s nimi vstupovali v soutěž. Na dvou případech takovou soutěž – jednou v obraně proti předpojatému přijetí televizní Babičky v tisku, podruhé v ostražitém poměřování filmových realizací literárními předlohami B. Hrabala – sledují příspěvky *Jiřího Cieslara* a *Stanislavy Prádné*.

V Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací má Cieslar pravdu v kritice kritiky, jež se na Pavlíčkovo-Moskalykův film snesla počátkem sedmdesátých let. Ke škodě vlastní argumentace však onu kritiku pojednává globálně a dokonce ani v bibliografických údajích ji neuvádí: na s. 255 najdeme hrst studií a knih o Boženě Němcové, ale zmíněna není kupříkladu ani Uhlířova publikace Božena Němcová ve filmu a v televizi, cenná pro informace o **Babičce** F. Čápa. K problémům filmové transpozice, nastoleným zaujatou kritikou, bohužel existující literatura o Němcové poskytla J. Cieslarovi mizivou oporu. V daném případě se totiž stalo, co se v aktualizaci starších uměleckých děl jednou za uherský rok stát může: totiž že tvůrci filmu (v návaznosti na Seifertovu Píseň o Viktorce, která je v tom předcházela a v jistém smyslu vedla) prolamovali hradby zkonvenčených konkretizací Babičky a s mírou invence, dostupnou právě tvořivému umění, nově „přečetli“ národně reprezentativní dílo, zakleté do namnoze strnulých výkladových šablon. Pavlíčkova-Moskalykova **Babička** byla po Seifertově Písni o Viktorce novou výzvou literární vědě a historii, ta začala odpovídat jen potichu a byla v příslušné atmosféře až na výjimky zakřiknuta. V konkrétním zhodnocení Pavlíčkovy-Moskalykovy adaptace má Cieslar pravdu, sympatická je jeho snaha nějak uchopit jedinečné kvality textu B. Němcové. To, že tak činí povýtce deklarativně, patří k dlouhým literární vědy. Nemáme práci, která by na úrovni dnešní stylistiky a teorie literatury popsala a vyložila Babičku. Jediná studie sledující motiv Viktorky v díle vyšla v těžko dostupném sborníku pedagogické fakulty v Ústí nad Labem (K. Hanzlíková, Postavení a významy motivů Viktorčiných ve struktuře Babičky Boženy Němcové, s. 71–120) a do vědecké komunikace, jak prokazuje i Cieslarova stať, zatím nevstoupila.

Obdobné dluhy literární vědy obnažuje také *Stanislava Prádná* (Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. Zamyšlení nad hereckou a režijní interpretací). Celou její úvahu prostupuje tu potlačovaná, tu projevená obrana Hrabalových textů před posuny, jež si vůči nim „dovoluje“ film. Chce-li specifické hodnoty Hrabalova umění pojmenovat, dovolává se Fryntova doslovu z roku 1969; nemá k dispozici další slohové a literárněvědné rozbory, o něž by mohla svou argumentaci výhrad opřít – anebo aspoň s jejich pomocí vlastní stanovisko zřetelněji objasnit. I když autorka zaznamenává i další zfilmování Hrabalových próz (evidentně hodnotí výš pokusy rané než ty poslední), soustřeďuje svou pozornost na filmy Jiřího Menzla. Uznává, že tento „dvorní“ filmový adaptátor nejde za „přesným filmovým převodem“, „zachází s Hrabalovými prózami po svém“ (spisovatelem v tom respektován i ctěn, jak sama dokládá), ale přesto jednotlivé aktualizace ve filmu komentuje s politováním jako svého druhu ztráty. „Jak podat slovo,“ říká na s. 215, „aby ozvučeno a vloženo do živé figury nezmrtvělo pouhopouhým odvyprávěním?“ Naše literární věda si teprve začíná osvojovat systematickou klasifikaci vyprávěcích způsobů a technik, ještě si neuložila propracovat či s pomocí překladu osvo-

jít transpozici specifických postupů v krásné próze do „řeči“ filmu (nejbohatší obraz o tom podává Teorie vyprávění F. K. Stanzela, která v překladu J. Stromšíka vyšla nedávno v Odeonu – v nákladu pouhých 1000 výtisků). Máme-li tvůrcům filmu sdělit svou představu, jak určitý literární text uchopit co nejadekvátněji, aby se základní kvality výpravné prózy neztratily, chtělo by to asi víc „exaktnosti“.

