

**ČASOPIS  
PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU**

(124)

- Estetická versus umělecká hodnota
- Začátky českého filmu a právní předpisy
- Starší česká sociologie a otázky filmu
- Film jako historický pramen
- Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu
- Rozhlasové přednášky o filmu

**1/90**

**ROČNÍK II.**

**Cena 10 Kčs**

**Československý  
filmový ústav**

**ifilm**



10085196 *Národní filmový archiv*

85196  
**NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV**  
**KNIHOVNA**

MAKS KPP 0000187

## ESTETICKÁ VERSUS UMĚLECKÁ HODNOTA

### Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu

Vlastimil Zuská

*Běžně se bavíme o hodnotách a všichni si rozumíme. Problém nastane, máme-li říci, co to hodnoty jsou.*

K. Aschenbrenner

*Quid est tempus? Si nemo a me quaerat, scio, si quarenti explicare velim, nescio!*

sv. Augustin

Otázka vztahu estetické a umělecké hodnoty, jakkoli je pro estetiku a obecnou teorii umění otázkou klíčovou, živoří v současnosti na pokraji zájmu. Poslední vážnější zkoumání u nás končí se sklonkem 70. let.<sup>1)</sup> Příčinám tohoto stavu se v kontextu marxistické estetiky dostalo dílčích analýz<sup>2)</sup>, dalším z důvodů může být obava před jistou formou „ideálnosti“, k níž důsledné vymezení hodnoty směřuje. Příčiny a genezi tohoto stavu sledovat nebudeme, pokusíme se navrhnout směr řešení problému, jehož součástí je i kladení vztahu uvedených hodnot jako problém.

Tak jako je lidský zrak mnohem citlivější na rozdíly v barvě či kontrast, na juxtapozici spíše než na absolutní určení, tak i rozdíly (jsou-li jaké) obou sledovaných oblastí hodnot vyvstanou plastičtěji při vzájemném srovnávání. Dosud řešené naznačuje, že estetickou a uměleckou hodnotu chápeme

1) Srov. estetické hodnotě věnované číslo čas. „Estetika“ III, 1966, č. 4, dále článek M. Jůzla, *Vztah estetické a umělecké hodnoty*. „Estetika“ XIV, 1977, č. 3, s. 162 – 175. Jůzl v této studii obě sféry hodnot odlišuje, přičemž ve shodě s postojem zde prezentovaným, neredukuje uměleckou hodnotu na oblast estetickou a svou tezí: „... v umění se realizuje univerzální vztah člověka ke skutečnosti“ [podtrhl – VZ], zasazuje uměleckou hodnotu do existenciálního kontextu lidské zkušenosti. Šaboukovorozlišení (K marxisticky orientovanému pojetí umělecké informace I. „Estetika“ XXII, 1985, č. 4, s. 201 – 217) estetické a umělecké informace akcentuje komunikační aspekt hodnoty.

2) Např. J. A. Zis, *Umění jako hodnota*. In: *Marxisticko-leninská estetika a vědecká kritéria uměleckých hodnot rozvinutého socialismu*. Praha 1982, s. 7 – 27.



jako rozdílné, ale dříve než budeme tento rozdíl specifikovat, přdestřeme možná pojetí jejich vztahu; některá hypotetická či překonaná, jiná více nebo méně skrytě žijící v přítomnosti.

## I.

V zásadě může existovat mezi estetickou a uměleckou hodnotou vztah inkluze, průniku, identity nebo může jít o hodnoty disparátní. Extrémní vztah hegelovské identity nebo inkluze estetické hodnoty v hodnotě umělecké ponecháme stranou; důsledkem by bylo mimoumělecké estetické jako bledý derivát umění, vedle neudržitelnosti teze o estetické potencialitě všeho vnímatelného.

Průnik je většinou traktován jako zjištění, že umělecké dílo představuje vedle dominantní estetické hodnoty i hodnoty další (etické, poznávací, rekreační, zábavné...); tyto hodnoty jsou však ve svém souhrnu sekundární (srov. Mukařovský), případně slouží jen jako prostředek k vyjevení estetické hodnoty (srov. Ingarden a „relativní“ umělecká versus „absolutní“ estetická hodnota). Vztah inkluze umělecké hodnoty v estetické představuje tradovaný názor, mnohdy se implicitně nelišící od průniku, názor nejen v našich souřadnicích nejčastější.<sup>3)</sup> Tvrdí v podstatě, že umělecká hodnota je totožná s estetickou hodnotou uměleckého díla. Toto pojetí redukuje působení uměleckého díla i jeho hodnotové „bytí“ na sféru estetická a nemůže plně vysvětlit hloubku, rozsah a osobnost vnímatele přetvářející a formující působení uměleckého díla. Jinak vyjádřeno říká např.: „Individuálně odhalené estetické hodnoty pronikají prostřednictvím uměleckého díla do společnosti. Cílem uměleckého díla je přispět k estetickým hodnotám společnosti a skrze společnost k estetickým hodnotám lidstva.“<sup>4)</sup> Redukce samého smyslu umění je zde zřejmá. Z probíraných typů vazeb zbývá zdánlivě empirii odporující disparátnost. Předznamujeme, že námi navrhované řešení relativní disparátnost klade spolu s typem průniku (časová následnost a „vertikální“ simultaneita), který dosud uvedené členění přesahuje.

3) Srov. např. L. N. Stolo vi č, *Estetická a umělecká hodnota*. In: *Estetika socialistické společnosti*. Bratislava 1982, s. 79 – 119; zde je inkluze explicitní: „Druhou je činnost, jejímž hlavním cílem je vytvoření estetické hodnoty. A zvláštní druh estetické hodnoty, který touto činností vzniká, se nazývá uměleckou hodnotou.“ (s. 109.) Nebo M. V á r o s s, *Úvod do axiologie*. Bratislava 1970, s. 244: „Zvláštní kategorií estetických hodnot jsou umělecké hodnoty.“

4) J. A. Feibleman, *Aesthetics*. New York 1968, s. 228.



## II.

Prezentovaný rozbor se v různých variantách objevuje zhusta; takřka žádné schéma, pokud víme, však nezahrnuje jako zásadní (nejen pro film) časovou dimenzi. (Mluvíme přitom o uměleckém díle a hodnotových vztazích v jeho rámci, nikoli o historicitě umění.)

Položme si, v případě filmu snáze zodpověditelnou, otázku: **odkdy** vnímáme, resp. recipujeme estetickou a uměleckou hodnotu konkrétního uměleckého díla? Otázka zdánlivě triviální – pochopitelně, že od samého počátku recepce. Že estetickou hodnotu můžeme přijímat (odhalovat, spolukonstituovat, prožívat atd., jak libo) od úplného počátku potvrdí asi většina filmových diváků (připomeňme si třeba začátek Bergmanovy *Podzimní sonáty*). Můžeme ale totéž prohlásit o hodnotě umělecké? Dílo, útvar média, může mít uměleckou hodnotu nulovou nebo nule se blížící (vědecký snímek, reportáž atp.), což od samého počátku nemusíme a nemůžeme vědět, aniž by postrádalo nějakou estetickou hodnotu; zejména při vědomí, že film je estetizující médium par excellence (fokuzace pozornosti, blokování konativních složek chování, reflexe percepce atd.). Zjišťujeme tedy, že právě zde se difference rozevírá.

Takto položená otázka nechce naznačit, že neexistují estetické hodnoty vyšších řádů, komplexní hodnoty, které se realizují v průběhu vnímání díla, včetně celkové estetické hodnoty. Stejně tak nenaznačuje, že pro osvojení umělecké hodnoty není dílo relevantní od začátku prezentace. Chce ale poukázat na fakt, že estetická hodnota „vzniká“ od samého počátku recepce kontinuálně a jako svou inherentní součást zahrnuje časovou dimenzi (rytmus).

U celkové, globální estetické hodnoty se rozkyv jejích hierarchicky nižších složek pohybuje od plusu (dílní pozitivní estetické hodnoty) do mínusu (dílní negativní estetické hodnoty). Uměleckou hodnotu naproti tomu lze umístit pouze na škálu od nuly po plus, což mimo jiné napovídá, že její bází a nezbytnou podmínkou její syntézy je hodnota estetická. Obě hodnoty, jak celková estetická, tak i umělecká, pak vykazují charakter emergentních kvalit, tj. kvalit, vynořujících se v průběhu recepce, ale hodnota umělecká se ukazuje jako emergentní kvalita vyššího řádu. Poukážeme dále na odlišný průběh realizace a „bytí“ obou těchto hodnot, a to ze tří hlavních aspektů:

1. z hlediska rozdílu v časové struktuře;
2. z hlediska recipujícího vědomí, tzn. z hlediska závislosti hodnot na vědomí, harmonie, jednoty a tenze vědomí;
3. z hlediska transcendence subjektu v procesu recepce uměleckého díla.

Právě pro rozestup obou hodnotových oblastí byl zvolen jako exemplifikační umělecký druh a médium film; v jiných uměleckých druzích není rozdíl tak zjevný, což souvisí právě se zřetelností dimenze času, resp. s projevy časové perspektivy v recepci děl příslušného uměleckého druhu.

### III.

Z empirie odvozenou a tradovanou tezi, že vše se může stát předmětem estetického zájmu, a tedy v posledku estetickou hodnotou či jejím nositelem, nelze verifikovat, ale doposud ji nikdo nefalzifikoval (příčemž „vše“ v tomto kontextu znamená vše, co může vstoupit do vědomí, a postupme ještě o krůček - co může být tematizováno).

Zároveň estetická se od Kanta výše přesouvá na vnímající subjekt. Z kontinuity každodenního vnímání vystupuje diskontinuitní fragment reality, reality v jiném, tj. estetickém modu vnímání, aby se rozepjal a obsáhl celý horizont aktuálního vědomí subjektu. Vzniká tak nová kontinuita, významotvorné pozadí – estetický region.<sup>5)</sup> Přijmeme-li, pro zjednodušení, členění aktuální zkušenosti, recepčního prožitku, na „datum“, zakoušející subjekt a subjektivní formu recepcce<sup>6)</sup>, představuje to, co je „dáno“, svět v estetickém modu jako estetický region; subjektivní formou osvojování je pak estetické zaměření nebo, abychom použili kontroverznější pojem, estetický postoj. Esencí, jádrem estetického regionu je pak (z fenomenologického hlediska, např. Ingarden, Geiger aj.) estetická hodnota.

5) Pojem „region“ volíme záměrně a ve fenomenologickém smyslu. (Viz E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*. The Hague 1960, § 33.) Podrobnější rozbor by nám umožnil objasnit Ingardenův postoj (např. v dílech: *O poznávání literárního díla*. Praha 1967; *O struktuře obrazu*. Bratislava 1965) v otázce absolutnosti estetické hodnoty (jádra estetického regionu). Pro náš výklad je nutná připomínka, že v Husserlově pojetí je region koncept zkušenostní, nikoli prostorový nebo kvaziprotorový, tedy je to „prostor“ zkušenosti, vytvářený intencionální orientací subjektu (srov. subjektivní formu prehenze u Whiteheada – viz pozn. 6). Primární skutečnosti naší zkušenosti jsou pak mody bytí, způsoby, jimiž věci pro nás jsou. Estetický region, resp. pobyt v něm, je způsob, jakým se subjekt konfrontuje s realitou, jaké její aspekty odkrývá; nikoli tedy pouhý „subjektivní dojem“, zakrývající „skutečnou“ realitu.

6) Viz A. N. Whitehead, *Process and Reality*. Corrected Edition. New York 1979, s. 23. Tato a další odvolávky na Whiteheadovu filozofii nejsou náhodné; jeho analýzy procesu, sebeutváření subjektu, vstupu nového do zkušenosti atd., obsahují řadu hlubokých vhledů, které estetika dosud plně nevyužila. Překvapivě i jinak důkladný a citlivý badatel Q. Morpurgo-Tagliabue „odbývá“ Whiteheadův přínos nálepkou „estetický naturalismus“ a dvěma stránkami jinak obsáhlého díla (*Současná estetika*. Praha 1985, s. 181 – 183). Jedním z důvodů je pravděpodobně fenomenologická orientace Q. M.-T., v naší studii se pokoušíme mimochodem poukázat na některé styčné body.

Pohyb vědomí v tomto modu (rámcí), sama podstata estetického zaměření, směřuje k nalezení, dosažení a syčení (osvojení) estetické hodnoty. Navzdory polemikám o právoplatnosti kategorie „estetického postoje“ (např. G. Dickie) můžeme na základě horizontového charakteru estetického vnímání považovat za prokázané, že vnímáme-li něco (třeba růži) esteticky, vnímáme ve stejném modu v té chvíli i celý „zbylý“ svět (obdoba percepčního jevu „figura – pozadí“).

V případě uměleckého díla se horizont estetického vnímání omezuje na jeho strukturu; zbylý svět mizí a umělecké dílo nabývá charakteru „možného světa“, alternativní reality, se všemi důsledky z toho plynoucími. Pro vstup do světa uměleckého díla je tedy nezbytný a primární vstup (vznik) estetického regionu do aktuálního horizontu recipientova vnímání. To platí bez výjimky pro všechny umělecké druhy; u dramatického umění si tuto nutnost uvědomoval O. Zich.<sup>7)</sup>

První fází estetického zaměření a předpokladem dosažení estetické hodnoty je zájem vyvolaný nějakou kvalitou v percepčním poli, přičemž tento zájem, tato situace, se opakováním a zvykem dostavuje takřka automaticky (podvědomě) v analogických situacích. Jednou z těchto habitualit je např. zvyk chodit do kina.

Estetické vnímání, aspektové vidění, vyžaduje ale nutně vnímatelovu sebereflexi, uvědomění modality vlastního aktuálního postoje a modu světa (regionu). Toto uvědomění, ego-perspektiva (jsem to Já, který vnímám tuto esteticky relevantní kvalitu a prožívám její působení) je zájmem o percepční zajímavost, zájmem na vlastní percepci neboli reflexí vlastního vnímání; snad není třeba dodávat, že toto uvědomění nemá většinou explicitní podobu ve smyslu vnitřního dialogu: „Ted' právě vnímám esteticky“, explicitní je ale vědomí o estetickém regionu, vím, že vnímám svět esteticky.

Otázka sebereflexe při estetickém zaměření je pochopitelně složitější; intencionální analýza by přinesla odhalení prázdné intence estetického regionu, předchůdné vlastnímu vstupu, spolu s primární neutrální modifikací vědomí, formou eidetické redukce, a tím i s aktivizací eidetické imaginace, a postihla by, jak ještě poukážeme dále, na základě reflexe průběhu atencíonálních modů, vzhled, který Kant označoval jako nezainteresovaný zájem, tzn. – zjednodušeně řečeno – nemáme v estetickém zaměření zájem o intendovaný předmět (situaci), ale zajímáme se, jak se jeví pro nás, v naší percepci, jakým způsobem předmět je pro nás.

Tato reflexe spolu s primárním průběhem percepčních zaměřeností činí z každé recepcce uměleckého díla unikátní prožitek a unikátní (protože

<sup>7)</sup> „Musí tedy začátek [dramatického díla – pozn. VZ] býti takový, aby dovedl vzbudit náš zájem a uvést nás v žádanou náladu, což není snadné, protože nás musí vytrhnouti z všedního života a jeho dojmů ...“ O. Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, s. 222.



neopakovatelnou i pro téhož vnímatele) konstituci hierarchie estetických hodnot. Komplexní estetická hodnota je tak v jistém rozsahu závislá na individuálním vědomí, a tedy relativní. Naproti tomu, předběhneme, hodnota umělecká je nutně závislá na vědomí také, ovšem na vědomí vůbec, nikoli na individuálním vědomí, a je tedy intersubjektivní či transcendentní vzhledem k individuálnímu vědomí a v tomto smyslu relativní není – je opakovatelná.

Vnímání uměleckého díla je, a to nejen u tzv. „časových“ uměleckých druhů, procesem. Každý proces začíná–probíhá–končí; sama jeho podstata, struktura, tedy zahrnuje časový rozměr. Neboli, podle Husserla: „Naše vědomí plynutí času – nebo vědomí časového plynutí našeho trvajících vědomí – je samo součástí naší percepce jakéhokoli procesu.“<sup>8)</sup>

Ve svých analýzách vnitřního časového vědomí dospívá Husserl k závěru, že pocit časového plynutí je tvořen vědomím naší vlastní měnící se časové perspektivy zakoušených událostí (kontinuální plynutí živé přítomnosti složené z trojsložkové intence: retence–imprese–protence).