Je ovšem jakákoli normativnost na místě, pokud při vzniku filmu byl účasten autor literární předlohy? Nemá tvůrce filmu ctižádost (třeba i povinnost) vůči němu se odlišit? Nejen s ohledem na poněkud jiné publikum filmu a knihy, ale také v zájmu tichého soupeření a dialogu s čtenářem, který svůj dojem z četby porovnává s filmem (i s tím, který pod dojmem filmu vezme knihu do rukou). Vzato zcela konkrétně Bohumil Hrabal počítá třeba s tím, že jeho texty budou kolovat nehledě na filmové přepisy, Jiří Menzel zase předpokládá, že právě hrabalovský čtenář ocení, čím se film od ovzduší výchozího literárního díla odlišuje. A pak je tu ještě podstatnější důvod pro odlišení se filmu od románu. Ve vztahu k velké epické formě musí film redukovat, jisté motivy oželeť a jiné zvýznamnit a posunout, protože provádí svého druhu dramatizaci látky. Tento případ skvěle ve sborníku demonstruje *Pavel Janoušek* na Páralově-Jirešově **Katapultu**. Vůbec ne bez námitek ke konečnému výsledku. Ale námitky se tentokrát týkají zlomu ve filmovém scénáři, nikoliv odchylek v relacích k románu. „... autor filmu má právo na jakékoliv úpravy předlohy, pokud jsou dostatečně zdůvodněny kvalitou výsledného díla,“ prohlašuje P. Janoušek a této metodologické zásady se drží (*Katapult* a *Katapult*. Vznik a vývoj scénáristické koncepce Jirešovy filmové adaptace Páralovy prózy). Jeho studie je příkladně zaměřena k problematice, již lze pojednat na nevelké ploše sborníkového příspěvku, zvolenému tématu podřizuje všecko ostatní vědění o Páralovi vůbec, o filmu zvláště. Historik si jednou pochopitelně položí otázku, proč ten hodnotový posun a proč ten zlom ve filmu; pro odpovědi bude muset asi jít do širších souvislostí, jež provázely realizaci filmu.

Všecko soupeření múz, jak se zdá, má všelijaké třecí plochy a konfliktní situace, setká-li se výrazná osobnost od filmu s podobným „partneřem“ od literatury. Jsou-li na filmu podepsáni oba, potom spisovatel přijímá část odpovědnosti za filmaře, vzniká dojem jakési dohody. V obtížnější situaci je režisér, který sahá po dílu autora mrtvého, po dílu posvěceném kulturní pamětí. Takovýto případ sleduje *M. Mravcová* na Krškově filmové adaptaci Šrámkova **Stříbrného větru**. Přiznává Krškovi vývojovou hodnotu v českých podmínkách své doby, a za situace, kdy film ještě nedisponoval dostatečným fondem postupů pro transponování „básnické řeči“ z textu literárního. Vědoma si jedinečných hodnot Šrámkova románu (a patrně i skutečnosti, že v daném případě film svým způsobem supluje dílo, jehož se dovolává, funguje jako náhražka za četbu) jemným rozbořem osvětluje, v čem Krška zůstal své literární předloze dlužen, jak lyrismus díla nahradil lyrismem konvenčním.

Celou rozlehlou oblast filmů, při kterých si múzy hrají do ruky, kdy obratný literát píše, co se líbí, a film se toho vděčně chápe, záslužně ve sborníku poodhaluje *Luboš Bartošek*. Ve stati *Stázičky a ty druhé* (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu) mapuje odkaz „nejčastěji filmovaného literáta“ z let 1920 až 1939, Josefa Skružného. Kdo ví, jaké obtíže vznikají při mapování těchto terénů, dá za pravdu Bartoškově výzvě k mladým historikům filmu, aby podobným záhumním věnovali všestrannou pozornost. Je toho zapotřebí nejen pro chystané dějiny československého filmu, ale snad ještě víc pro hodnotové rozlišování „okrajů“ od „centra“ v současném vnímání filmu a ještě více televize. „Okraje“ se nebezpečně roztahují, „centrum“ zužuje, konformita má zelenou. Objasnit kupříkladu Skružného jako typ (s přiznáním estetických hodnot podobné produkce) by znamenalo objevit užitečný, protože názorný vhled do problematiky, která nás pálí.

První svazek *Filmového sborníku historického* začal dobře. Nastavil kritické zrcadlo vědě filmové i literární, vyzývá k tříbení metod a hlavně k plynulému pokračování. Ojedinělý stromek v kultivovaných úhorech zaniká; až teprve stromořadí v podobě periodicky vydávaných svazků dovolí soustavnou práci stupňovanou interním i mezioborovým dialogem, pochybností, námitkou, prací mnohoseměrně užitečnou a perspektivní.

Jaroslava Janáčková

FILMOVÁ KRITIKA PO DVACETI LETECH

Pavel Melounek: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let.*

Praha, Čs. filmový ústav 1987, 150 stran, náklad 3 500 výtisků.

Píšu svou úvahu nad knihou Pavla Melounka se značným odstupem od jejího vydání, nám tedy jistou výhodou v tom, že vedle ní mohu už položit i jednotlivé recenzní ohlasy. V jednom z nich padá – kromě řady jiných – výhrada hned proti názvu knihy: je prý nepřesný, vždyť Melounek „sám ukazuje, že drtivá většina tvorby 'nových jmen' není horečnatým vyprávěním, ale drobným zahřátím vycházejícím z nedorozumění, ne z konfliktů“.¹ Je na tom postřehu kus pravdy, ale pomineme-li, že název – parafráze titulu „famáckého“ filmu Miloše Zábranského – **Horečka všedního dne** z roku 1980 – může být prostě výrazem autorovy fascinace některými tvůrci (vedle Zábranského k nim patří především Jaroslav Soukup, jehož fotografie se skví na zadních deskách knihy, zatímco na předních je umístěn záběr z jeho filmu **Láska z pasáže**), pak myslím především tu hraje roli jeho nepochybná ironie, zvláště ve vztahu k původnímu „travoltovskému“ titulu **Horečka sobotní noci**. Tím je jaksi před závorku vytčeno, že i ty největší superlativy uvnitř je třeba brát cum grano salis. A přece jistý volní prvek v názvu cítím: nemůže to být třeba tak, že do těch „všedních dnů“ Melounek podvědomě vtělil své ponětí o prozaičnosti reality, která se mu stala polem výzkumu, zatímco ony „horečky“ jsou reflexí jeho vlastní role demiurga, ukazatele cest?