Aplikaci tohoto náhledu (časovou perspektivu) využil Ingarden při rozboru literárního uměleckého díla a není náhodné, že se D. W. Griffith bránil útokům na své zacházení s časem (distorze) poukazem na obdobné postupy u Dickense. Časová perspektiva percepčního procesu má za své milníky jednotlivé akty zaměření, atencionalní mody. Při vnímání každodenním, při běžném a lineárním plynutí času je časová perspektiva v pozadí prožitku. Co se ale děje při estetickém zaměření, při reflexi percepce, s časem? Časování recepčního procesu vystupuje do popředí, ustanovuje se nová časovost a nová jednota vnímání (vědomí).<sup>9)</sup>

Tato jednota je ale jednotou „nadstavbovou“, jednotou estetického sjednocování. Jednota běžně plynoucích atencionalních modů, běžně plynoucího vědomí, je založena na vnitřním vědomí času, na „kontinuitě vědomí o kontinuitě našeho vědomí“ neboli „zážitek času spočívá primárně v aktech naší pozornosti vůči následnosti distinktních prezentací“.<sup>10)</sup> Reflektujeme-li na průběh atencionalních modů, na průběh naší primární pozornosti, reflektujeme-li naši percepci v estetickém regionu, získaná jednota je jednotou časového vědomí vnímaného procesu (tj. recepce uměleckého díla), které sjednocuje recipované estetické kvality (dílčí hodnoty) do (harmonického) celku. (K pojmu harmonie se ještě vrátíme.)

8) E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha 1970, s. 13.

9) „Co znamená reflektovat na moment 'zaměření na'? Jednou plynou atencionalní mody 'naivně': jsem v jejich průběhu zaměřen na v nich se jevící předmět; jindy je zpředměťující pohled zaměřen na řadu modů samých ... a tato řada má jakožto taková svou jednotu.“ E. Husserl, c. d., s. 74. [Podtrhl – VZ.]

10) G. J. Whitrow, *The Natural Philosophy of Time*. London 1963, s. 37.

„Film, jako žádné jiné umělecké médium, má absolutní kontrolu nad naší pozorností,“ zjišťuje Stanley Cavell.<sup>11)</sup> I když budeme opatrnější s používáním adjektiva „absolutní“, zejména po zkušenostech s širokoúhlou projekcí a polyekranem, je jisté, že film řídí a limituje naši pozornost (zaměření) v míře, jíž se ostatní umělecké druhy jen blíží. Kdo z diváků si např. povšimne, že ve slavné scéně rozřezávání oka v *Andalusském psu* jde o oko srnky? Toto takřka absolutní ovládání pozornosti, přesunů ohniska zaměření, atencionalních modů, ale v souladu s výše uvedeným vnucuje divákovi i specifický rytmus, specifické časování procesu recepce filmového díla, specifický čas(prostor) možného světa konkrétního filmového díla. Přijetí tohoto času, času filmu, ale znamená i přiznání statutu reality, jakkoli reality odvozené od reality „přirozeného světa“.<sup>12)</sup>

Jelikož ale čas filmového díla, čas filmového diváka, probíhá v estetickém regionu, tedy sebereflexí, vystupuje z pozadí prožitku, stává se a je inherentní součástí estetické hodnoty filmového díla. Což mimo jiné naznačuje, že z procesuální tkáně uměleckého díla lze sotva vypreparovat estetickou hodnotu mimočasovou, nerytmickou. Neboli, jak poznamenává Stefan Morawski: „Každé umělecké dílo se mnohem více ‘děje’ nežli ‘je’.“<sup>13)</sup>

Již naznačená estetizující potence filmu se tak ukazuje zakotvená právě ve změně časovosti, ve změně časového vědomí. Reflexe přesunů pozornosti, zaměření na průběh atencionalních modů, zvýznamňující vědomí času, a tedy časovou perspektivu zakoušených událostí, tak utužuje estetické zaměření v rámci recepce filmového díla a posiluje „strukturovaný kontrast“ (základ estetického prožitku – o tom viz dále) na základě časové dimenze a oscilace časování, na základě časových distorzí, přítomných ve většině filmů. (Neznamená to, že by filmy s lineárním časem bez „skoků“, např. Hitchcockův *Provaz* nebo *Cléo od 5 do 7 A.* Vardové estetickou hodnotu postrádaly; chybí jim pouze tato vrstva v celkové struktuře estetické hodnoty a nadto, jako výjimky, je chápeme na pozadí „deformované“ časovosti

11) S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York 1971, s. 156.

12) Výkladu pojetí času a časového vědomí jako báze lidské reality by mohla být věnována obsáhlá studie, s námětem např. Heideggerova „Dasein“ a času pouze pro člověka: „... čas není věčnost a vytváří se jakožto čas pouze jako lidský, historický pobyt.“ (M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*. New Haven 1974, s. 84.) Několik dalších poukazů: Moritz Schlick si při budování své teorie poznání položil otázku: „Co jsou to ‘objekty’, ‘fakta’, ‘věci’, jimž odpovídají v procesu poznání naše znaky? Co tyto znaky označují? Co je to realita?“ Po pečlivém zkoumání odpovídá: „Skutečně typickým rysem, který zcela splňuje požadavky na žádoucí kritérium, je temporalita.“ (M. Schlick, *General Theory of Knowledge*. New York 1974, s. 172, 188. Podobně A. Schütz, *Collected Papers I*. The Hague 1966.)

13) S. Morawski, *Inquiries Into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge, Mass. 1974, s. 124.

širokého kontextu „normálních“ filmů, takže jejich lineární časování nabývá specifického, „divadelního“ charakteru.<sup>14)</sup>

#### IV.

Jakkoli je význam času a časového vědomí diváka pro pochopení podstaty filmového díla zásadní, není naším současným tématem, a proto se omezíme jen na rytmus a harmonii, tedy na vlastní konstitutivní faktory estetické hodnoty. Problém rytmu je ovšem obdobně komplikovaný: jako východisko stručného ohledání přijmeme Whiteheadův závěr, že „podstatou rytmu je fúze stejného a nového“.<sup>15)</sup> Stefan Morawski nalézá v rytmu specifiku uměleckého díla: „Každé umělecké dílo získává svůj autentický prostor díky své specifické struktuře, svému vnitřnímu rytmu, který je evokován prostorovými, časovými nebo časoprostorovými dominantami.“<sup>16)</sup>

Ve filmu jde o časoprostorové dominanty, ovšem dominanty (kontrasty) specifického filmového časoprostoru.<sup>17)</sup> Tyto dominanty, které vytvářejí vnitřní rytmus, jsou strukturovány do „figur kontrastů“, které představují stavební bloky (dílčí estetické harmonie) estetického procesu. Ve filmové teorii se tak Ejzenštejn zmiňuje o „atrakcích“ a Tarkovskij prohlašuje v souvislosti s celistvostí filmového obrazu: „V každém detailu se tu projevují tytéž vlastnosti, jež má ucelené dílo. A charakter těchto vlastností vzniká ze vzájemného působení protikladných principů, jež jsou ve stavu neustálé rovnováhy.“<sup>18)</sup> (Srov.: „Jev je krásný, když kvality, které ho tvoří, jsou propojeny do uspořádaných kontrastů tak, že pojetí celku vytváří nejúplnější harmonii vzájemné podpory.“<sup>19)</sup>)

Estetický prožitek, proces vnímání v estetickém regionu, má tak oscilační charakter; osciluje mezi mnohým a jedním, mezi mnohostí a mnohoznačností stimulů a vydělujícím, jednotícím vědomím, jednotou vědomí. Je tak

14) „Vlastní dominantou filmového obrazu je rytmus, vyjadřující tok času uvnitř obrazu.“ (A. Tarkovskij, *O filmovém obrazu*, „Panoráma“ 1980, č. 3, s. 27.)

15) A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge 1919, s. 198.

16) S. Morawski, c. d., s. 103.

17) Srov. např. „temporální gestalt“ (viz: M. Merleau-Ponty, *Film a nová psychologie*, „Illuminace“ 1, 1989, č. 2; s. 12–22); „zástupný prostor“ (viz: R. P. Kolker, J. D. Ousley, *A Phenomenology of Cinematic Time and Space*, „The British Journal of Aesthetics“ XIII, 1973, s. 388–396).

18) A. Tarkovskij, c. d., s. 25.

19) A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*. New York 1967, s. 267.



cítěným kontrastem na pozadí identity, identity jediného recipujícího Já a jeho finálním výsledkem je harmonie. Kontrast ve vnímání znamená, že vstupující „data“ nejsou pouze slučitelná, homogenizovatelná (nízká úroveň harmonie), ale vytvářejí opozici, kontrast, který zvyšuje intenzitu zážitku; následná harmonie, dílčí a přechodná, tak vzniká „navzdory“ stimulaci a jejím dílčím významům, a je to tedy harmonie aktivní a dějící se, se stálým podílem disharmonického. Neboť kontrast nevzniká jenom ani převážně přítomností distinktních prvků ve vjemovém poli, ale také „kumulací významů,“<sup>20)</sup> kumulací, resp. spíše superponováním dílčích recipovaných estetických hodnot. Kumulace ovšem neznamená pouhé sčítání, zahrnuje (v retenci i ve vzpomínce, v paměťovém znovuvyvolávání i imaginativní dotvorbě) objektivizování, protože minulá hodnocení, a to hodnocení, která podstoupil recipient do té doby.

Jinými slovy, určitá fáze B recepčního procesu (příslušná mentální přítomnost) je tvořena bezprostředním prožitkem v čase  $t_B$ , spolu s časovou perspektivou zpět na dosavadní průběh prožitku (hodnocení), spolu s aktuálním hodnocením dřívějších hodnocení dílčích estetických hodnot. (Pro zjednodušení pomíjíme časovou strukturu mentální přítomnosti.) Mezi těmito složkami prožitku vzniká průběžně napětí, kontrasty, které se opět syntetizují v novou harmonii. V estetickém regionu se pak uplatňuje i subjektivní cíl prožitku, dosažení jádra regionu – estetické hodnoty, a to tak, že esteticky relevantní kvalita se chápe také jako příslib hodnoty; dílčí osvojená hodnota pak jako příslib (součást) celkové hodnoty.

Vidíme opět, že tok času, „objektivní život minulého [tj. v našem případě minulého hodnocení – pozn. VZ] a budoucího [tj. příslib hodnoty, subjektivní zaměření na odkrytí celkové estetické hodnoty – pozn. VZ] je nevyhnutelným prvkem rozrušování harmonie.“<sup>21)</sup>

Celková estetická hodnota konkrétního uměleckého díla pak tkví v procesu, v čase rozvinuté oscilaci harmonizovaných kontrastů (a to v řadě úrovní: vjemové pole, imaginativní prodloužení percepce, na úrovni hodnotové v syntézách pozitivních a negativních estetických hodnot), tedy v procesu s esteticky relevantní časovou hodnotou a vyúsťuje, je novou harmonií, novou jednotou vědomí.

Tento proces můžeme také popsat jako rozklad (ovšem kontrolovaný) stimulujícího kontinua (filmové projekce v našem případě) na dílčí uspořádané kontrasty, harmonické figury a opětovné sjednocování do kontinua

20) Mukařovský mluví o „významové kumulaci“ ve větě, kdy každá následující jednotka významu se vnímá již na pozadí všech dřívějších a nakonci věty je ve vědomí čtenáře simultánně přítomen celý soubor významových jednotek. Naše použití pochopitelně překračuje verbální rovinu. (J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 127.)

21) A.N. Whitehead, c.d., s. 226.

harmonické oscilace (vzorce) kontrastů na bázi kontinuity vědomí. Oscilace probíhá tedy i ve „vertikálním“ směru, tzn. mezi póly „kontinuita – diskontinuita“ a oblastmi syntéz různých hierarchických úrovní.

Ze strany časového vědomí recipienta by pak bylo možné určit další složku celkového procesu recepce (celkové estetické hodnoty) jako proměnlivou, heterogenní kontinuitu živých přítomností, mentálních „Nyní“, jejichž rozpětí v průběhu recepčního procesu kolísá v závislosti na charakteru stimulu (novost, komplexnost, výraznost aj.), na zaměření subjektu, množství právě přijímané informace atd. Tento bod by si zasloužil větší pozornost, zde se musíme omezit na poukaz, že průběh těchto proměnlivých „Nyní“ posiluje oscilační charakter jak procesu recepce, tak i estetické hodnoty uměleckého díla.

## V.

Při rozboru estetické hodnoty a její strukturace se nelze vyhnout otázce narativní struktury. Její závažnost ve filmovém díle se projevuje třeba i ve stále užívaném dělení filmů na hrané (syžetové), tedy s příběhem, a ty ostatní. Již z existence filmů bez vyprávění vyplývá, že explicitní narativní struktura není pro film podmínkou nutnou, na druhé straně je ale málo filmů, označovaných za velká umělecká díla, které by byly bez příběhu.

Tak jako každému jednotlivému obrazu (záběru) přiřítáme také kontextuální význam, tak také intendujeme a anticipujeme tento kontext sám, tzn. že přiřítáme nebo se snažíme přiřít jakémukoli řetězci obrazů (významů) status příběhu. Musíme zdůraznit, že narativní struktura je oproti celkovému estetickému procesu užší a v provázané struktuře kontrastů a sjednocení, v oscilaci harmonií a disharmonií tvoří pouze jednu, i když závažnou linii, jako rytmus díla. Vyprávění harmonizuje sled významů a v tomto smyslu funguje stejně jako rytmus díla. Dochází tak k interferencím mezi vyprávěním jako „syntézou heterogenního“<sup>22)</sup> a syntézou zaměření v estetickém regionu, protože rytmus dílčích harmonizací, dílčích estetických

22) „Vyprávění je syntézou heterogenního, v níž se disparátní prvky lidského světa ... spojují a harmonizují.“ (P. Ricoeur, *Temps et récit*. Tome I. Paris 1983, s. 101). V souvislosti s Ricoeurovými názory si připomeňme výše uvedené pojetí alternativní reality, možného světa uměleckého (filmového) díla, neboť Ricoeur chápe fungování fiktivního vyprávění jako rozšířenou metaforu, která „nabízí čtenáři možný svět, aby do něj vstoupil a prošel jím“. Nebo na obecnější rovině, F. Miko, *Hodnoty a literární proces*. Bratislava 1982, s. 111: „O čo tu teda ide v rytme a rýme, je 'stretnutie' rôznosti a rovnakosti, ich konfrontácia a zjednotenie, tj. prekonanie lexikálno-syntaktickej rôznosti rytmickou či rýmovou rovnakosťou; teda o 'homogenizáciu heterogenného'.“

hodnot, není totožný s rytmem vyprávění. (To neznamená, že existují odděleně; rytmus estetického procesu má rytmus vyprávění začleněn, integrován do své struktury, ale kvůli popisu vyprávění ho z estetické struktury vydělujeme.)

Pro naše zkoumání ilustrativní popis principu vyprávění podává Tzvetan Todorov; uvádíme delší citát v hlavním textu, protože strzuje nejen oscilační charakter procesu recepce, ale nepřímou i koncepci harmonie a jednoty vědomí, jak je prezentována v této studii.

„Každé vyprávění je pohybem mezi dvěma stavy rovnováhy, které si jsou podobné, ale nejsou identické. Na začátku je vždy vyvážená situace; postavy tvoří sestavu, která může být v pohybu, ale která si nicméně zachovává jisté množství základních vlastností beze změny ... pak se přihodí cosi, co naruší klid a vytvoří nerovnováhu ... rovnováha se pak znovu obnoví, ale není tatáž jako na začátku. Základ vyprávění tedy zahrnuje dva typy epizod: epizody, které popisují stavy rovnováhy nebo nevyváženosti, a epizody, které líčí přechod od jednoho stavu k druhému. První typ kontrastuje s druhým obdobně jako stabilita se změnou, jako adjektivum se slovesem.“<sup>23)</sup>

Povšimněme si v této souvislosti i paralely s definicí rytmu uvedenou výše (fúze stálého a nového) a dále principu reality, který se uplatňuje, na základě reference, jak ve filmu, tak i ve vyprávění. Oba typy procesů své obsahy „zeskutečňují“<sup>24)</sup> tím více, spojí-li své síly.

## VI.

Výsledkem celkové, konečné estetické syntézy je nová harmonie, nová jednota vědomí. Výsledkem osvojení nové, komplexní estetické hodnoty je rozšíření recipientova osobního estetického horizontu. Na toto sjednocení jednotě vědomí lze pohlížet jako na podstatu estetického prožitku.<sup>25)</sup> Zá-

<sup>23)</sup> F. T. Todorov, *The Fantastic in Fiction*. „Twentieth Century Studies“ 3 (May 1970), s. 88. K tomu srov.: „Pro skutečnou podstatu věcí jsou základní dva principy, které se stále znovu opakují v jednotlivých ztělesněních při zkoumání kterékoli oblasti reality – princip změny a princip stálosti. Nic reálného se bez nich neobejde.“ (A. N. Whitehead, *Science and Modern World*. New York 1975, s. 238.)

<sup>24)</sup> Srov. názor H. Whitea, podle něhož přisuzujeme vyprávění referenční charakter proto, že si představujeme, že ve vyprávění k nám promlouvá sám svět. Viz H. White: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. In: *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1981.

<sup>25)</sup> „Navrhují, aby se říkalo, že nějaká osoba má v průběhu daného časového úseku estetický zážitek tehdy a jen tehdy, jestliže větší část její mentální aktivity je v tomto období sjednocena a stala se příjemnou proto, že je spjata s formou a kvalitami smyslově prezentovaného nebo imaginativně intendovaného objektu, na nějž se soustřeďuje její přímá pozornost.“ (M. C. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ XXXIV, 1978, č. 1, s. 5.)



kladem syntéz všeho druhu („i rozpory jsou útvary syntéz“) je pak, nejen podle Husserla, „všeobšáhlé vnitřní vědomí času“.<sup>26)</sup> Kdy a jak dochází k syntéze celkové estetické hodnoty a kdy ke vzniku a završení hodnoty umělecké, vlastního poselství a smyslu uměleckého díla? Sotva postačí mechanicky odseknout, že na samém konci vnímání nebo popřípadě ve fázi estetické responze, až dílo „dojde“. Situace je mnohem složitější a v zužujícím se prostoru můžeme podat jen náčrt.