Ne, vůbec to nemíním ironicky, tahle interpretace názvu vychází z širší úvahy nad žánrovým určením Melounkovy knihy. Analytická studie to není, na to je příliš zběžná a neargumentovaná. Kritický esej to také není, na to je zase filozoficky příliš mělká a výrazově nepropracovaná.

¹ Josef Chuchma, Nebezpečí zvýšených teplot, Kmen 1, 23. 6. 1988, č. 25, s. 10.

Mohla by to být informativní faktografická příručka, jakýsi slovník, doplňující s opravdovou aktuálností nedůstojně polovičaté a vykuchané Filmové profily Š. a L. Bartoškových (1986), natož potom kolektivní opus Českoslovenští režiséři sedmdesátých let (1983) – na to ale příliš mnoho místa věnuje obecnému tvůrčímu i společenskému kontextu. Tedy dějiny kinematografie posledních dvaceti let? Na to zase témuž kontextu věnuje místa až k pláči málo a navíc, nezapomeňme na podtitul: „Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let“. Je to jasné? Melounka zajímá především to, čeho byl a je sám svědkem, čeho pozadí se nemusí dopátrávat složitými dedukcemi, nýbrž co většinou zná z přímého náhledu, a pokud to nezná, myslí si alespoň, že to zná. To je mu bytostně blízké, s tím cítí sounáležitost, tím žije a to chce sám ovlivňovat.

Tedy proklamace generačního kritika vytyčujícího program? Myslím, že ani to ne, vždyť hned ve vstupním slově Namísto expozice Melounek objasňuje svůj už dříve – ve Filmu a době 1983 a 1985 – použitý termín „ne-generace“ jako označení pro tvůrce dnes už většinou středního věku, kteří postupně od druhé poloviny sedmdesátých let začali vstupovat do české i slovenské kinematografie a modifikovat její tvář. Je to termín dost kuriózní, vyjadřující přání moci se opřít o jednotnou kolektivní sílu, zároveň však i vědomí, že taková síla tu reálně neexistuje, protože v sedmdesátých letech vůbec neměla příležitost uvědomit si sebe sama a zreflektovat se alespoň teoreticky. A tak nakonec nachází Melounek pojitko pro ty, jimiž se bude zabývat, zcela jinde: „Většina z nich (jak režisérů, tak posléze i scenáristů) odmítla utilitární modelovou dramaturgii první poloviny sedmdesátých let. Pokusila se nalézt svou vlastní uměleckou orientaci“ (s. 12–13). Melounek se ovšem v duchu svého pojetí „ne-generace“ ani nesnaží tuto orientaci nějak zobecnit, ani na druhé straně do procesu její tvorby svými vlastními kritérii vstoupit, jak by to učinil právě generační kritik, nýbrž se pouze usnází „zvolit míru umělecké pravdivosti (a teprve pak tvůrčí vynalézavost) za základní kritérium při posuzování filmařské žně nových režisérských a scenáristických tváří“ (s. 13). To je stanovisko asi nejvíc dramaturga a možná ještě spíše manažera a jak uvidíme, takovému dramaturgickému či manažerskému hodnotícímu bilancování by asi nejspíše bylo možno Melounkovu knihu připodobnit. Se všemi slabinami i klady.

Slabiny vykazují především první tři kapitoly, a to dokonce takové, že by mohly odradit od další četby ještě dřív, než se člověk dostane k tomu, co tvoří největší pozitivum Horeček. Ke stylu se vrátím ještě na závěr, tedy chci poznamenat, že začíná-li jedna kapitola rozverným žurnalistickým dotazováním po věku, ve kterém debutovali někteří starší režiséři, druhá vzpomene návštěvu ve filmovém klubu „zkraje podzimu pětadesátého: venku hřálo indiánské léto, o důvod víc k dobré náladě“ (s. 25) a třetí zodpoví svou ústřední otázku „jaký typ příběhu je vlastní této době“ (s. 35) obsáhlým cizím citátem, týkajícím se navíc slovenské

literatury, pak to poněkud zviklává čtenářovu víru ve stylovou i obsahovou jednotu knihy. Jakkoli je nově založená edice ČSFÚ Na aktuální téma, v níž Melounkova práce vyšla jako první svazek, jistě určena i širší veřejnosti, přece by se její autoři měli vyhýbat plytkým žurnalismům – a nedokázali-li to, měla by je na to důrazně upozornit redakce. To, co sne-se novinový papír, je v knize, k níž se má čtenář vracet, naprosto nemožné – tady neobstojí jakákoli chvála za čtivost.²

V Melounkově knize je ovšem novinářská povrchnost prvních třech kapitol evidentním následkem jejich mělkosti obsahové. Tak v Potřebě transfúze se autor vrací až na konec němé éry českého filmu, aby své vlastní téma zasadil do náležitého kontextu, jenže z jeho přebíhavého a roztěkaného výletu do historie, operujícího notoricky známými fakty, se nakonec ani nedozvíme – kromě obecného odkazu na obavy před „potenciálními možnostmi recidiv z let 1968–1969“ (s. 21) –, co se to tedy vlastně s českým filmem od počátku sedmdesátých let stalo. Anebo že by odpověď obsahoval tenhle gordický stylistický uzel: „Dramaturgie první poloviny dekády však úzkostlivě vybízí tvůrce k tradiční koncepci vyprávění dramaticky uzavřeného tvaru, po více než dvou desetiletích hledající tvůrčí mantinely mezi mravoučnou morálitou o tápajících mladících (což je jistě jednodušší, než co se týká zralých hrdinů zainteresovaných na mnohem širším výseku společenských problémů) v lákavosti životního 'rodea' poznávání – a na druhé straně bavící publikum nepohoršitelnými historkami 'holek z porcelánu'“? Jedno je jisté: i když ten uzel rozpletete, za konstatování vnějších faktů, k hybným silám uměleckým i mimouměleckým, se Melounek nikde nedostane.

Proto také i v kapitole Oživení, sledující nástup nových autorů kolem poloviny sedmdesátých let, i v kapitole Nejen mladý hrdina, v níž kynula šance na analýzu alespoň přechodně společného tématu dospívání a „socializace“ mladého hrdiny, nesetkáme se zase s ničím jiným než s „terorem faktů“³. Melounek sype z rukávu autory i tituly, ale kdo je neznáš, jsi zcela na vodě: půlvěté charakteristiky neřeknou zhola nic o formální ani o obsahové stránce, natož aby umožnily sestup k tvůrčím východiskům a problémům jednotlivých projektů. Vůbec právě tady nejvíc vládne jakýsi až „dramaturgismus“, odsouvající imanentní problémy umělecko-ideové kamsi do zámezí. Víme, Melounek je praktik, který právě onu dramaturgickou a řídicí diplomacii dobře zná a nedělá si iluze o tom, co v kolosu filmové výroby hraje roli hlavní a co podružnou. Ale má-li přece jenom navzdory tomu zůstat prvořadým rysem filmové produkce její uměleckost, pak musíme právem od jejího kritika očekávat, že v ní bude posilovat především tento rys, jakkoli si bude vědom toho, že dočasně nad ním převažují jiné aspekty. Z toho hlediska postrádá Me-

² Jan Jaroš, Kapitoly o našem filmu, Film a doba 34, 1988, č. 7, s. 408.

³ Josef Chuchma, cit. dílo.

lounkova kniha zcela potřebný filozoficko-etický patos od konkrétní tvorby se zdvihající a ke konkrétní tvorbě se také obracející.

Příjemným přechodem k vlastní Melounkově parketě jsou Nové tváře za psacími stoly, kapitola záslužně věnovaná tvorbě scenáristické. Autor si tu sice neodpustil opakování otřepaných pravd o vztahu scénáře a hotového filmového díla, místo aby se třeba pokusil o konfrontaci scenáristické tvorby se soudobým kontextem mladší prózy a dramatiky (zvláště, když příležitost k tomu dávali takoví dvojdomí autoři, jako Švejda, Dušek, Steigerwald, John), shromáždil však nicméně rozptýlené údaje a alespoň okrajově upozornil na některé další, divadelní a herecké souvislosti. Tak jako předtím i dále věnuje rovnocennou pozornost i významným tvůrcům slovenským, zde O. Šulajovi.

Onu vlastní Melounkovu parketu tvoří zcela nepochybně kapitola s názvem Příval režisérů, v knize nejrozsáhlejší (z devadesáti šesti stran textu zabírá přesně jeho třetinu) a zahrnující krátké portréty nejvýznamnějších postav režisérů uplatňujících se postupně od poloviny sedmdesátých let. Tady prvně je alespoň místy vidět snaha o analýzu, o charakteristiku vývojovou i typologickou, o srovnání možných tvůrčích gest. Tak zejména pasáže věnované Jaroslavu Soukupovi a Karlu Smyczkovi, přerůstající až ve vzájemnou konfrontaci obou typů, mají konečně punc nejen zběhlé informovanosti, ale také hlubší promyšlenosti, třebaže vybízející k diskusi. Nakonec ale i v této kapitole umanutost kvantem uváděných jmen a názvů vítězí nad ponorem do hloubky: Melounek jako by postrádal dost trpělivosti k minucióznějším rozborům, jako by hlavně chtěl předvést svou všestrannou informovanost, místo aby jasněji hierarchizoval a pokusil se na vlastně už desetileté vývojové ose vytýčit jednotlivé mezníky. Nelze ovšem neocenit, že v závěru této kapitoly seznamuje už i s nadějnými čerstvými absolventy FAMU, stejně jako s řadou tvůrců z řad amatérů.

Podobně informativní je i celá kapitola Významní „vedlejší“, seznamující s nejvýraznějšími kameramany, střihači a hudebními skladateli, kteří se v daném období uplatnili zejména při spolupráci s vrstevnickými režiséry, ale nejen s nimi. Na představitele herecké z mladé a mladší generace zbyl pak už jenom výčet.