Klíčovým pojmem zde bude „transcendence“, a to transcendence reality, času, personálního Já a estetického regionu. Navzdory tomu, že tento proces transcendence uskutečňujeme mnohokrát za život při adekvátní recepci velkých uměleckých děl, jeho popis a exaktní výklad je záležitostí spleťtí, a proto si vypomůžeme:

a/ deskripcí z několika prolínajících se hledisek;

b/ využitím některých názorů nebo názorových systémů jako explikačních pomůcek.

Chápání umění, uměleckého díla jako alternativní reality, jako možnosti (možný svět), která má konkrétní charakter a není proto pouhou konceptuální schematizací reálného, ale alternativou (modelem) s postavením reality, má řadu zastánců.<sup>27)</sup> Přijetí tohoto hlediska, což činí a pro adekvátní recepci uměleckého díla také činit musí každý vnímatel, představuje jednu z podob transcendence každodenní reality. Mohli bychom pojednat další formy transcendingících aktivit, od vjemových dat po figury významů, od hmotného nosiče uměleckých sdělení po imaginativní dotváření (s důležitým posunem ke kvazičasovosti imaginace bez pevného časového řádu běžné percepce); naším tématem je však především rozdíl estetické a umělecké hodnoty.

Heidegger v návaznosti na Husserla zjišťuje, že „...aby člověk poznal, co existující realita je, musí tuto realitu transcendovat – včetně sebe sama – a vejít ve vztah k realitě v rámci kontextu bytí. Člověk musí transcendovat sebe sama, aby si uvědomil své možnosti a musí transcendovat věci kolem sebe, aby si uvědomil jejich bytí.“<sup>28)</sup> (Tímto úryvkem chceme zdůraznit moment transcendence a existenciální kontext uměleckého díla, nikoli „otázku bytí“.) Návaznost na Husserla se projevuje v implicitním gnoseologickém akcentu na eidetickou imaginaci, která dospívá k uchopení pod-

26) E. Husserl, *Karteziánské meditace*. Praha 1968, s. 44.

27) Srov.: „Umělecké dílo je imaginativním výhledem z reálného. Vstup do kontemplace uměleckého díla znamená opuštění kontextu reálného a chápání konkrétní alternativy jako možnosti.“ (D. Walsh, *The Cognitive Content of Art*. „The Philosophical Review“ LII, 1943, č. 5, s. 451.) Zcela obdobně filmový teoretik S. Cavell: „Nedíváme se ani tak na svět [při vnímání filmu – pozn. VZ], jako z něj vyhlížíme ven, zpoza sebe.“ (c. d., s. 101.)

28) Citováno podle R. B. Stulberg, *Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication*. „JAAC“ XXXV, 1979, s. 258 – 265.

staty viděním téže věci (což může být i svět, život, samotné Já atd.), viděním reality v mnoha perspektivách, v mnoha kontextech a v mnoha možnostech. Což je činnost a funkce, v níž je umění nenahraditelné.

## VII.

Při recepci uměleckého díla jsme však zprvu omezeni estetickým regionem; i alternativní reality vnímáme v jeho rámci, v modu estetického zaměření. Má-li umělecké dílo splnit svoji funkci, tzn. rozšířit celkový horizont svého recipienta, prohloubit poznání reality (zahrnující subjekt) v rozšíření existenciálního kontextu (přičemž „poznání“ je zde míněno v nejširším možném smyslu, dalece přesahujícím „kognitivní funkci“), musí přesáhnout estetický region, rozrušit harmonii estetické hodnoty, jednotu vědomí. Jak? Předznačíme, že na křídlech estetické hodnoty a díky popudu, který vzniká transcendencí časového toku, primární časovosti uměleckého díla.

Názornou představu o typu časové transcendence, který máme na mysli, podává rozbor Gabriela Marcela, týkající se hudebních útvarů: „Postupně, jak přecházíme od tónu k tónu, vynořuje se jisté uspořádání, ustavuje se forma, kterou jistě nelze redukovat na organizovanou následnost stavů. Pravou podstatou této formy je, že se projevuje jako trvání, a přesto svým vlastním způsobem transcenduje čistě temporální řád, v němž se manifestuje.“<sup>29)</sup>

Husserl, na obecnější úrovni, dovozuje při analýze konstituce transcendentálních časových objektů, že prožitek objektu tohoto typu je sám intencionálním aktem, který probíhá a je zakoušen jako imanentní časový objekt.<sup>30)</sup> V případě filmového díla snadno odvodíme, že proces recepce, oscilace uspořádaných kontrastů, je také imanentním časovým objektem, komplexním aktem, který intenduje transcendentální časový objekt – celkovou estetickou hodnotu.

Zde je důležité si uvědomit, že vždy intendujeme více, než je posléze vypíněno, že intendujeme estetickou hodnotu (srov. příslib hodnoty, uvedený výše) a tato intence je vyplňována, konkretizována, ale nikdy ne zcela

29) G. Marcel, *Bergsonism et musique*. „Revue Musicale“ VII, č. 3, s. 223; cit. dle: S. K. Langer, *Feeling and Form*. London 1953, s. 116.

30) E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, zejména §§ 44, 45.

(úběžníkem intence je idealita). Zapamatujme si pro další postup toto nikdy-ne-zcela-dosažené, protože tentýž moment se uplatňuje v přítomnosti Ega, v samém základu a zdroji subjektivity.

Celková estetická hodnota se tak kontinuálně vytváří, „houstne“ v průběhu recepcce; má jisté trvání, ale nemá přesnou časovou lokalizaci (což vyplývá z jejího charakteru transcendentálního časového objektu).

Pro znázornění si její vznikání můžeme představit jako proces vyvolávání fotografie: latentní obraz přechází do viditelného, nejprve v podobě nejasných kontur, pak jako plný tvar až po precizaci detailů. Celková estetická hodnota tak žije „nad“ probíhajícím, rozvíjejícím se časovým objektem – recipovaným uměleckým dílem.<sup>31)</sup>

Tato transcendence časovosti, vynořující se celková estetická hodnota, vytváří „dopředný časový popud“<sup>32)</sup>, který se šíří „vertikálně“ i „horizontálně“. V horizontálním směru se integruje s časovostí uměleckého díla (srov. kumulaci významů a časovou perspektivu výše), s odvíjejícím se procesem oscilací; vertikálně je hybatelem transcendující intence. Zdůrazňujeme tento moment (ve významu „momentum“) proto, že umožňuje objasnit vlastní přechod z estetického regionu do „horizontu všech horizontů“, do „žitého světa“, ovšem v modu „žitých potencialit“, v rozšíření a hloubce, dalece přesahující „každodenní“ zkušenost.

Vynořující se estetická hodnota tak představuje „vektor“, který transcenduje časovou strukturu díla a vede „ven“ z estetického regionu.

## VIII.

Naplňovaná intence estetické hodnoty, realizace celkové estetické hodnoty, představuje finální syntézu, harmonii, která však chová v sobě samé zdroj nestability; jednak vlivem popudu transcendujícího pohybu, jednak vlivem „principu přenosu“, se „vektor“ estetické hodnoty mění, rozšiřuje, na „skalár“ hodnoty umělecké, na uchopení reality v novém, expandovaném

31) Dynamiku této hodnoty, pohyb, který transcenduje primární časovost, jsme neoznačili jako „houstnutí“ náhodou. Při pohledu na recipienta lze, v souladu s H u s s e r l e m, rovněž mluvit o houstnutí: „Já, jakožto personalita, není antropologickou transcendentální entitou, ale hustotou transcendentální přítomnosti.“ (E. H., *Ideen ... I.*, příloha XII.)

32) „Proces, se svým vynořováním vzorce, struktury, je ve svém konkrétním průběhu vždy třífázovou záležitostí. Jistá vstupní, počáteční akce, událost, střet, rozrušuje dosud danou strukturu a přispívá dopředným časovým popudem, vytvářejícím nestabilitu.“ [Podtrhl–VZ.] (R. S. B r u m b a u g h, *Unreality and Time*. Albany 1984, s. 24). Srov. k tomu dynamiku vyprávění – viz T. T o d o r o v výše.



modu, v extenzi, která je současně hloubkou vzhledu. Estetická hodnota přitom nemizí, ale integruje se do hodnoty umělecké.<sup>33)</sup>

Proces recepce, vytvářející vlivem vynořující se celkové estetické hodnoty impuls, může pokračovat dvěma směry: buď destrukcí harmonie směrem „dolů“, poklesem amplitudy oscilace, setrváním v estetickém regionu a retencionálním propadáním uchopené estetické hodnoty, nebo může expandovat (ve vertikálním směru, transcendujícím časovost), rozrušit harmonii estetické hodnoty a umožnit tak „vizi“ potencialit reality, vizi „podstaty“ žitého světa.

Poněkud abstraktní výklad můžeme „uzemnit“ konfrontací se zkušeností, připomeneme-li si stav, kdy nás nějaké umělecké dílo skutečně zasáhlo. I při pocitech výrazně kladných lze málokdy mluvit o harmonii, a když, tak nikoli o harmonii estetické (tou není ani tradiční katarze). Příznačné pro „skalární“, globální charakter umělecké hodnoty je, že její prožitek je sotva kdy verbalizovatelný, popsateľný z hlediska obsahu a také že si v paměti udržujeme většinou jen intenzitu pocitu (skalární kvantitu), s jakou nás dílo oslovilo.

## IX.

Závažnost a sílu, s níž „dvojtakt“ estetická – umělecká hodnota působí, můžeme objasnit i na základě rozboru „živé přítomnosti“, zdroje tempora-

33) „Princip přenosu“ uvádí R. W. Lind na percepční úrovni v rámci estetického vnímání jako „tendenci vyšších stupňů ohniskové excitace k 'bočnímu' rozšiřování na ostatní jevy, prezentované současně. Čím živější je zájem o stimul, tím rozpínavější jsou odstředivé vlny zájmu, šířící se od ohniska.“ (R. W. Lind, *Attention and Aesthetic Object*. „JAAC“ XXXVI, 1980, č. 2, s. 138.) V našem pojetí jde o vyšší, hodnotovou sféru procesu, o explikaci principiálního pohybu, přechodu od estetické hodnoty k umělecké. Podobně se tohoto pohybu dotýká Whitehead při analýze formální konstituce aktuální události (skládající se ze tří fází: recepce, doplnění a uspokojení): „Druhý stupeň [tj. doplnění – pozn. VZ] se řídí soukromým ideálem, který se vytvoří postupně v procesu samém. Tím se mnohá 'cítění', sekundárně pocíťovaná jako cizí, transformují v jednotu estetického ocenění, které se vnímá bezprostředně jako soukromé, osobní. Je to vstup 'žádostivosti', kterou v případě vyšších úrovní označujeme jako 'vize'. Rečeno jazykem fyziky, 'skalárová' forma překonává původní 'vektorovou' formu: zdroje se podřizují individuální zkušenosti. Vektorová forma se neztrácí, ale skrývá se jako báze skalární superstruktury.“ (A. N. W., *Process and Reality*, s. 212.) Souvislost a simultánnost extenze s intenzitou (hloubkou), kterou popisujeme v rámci přechodu od estetické k umělecké hodnotě, obecně doložil Hegel. (G. W. F. Hegel, *Logika ako veda I*. Bratislava 1985, s. 248.) O nestabilitě finální harmonie srov.: „Z důvodů esenciální individuality mnoha věcí existují konflikty konečných realizací. Souhrn mnohého v jedno a sekundární odvozování závažnosti z tohoto jednoho pro mnohé, zahrnuje konflikt, neuspořádanost, nespokojenost.“ (A. N. Whitehead, *Modes of Thought*. Cambridge 1938, s. 70 – 71.)

lizace a přítomnění Já. Pro stručnost odkazujeme na Derridovu kritickou analýzu Husserlova pojetí absolutní subjektivity:

„Smysl, ve své podstatě temporální, není nikdy jednoduše přítomný, je vždy již vázán na pohyb ‘stopy’.[...]Živá přítomnost tryská z neidentity se sebou samým a z možnosti retencionální stopy (trasy). [...] ‘Vstup do světa’ je primordálně implikován v pohybu temporalizace.“<sup>34)</sup> Tento proces zvnějšňování (připomeňme si výše uvedený poukaz na intenci estetické hodnoty) znamená v případě recepce uměleckého díla onu expanzi „ven“ z estetického regionu. Lze tedy říci, že umělecká hodnota zasahuje recipující subjekt v „neuralgickém“ bodě, v samém zdroji subjektivity a díky tomu může dosahovat tak pronikavých účinků. Transcendence časovosti, subjektivity, tak posiluje inherentní intersubjektivní složku subjektu a zbaňuje tak uměleckou hodnotu subjektivní relativnosti.

Opět ne náhodou se na tento bod, neidentitu se sebou samým v živé přítomnosti, zaměřují zkoumání vzniku a tvorby významů a po ruce je oblast, kde se tato neidentita projevuje patologicky – schizofrenie. Gilles Deleuze tak o významu ve schizofrenním diskursu zjišťuje:

„Jde o význam, který nemůže být fixován ani ve slovech, ani v totalitě diskursu, ale který je předzobrazen v procesu transformace kodifikovaného diskursu do diskursu uhýbaného, subjektivizovaného.“<sup>35)</sup> Zdůrazňujeme zde opět princip přechodu, transformace, v našem případě transcendence estetické hodnoty (která „dodává energii“) směrem k hodnotě umělecké – smyslu uměleckého díla.

Vlastní umělecká hodnota tak tkví v dynamice a intenzitě této transcendence reality, času, ego-centrického Já a parciálního Já estetického regionu, ve vizi „superjektu“ – plně potencializované reality, jejíž součástí (poznávanou a uchopovanou) je transcendující subjekt sám.

Umělecké dílo tak před člověkem odhaluje klíčem estetické hodnoty propasti, aby se jim mohl vyhnout, i výšiny, aby se k nim mohl povznést.

---

<sup>34)</sup> J. Derrida, *Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston 1973, s. 86.

<sup>35)</sup> G. Deleuze, *The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud*. In: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralistic Criticism*. Ed. J. V. Harari, Ithaca 1979, s. 277 – 295.

## SUMMARY

### **Aesthetic vs. Artistic Values: Determining the Difference with Respect to a Film Work of Art**

1. the introductory part, the author summarizes potential concepts of the relation between aesthetic and artistic values – identity, inclusion, penetration, separation. His subsequent analysis is rather in favour of the separation of the two areas of values mentioned above, the author proving that identifying artistic and aesthetic values of a work of art is an untenable reduction, detrimental as far as understanding the role of art is concerned. Subsequent considerations are based on incorporating the time factor into examining both values, which permits the author to distinguish between the overall aesthetic value and the artistic value of a work, although the two values are similar in that they represent emerging, visible qualities. Furthermore, the realization and existence of both values are examined from three viewpoints, namely:

- a) difference in the time structure,
- b) from the viewpoint of receiving consciousness,
- c) from the viewpoint of the subject's transcendence during the process of the perception of a work of art.

First, the aesthetic value is examined in general, the author making use of concepts such as interest, aspect seeing (seeing as ...) and aesthetic region in a phenomenological sense. An important section is dedicated to the reflection and self-reflection of the receiving party. Using a film as an example, the author proves that the time of a co-constituted film work of art, the film spectator's time within the aesthetic region, is an inherent part of the aesthetic value of the work.

The analysis of the time component of the aesthetic value transpires into concepts such as rhythm and harmony, the author arriving to partial conclusions concerned with an oscillating character of aesthetic experience, especially in connection with internal time awareness and the mental „now“. An important part of a work of art, namely its narrative structure, is briefly mentioned, the author carefully differentiating between the rhythm of partial harmonizations, partial aesthetic values and the narrative rhythm.

From his observations on the result of the final aesthetic synthesis as a new unity of consciousness, the author proceeds toward an analysis of the artistic value, which is based on the concept of transcendence. A work of art is conceived here as an alternative reality, „the possible world“. The author's attention is focused mainly on the time transcendence and the overall aesthetic value is then conceived



as a transcendental time object in a Husserlian sense. The time transcendency produces a „forward time impetus“ which allows to proceed beyond the time horizon of perception. The time transcendency affects the subject in the sensitive point of the live present, in the source of subjectivity–non–identity with oneself. The conclusion defines the artistic value as dynamics and intensity of the transcendency of reality, time, egocentric „I“ and partial „I“ of the aesthetic region, as a vision of Whiteheadian superject.

## ZAČÁTKY ČESKÉHO FILMU A PRÁVNÍ PŘEDPISY

Karel Litsch

Necelé tři roky po prvním filmovém představení bratří Lumièrových v pařížském Grand-Café (28. prosince 1895) vstoupil český film na Výstavě architektury a inženýrství v Praze na jeviště s bílým plátnem, na kterém se mělo v budoucnu promítat nejpopulárnější umění 20. století. Právě narozený český film, reprezentovaný hned třemi krátkými dílky jeho průkopníků J. Kříženeckého a J. Švába Malostranského, představuje dodnes plně nedoceněný úspěch novátorů a krásný výsledek zdravého fandovství pro úplně neznámou a novou věc. Nadšenci se většinou nestarají mnoho o právní předpisy a často se o ně ani nemohou starat, což jim je a bývalo vyčítáno okolím i úřady. Přesto ale nežijí ve vakuu a ať si to uvědomují nebo ne, právní řád se plně vztahuje i na jejich činnost. Svým jednáním, byť by to bylo jen zcela soukromé filmování „cinematographem“ z konce minulého století, mohli založit takové skutečnosti, s nimiž zákon spojoval právní následky ve formě práv i povinností. Neobstojí zde námitka, že tehdy neexistovalo filmové právo a že je povoleno konat vše co zákon nezakazuje, neboť např. pouhým natáčením v přírodě, mohli naši průkopníci poškodit zemědělský porost a majiteli pozemku by pak náležela náhrada podle Všeobecného občanského zákoníku z r. 1811. Vzhledem k tomu, že u prvních „filmařů“ nešlo o činnost „k účelům obživy“, jak vyžadoval živnostenský řád, řídily se podle občanského zákoníku i další právní vztahy, jako např. nájem rekvizit, nákup přístrojů, filmového materiálu apod. Velmi složitou právní otázku mohla pro začínající filmaře představovat již při prvním natáčení ochrana práva osoby na vlastní obraz. Svízelnost otázky spočívala v tom, že když se ve filmu objevila náhodně nafilmovaná osoba, třeba náhodný chodec, znamenalo podle striktní dikce zákona každé veřejné promítání filmu bez souhlasu tohoto chodce žalovatelné porušení jeho práva osoby. Tato překážka byla o to složitější, že mohla být odstraněna

pouze souhlasem zobrazené osoby nebo jejích dědiců, a to s každým promítáním. Rakouská literatura a judikatura vycházely zde ze znění §§ 13 a 40 autorského zákona (č. 197/1895 ř. z.), že „bez přivolení zobrazené osoby není dovoleno její fotografický obraz čili fotografické vypodobnění její osoby uveřejňovat“, a mladý právník Jan Heller z toho vyvodil, že „předvádění živého obrazu veřejnosti kinematografem jest stupňované uveřejňování“<sup>1)</sup>, které je vázané na svolení vyobrazené osoby. Ale filmovaná osoba nemusela dokonce ani čekat na předvádění filmu, nýbrž mohla požádat o soudní ochranu již v době před vyvoláním filmu. Ve zcela jiné právní situaci se ovšem nacházel fotograf-živnostník, který pořizoval portréty i umělecké nebo jiné fotografie po živnostensku, to znamená za účelem obživy. Pro jeho činnost fotografickou byl závazný Živnostenský řád z roku 1859 (č. 237/1859 ř. z.) a jeho právo autorské na fotografii obsahovalo především výlučné právo uveřejňovat, rozmnožovat a prodávat fotografie. Objednal-li si u tohoto živnostníka-fotografa svou podobiznu zákazník, získal zároveň k ní právo autorské.

Neočekávaný a neobyčejně velký divácký úspěch filmu a s ním související rozvoj filmové techniky způsobily, že právě filmového práva netrval příliš dlouho. Již začátkem 20. století bere evropská legislativa film plně na vědomí a např. německý zákon na ochranu umění z roku 1907, který ovlivnil jen velmi pomalu rakouskou právní praxi, poskytl již možnosti bez právních důsledků natáčet a předvádět historické nebo soudobé politické a jiné osobnosti, shromážděné davy, průvody atd., včetně uměleckých portrétů nebo obrazů. Složitě úvahy právníků habsburského soustátí, zda je dovoleno na filmu zachytit císaře a jeho rodinu, ministry císařského domu a další osobnosti, byly překonány životem, který šel mnohem rychleji než zastaralé juristické představy – vladaři i jejich ministři, umělci i krásné ženy toužili po popularitě, chtěli se objevit před „Jeho Veličenstvem publikem“ a to jim mohl poprvé v dějinách lidstva levně a rychle zajistit film, stačilo, aby byli předváděni dosti důstojně, a nikdo z nich neprotestoval. Na druhé straně měly reportážní a přírodní filmy nesporné výhody pro své tvůrce, nevyžadovaly totiž vysoké náklady, neboť se natáčely bez placených herců a drahých kulis.

Ochrana autorského zákona, respektive práva se vztahovala rovněž na literární díla a divadelní hry, které mohly inspirovat libretistu filmu nebo tvořit přímo podklad scénáře. Námitka, že se tehdy ještě ve filmu nemluvílo a že tedy text nemohl být věrně reprodukován, byla právně úplně irrelevantní, neboť zákonodárce tu aplikoval úspěšně zkušenosti z baletních libret a pantomim. Proti autorskému zákonu se proto provinil zejména ten, kdo bez

<sup>1)</sup> Jan Heller, *Úvod do práva kinematografu*. „Sborník věd právních a státních“ XIII (1912–1913), s. 152.



souhlasu oprávněného zasahoval do jeho práv a disponoval s dílem. Vzhledem k tomu, že autorské právo zaniklo v zásadě ve lhůtě třiceti let po autorově smrti, zahraniční i domácí producenti často filmovali starší předlohy. V této skutečnosti a v malé vyspělosti českého filmu mohou spočívat důvody, proč naši filmaři v rakouském období téměř neužívají ke zfilmování díla současných českých populárních spisovatelů. Že tehdy v souvislosti se zfilmováním literárního díla v tzv. Předlitavsku téměř nedocházelo k zásahům do výhradního dispozičního práva s dílem nebo, jak se tehdy také uvádělo, k porušení absolutního práva původského, vyplývá již z toho, že do konce roku 1912 byl soudně řešen pouze jeden spor. Zpráva odborníka pro právo kinematografu k tomuto případu uvádí, že „...pp. Schwarzové, autoři jakési frašky nebo veselohry ‘Der zerbrochene Spiegel’ žalovali v červenci 1912 před soudem karlovarským podnikatele kinematografu, jenž týž děj představoval v kinematografickém divadle čili biografu, jež byli pp. Schwarzové dávali s velkým úspěchem na zdejším ‘Varieté’. Pohříchu nedočkali jsme se soudního rozhodnutí této zajímavé rozepře, neboť dle zprávy zástupce žalobců ... má býti tento spor mezi stranami ukončen vyrovnáním.“<sup>2)</sup>

Ve velmi skromných začátcích a rozměrech našeho filmu budeme asi hledat jen obtížně složitější právní vztahy. Za situace, kdy jedna jediná osoba pracovala jako producent, režisér a libretista nebo kdy kameraman byl zároveň režisérem a libretistou či opačně, nevzniklo asi mnoho důvodů k velkým sporům. Nicméně v soudních archivech bychom asi našli řadu žalob důvěřivých mecenášů proti některým průkopníkům našeho filmu. Zkušenost a úcta k nim nám ale velí nechat tento materiál nadále spát.

Postupně vznikly první „společnosti“ s ryze výrobním charakterem. Společnost obstarávala uměleckou stránku filmu (scénář, režie, výtvarná stránka), technickou výrobu natočených filmů a většinou i jejich distribuci. Přesné vztahy mezi členy těchto společností jsou dnes již jen obtížně určitelné a jejich vyhledávání a popis by přesahovalo rozsah tohoto příspěvku. Obecně je možno říci, že se jednalo o společnosti ve smyslu § 1175 občanského zákoníka z roku 1811, podle kterého se mohly spojit dvě nebo více osob za jakýmkoliv účelem dovoleným právem, tedy i za účelem zisku. Pro vznik společnosti nebyly stanoveny žádné formality, jejím založením nevznikl nový subjekt práva, přesto zajišťovala dostatečně účast svých fyzických členů při společném podnikání. Nejstarší z těchto společností byla asi Kinofa založená roku 1911 Antonínem Pechem, nejúspěšnější zřejmě ASUM založená architektem Maxem Urbanem v roce 1912. Společnost pod firmou ASUM měla dvě výhody: relativně dobře situovaného

---

2) *Tamtéž*, s. 175.

zakladatele se slušnými uměleckými představami a vynikající a oblíbenou herečku v osobě Anduly Sedláčkové, manželky Maxe Urbana. Zakladatel společnosti si tedy nemusel činit starosti s honorářem hlavní představitelky svých filmů. Ale v této souvislosti budiž rovněž řečeno, že tehdy nemohli herci očekávat pohádkové gáže, typické pro americký film. Hmotné zajištění našich divadelních herců bylo více než skromné, znali sice zvláštní honoráře za tzv. záskoky, ale jiné možnosti výdělků neměli. Někdy v padesátých letech mi odpověděla první česká filmová herečka Berta Friedrichová na můj zvědavý dotaz k této otázce velmi jednoznačně a krátce: „Na to tehdy nikdo nemyslel.“ Nicméně již krátce po válce se hovořilo s obdivem o ohromném honoráři 50,- Kč za filmovací den velmi oblíbeného pražského herce.<sup>3)</sup> Právní stránka honorářů nebyla zvláště důležitá, příslušný byl opět občanský zákoník, zejména §§ 1151 a následující.

Rozvoj kinematografie v západní Evropě a ve Spojených státech a značné podnikatelské úspěchy v tomto novém průmyslovém odvětví vyvolaly brzy řadu právně dogmatických výkladů nejen o možnostech využití literárních a jiných uměleckých děl filmem, ale i o filmu jako předmětu ochrany původského práva. Mnoho stránek bylo popsáno o tom, zda hraný film spadá do kategorie takových uměleckých děl, jako jsou literatura, hudba, výtvarné umění, balet atd., nebo tvoří vlastní kategorii umění. Přeceňován byl význam technického postupu (obdobný jako u fotografických děl), ale také význam pohybu ve filmu (jako protiklad k statické fotografii), analyzována byla kolektivnost tvorby, charakter průmyslové výroby v protikladu k samostatnému tvůrčímu přístupu autora filmu, režiséra atd. Později pokládali další autoři zvukový film za dílo spojené, tj. za spojení hudebního, literárního, fotografického a výtvarného díla, němý kreslený film pak pouze za dílo výtvarné. Při argumentaci se opírali o starší literaturu o ochraně spisovatelů a nakladatelů až po panovnická privilegia a o četnou literaturu k francouzskému zákonu o literárním a uměleckém vlastnictví z roku 1793.

Jak již naznačeno, znalo rovněž rakouské právo od konce 1. poloviny 19. století ochranu práv autorů, která byla pak v moderním pojetí zakotvena v autorském zákoně. Určitá demokratizace umění v 2. polovině 19. století, rozvoj všeobecného vzdělání, aplikace technického rozvoje v umění a s tím související narůstající komercializace měly zcela zákonitě vliv na rozvoj tohoto právního odvětví. Podněty přinášela i bernská konvence z roku 1886 a hlavně její novela z roku 1908, která již obsahovala první jasné zmínky o ochraně kinematografie v požadavku, že původním dílům kinematografie je třeba poskytnout stejné ochrany jako jiným uměleckým dílům.

<sup>3)</sup> Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha 1958, s. 76.

Vývoj autorské ochrany filmu jako samostatného uměleckého díla, byl v Československu ukončen autorským zákonem ze dne 24. listopadu 1926 (č. 218/26 Sb.). Ovšem legislativcům nebyl tehdy pojem filmového díla zcela jasný, což vedlo k určitým nesrovnalostem, právní praxe a teorie se ale postupně sjednotily na výkladu znění zejména § 37 zákona autorského a přisuzovaly filmu charakter díla vlastní kategorie „...ať je dílem zcela originálním nebo ať se opírá o jiné dílo literární nebo umělecké ... jeví-li se jako osobitý duchovní výtvar“.<sup>4)</sup> Vyžadovala se tedy, jinak řečeno, tvůrčí činnost filmařů. V době zvukového filmu potvrdil Nejvyšší soud v roce 1936 (číslo 15198, rozhodnutí z 13.5.1936) pořadateli filmu původské právo k filmovému dílu jako celku, jednotlivým autorům pak právo na plnou ochranu jejich uměleckých příspěvků.

Rozvoj filmového průmyslu dokumentuje skutečnost, že koncem dvacátých let zaujal třetí místo v exportu Spojených států a kapitál investovaný do amerického filmového průmyslu přesahoval podle odhadu částku 65 miliard Kč. V této konkurenci mohl samozřejmě československý film obstát jen velmi sporadicky. Přesto nehrál v Evropě úlohu Popelky a počtem vyrobených filmů byla československá kinematografie dokonce na šestém místě na světě.

Všestranný zájem o film byl vyvolán v první řadě okolností, že již na počátku své existence nabízel zcela nové formy tvůrčího uměleckého projevu a především široké možnosti podnikání, neboť filmové umění získalo okamžitě masový ohlas a oblibu. Němý film nebyl nadto vázán na jazykové hranice, jako například tiskárenský průmysl a představoval slibný objekt mezinárodního obchodu. Stručně řečeno – film nejenže dával řadě umělců různých žánrů bohaté a nové možnosti uplatnění, nýbrž nabízel i zisk a z něho odvozené honoráře. Formy filmového podnikání, zisky i honoráře musely celé čtyři právníky smluvně zajistit, obhajovat před soudy, právně zdůvodnit jejich existenci a naopak, daňově utajovat, vyloučit za každou cenu konkurenci a zabezpečit proti zásahům třetích osob. V této souvislosti se pak staly otázky autorského práva běžnou rutinou, množily se zásahy státní správy do otázek provozu biografů, vznikly cenzurní předpisy, bezpečnostní předpisy, vyhláška o filmové osvětě atd.

Není bez zajímavosti, že československá vláda přikročila hned po válce k vydání vládního nařízení o filmování a zakládání filmových podniků na Slovensku (č. 128/1919 Sb.), kterým byl postaven pod kontrolu politických úřadů nejen vznik filmových podniků, nýbrž rovněž zřizování půjčoven a obchodů s filmy. Když se pak v období 1923 až 1925, po počátečním rozvoji, objevila v souvislosti s celkovou depresí průmyslu také krize čes-

<sup>4)</sup> Jindřich P r o c h á z k a, *Film v právu původském*. Praha 1947, s. 38.



koslovenské filmové výroby, rozhodlo ministerstvo vnitra, že musí být novým majitelům licencí na provoz biografů uložena povinnost „obehrát v nové licenční periodě ... ročně nejméně pět programů, jež budou sestaveny výlučně z filmů vyrobených v Československé republice“.<sup>5)</sup> Další opatření vyvolala v tomto směru hospodářská krize v letech 1929–32, kdy bylo dokonce konstatováno, že domácí výroba filmů vzrostla a že majitelé licencí kinematografických mají povinnost od 1. ledna 1932 předvésti ročně nejméně osm programů domácího původu.<sup>6)</sup> Přesto trpěl náš film stále špatnou organizací, nedostatkem kapitálu, nákladností výroby a po orientaci na zvukový film v roce 1930 také malou početností českého publika. Dnes již je méně známo, že v roce 1936 byly dokonce ministerstvem pro obchod, průmysl a živnost vydány směrnice pro udělování podpor a příspěvků na výrobu čsl. filmů. Podpora mohla činit 70 000 až 210 000 Kč a mohla být udělena pouze československému filmu, na kterém pracovali výhradně domácí tvůrci a jehož obsah nebyl v rozporu „s demokratickou koncepcí společenského života“ státu.

V předcházející části našeho příspěvku jsme se pokusili ukázat, že samotné filmování, vyvolávání negativů a případné pořizování dalších kopií, které probíhalo v době filmového starověku, za nejrůznějších překážek a na nejrozmanitějších místech, zakládalo pouze občanskoprávní vztahy. Byla-li však později výroba negativů o metráži až 2400 m, včetně dalších prací jako stříhání a lepení filmu, výroby titulků a kopií atd. zadána např. firmě POJA-FILM, to je známému podniku Aloise Jalovce ve Vodičkově ulici, pak přišly ke slovu předpisy Živnostenského řádu a samozřejmě rozsáhlé předpisy s provozem takového podniku související. V době mezi světovými válkami, po vzniku kapitálově silnějších filmových podniků, které spojily celou výrobu filmů od prvních námětů až po průmyslové rozmnožení díla, aplikují se vyšší formy kapitalistického podnikání. Filmové ateliéry jsou zakládány a organizovány jako společnosti podle obchodního zákoníku (č. 1/1863 ř. z.) nebo u nás převážně jako akciové společnosti podle akciového regulativu (č. 175/1899 ř. z.) a řady dalších československých právních norem.

Jakmile kinematografie jako samostatná forma umění postupně přecházela od amatérského nadšení ke specializovanému profesionálnímu uměleckému projevu, vznikla zároveň nutnost prezentovat výsledky této umělecké tvorby. Na rozdíl od divadla, mohla být tato prezentace hotového díla provedena relativně malými náklady, bez velkých samostatných budov, orchestrů, sborů, kulis a tedy i bez finančních deficitů. Nízké vstupné bylo vyváženo neobyčejně velkým zájmem lidových vrstev, možností ovlivňo-

5) „Věstník MV“, 1924, s. 285.