Mnoho povyku pro nic? táže se Melounek v kapitole závěrečné, v níž by rád situaci v české a slovenské kinematografii zasadil do širšího kulturně politického kontextu sedmdesátých a osmdesátých let. Ten povyk je ovšem fikce: nestrhla ho zatím – alespoň do napsání Horeček – ani sama filmová tvorba, natož Melounek svou knihou. Srovnání zejména se stavem v literatuře, založené na citátu z mé Prozaické skutečnosti, nesejde. Ta kniha dedukovala z materiálu sedmdesátých let a měla-li by její slova platit i pro situaci kinematografie či vůbec umění osmdesátých let, znamenalo by to jen dvě věci: buď že se od té doby nic nového neudálo, anebo že to Melounek nedokázal postřehnout. Jakkoli by bylo příjemné zůstat designovaným prorokem, pravda bude spíš to druhé. Osmdesátá

léta jsou přece zgruntu jiná než ta děsící vývěva let sedmdesátých, ale na to, aby se mohlo říci, jaký ta postupná změna nalezla odraz v umění, na to by bylo potřeba zvolit opravdu jemnější nástroje, než si vzal k ruce Melounek.

Řekl jsem, že se ještě vrátím ke stylu. Sama novinová kritika si v Melounkově knize všimla „tendence nahrazovat v teoretickém rozkladu 'důkazy' žurnalistickou frází“.⁴ Na hlavu nejen autorovu, ale také redakce však padá, že kromě těchto frází a nicneříkajících klišé typu „vrstevnaté vyprávění“ nedokázali z textu vymýtiti ani takové zjevné pitomosti, jako ony vpředu citované „žně tváří“, život „v interakci“ místo správného „v konfliktu“ (s. 39), či „zasadit sociografický kontext těchto neblahých jevů“, místo správného „zasadit neblahé jevy do . . .“ (s. 36). Nedo- končené věty, opakovaná toporná úsloví, nesprávné gramatické tvary a stylistická kurióza typu „aniž bych nerad opomíjel“ (s. 24) či „v komornějších projektech hledá určité rozhodující průniky soudobé morálky do mezilidských vztahů“ (s. 47), to jsou lapsy devalvující Melounkovu práci pod únosnou míru.

Je to škoda: kritikou vzpomenutá⁵ kniha Jaroslava Bočka Kapitoly o filmu (1968) zůstává tak i po dvaceti letech jak co do teoretického přístupu, tak co do kultivovanosti vyjádření stále nedostiženým vzorem. Za to už bychom se měli pomalu stydět všichni.

Jan Lukeš

⁴ Petr Nový, Horečky všedního dne, Mladá fronta 44, 18. 3. 1988 č. 65, s. 4.

⁵ Jan Jaroš, cit. dílo.

KONFERENCE K DEVADESÁTINÁM ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE

Dvoudenní mezioborová konference, kterou na počátku prosince loňského roku uspořádal Československý filmový ústav, poskytla širokému okruhu odborníků jistě vítanou příležitost vyslovit se k otázkám studia vývoje české a slovenské kinematografie, prezentovat své dosavadní poznatky a ověřit si použité postupy. S referáty či diskusními příspěvky vystoupili badatelé, zastupující prakticky všechny vědní obory, které se dnes u nás systematicky zabývají filmovou problematikou. Nenadradíme tedy patrně, označíme-li konferenci za reprezentativní obraz současného stavu výzkumu na tomto poli.

Prvý den, za předsednictví J. Havránka a J. Růžičky, byly na programu konference především příspěvky, věnované ekonomickým, sociálním a politickým aspektům vývoje kinematografie. Úvodní blok vystoupení vhodně předznamenal referát Z. Štábly (Filmové půjčovnictví v Čechách do roku 1918). Znovu se mimo vši pochybnost potvrdilo, že komplexní průzkum takových oblastí, jako je kinofikace, vývoj organizačních struktur pro distribuci filmů apod., je nad síly jednotlivce. Odbor vý-

zkumu ČSFÚ proto požádal o spolupráci řadu regionálních badatelů, především archivářů a muzejníků. S prvými výsledky této spolupráce jsme měli možnost se seznámit v diskusních příspěvcích M. Lenderové, A. Kubíkové a Z. Pokludy. Jejich vystoupení ukázala, že do budoucna s sebou takto široce pojatý výzkum přinese množství problémů, především v rovině jeho koordinace. Výhodou je, že sami badatelé si příslušné problémy dobře uvědomují, jak demonstroval ve svém do značné míry programovém referátu J. Růžička (O podílu regionálních historiků na dějinách kinematografie).

Jádro prvního dne jednání tvořila podle našeho názoru vystoupení, charakterizovaná snahou zařadit vývoj kinematografie především do kontextu vývoje politického. Vyznačovala se nejen značnou tematickou šíří, ale také rozdílností metod, kterých jednotliví referující použili. B. Zilynskyj (Koryatovič – první český historický film) a K. Kořalková (Film Zborov ve společenském kontextu přelomu roku 1938 a 1939) zvolili postup, který je patrně profesionálnímu historikovi nejbližší – na základě dostupného materiálu, především

dobového tisku, rekonstruovat okolnosti vzniku daného filmu a se znalostí příslušného období se pokusit vysvětlit jeho úspěch či neúspěch. Samotný film jako pramen je při takovémto postupu využit vlastně až sekundárně.