6) „Věstník MV“, 1931, č. 12.

vat obecnstvo a vytvářet umělecký žánr odvádějící pozornost od hlavních problémů života. Z těchto důvodů došlo velmi rychle k předvádění filmů na výdělečném podkladu a k podnikatelské objednávce filmových děl. Tento rozvoj byl tak mohutný, že jen v Praze existovalo již v roce 1912 čtyřicet biografů, další biografy byly v předměstích a samozřejmě i v menších městech. Heller uvádí, že dokonce královské zemské divadlo „vidělo se pohnuto alespoň některé dny v týdnu věnovati kinematografickým představením“.<sup>7)</sup>

První představení kinematografů měla jistě mnohem blíže k pouťovým atrakcím než k vážné umělecké produkci. Není proto náhodou, že rakouské úřady vycházely při povolování filmových představení v biografech s pevným sídlem i kočujících předváděčů filmů z dvorského dekretu o zásadách policejního dozoru nad kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, hudebníků etc., který pocházel z roku 1836. Podle tohoto dekretu mohly zemské policejní úřady povolit konání představení „všeho druhu“, a to bez stanovení doby trvání produkce, neboť ta je podle znění dekretu podmíněna „částečně cenou, zájmem, vzácností představení atd. ... kde se má produkce konat“.<sup>8)</sup> Norma byla tedy plně aplikovatelná na předvádění filmů, resp. udělení licence k jejich předvádění. Z doby habsburského absolutismu pak existovala řada dalších předpisů, zejména ohledně policejního dozoru nad požární bezpečností, mravnostní policie, zdravotního řádu, stavební inspekce a především zajištění veřejného pokoje a pořádku.

Již uvedený rozvoj biografů všech druhů vyvolal potřebu nové úpravy, ke které došlo v roce 1912 nařízením ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací.<sup>9)</sup> Ani tato norma však neřešila otázky zásadně a ve formě zákona, a byla proto chápána jako předběžná úprava. Nařízení stanovilo podmínky, jimž byly strany při provozu kinematografů podrobeny, a dalo správním úřadům směrnice, „jakým způsobem mají tyto dbáti důležitých zájmů osvěty, zejména ochrany mládeže ... stejně jako jak mají dbáti hospodářských zájmů v úvahu přicházejících“.<sup>10)</sup> Dále nařízení vycházelo z existujícího rakouského systému licencí, kterými se povolovaly různé druhy předvádění, a to buď přírodních obrazů a událostí (tedy jednotlivých negativů), nebo předvádění filmů. Jako dříve uděloval i nyní licenci politický zemský úřad, který zároveň stanovil podmínky, za jakých byla místnost způsobilá k účelům předvádění. Na udělení licence neexistoval právní nárok, což potvrzovala celá řada nálezů nejvyššího správního soudu ČSR a právo provozovat biograf nesmělo být propachtováno, což rovněž

7) Jan Heller, *c.d.*, s. 141–142.

8) Dekret dvorské kanceláře z 6. ledna 1836, sv. 64, č. 5, Sb. zák. po., odst. 2.

9) Nař. z 18. září 1912, č. 191 ř.z.

10) Prováděcí výnos k tomuto nařízení.

vyvolalo celou řadu právních stanovisek. Majitelem licence se mohla stát i právnická osoba, například obec nebo instituce humánní (dobročinné), které měly dokonce při udělování licencí přednost. Povinnost obstarat si k provozování biografů licenci dodržovali majitelé zřejmě velmi sporadicky, neboť ještě v roce 1920 uvedl výnos ministerstva vnitra, že podle zprávy policejního ředitelství v Praze „provozují majitelé biografů ve Velké Praze svoje podniky převážnou většinou bez licence a lze se důvodně domnívati, že stejně je tomu také u venkovských biografů“.<sup>11)</sup>

Přes relativně rychlý rozvoj filmovací a promítací techniky zůstala práce s celuloidovou páskou ve filmových laboratořích i v biografech, pro její vysokou hořlavost, po dlouhou dobu rizikovou záležitostí, která vyžadovala zvláštní pozornost a přísné zachování bezpečnostních předpisů. Elektrifikace přinesla sice v tomto směru řadu zlepšení, ale zároveň kladla zvýšené požadavky na odborné znalosti „kinooperátorů“, zejména v oblasti elektrotechniky. Z uvedených důvodů věnoval § 11 citovaného nařízení promítačům filmů nebo kameramanům zvláštní pozornost. Především byli povinni vykonat zkoušku a doložit tak svou odbornou způsobilost. Pro výkon těchto zkoušek byla místodržitelem ustanovena zvláštní komise pro království České se sídlem v Praze (č. 79 zemského zák. čes. částka XX/1912). Podmínkou připuštění ke zkoušce byla plně osvědčená zvláštní spolehlivost a způsobilost po stránce morální a fyzické. Prováděcí předpisy zdůraznily zvláště v tomto směru, „aby operátor skýtal svým dosavadním životem záruku pro bezvadné chování a aby byly vyloučeny bezpodmínečně osoby, oddané pití“. Fyzická způsobilost měla spočívat hlavně v „žádoucí pozornosti a duchapřítomnosti“.

Starší právní předpisy o divadelní činnosti a konání veřejných představení obsahovaly vždy ustanovení o pečlivém dozoru nad herci, kteří produkce prováděli. Tato policejní péče při promítání filmů bez přítomnosti živých herců a hereček odpadla, zůstala však velmi rozsáhlá předběžná cenzura upravená v §§ 15 – 20 citovaného nařízení. Veřejně promítány směly být jen takové filmy, které byly předem cenzurovány poradním sborem o čtyřech členech, složeným ze zástupce zemské školní rady, soudce a dvou zástupců dobročinných organizací. Na základě zřetelných důvodných námitek tohoto poradního sboru proti obsahu filmu mohl pak příslušný politický úřad vydat podle své volné úvahy rozhodnutí o zákazu promítání.

V létě roku 1919 byla výnosem ministerstva vnitra<sup>12)</sup> změněna příslušnost povolovacího úřadu v tom, že souhlas k předvádění filmů na veřejnosti poskytovalo pro celé státní území výlučně ministerstvo vnitra. V dalších letech došlo k několika změnám v počtu členů a složení poradních sborů,

11) „Věstník MV“, 1920, s. 297.

12) „Věstník MV“, 1919, s. 228.



ve kterých byl zejména zesílen vliv ministerské byrokracie, ale i významných spolků umělců. Ani nyní nebylo ministerstvo vnitra vázáno názorem členů poradních sborů a konečné rozhodnutí ministerstva, proti kterému nebylo opravného prostředku, zůstalo nadále výhradně záležitostí byrokracie. Stručný obsah filmů, jež cenzura neschválila k veřejnému promítání, byl publikován ve „Filmové hlídce“ Věstníku ministerstva vnitra. Na základě této informace měly politické a policejní úřady kontrolovat biografy a přesvědčit se, zda film není promítán pod jiným názvem. Kontrole podléhaly rovněž obrázky nebo plakáty ohlašující filmové představení, podle nichž „lze očekávat nemravná předvádění nebo jež jsou vypočítána na mravům odporující zvědavost, jako ‘večery pro pány’, ‘pařížské večery’, ‘pikantní filmy’“ (§ 25). V případě, že šlo o filmy mládeži nepřístupné, bylo proti majitelům licencí dokonce z úřední povinnosti zavedeno trestní řízení.

Ochrana mládeže byla již v 19. století úkolem policie mravnostní, která postupovala podle základních předpisů o organizaci úřadů policejních, tj. především podle císařských a dalších nařízení z doby Bachova policejního absolutismu. Tyto předpisy byly aplikovány i na filmová představení. Právní úprava provozu biografů v roce 1912 řešila pak detailně i otázky ochrany mládeže a mravnosti vůbec. Především nesměly být v provozu biografů zaměstnány děti a mládež pod 16 let a zejména mělo být podle § 12 nařízení dbáno na to, „aby děti nebylo užíváno k vyvolávání“ programů, k obsluze návštěvníků, v šatně, jakož i při obsluze projekčního přístroje, a to, jak uvádělo prováděcí nařízení, „se zřetelem na mravní a fyzický vývoj dětí“.<sup>13)</sup>

Další část předpisů, zejména opět nařízení ministerstva vnitra z roku 1912 se pak zabývá otázkou pasivní návštěvy dětí a mladistvých osob jako diváků v biografech (§ 23). Zásadně bylo stanoveno, že osoby před dokončeným šestnáctým rokem smí navštívit pouze představení, která se „končí před osmou hodinou večerní“. Jak jsme již uvedli, podléhaly filmy před udělením předváděcího povolení cenzuře. Na úředním cenzurním lístku muselo být obligatorně uvedeno, zda je film mládeži přístupný, resp. zda jeho promítání je vhodné i pro děti a mladistvé osoby a zda nemůže mít škodlivý vliv po stránce morální nebo intelektuální. Zvláště byla úřady zdůrazněna nutnost ochrany mládeže „před škodlivými, sugestivně působícími vlivy kinematografických představení“, zejména po stránce morální nebo intelektuální (§ 17 citovaného nařízení). Povolení k předvádění filmu mohlo být rovněž odepřeno, kdyby představením, tzn. obsahem promítaného snímku, byl spáchán trestní čin, např. urážka Jeho Veličenstva císaře, velezrada nebo kdyby měl pornografický děj, dále „mohl-li by ohrožovat

13) Nař. min. vnitra č. 191/1912 ř.z.

pokoj a pořádek nebo přičil-li by se slušnosti a dobrým mravům“ (§ 17). Pak ovšem bylo úřadem jeho promítání zakázáno absolutně a filmu nebyl vydán cenzurní lístek. Společnost zde byla tedy chráněna proti vlivům politickým, které by byly v rozporu se zájmy císařství i proti nemravnostem – otcovská péče cenzury byla opravdu dokonalá a jezuitsky neupřímná.

Za světové války si pak pospíšil místodržitel pro království České vydáním „opatření proti zpustlosti mládeže“ (č. 31/1917 z. z.). O vlivu války na chování mládeže se ovšem v opatření nemluví, zato se však mimo jiné zdůrazňují a opakují znovu zákazy o návštěvě biografů po 20. hodině, návštěvě zakázaných filmů atd. Zároveň se vyhláší v opatření tresty za porušení zakazů. Osoby do 14 let se měly potrestat „domácím pokáráním, školou nebo obcí nebo náležitým opatřením opatrovnického úřadu“. Osoby dospělé pak peněžitou pokutou od 2 do 200 K nebo vězením od 6 hodin do 14 dnů. Majitelé licencí mohli ovšem tuto licenci ztratit nebo mohli být pokutováni do výše 2000 K nebo trestáni vězením do 3 měsíců. V boji za obrazovou mravnost jinak velmi nemorálního světa došlo i k uzavření mezinárodních smluv, které se staly později součástí československého právního řádu. Jednalo se o mezinárodní úmluvu z r. 1910 o vystavování a rozšiřování necudných obrazů a děl (č. 116/1912 ř. z.) a o úmluvu o potlačování obchodu s nemravnými publikacemi uzavřenou v roce 1923 v Ženevě (č. 97/1927 Sb. z. a n.).

Cenzura a dozor při představeních v kinech, ochrana mládeže, výchovné a osvětové působení filmu a otázky stavební, zdravotní, požární a bezpečnostní policie vyvolaly zejména na počátku dvacátých let našeho století nepřehledné množství nařízení, výnosů a oběžníků, které v té či oné míře navazovaly na rakouskou úpravu. Analýza této ohromující směsi předpisů s velmi rozdílnými vlivy a významem by zcela zjevně nepřinesla nic zvláště zajímavého, jen snad několik kuriozit, na které budeme moci reagovat při jiných příležitostech. Ze stejných důvodů jsme upozornili v celém výkladu vlastně jen na několik základních momentů vzniku a vývoje právních norem vztahujících se k rozvoji nejmladší umělecké techniky a nejlevnější lidové podívané.

Vedle knihtisku byla kamera dalším objevem, který způsobil revoluci v umění a byl podnětem pro vznik průmyslového odvětví s imponujícím nástupem a obchodním a průmyslovým dosahem. Dravost a koncentrace kapitálu se zde projevila v klasické podobě, tím byl zároveň vyvolán zájem státu, který se obával jeho bezprostředního a soustavného vlivu – vždyť sociální a politický život, válka a celá současnost, vše bylo na průsvitných celuloidových páskách o miliónech metrů. Rozšířením zvukového filmu v roce 1929 v Evropě se vliv kinematografie ještě zvýšil. Nelze ovšem zamlčet, že dozor státu byl vyvolán rovněž skutečností, že snad žádné jiné

umění nedokázalo výhodně zpeněžit tolik průměrných a přímo podprůměrných děl. Svými technickými provozy, počtem zaměstnanců všech kategorií, vysokou návštěvností, kulturně politickým významem, hospodářskou váhou atd. byly v rámci kinematografie aplikovány normy všech odvětví práva, a proto také nutně reagovala legislativa průběžně na nově vzniklé situace. Můžeme tedy resumovat: film se stal od své kolébky jednou z oblastí státního zájmu a vedle nutných a speciálních norem tzv. filmového práva, upravujících otázky a vztahy vznikající přímo při filmové produkci nebo při promítání filmů na veřejnosti, se v širším smyslu vztahoval na činnost filmového podnikání téměř celý ve světě platný právní řád.

## SUMMARY

### Beginnings of the Czech Film and Legal Regulations

The road toward the formulation of special norms of the so-called film legislation specifying relations in the production of films and their public projection was fairly long in Bohemia. General legal standards applied to the film production proper, depending on the degree of its development. In the very beginning, i. e. until the twenties, when relations within our film industry were very simple and financial issues modest, the film enterprising generally observed the Civil Code only. It was no sooner than big film-making companies trending toward forming an industry were established that applicable provisions of the Trading Order, Commercial Code, joint stock company acts etc. were being implemented step by step.

In the field of legal theory, the problem of copyright to films as specific works of art was the subject of extensive disputes. European legislations had granted films the same degree of copyright protection as to other works of art since the beginning of the century. In Czechoslovakia, this step was taken no sooner than in 1926, by the Authors' Act, or rather the subsequent discussion on its interpretation, which accorded the film a character of a work of art belonging to a specific category

. The state was paying much attention to the presentation of films since the very beginning. As early as before World War I, many directives and regulations were put into effect, which specified cinema operating conditions, technical requirements concerning the equipment and personnel of cinemas etc. For example, there is a decree issued by the Ministry of Interior in 1912, which also imposed quite stringent limitations on the content of works to be presented, both moral and political. At that time, censorship corps were also established, on the recommendation of which the granting of a presentation licence was dependent.



## STARŠÍ ČESKÁ SOCIOLOGIE A OTÁZKY FILMU

Emanuel Pecka

Předmětem zájmu kinematografie od jejích počátků až po současnost jsou skutečnosti, jejichž umělecké ztvárnění lze posuzovat z hledisek historických, filozofických, estetických aj. Protože však každý výstup v této oblasti umění má výrazné sociální parametry, stává se sociologický přístup nezastupitelným v každé podstatnější interdisciplinární reflexi.

Sociologie, i když byl její předmět vymezován často se lišícími definicemi, se vždy zaměřovala na významné aspekty sociální praxe, na studium vzniku, vývoje, struktury, působení a výstupů sociálních skupin. Sociologie je věda kategoriální, nikoliv normativní. Kategoriální výstavba sociologie vzniká především na základě odrazu toho, co jest, spíše než toho, co má být. Sociologie se zaměřuje na výzkum jednotlivých druhů lidských aktivit. Zde se její orientace soustřeďuje spíše k tomu, co je sociální, než k tomu, co je individuální. Pro sociologii je typické úsilí o komplexnost a generalizaci. Nejde např. o popis jednotlivých stávek či konkrétní válečné situace, ale o zjištění podstaty a modelu sociálního konfliktu. Tyto dva znaky – sociologie je věda kategoriální, usilující o komplexnost a generalizaci – jsou východiskem i při zkoumání sociálního (kolektivního) fenoménu, jakým je film. Nelze proto ani sociologii filmu redukovat na neškodnou statistiku o počtu diváků, kteří navštívili promítání toho či onoho filmu v té či oné lokalitě.

Počátky starší české sociologie<sup>1)</sup> spadají do doby poslední třetiny 19. století, tj. do období, kdy česká národní kolektivita usilovala o konstituování národní státnosti. České sociologické myšlení se v této době teprve formovalo a procházelo procesem hledání tvaru a řádu, které nacházelo v podobě specifického přejímání sociologického pozitivismu, tak jak jej

1) Termín „starší česká sociologie“ používám v duchu klasifikace K. Gally. Jde o období práce českých sociologů mezi „oběma světovými válkami“, které „reziduálně přežívá válečné období až do roku 1948“. (K. Gally, *Vývojové tendence české sociologie*. In: *O koncepci dějin české sociologie*. Materiály ze sympozia. Brno 1968, s. 17–18.)

představovaly ideje Augusta Comta a Herberta Spencera. Byla to nastoupená cesta k vědeckému zvládnutí empirických fakt života společnosti, jež rovněž předznamenávala zřetelnou možnost poznávat jednotlivé jeho výrazné jevy, a tudíž nepřehlédnout ani takové, mezi něž vstupovala na přelomu století kinematografie.

K představitelům takto orientované i „praktické sociologie“<sup>2)</sup> patřil především T. G. Masaryk a jeho žáci a následovníci Břetislav Foustka, Emanuel Chalupný, Inocenc Arnošt Bláha, J. L. Fischer, Josef Král a další.

V době, kdy české sociologické myšlení přinášelo první představy o předmětu a metodě této mladé vědy (T. G. Masaryk, J. Trakal)<sup>3)</sup>, se uskutečnily první pokusy o filmové představení němého filmu i v českých zemích. Nebyly to však začátky aplaudované velkými zástupy obecnosti. Situace se v tomto směru nezměnila ani potom, co v září 1907 Viktor Ponrepo otevřel první stále pražské kino na Starém Městě v domě U modré štiky.

Periodika sociologicky orientovaná jako Masarykova *Naše doba* či *Pokroková revue* se o této události nezmínila. *Pokroková revue* otiskovala články a studie o dlouhodobých trendech kulturního vývoje v českých zemích, nicméně ani zde se s filmem ještě v roce 1912 téměř nepočítalo.<sup>4)</sup>

Film, zejména ve vědeckých kruzích, prostě nebyl ještě považován za umělecký fenomén a informovat o něm mohly jen novinové články nebo plakátová oznámení. Vždyť ještě v roce 1920 musel Vladislav Vančura přesvědčovat vědecké a kulturní kruhy české společnosti, že film se stane uměním. Svoji stať však musel uveřejnit v příloze politického deníku strany čsl. národních socialistů.<sup>5)</sup>

Vančurův příspěvek svým charakterem a významem by mohl být uveřejněn v seriózním vědeckém časopise, v němž by se kladl důraz na hlubší sociologický a prognostický pohled na kategorii filmu. V. Vančura zde uvedl: „Forma filmového dramatu není ještě určena, čeká dosud na svého básníka. Dnešní filmové hry jsou dělány pro laciný úspěch u špatného vkusu. A přece bude film druhem nového umění. Snad spíše pro svoji novotu než dosavadní neúspěšnost má mnoho nepřátel. Jedni srovnávají film s divadlem a praví: Co lze fotografií ukázat než povrch, podoby, gesto, scénérie? Umění tkví v nitru, mimo slovo, obraz a hudbu nic je nevyjádří.“

2) Praktickou sociologií rozuměl T. G. Masaryk politiku. „Vedle sociologické teorie, abstraktní sociologie a konkrétních věd sociálních máme sociální praxi a vědu o ní: sociologii praktickou neboli politiku.“ (T. G. Masaryk, *Otázka sociální I*. Praha 1947, s. 355.)

3) T. G. Masaryk, *Základové konkrétní logiky*. Praha 1885; též *Rukověť sociologie*. „Naše doba“ 7, 1900; J. Trakal, *O sociologii*. „Osvěta“ 1885, s. 59–128.

4) Srov. např. A. Laurin, *Kultura a její tendence*. „Pokroková revue“ 8, 1912, s. 391n.

5) V. Vančura, *Film*. „České slovo“ 21.8.1920, příloha „Setba“, s. 6.

Jiní nezamítají biografu, ale snižují jej na pouhou podívanou. Až na několik málo jsou filmové hry špatné, a tak ti, kdo jdou do kina jen proto, aby viděli Kanadu, tropy, americká města, dno mořské, mají to, co chtěli. Je to snad málo, ale bohužel často více, než vidíme v divadlech, kde jsou herci i režie nepoměrně horší. Vždyť Vinohradské divadlo je jen jedno, a oč jsou ostatní po stránce divadelní a básnické horší než průměrný americký film. Ovšem srovnáme-li film a divadlo, dopustíme se nepřístojnosti. To nejde. Nejpodstatnějším výrazem dramatické básně je živé slovo, filmu živý obraz. Není to bez spojitosti, že malíř Josef Čapek napsal knihu o filmu, vždyť je to výtvarný problém. Ti ušlechtilci, jež biograf zatracují, oprávcí, kteří by rádi viděli, aby se stal albem fotografií slavných herců, moralisté, děsíci se filmové frašky, jež se rodí, mluví do větru. Film bude uměním!“<sup>6)</sup>

Film jako umění je fenoménem především dvacátého století, v němž si získal významné místo mezi ostatními i tradičními druhy umělecké práce. O sociologii lze říci analogicky, že teprve ve dvacátém století zaznamenala značný rozvoj a že se sociologizovala řada oblastí v procesu poznávání sociální praxe. V tom smyslu se o našem století mluví ve vědě jako o století sociologie.<sup>7)</sup>

Ve dvacátých letech vzrostl u nás mimořádně zájem o sociologii, a to tak, že ve školním roce 1927/28 bylo v semináři profesora B. Foustky přihlášeno již 90 posluchačů,<sup>8)</sup> což lze srovnávat jen se situací, ke které došlo na filozofické fakultě Karlovy univerzity o čtyřicet let později. Tato nová vlna zájmu o sociologii byla spjata se snahou překonat dosavadní stav a orientovat se „moderně“, novopozitivisticky na práci v daném oboru. Mladí sociologové se sice při hodnocení svých učitelů snažili o zachování povinné úcty, ale osten nesouhlasu byl již patrný. Tak O. Machotka s Z. Ullrichem konstatovali: „Celkem možno charakterizovat českou sociologii tak, že vedle přísné vědecké práce měla blízký vztah k praktickému životu a sklon působit na něj ve smyslu zvýšení jeho etických hodnot. Tato snaha, která proniká českým myšlením sociologickým hlavně u žáků Masarykových a jeho vlivem je vědomým navázáním na nábožensko-humanitní ideály, v nichž Masaryk spatřuje smysl českých dějin. Vytěžujíc citově slovanský prvek naší povahy, staví se k sociální skutečnosti nejen se stanoviska chladně vědeckého, nýbrž i citově podloženého.“<sup>9)</sup>

Machotka s Ullrichem tak ukazovali na určité mystické a morálně hodnotící aspekty v práci svých učitelů, které chtěli překonat důslednější em-

6) *Tamtéž*.

7) „Voprosy filosofii“ 1964, č. 11, s. 23.

8) O. Machotka – Z. Ullrich, *Sociologie v moderním životě*. Praha 1928, s. 62.

9) *Tamtéž*, s. 57.



pirickou orientací a přirozeným výkladem i takových jevů jako byla morálka, náboženství. Sociologie tak „... odstraňuje poslední zbytek mysticismu z našeho života, který se udržoval právě nejhouževnatěji na těchto dvou polích“.<sup>10)</sup> Otevřít sociologii možnost zkoumat všechny problémy sociální praxe znamenalo zároveň překonat zábrany moralizování a mysticismu. Mezi českými sociology vypukl a dlouho potom působil spor o sociologický objektivismus. Ve dvacátých a třicátých letech se k principu objektivismu hlásili všichni „firemní“ sociologové. Zůstaly ovšem mezi nimi rozdíly, které se projevovaly v souvislosti s proporcí teorie a empirie v jejich díle. Faktickým přínosem této velké diskuse byl ještě výraznější zájem o podrobnější a detailnější zmapování sociální problematiky.

Takovému záběru nemohla uniknout kolektivní aktivita tvůrců a diváků, kterou představoval film. V české sociologii dvacátých a třicátých let proto můžeme sledovat reakci na působení německého filmu s předjímáním některých znaků masové kultury. Setkáme se zde s pokusy o sociologickou interpretaci vzniku filmového umění v souvislosti s měnícím se sociálním klimatem přelomu 19. a 20. století. Specifické poznatky přinášejí sociologické sondy do životního způsobu lidí ve městech a na periferiích, v němž má své místo i film. Protože i v české sociologii té doby existovalo úsilí o vytvoření systému sociologie (E. Chalupný, I. A. Bláha), je možné zjišťovat, jak se pokus o zahrnutí filmu do sociologického systému realizoval. Sociologické problematice filmu se však věnovala i řada kritiků, kteří nebyli „firemními“ sociology.

Prvním významným příspěvkem k sociologické reflexi problematiky kinematografie u nás byla studie Bedřicha Václavka „K sociologii filmu“.<sup>11)</sup> Na pražské filozofické fakultě Václavek studoval u profesora Jana Jakubce, pod jehož vlivem se orientoval pozitivisticky. To znamenalo sociologizovat výzkumnou literárně vědnou práci.<sup>12)</sup> Václavek se zaměřil na studium širších souvislostí uměleckých výtvorů, především pak na analýzu sociálního klimatu, v němž vznikají, a na sociální účinnost, jakou mohou působit. Všechny práce B. Václavka lze zařadit do kategorie příspěvků k sociologii kultury. Některé tak sám přímo označoval. Např. studie „Poezie v rozpacích“ má podtitul „K sociologii umění a kultury“.<sup>13)</sup>

Nepochybně k nim patří již zmíněný příspěvek „K sociologii filmu“. Sociologické zaměření spojované s redaktorskou prací (brněnská Rovnost) vedly Václavka do prostředí, v němž získával podněty pro studium lidovos-

<sup>10)</sup> *Tamtéž*, s. 70.

<sup>11)</sup> B. Václavek, *K sociologii filmu*. „Pásmo“ 1, 1924, č. 5–6. (Rovněž in: *t ý ž*, *Tvorba a skutečnost*. Praha 1980, s. 117–122.)

<sup>12)</sup> L. Svoboda, *Bedřich Václavek jako sociolog literatury*. Praha 1947, s. 22–24.

<sup>13)</sup> B. Václavek, *Poezie v rozpacích*. Praha 1929.

ti v literatuře. Odtud i jeho zájem o kramářské písně, ale také o široké publikum příjemců filmu. V duchu těchto souvislostí napsal: „Kino je panoptikum masového publika. Těch, kteří žijí bez knihy, jichž slovní poklad jest nejchudší, těch, kterých nedosáhne nikdy žádná kniha, nanejvýš leták nebo řečník těsně před volbami, po nichž opět klesají zpět do své anonymity. Obecenstvo, jež nemá jména, a přece existuje, jež svou početností jest nositelem velikých duchových událostí a hybnou silou světa. Masa, jež musí být získána, nemá-li pokus o vytvoření nové společnosti zůstatí bezvýsledným. Kino jest cestou k ní.“<sup>14)</sup>

Václavek postihl souvislost filmu se staršími formami masové zábavy (kramářské písně, jarmareční obrazy aj.), odtud jeho výrok o filmu jako „panoptiku masového publika“. Václavek však posuzuje film jako účinný prostředek sociálních změn při vytváření „nové sociability“ a nové jednoty světa. „Vyšed z předpokladů moderní duchovosti,“ napsal Václavek, „působí film zpět na ni, formuje ji. Kino si vychovává mnohem snadněji své obecenstvo než kniha a divadlo. Vyvádí člověka v zapadlých končinách světa z jeho izolace a spojuje ho s celým světem. Jest generální instrukcí každému. Informuje. Vychovává novou sociabilitu. Vesničané v něm vidí shon velkoměst, jejich světelnou záplavu, auta, fasády hotelů, nádraží. Obyvatelé měst vidí lesnatá pohoří, melancholické linie drátů telegrafických u osamělých cest, poklid venkova. Středoevropan vidí pouště, moře, Čínu, Indii a jejich život. Japonec jest účasten evropského a amerického života. Vzniká nové vědomí jednoty světové, jež jakožto vědomí všepřítomnosti světové proniká do moderních básní.“<sup>15)</sup>

Tyto sociologické aspekty filmu Václavek sdílí především s představitelům tehdejší avantgardy s Karlem Teigem, který v roce 1924 rovněž vydává své studie o filmu a v jejich závěrečných poznámkách sociologicky analyzuje vztah společnosti, techniky a filmu.<sup>16)</sup> Také Václavek při charakteristice sociologické problematiky filmu, klade důraz na otázku výroby, jež může přispět „k sociologickému ozřejmění filmu-výrobku, filmu-uměleckého díla“.<sup>17)</sup> Vysvětlování vzniku a rozvoje filmové produkce z charakteru výroby, z vývoje „od jednotlivého podnikání malého podnikatele až k velkokapitalistické koncentraci“,<sup>18)</sup> je spjata se zájmem Václavkovým o sociologický výklad na základě materialistického pojetí dějin.

V roce 1930 byla založena Sociologická revue, kde Václavek vedl rubriku „Sociologie umění“. V Sociologické revui, jejímiž hlavními redak-

14) B. V á c l a v e k, *K sociologii filmu*. In: B. V., *Tvorba a skutečnost*, s. 120.

15) *Tamtéž*. (Podtrhl B. V.)

16) P. K r á l, *Karel Teige a film*. Praha 1966, s. 110–111.

17) B. V á c l a v e k, *K sociologii filmu*, s. 117.

18) *Tamtéž*.

tory byli I. A. Bláha, J. L. Fischer a E. Chalupný, byla v roce 1938 uveřejněna studie Willyho Haase „K sociologii a technice filmu“ založená na odlišné koncepci. Haasova studie se zabývala především zachycením změn v sociálně-kulturním klimatu na přelomu 19. a 20. století a vznikem nové obrazové epiky v podobě filmu. Film pak chápe jako potřebu vznikající masové společnosti založené na převaze formálních vztahů mezi lidmi. Za východisko nezvolil práci F. Tönniese *Gemeinschaft und Gesellschaft* z roku 1887, ale knihu Le Bonovu *La psychologie des foules*, která vyšla v roce 1895. Obě díla v podstatě zachycují posun od společenství k společnosti, od neformálního sousedství k formalizované sociální struktuře pozic a rolí spíše profesionálních než individuálně lidských. Zachycují posun od individualnosti k masovosti bez ohledu na to, zda se tomuto procesu jednotlivci brání či přizpůsobují.

Z uvedených změn vyvozoval W. Haas charakteristiku zdrojů, z nichž se zrodila filmová technika a filmové umění. „A skutečně,“ uvedl W. Haas, „tato nová masová společnost dala vzniknout filmu. Nový davový člověk XX. století nereaguje stejnou měrou na racionální myšlenkové pochody a logické souvislosti jako člověk individualistického věku – zato tím silněji na obrazy, a to jak na obrazy řečové (metafory, hesla, 'názorné' formule), tak na obrazy konkrétní. Jedním následkem jest nová demagogická davová politika hesel bez racionální soustavy programové. Druhým následkem jest film.“<sup>19)</sup>

Haas, podobně jako Václavek, nachází sociologické prostředí, obecnstvo i tvůrce v oblastech starších forem „masové zábavy“. K tomuto problému uvedl: „Vývojovou možnost navazovací poskytují však jenom ještě spodiny jarmarečnického obrazu, panoptika. Zde důsledně navazuje nejranější primitivní film. Vzniká v prostředí jarmarku, panoptika hrůzy, varieté. Zde jest umístěn nejen sociologicky, z tohoto obrazového prostředí běže také své první obrazově-výpravné motivy. Nejčasnější film jest obsahově totožný s 'krvákovými' obrazy, krvavými, hrůznými obrazovými tématy na stěnách panoptika (starý lékař u mrtvolky své dcery, Neronovy živé pochodně; odaliska tygrem rozsápaná; toreador v aréně probodnutý býkem apod.) nebo s varietními sensacemi: tak. např. raný francouzský a americký groteskní film s Linderem, Mack Sennettem, Deedem a s nejranějším Chaplinem. V tomto prostředí se film zrodil, odtud se živil duševně – či spíše neduševně.“<sup>20)</sup>

W. Haas posuzoval otázky vzniku a vývoje filmového umění v době existence nejen již mluveného, ale i barevného filmu. Rozmach filmové

19) W. H a a s, *K sociologii a technice filmu*. „Sociologická revue“ 9, 1938, č. 1–2, s. 32.

20) *Tamtéž*, s. 35.



tvorby však nebyl bez krizových jevů. Haas konstatoval, že „příčiny tohoto procesu krize jsou všeobecně sociologické povahy“.<sup>21)</sup> Podává pak následující vysvětlení: „Vynález tohoto filmu spadá v poměrně pozdní období liberalistické kapitalistické společnosti. Je to počátek oné epochy, v níž liberalistický kapitalismus nebyl už s to plnou měrou organizačně těžit z technického pokroku. Jeví se to také ve filmu. Technických možností filmu nemohlo se plně produktivně využít z příčin sociologických. Byla zužitkovávána stále znova jen relativně chudá stránka filmové techniky – reproduktivní. Krize filmu jest do jisté míry totožná vůbec s krizí techniky. Tak jako dnešní společnost všeobecně nemůže souhrnu svých technických zkušeností a vynálezů upotřebit v plné míře produktivně, tak to nedovede ani v tomto případě.“<sup>22)</sup>

Česká sociologie se ve třicátých letech musela vyrovnávat s celou řadou komplikovaných sociálních skutečností. Všeobecná hospodářská krize, ohrožování evropských demokracií fašismem – to byly silné faktory, které u českých sociologů nacházely odezvu v propagování snah po nestrannosti (nezasahování vědy do politiky), ale i „fungování pod normou“ (zachovávání principů demokracie). Obhajoba daného stavu (demokracie proti fašismu), odmítání hodnotících soudů ve vědě, prosazování terénního výzkumu – to byly charakteristické znaky české pozitivisticky orientované sociologie tohoto období.