J. Rak (Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let) se při koncipování svého referátu ubíral poněkud složitější cestou. Jeho přehled nejdůležitějších snímků, zobrazujících československé osvobozené úsilí, vyústil v zamyšlení nad obsahem tehdejšího českého vlastenectví. Filmového materiálu bylo v tomto případě využito v mnohem větší míře a příspěvek naznačil lákavou perspektivu dalšího výzkumu vztahů mezi filmovým obrazem naší minulosti a vývojem historického vědomí.

Značný ohlas vyvolal příspěvek *V. Macka* (Kinematografie v Slovenskej republike). Referent polemizoval s tradiční periodizací dějin slovenské kinematografie, kladoucí její vznik do roku 1945. Podstatný krok k emancipaci slovenské filmové tvorby byl podle jeho názoru učiněn již v letech 1939-1945, v období dosavadním výzkumem neoprávněně opomíjeném. Na rozdíl od předcházejících vystoupení vycházel Macek především z hodnocení vnitřního vývoje samotného filmu, přičemž se nevyhnul formulacím z historického hlediska problematickým. Na druhé straně jeho postřehy o postavení a úloze umělce v totalitním státě přesahovaly svým významem úzký tematický rámec referátu.

Blok historických příspěvků

uzavřela vystoupení *I. Klimeše* (K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období) a *J. Bernarda* (Diskuse o směrech rozvoje našeho filmu v 1. polovině roku 1948 ve filmovém tisku), zabývající se ideologickými koncepcemi, které deformujícím způsobem limitovaly vývoj naší kinematografie. Cenný byl především Klimešův příspěvek, analyzující zrození tehdejšího konzervativního historismu ze schematické estetiky ždanovovského typu.

Druhému dni konference předsedal Z. Mathauser a zazněly na něm příspěvky z dějin filmové kritiky, teorie a estetiky. *J. Jaroš* (Začátky českého myšlení o filmu) podal historický přehled názorů některých osobností české kultury na film jako umělecký fenomén a pokusil se přehledně demonstrovat formování relativně samostatné filmové kritiky a estetiky v období do poloviny 40. let. Po něm pak *V. Merhaut* (Filmová kritika „zuřivého reportéra“) předložil příklady z působení E. E. Kische na tomto poli, přičemž vyzdvihl především jeho zásluhy v oblasti hodnocení a propagace sovětského umění ve 20. letech.

Za filmové teoretiky sáhl nejhlouběji do historie *M. Ciel* (Informácia o súvislostiach slovenskej filmovej teórie. Jej predhistória v rokoch dvadsiatych a tridsiatych). Nejprve zdůraznil, že ani dnešní úroveň slovenské filmové vědy se nedá srovnat s úrovní ostatních uměnovědných disciplín, poukázal na negativní důsledky neexistence syntézy filmových dějin a na chaotický stav metodolo-

gie. Poté se věnoval hodnocení filmu ve slovenské meziválečné publicistice.

Velice zajímavý příspěvek přinesl v souvislosti s pohledem do minula referát *M. Breganta* (Filmová studie Vratislava Effenbergera). Jakkoli problémy filmové teorie nestály v centru Effenbergery pozornosti, je nesporné, že jeho *Poznámky o filmu* patří do katalogu mimořádných počinů právě v této oblasti a Bregantova snaha o jejich kritickou publikaci si jistě zaslouží plnou podporu.

Od historie přímo k problémům současným přešli v oblasti kritiky pouze slovenští referenti a to hlavně v souvislosti s hodnocením a periodizací dosavadního vývoje slovenské filmové tvorby. Zdá se, že v tomto směru panuje mezi slovenskými kritiky v současné době vzácná shoda názorů. Za všechny uvedme vystoupení *A. Hrabušického* (Obrazová skladba slovenského filmu 1945–1970). Za základní přelom označil Hrabušický počátek 60. let, kdy podle jeho slov přestal být slovenský film pouhým „svěrázným sociálně kulturním fenoménem“ a stal se plnohodnotným uměleckým druhem. Doba plodného rozkvětu pak podle něj trvala do přelomu 60. a 70. let, poté následovala „nadvláda provinčního izolacionismu“, za které byly mnohé kvality let minulých promrhány.

Také v oblasti filmové teorie byly přesahy do současnosti především slovenskou doménou. *J. Paštěková* (K problému typologie filmových adaptací prózy) sice ohraničila svůj příspěvek chrono-

logicky lety 1950–1960, avšak pokusila se dospět k obecným závěrům. Inspirovala se francouzskou, polskou a sovětskou sémiotikou 60. a 70. let, ke snaze o kritické využití jejího pojmového aparátu však žel přidala jen minimum původních nápadů.

Mezi poslední referenty patřil *Z. Mathauser* (Globály české filmové historie). Jestliže v určitých momentech konference mohl vzniknout dojem, že její dvě části, historická a teoretická, mají spolu jen málo společného, pak Mathauser patřil mezi ty referenty, kteří se snažili případnou trhlinu překlenout. Nepochybujeme o tom, že jeho apel k zohlednění toho, co nazývá globály naší kulturní existence, především národního mytu, ve kterém „bytujeme“ a „dobře si rozumíme“, našel pochopení jak mezi uměnovědci, tak mezi historiky.