A právě v rámci často široce koncipovaných terénních šetření se objevily i otázky filmové tvorby, zejména pokud jde o její vliv na určité sociální skupiny obyvatelstva. Hlavními tvůrci této empirické orientace v české sociologii byli sociologové tzv. brněnské školy a skupina sociologů v Praze, soustředěných kolem revue „Sociální problémy“. Předmětem zájmu takto orientované sociologické práce byly otázky nezaměstnanosti, volba povolání, monografická šetření v obcích, dysfunkční sociální jevy apod.

Široce koncipovaný výzkum přinesl i poznatky o Praze. V letech 1937 a 1938 se konal terénní sociologický výzkum v pražských předměstích (Hodkovičky, Košíře, Dejvice, Záběhlice – Zahradní město). Vedle otázek hygienických, mortality, natality, profesionální struktury, bytové otázky aj. zahrnovalo toto šetření i otázky vlivu „jednotlivých složek obecné kultury“.<sup>23)</sup> Zatímco nejméně ze všech uměleckých vlivů působilo výtvarné umění, film získával všeobecnou oblibu. Podle výzkumné zprávy byl film předmětem zvýšeného zájmu proto, že „dává sugestivností svých příběhů

21) *Tamtéž*, s. 45.

22) *Tamtéž*.

23) C. Zatloukal, *Periferie velkoměsta*. „Sociologická revue“ 10, 1939, č. 2–4, s. 181.

zapomenouti na všední, denní život a podněcuje romantické sklony. Mladé lidi, kteří jsou méně kritičtí, podněcuje k nápodobě.“<sup>24)</sup>

Film v těchto pražských předměstích získával stejnou oblibu jako opera. Proto byly populární především filmy, v nichž tvůrci zařazovali snadno zapamatovatelné melodie. Jejich kvalita však zdaleka nemusela dosahovat úrovně tvorby J. Offenbacha či J. Strausse. Autor výzkumné zprávy k tomu uzavírá: „Z filmů a zpěvoher šíří se obliba časových popěvků a písní, většinou naivně sentimentálních a ve velkém produkovaných.“<sup>25)</sup>

K sociologické problematice filmu se v tomto období vyjadřovali i někteří kritici, kteří nebyli „firemními“ sociology. Byl to především Otto Rádl, který se pokusil charakterizovat film jako „sociologický pramen“.<sup>26)</sup> Ve své studii o filmu ve dvacátém století napsal: „Pohlédneme-li však na to, co se naštědalo ve filmu za doby jeho trvání, poznáme, že zachytil i něco více než pouhé změny zemského povrchu. Film je také svědectvím způsobu života ve své době.“<sup>27)</sup> Rádl pak uvádí příklady konkrétních projevů způsobu života před první světovou válkou, zachycených filmovou technikou: móda, projevy militarismu a imperialismu, způsob života nejchudších vrstev, kontrastující s přepychem obchodních a bankovních center velkoměst atd. Dochází pak k závěru, že „všechno to, co tu film zachytil pro budoucnost, je registrací vědecky neobyčejně důležitého materiálu sociologického a poskytne analytikovi lidské společnosti a jejích problémů možnost nahlédnout i tam, co by mu bylo bývalo v jiném věku zůstalo zatajeno.“<sup>28)</sup>

Vedle O. Rádla to byl A. M. Brousil, který pro své úvahy zvolil kategorii „národnosti“, která pro českou sociologii byla jednou z nejpodstatnějších. Brousil se zde vyrovnával s problematikou politického, komerčního i uměleckého zneužívání této kategorie ve vztahu k filmu. Zároveň ale formuloval sociologicky úkol filmu při konstituování specifické sociální skupiny – vytvářet „z davu obecnost“.<sup>29)</sup> A. M. Brousil v těchto svých úvahách na konci 30. let uvedl: „V nedávných i nynějších časech kupčil s postulátem národního filmu u nás kdekdo, kdo chtěl těžit ze zjitřených národních citů ve chvíli, kdy rozum byl v úzkých a ztrácel bdělou soudnost. Politikaření, které není politikou, osobovalo si právo rozumět a hodnotit tento problém. K tomu i do filmu vnikli spekulanti nejen mezi živel průmyslový, ale i umělecký, odhodláni těžit ze zmatku a připraveni pronásledovat vše, co nesloužilo jejich představám o národním filmu, o němž se domnívali, že

24) *Tamtéž*.

25) *Tamtéž*, s. 182.

26) O. R á d l, *Film ve XX. století*. In: *Dvacáté století*. Díl VIII. Praha 1934, s. 29.

27) *Tamtéž*.

28) *Tamtéž*, s. 30.

29) A. M. B r o u s i l, *Film a národnost*. Praha 1946, s. 11.

musí hovět tak zvanou lidovostí vkusu davu, jímž se tito spekulanti nechávali ochotně vést. To byl obchod, to nebyla kultura. Tito filmaři utekli od povinnosti vést a určovat vkus. Dav, jak známo, postrádá formy a stylu. U něho rozhodují pudy. Jestliže umění vůbec a filmové zvláště má nějaký sociální a etický smysl, pak je to povinnost dát mu formu a styl a stvořit tak z davu obecnstvo.<sup>30)</sup>

Oba příspěvky, jak Rádlův, tak i Brousilův, zasahují do referenčního rámce kategorie v sociologii zcela základní, do kategorie způsobu života. Ta tvoří významnou část sociologické analýzy v dílech českých sociologů, kteří si vytkli za cíl vypracovat systém sociologie. Byli to především Emanuel Chalupný a Inocenc Arnošt Bláha. Oba se ve svých systematických výstupech zabývali způsobem života a volným časem obyvatelstva. V této souvislosti se pak zmiňují i o filmu, který charakterizují z mnoha hledisek, ale jeho rozhodující funkci spatřují převážně ve funkci zábavní.

Chalupný pracoval na svém systematickém díle „Sociologie“ od roku 1916 až do své smrti v roce 1958. Vytvořil tak rozsahem dosud u nás nepřekonané kompendium o sociologii v pěti dílech o dvanácti svazcích. Filmu věnoval pozornost především ve svazcích věnovaných statistice. Při analýze věku a pohlaví zjišťoval na základě anketních šetření „zvláštní zájem žen o film“.<sup>31)</sup> Důvody: zájem o fiktivní děj, o toalety filmových hvězd. Systematické zařazení filmu jako „zmechanizované zábavy“ obsahuje až IV. díl jeho Sociologie, na kterém pracoval v době těsně před vypuknutím druhé světové války. Chalupný svou úvahu zde založil na posouzení vztahu technických vynálezů a zábavy. Zjišťuje, že tyto vynálezy značně uspokojují praktické potřeby moderního člověka, ale že „jednostranné použití moderní techniky ohrožuje společnost a speciálně i zábavu svou mechanizací“.<sup>32)</sup>

Chalupný je kritickým myslitelem a i když v celém svém rozsáhlém díle usiluje o konsensus a harmonii všech složek civilizace, o každém činiteli, výtvoru či o každé činnosti uvažuje jako kritik existujících či možných deviací. Zábavu chápe především jako aktivní, činnou účast člověka. Jednostranná mechanizace zábavy však vede k pasivitě. „Nejtypičtějším příkladem této mechanizace,“ uvedl Chalupný, „jest nesmírné rozšíření biografů a jejich zhoubný účinek.“<sup>33)</sup> Nejen pasivita představuje v procesu zábavy tuto zhoubnost, ale Chalupný ji spatřuje také v tom, že „zmechanizované uvolnění, přicházející zvenčí ... škodí nervům i duchu“.<sup>34)</sup> Důvodem

30) *Tamtéž*.

31) E. Chalupný, *Sociologie III*. Sv. 2. Praha 1937, s. 62.

32) E. Chalupný, *Sociologie IV*. Sv. 3. Praha 1941, s. 283.

33) *Tamtéž*, s. 284.

34) *Tamtéž*.



ke kritickému postoji mu byla i úroveň umělecká. „Většině filmů,“ napsal o tvorbě konce 30. let Chalupný, „jsou pouhé řemeslné výrobky nejnižší úrovně; jejich děj i charakteristika jsou tak šablonovité a naivní – při vši vypočítavosti na senzační účinek – jako nejnižší útvar beletristický, totiž romány ženských ilustrovaných časopisů. [...] Vкус nynější generace je biografy zbanalizován na stupeň příšerný; nejnebezpečněji otravována jest jimi mládež jako vrstva nejvnímavější. I četné trestné činy mladistvých osob již byly podníceny dojmy z biografů.“<sup>35)</sup>

Chalupný se podrobněji nevyslovil k otázkám perspektiv a uměleckých možností kinematografie. Odpovídal na řadu podobných, konkrétních společenských jevů a procesů celkovou koncepcí své sociologie. V ní zdůrazňoval konsensus různých složek života a vědy. Byl přesvědčen, že v jejich spolupráci a rovnováze je záruka pokroku společnosti. Rovnováha – to byl ovšem jen prohlašovaný ideál, svou vlastní činností Chalupný vyvolával celou řadu sporů a kritických diskusí. Za hlavní hodnotu považoval pravdu. Pravda pro Chalupného není něčím záhadným, tajně vnitřním, co lze nazírat jen kontemplativně. Pravdu můžeme poznávat smyslově, pozorováním, srovnáváním, protože pravda se jeví. Toto jeho pojetí pravdy, vycházející z pozitivismu, bylo nesporně jednou z významných opor bystrých postřehů a myšlenek o sociální skutečnosti, vycházel z něho i při pozorování filmové problematiky. Zároveň rámec této metodologie a rovněž v neposlední řadě i doba a vlivy Chalupného socializace, vytvořily hranice, za něž již nemohl pokročit. Proto i jeho hodnocení filmu jako zmechanizované zábavy vyznívá spíše pesimisticky a zamítavě.

Zatímco E. Chalupný ve svém sociologickém systému vycházel z jednotlivých empirických fakt sociální praxe a usiloval dospět ke kategoriální, vysoce abstraktní výstavbě svého oboru, Bláha koncipoval svůj systém sociologie jako vysokoškolskou učebnici. Proto usiloval, často deduktivně, o definování pojmů v samém začátku výkladu a snažil se didakticky uspořádat strukturu sociologické problematiky. Bláha také mohl pracovat již s rozsáhlejší literaturou, protože na své Sociologii pracoval v průběhu druhé světové války.

Bláhovo zařazení filmu mezi „zřízení kulturu rozmnožující a propagující“ vyznívá na rozdíl od Chalupného criticismu poněkud optimističtěji. Nicméně hlavní poslání filmu spatřuje v jeho funkci zábavní. Film tvoří podle Bláhy součást podskupiny nazvané „Zřízení zábavní“ s odůvodněním, že „dominantní funkce filmu jest přece jen funkce zábavní, i když má film vedle této funkce i funkce jiné“.<sup>36)</sup>

<sup>35)</sup> *Tamtéž.*

<sup>36)</sup> I. A. Bláha, *Sociologie*. Praha 1968, s. 364.

V Bláhově výkladu o filmu najdeme informace o sporu, zda je film uměleckým nebo průmyslovým výtvozem. I když je zde patrná sympatie s názorem J. Mukačovského, že film k tomu, aby se stal uměním, teprve směřuje, sám vyjádřil přesvědčení, že již existují mnohé důvody pro to, aby byl film jako umění respektován. Konstatoval, že film je do značné míry závislý na přijímání nové techniky, ale že přes tuto „závislost na mechanických prostředcích však nesporně představuje výtvor, v němž se mocně uplatňuje tvůrčí estetický impuls. Syntetizovat různé prvky pantomimické, zvukové a barevné v estetický účín dovede jen zralý umělec. Nadto přínos filmu k umění spočívá v něčem, co nedovede žádný jiný z lidských výrazových prostředků. Podstata filmového umění jest v plynulosti a v nespoutaném pohybu materiálu.“<sup>37)</sup>

Pokud jde o vlastní sociologickou charakteristiku filmu, Bláha zde systematizoval několik významných určení, z nichž může sociologie vycházet dodnes: film je výrazem své doby a prostředí, mezi nimi existuje zpětná vazba, je prostředkem „kompenzace za všednost a únavnost života“, zachycuje problematiku sociální struktury a národní povahy a má vedle uvedených funkcí funkci výchovnou, „sociálně utvářivou“. V souvislosti s ní nastoluje Bláha otázku vztahu filmu a dorůstající generace. Jeho řešení prozrazuje nejen erudovaného sociologa, ale i uvážlivého a kultivovaného pedagoga. Z dobových statistik zjistil, že z hraných filmů pouze 14 % je vhodných pro mládež. Připouštěl, že za takové situace je potřebná „svědomitá kontrola“ toho, jaké filmy děti navštěvují, ale přikláněl se spíše k řešení, které má dosud prvky aktuální platnosti: „Lepší ovšem než kontrola je výchova dětí i dospělých ke správnému racionálnímu, estetickému i etickému oceňování filmů. Funkce filmu právě proto, že podporuje rozlet dětské fantazie, je blahodárná. Film jistě působí na dítě. Ale v jakém smyslu, v jakém směru působí? Tu se naskýtá řada konkrétních otázek.“<sup>38)</sup>

Bláha svým sociologickým systémem završil nejen své vlastní dílo, ale zároveň shrnul výsledky sociologického poznání jedné kapitoly dějin české sociologie. Platí to plně i o vztahu této starší české sociologie k otázkám filmu.

37) *Tamtéž*, s. 365.

38) *Tamtéž*, s. 368.

## RESÜMEE

### Ältere tschechische Soziologie und Fragen des Films

Unter älterer tschechischer Soziologie verstehen wir den Teil der Geschichte der tschechischen Soziologie, der im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts seinen Anfang nimmt, sich in der Periode zwischen den beiden Weltkriegen entfaltet und „residual die Kriegsjahre bis 1948 überlebt“. In diesem breit gesteckten Zeitabschnitt waren die tschechischen Soziologen vor allem positivistisch ausgerichtet. Diese Orientierung ermöglichte allmählich eine größere Konzentrierung der Forschung auf die einzelnen Tätigkeitsbereiche und Ergebnisse der Sozialpraxis. Was den Film anbelangt – und zwar in der ersten Entwicklungsphase der tschechischen Soziologie zur Jahrhundertwende – ist nahezu kein Interesse in dieser Richtung zu verzeichnen. Erst Anfang der zwanziger Jahre wird der Film als markant kollektives Massenphänomen entdeckt. Bedřich Václavek analysierte diese markante soziologische Eigenschaft des Films 1924 in dem bezeichnenderweise benannten Artikel „Zur Soziologie des Films“, der in der Brünner Avantgardezeitschrift „Pásmo“ veröffentlicht wurde. Václavek erblickte diese soziologische Funktion des Films vor allem in der Fähigkeit, die breiten Volksmassen (oder – schichten) für die Schaffung „einer neuen Gesellschaft“, „einer neuen Soziabilität“ und „einer neuen Einheit der Welt“ zu gewinnen.

1930 erhielt die tschechische soziologische Gemeinschaft ein wissenschaftliches Periodikum – die „Soziologische Revue“, die von I. A. Bláha, J. L. Fischer und E. Chalupný geleitet wurde. Hier erschien auch 1938 der Artikel von W. Haase „Zur Soziologie und Technik des Films“. Der Autor wandte sich einer zentralen Frage zu – der Unerläßlichkeit der Entstehung der Filmkunst als eines Bedarfs der sich neu entwickelnden Beziehungen zwischen den Menschen an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. Gleichzeitig stellte er auch Erwägungen über die Voraussetzungen der Entstehung des Films an, die er, ebenso wie Václavek, in den älteren Formen der Massenunterhaltung (Panoptikum, Varieté, Jahrmarktattraktionen) suchte. Zudem entdeckte er auch Zusammenhänge zwischen der Krise der Filmkunst und -technik und den allgemeinen Krisenerscheinungen in der Gesellschaft. In den dreißiger Jahren vertiefte sich das Interesse der tschechischen Soziologen an der Basisforschung. So erfolgten zum Beispiel in den Jahren 1937 und 1938 Untersuchungen in den Prager Vororten. Diese breit angelegte Forschung stellte u. a. den hohen Beliebtheitsgrad des Films in diesen Lokalisationen fest. Auch einige Filmtheoretiker und Filmkritiker wandten sich in dieser Zeit der soziologischen Problematik zu. Otto Rádl betrachtete den Film als bedeutende „soziologische Quelle“ und Zeugnis „für die Art und Weise des Lebens



in seiner Zeit“. A. M. Brousil stellte Betrachtungen über den Film aus der Sicht der relevanten soziologischen Kategorie der „Nationalität“ an. Den Komplex der soziologischen Arbeiten bilden jedoch die soziologischen Systeme. In der tschechischen Soziologie war das umfangreiche System „Sociologie“ von Emanuel Chalupný sowie das Hochschullchrbuch, das Inocenc Arnošt Bláha vorbereitet hatte. Im Zusammenhang mit den Fragen zu Art und Weise des Lebens und der Freizeit der Bevölkerung gingen sie auch auf Rolle und Funktion des Films ein. Als dominante Funktion der Filmkunst betrachteten beide Soziologen „die Unterhaltungsfunktion“. Im Herangehen an die Wertung des Films unterschieden sich beide Soziologen: Chalupný betrachtet die Kunstgattung Film kritisch, als Unterhaltung, die den Menschen der Notwendigen Aktivität beraubt, die durch „eine mechanisierte Entspannung, die von Außen kommt, Nerven und Geist schädigt“; Bláha betrachtet den Film als eine der Institutionen, die „die Kultur vervielfältigen und propagieren“, neben den Unterhaltungsfunktionen entdeckt er Kompensations-, Erziehungs- und „soziale Konstitutionsfunktionen“, die dem Film einen unersetzbaren Platz im Leben der modernen Gesellschaft sichern.