Dva prosincové dny v Ústředním klubu školství a vědy ROH přinesly řadu nových poznatků. Co však je podle našeho názoru zvlášť důležité, naznačily a poodkryly množství problémů, se kterými bude nutné se při zkoumání a perspektivně i syntetickém zpracování zanedlouho již stoleté historie československé kinematografie vypořádat. V této zprávě nebylo možné zabývat se všemi zajímavými podněty, také někteří referenti se do omezeného počtu řádků prostě nevešli. Omluvou nám budiž, že plný text převážné většiny vystoupení si případný zájemce může přečíst ve druhém svazku Filmového sborníku historického.

Petr Mareš – Martin Nechvátal

BRATISLAVSKÝ SEMINÁŘ

Ve dnech 18.–19. dubna 1989 uspořádal Uměnovědný ústav SAV seminář na téma Slovenský hraný film 1946–1969. Svým obsahem seminář vlastně volně navazoval na pražskou historickou konferenci z prosince 1988, kde právě blok slovenských, většinou přehledově pojatých příspěvků poskytl poměrně ucelený obraz uměleckého vývoje slovenského filmu. Bratislavská akce pak vedla k detailnějšímu prokreslení tohoto obrazu. Její páteř tvořily referáty, jež měly podle původního záměru zmapovat vývoj základních filmových profesí (režie, scenáristiky, kamery, herectví, hudby), dále vztah literatury a filmu a vývoj slovenské filmové teorie. Někteří referující předem upozornili, že jejich referáty pouze resumují rozsáhlejší studie. (Jejich plné znění autor těchto řádků nezná a vyjadřuje se výlučně k těm verzím, jež na semináři odezněly.)

Seminář otevřel *Emil Lehuta* příspěvkem, předneseným již v Praze, Režijné generácie v slovenskom hranom filme ako periodizácia. Predeslal tak dalšímu jednání výstižnou a mnohdy vtipnou charakteristiku vývoje slovenského filmu podle režisérských osobnos-

tí. Obdobným tématem se zabýval také *Andrej Obuch* v referátu Premeny režijnej zložky v slovenskom hranom filme. Na rozdíl od E. Lehuty, který stavěl zejména na pregnantní charakteristice tvůrčího naturelu jednotlivých režisérů, zaměřil se Obuch spíše na proměny pojetí filmové režie jako takové. V jeho podání se režijní složka na Slovensku vyvíjela od inscenace přes interpretaci až k osobnostní kreaci. Tato nosná vývojová linie, která si patrně ještě vyžádá určité zjemnění i teoretické zpřesnění (každá inscenace je interpretací; i v osobnostní kreaci je přítomna interpretace a inscenace), postihuje ovšem pouze čelo vývoje, nikoliv slovenskou filmovou režii jako celek. Způsob koexistence různých typů režie (progresivních i konzervativních) zůstává úkolem dalšího výzkumu.

Na oblast scenáristiky se zaměřil *Martin Šmatlák* v referátu K problémom vývoja slovenskej filmovej scenáristiky. Přislíbenému tématu však příliš nedostál, neboť se omezil na ne právě šťastné mapování výchozího teoretického problému, zda je literární scénář pouhým náčrtem budoucího filmu, či zda jej můžeme chápat i jako

autonomní umělecké dílo. Mnohem více se vývoje slovenské scenáristiky, ale i dramaturgie týkal příspěvek *Jeleny Paštěkové* Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. Autorka sledovala oblast literárních adaptací, a to jak z hlediska výběru předlohy, tak z hlediska jejího zpracování. Referát obsahoval řadu zajímavých postřehů o různých dobových tendencích (např. nahrazování absentující současné satiry v padesátých letech interpolacemi satirického tónu do adaptací klasických předloh) či obecnějších jevech filmové tvorby (větší umělecká suverenita tvůrců při adaptování méně známých próz).

Juraj Lexmann v příspěvku Slovenská filmová hudba charakterizoval základní vývojové impulsy, jež rozhodujícím způsobem poznamenaly jednotlivá období. Více než jiní dbal na jejich propojení s dobovými kulturními trendy, zde trendy hudebními. Autor také upozornil na stále rozšířený, neprávem přezíravý postoj k filmové hudbě čtyřicátých a padesátých let, jenž v hodnocení dobové vlny symfonismu nepřihlíží k tehdejším konvencím filmové řeči. Tato Lexmannova spíše mimochodem učiněná poznámka tak poukázala na silně zakořeněné sklony k ahistorickému posuzování uměleckých děl minulosti podle dnešních hodnotových měřítek, jež vede k vytváření zkresleného obrazu minulosti, k pěstování nadřazeného vztahu k ní, k přeceňování i nedoceňování různých směrů, stylů, osobností a děl. Tento metodologický exkurs byl pro některé příspěvky nemálo

aktuální, nejvíce asi pro referát *Martina Porubjaka* Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu (slovenské filmové herectvo).

Aurel Hrabušický zopakoval svůj pražský referát *Obrazová skladba slovenského hraného filmu*, v němž se pokusil postihnout vývoj slovenského kameramanského umění. Právě tento příspěvek bezděky upozornil na další metodologický problém aktuální pro celý seminář: jakým způsobem izolovat pro potřeby analýzy jednu vrstvu díla, aniž by došlo narušením významových i estetických vazeb k ostatním vrstvám k jejímu zkreslení. Titulním pojmem „obrazová skladba“ bych ovšem spíše rozuměl montáž či její výtvarné aspekty. *Václav Macek* ve svém cenném příspěvku *Metafora v slovenskom hranom filme* sledoval ve skutečnosti širší pole, než jaké si vymezil názvem. Pokusil se nejen vylíčit směřování slovenského filmu k metaforickému vyjadřování, ale také zodpovědět otázku, jaký typ tropů byl pro jednotlivá období charakteristický a proč. Sérii přehledových referátů snažících se postihnout celek sledovaného období uzavírá příspěvek *Martina Ciela* Súvislosti slovenskej filmovej teórie (1945–1971). Ukázal, že vývoj teoretického myšlení byl často manipulován politickými zájmy a že o skutečné filmové teorii lze hovořit teprve v šedesátých letech. Nicméně ani tehdy neměla tato nová disciplína institucionální zázemí a společenské záruky systematického a kontinuálního rozvoje.

Na semináři však zazněly i refe-

ráty zpracovávající témata dílčí. *Jozef Macko* původně ohlásil příspěvek Slovak na Barrandově a Francúz na Kolibe (o tvorbe J. Kadára a A. Robbe-Grilleta), ale při vystoupení se pak omezil pouze na dílo Jána Kadára a Elmara Klose. Jeho referát, soustředěný na obsahový rozbor stěžejních filmů této dvojice, tak vlastně již opouštěl jednoznačně vymezené téma semináře. Ještě užší sondu zvolila *Nada Földváriová* v příspěvku *Filmová hudba v dialógu* (Krotká, režia: S. Barabáš, 1968). Šlo o velice kultivovanou a precizní analýzu práce s hudbou v televizním filmu. Autorka se tak alespoň dotkla i oblasti, která jinak zůstala stranou pozornosti, neboť ohlášený referát o televizním filmu šedesátých let z programu bohužel vypadl. Ze souhrnného obrazu, vytvořeného mozaikou referátů, vyplynulo vysoké ocenění šedesátých let jako období, v němž kreativní osobnosti získaly dostatek prostoru pro svůj umělecký růst; ve svých filmech o tom zanechaly přesvědčivá svědectví. Nejvýše ceněna pak byla zejména nejmladší generace z konce dekády (Jakubisko, Hanák, Havetta).

Na semináři byli přítomni – a to je třeba vyzdvihnout – i někteří tvůrci (např. Štefan Uher, Peter Solan, Dušan Hanák), a ti také udali základní tón závěrečné diskusi. Přišli s řadou doplňujících údajů o zákulisí jednotlivých filmů. Na konkrétních případech dokládali, jak byl umělecký záměr nejednou deformován diktátem byrokratického aparátu. Je zřejmé, že bez zevrubné znalosti zákulisí

filmové tvorby s jeho různými stupni schvalovacího řízení a nejednou voluntaristickým rozhodováním různých činitelů nebude možné interpretovat vývoj filmového umění s náležitou přesností a s patřičnou argumentací. A hned zde vyvstává otázka pramenů: Jaké procento vnějších zásahů do námětů, scénářů i hotových filmů po sobě vůbec zanechalo nějakou stopu? Nakolik je vlastně podoba analyzovaných filmů autentická? Jediným zdrojem informací tohoto druhu budou patrně v mnoha případech právě jenom pamětníci, což význam jejich výpovědí pro historický výzkum nemálo zvyšuje. V rámci diskuse zazněla také informace o činnosti Slovenského filmového ústavu. Slovenské filmové historiky jistě velice potěšila zpráva, že zlatý fond slovenského filmu už je celý k dispozici na videokazetách. Snad se takových podmínek jednou dočkají i historikové českého filmu.

Bratislavské setkání odborníků zainteresovaných na dějinách slovenského filmu bylo podnětné a lze předpokládat, že bude stimulovat další historický výzkum, který by se měl orientovat nejen na promýšlení témat již předzpracovaných či zmapování celé oblasti podle jiného tematického klíče, ale měl by snad usilovat také o hlubší reflexi kulturních a politických kontextů celého období. V každém případě se chystaná publikace s rozšířenými verzemi referátů bezpochyby stane základní příručkou k dějinám slovenského filmu.

Ivan Klimeš

ILUMINACE

Vydává Československý filmový ústav, Národní 40,
110 00 Praha 1, telefon 26 00 87. Redakce:

Hládkov 4, 160 12 Praha 6, telefon 35 28 41-2.

Rozšiřuje PNS – městská správa v Praze.

Objednávky přijímá expedice ČSFÚ, Národní 40,
110 00 Praha 1. – Vychází dvakrát ročně. Cena
jednotlivého sešitu 10 Kčs, roční předplatné 20 Kčs.

Sazba a tisk Liberecké tiskárny, s. p., Liberec.

Rukopis odevzdán do tisku v červenci 1989. Vyšlo
v září 1990.

NVP 310015088

© Československý filmový ústav, Praha 1989

ISSN 0862-397X