## FILM JAKO HISTORICKÝ PRAMEN

(Úvodem k článku Marka Ferra)

Údajně již William K. Dickson, britský kameraman, který natáčel prvé snímky pro Edisonův kinetoskop, pracoval s vědomím, že vytváří záznamy současnosti pro budoucnost. Jeho polský kolega a současník Boleslaw Matuszewski dokonce vyzýval k vytvoření speciálního muzea, které by shromažďovalo a uchovávalo kinematografické záznamy a především usilovalo o to, aby pokud možno systematicky mapovaly nejdůležitější události své doby. Film, který vděčil za svůj vznik snaze zachytit okem nepostřehnutelné momenty pohybu v prostoru, například běhu koně, si tak již na počátku své existence kladl za úkol zachytit důležité momenty pohybu v čase, tedy běhu dějin. První filmaři přitom nikterak nepochybovali o mimořádné informační hodnotě svých záznamů.<sup>1)</sup>

Uplynulo několik desetiletí, než se podobný názor prosadil i v kruzích těch, kterým v první řadě náleželo vážit význam dokumentů o minulosti, to jest profesionálních historiků. Zabývat se podrobněji příčinami jejich nezájmu by na tomto místě nemělo smyslu. Svou roli patrně sehrál tradiční metodologický konzervatismus historické vědy, stejně jako skutečnost, že minulost, zachycovaná filmem, nebyla pro většinu historiků dostatečně minulou, chyběl požadovaný časový odstup. Podstatné je, že do katalogu historických pramenů začal film pronikat až po II. světové válce.

Šlo ovšem o průnik velice nesmělý. Ještě dlouho poté, co historikové poprvé zasedli namísto ve studovnách a badatelnách v projekčních sálech, považovali shlednuté snímky pouze za ilustraci či v lepším případě za doplněk poznatků, získaných z tradičních pramenů. Jejich zájem se týkal téměř výlučně filmů zpravodajských a dokumentárních. Svých profesionálních znalostí při tom využívali pouze k ověření elementárních filmografických údajů nebo k identifikaci zachycených osob a objektů. Pohyblivé obrázky sledovali nikoli kritickým pohledem školených odborníků, ale důvěřivýma a často nadšenýma očima běžného diváka.

<sup>1)</sup> K. Fledelius, *Film and history – an introduction to the theme*. In: *XVI<sup>e</sup> congrès international des sciences historiques, Rapports I*. Stuttgart 1985, s. 180–181.

Toto období prvních nesmělých kontaktů mezi historiografií a filmem bylo později nazváno „věkem nevinnosti“.<sup>2)</sup>

V některých zemích, mezi které, žel, patří i Československo, si historiografie v tomto směru uchovala svou nevinnost podnes.<sup>3)</sup> Za hranicemi paralyzujícího vlivu shora diktovaných vědeckovýzkumných plánů však došlo v minulých desetiletích k významným změnám. Nástup tzv. „nových historií“ na sklonku 60. let obrátil pozornost historické vědy k doposud opomíjeným typům prameňů a zpochybnil zažitě stereotypy interpretace pramenů tradičních.<sup>4)</sup> Do nového světla se v této souvislosti dostal i film, přičemž výrazný byl především přesun zájmu ze zpravodajství a dokumentu na film hraný. Historikové, zabývající se dějinami 20. století, postupně dospívali k názoru, že tak jako doposud studovali cizí jazyky, musí se nyní učit filmové řeči.<sup>5)</sup> Vztahy mezi historiografií a filmem tak nabývaly kvalitativně nové podoby. Výsledky filmové tvorby jako celek byly adoptovány do užší rodiny „seriózních“ pramenů a historikové se zároveň začali samostatně pohybovat na poli filmových dějin, vyhrazeném doposud uměnovědcům, filmovým veteránům a žurnalistům.

Otázky, které si historikové ve vztahu k filmu kladli, se pochopitelně značně lišily od těch, které zajímaly jejich kolegy z oblasti věd o umění. Chápali film především jako součást kulturního, sociálního, politického a ekonomického vývoje společnosti a pokoušeli se jeho prostřednictvím nahlédnout do mechanismu tohoto vývoje. Otázka umělecké úrovně zkoumaného díla při tomto přístupu ustupovala do pozadí.

Práce s novým pramenem stavěla badatele před nové problémy, týkající se především metod jejich práce. Znalost filmové řeči byla v tomto směru pouze nutným předpokladem, bylo třeba naučit se tuto řeč analyzovat, aplikovat na nový pramen postupy pramenové kritiky. 70. a 80. léta byla v tomto směru obdobím usilovného hledání. Metody práce s filmem se utvářely „za pochodu“, a to jednak v souvislosti s obecnými metodologickými východisky jednotlivých historiků, jednak v závislosti na postupném pronikání do specifiky samotného filmu. Kon-

2) P. Sorlin, A. Marwick, *Social change in 1960's Europe: Four feature films*. In: *Tamtéž*, s. 215.

3) Úplnou neposkvrněnost jakýmkoli myšlenkami na téma film a historie demonstroval například na stuttgartském kongresu v roce 1985 sovětský historik Poljakov, když ve svém vystoupení v příslušné sekci prohlásil: „Sovětské historické filmy jsou mimořádným přínosem sovětské a světové kultury. Nezměřitelným způsobem přispěly ke komunistické výchově především dělníků a mládeže. Sociální a intelektuální život rozvitého socialismu si bez nich není možné představit. Zkušenost sovětské kinematografie ukazuje, že historie odrážaná ve filmech se může stát mocným faktorem, přispívajícím k výchově člověka budoucnosti a sloužícím věci míru a pokroku celého lidstva.“ (Ju. A. Poljakov, *Aims and means of historical cinematography in the Union of Soviet Socialist Republics*. In: *Tamtéž*, s. 210.

4) K problematice „nové historie“ srov. např. *Faire de l'histoire*. Paris 1974.

5) W. Hughes, *The evaluation of film as evidence*. In: *The historian and film*. P. I. Smith (ed.). Cambridge 1976, s. 51.



statujeme-li dnes, že toto dvacetileté úsilí doposud nevyústilo ve vypracování nějaké obecně přijímané metody, pak je třeba tuto skutečnost v první řadě vysvětlovat právě metodologickou pestrostí současné historické vědy a mimořádně bohatou vnitřní členitostí zkoumaného pramene.

Rejstřík metod, používaných historiky při exploataci filmu, byl nejen velice různorodý, ale také velmi nestálý. Přesto bylo možné v něm již od počátku 70. let rozeznat dvě hlavní nebo krajní tendence. Na jednom křídle tohoto proměnlivého spektra stáli historikové, kteří se soustředili především na důsledné zařazení vývoje filmu do kontextu vývoje společnosti. Jejich práce se většinou zabývaly poměrně dlouhým časovým úsekem a v maximální míře využívaly bohatého faktografického materiálu již dříve shromážděného specializovaným oborem dějin filmu.<sup>6)</sup> Pracovní postupy, používané touto skupinou, byly sice považovány za konzervativní, avšak přinesly celou řadu nových poznatků. V první řadě umožnily na konkrétních příkladech řešit jeden z klíčových problémů vztahu filmu k jednotlivým sférám společenského vývoje, totiž otázku, zda film pouze odráží změny, ke kterým v nich dochází, nebo je-li jejich aktivním účastníkem.<sup>7)</sup>

Protivahou „kontextualistů“ byla velice heterogenní skupina historiků, které spojovalo deklarativní přihlášení se k metodám sémiotiky. Východiskem jim bylo zdánlivě zcela samozřejmé, v praxi však často opomíjené konstatování, že filmy „...nezobrazují věci v jejich skutečné podobě, ale pouze soubory objektů, lidí a vztahů, vybrané a zredigované těmi, kdo filmy vytvořili“.<sup>8)</sup> V tomto smyslu by pro historika nemělo být žádného rozdílu mezi filmem dokumentárním a hraným. Ty jsou sice výsledkem odlišných filmařských postupů, jejich informační hodnota však je zcela rovnocenná: „V Antonioniho filmu *Čína*<sup>9)</sup> není o nic méně fantastiky a ideologie, než je sociální reality a skutečné analýzy ve *Výkřiku*<sup>10)</sup> či *Červené pustině*<sup>11)</sup>, hraných filmech téhož člověka.“<sup>12)</sup>

„Sémiologové“, chápali film jako znakovou soustavu. Každá takováto soustava má kromě toho, že přenáší určitou informaci, také funkci komunikační, to znamená, že musí být vystavěna tak, aby příjemce přenášené informaci porozuměl. V tomto pojetí je tedy každý film výpovědí o vztazích, které spojují jeho tvůrce, jeho obsah a diváka, to jest z pohledu historika o společnosti a době, ve které vznikl. Tato výpověď pochopitelně nemusí být explicitní. Jeden z nejznámějších „sémiologů“, francouzský historik Marc Ferro, uvádí jako příklad historické filmy

6) Viz např.: R. A r m e s , *A critical history of the British cinema*. London 1978; A. B e r g m a n , *We're in the money: Depression America in the movies*. New York 1972; R. S k l a r , *Movie-made America: A cultural history of American movies*. New York 1976.

7) R. S k l a r , c.d., s. 88.

8) P. S o r l i n , A. M a r w i c k , c.d. s. 215.

9) *Chung-Kuo* (1972).

10) *Il grido* (1957).

11) *Deserto rosso* (1964).

12) M. F e r r o , *The fiction film and historical analysis*. In: *The historian and film*, s. 82.

Alexandr Něvský<sup>13)</sup> a Andrej Rublev.<sup>14)</sup> Ty podle něj neobsahují žádnou významnou informaci

o středověkém Rusku. Poskytují však velice závažnou výpověď o „...Sovětském svazu v roce 1938, jak jej chtěli vidět jeho vládcové, a v roce 1966, jak jej prožívali jejich odpůrci“.<sup>15)</sup>

Nejdůslednější pokus aplikovat postupy sémiotiky na práci s filmem jako s historickým pramenem učinil Ferrův kolega Pierre Sorlin při analýze filmu *Deset dní, které otřáslý světem*.<sup>16)</sup> Potřeboval k tomu šestičlenný tým odborníků a téměř pět let. Výsledky byly publikovány ve třech svazcích, přičemž ten poslední tvořila obrazová příloha, dokumentující ve 3 225 snímcích (!) všechny záběry filmu.<sup>17)</sup> Sorlinův experiment vyvolal v odborné veřejnosti spíše rozpaky. Bylo zřejmé, že je v praxi neopakovatelný, nutně vyvstávala otázka, zda jeho přínos k příslušné problematice, to znamená k problémům dějin Sovětského svazu v době desátého výročí revoluce i k obecnějším otázkám vztahu filmu a ideologie, filmu a politiky, odpovídá vynaloženému úsilí. Britský historik Jeffrey Richards v této souvislosti označil „sémiology“ v historické vědě za sektářskou elitu, „...jejíž přístup k analýze filmu je rigidní a schematický a která předkládá výsledky svých analýz v esoterickém žargonu“.<sup>18)</sup>

Ferrova analýza filmu *Čapajev*, kterou na následujících stránkách předkládáme českému čtenáři,<sup>19)</sup> nedosahuje samozřejmě gigantických rozměrů Sorlinova podniku, patří však k nejčastěji citovaným publikacím z pera sémiotikou ovlivněných historiků a je patrně nejzdařilejším výsledkem Ferrových snah o využití filmu jako historického pramene.<sup>20)</sup> Je možné v ní nalézt většinu kladů i záporů, charakteristických pro práce „sémiologů“. V českém prostředí, které bylo kvasem v historické vědě 70. let zasaženo jen velmi zprostředkovaně, může snad být zajímavou inspirací, byť od jejího vzniku uplynulo již téměř 15 let.

Petr Mareš

13) Aleksander Něvskij (r. S. Ejzenštejn, 1938).

14) Andrej Rublev (r. A. Tarkovskij, 1966).

15) M. Ferro, c.d., s. 82.

16) *Oktjabr* (r. S. Ejzenštejn, 1927).

17) *Écriture et idéologie*. Paris 1975; *La révolution figurée – film, histoire, politique*. Paris 1979; *Eisenstein, OCTOBRE: continuité photogramatique intégrale*. Paris 1980.

18) Cit. dle: K. Fledelius, c.d., s. 183.

19) Stať byla otištěna v citované publikaci *The historian and film*, s. 83–94.

20) Srov. např.: M. Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?* „Annales“ 28, 1973, s. 109–124; též, *Société du XX<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique*. „Annales“ 23, 1968, s. 581–585.

## STUDIUM STALINSKÉ IDEOLOGIE PROSTŘEDNICTVÍM FILMU – ČAPAJEV (1934)

Marc Ferro

Analýza hraného filmu vychází z postupů, které se opírají o rozbor 1/ příslušné společnosti, 2/ práce samotné a 3/ vztahů mezi autory filmu, společností a samotnou prací. K tomu je možné připojit doplňující výzkum, a to 4/ pokud měl film po svém vzniku vlastní historii, jako například *Napoleon*,<sup>1)</sup> kterého Abel Gance několikrát upravoval mezi lety 1927 – 1965, nebo *Velká iluze*,<sup>2)</sup> promítaná po válce ve verzi poněkud odlišné od originálu a především přijímaná zcela jiným způsobem v roce 1937 a bezprostředně po válce v roce 1946.

Abychom mohli načrtnout obecné metodologické schéma pro analýzu hraného filmu, zvolili jsme zde příklad *Čapajeva* (1934). Začneme od scénáře a budeme v první řadě zkoumat přijetí filmu ve srovnání s původními záměry jeho autorů. Poté postavíme proti sobě na základě některých aspektů produkce explicitní obsah filmu a latentní ideologii jeho textu a obrazu.

*Čapajev* představuje mimořádný případ. „Pravda“ přivítala jeho vznik redakčním článkem na první stránce, byl to model, ze kterého měli sovětští filmoví fanoušci čerpat inspiraci. „Nevyžadujeme, aby každý den vznikl nový *Čapajev*,“ napsal jiný významný autor skromně o několik týdnů později. „Pravda“ záhy věnovala sovětskému filmu celou stránku, poprvé od roku 1917. S. a G. Vasiljevové, autoři *Čapajeva*, na tom měli lví podíl. Důvody tohoto nadšení byly jasně vyjádřeny v redakčním článku z 21. listopadu 1934: film „...ukazoval organizační úlohu strany, to, jak bylo navázáno spojení mezi stranou a masami, jak strana zorganizovala spontánní vystoupení a vtiskla jim disciplínu“.

1) *Napoléon* (r. A. Gance, 1927). Všechny poznámky jsou pozn. překl.

2) *La Grande Illusion* (r. J. Renoir, 1937).



Komunistické strany v zahraničí se k tomuto chóru připojily. Je příznačné, že v Madridu se republikánská vláda postarala, aby byl film promítán uprostřed občanské války. Filmová zpravodajství poskytují důkazy o reklamě, která se filmu dělala pomocí plakátů. Důvody jsou pochopitelné. Čapajev zobrazoval občanskou válku z let 1918–1919 a vyzdvihl Rudé jako příklad. Především však film ukazoval nutnost centralizace ve chvíli, kdy byl tento problém ve Španělsku jádrem sporu mezi komunisty a anarchisty. Čapajev ukazuje, že hrdinové chybují, že spontaneita vede k chybám, že jednotlivci umírají, zatímco strana vidí daleko kupředu, nedopouští se omylů a nikdy neumírá.

Připomeňme si synopsi filmu, spolu se slovním komentářem, který k němu v roce 1934 nabídla sovětská kritika.

**Synopse filmu.** Děj se odehrává v roce 1919, v průběhu občanské války. Čapajev vede vítězný, nicméně poněkud neorganizovaný boj proti Bílým. Aby nad ním získala kontrolu a politicky ho vzdělala, posílá mu strana politického komisaře Furmanova, který se s ním podílí na velení divizi. Film sleduje vztahy mezi oběma muži a zároveň všeobecné podmínky boje proti Bílým.

**Komentář.** „Film začíná epizodou Čapajevova ústupu pod tlakem bělogvardějců, kteří v roce 1918 operovali na Volze a na celém východě Sovětského svazu. Čapajevovy jednotky, složené z různorodých elementů, kladou slabý odpor. Je zcela zřejmé, že dosud nemáme co do činění s Rudou armádou, ale pouze s jedním z oněch spontánně vzniklých partyzánských oddílů, které ji později zásobovaly mnoha rekruty. Je zde však Čapajev, objevující se náhle uprostřed cesty. Zastavuje prchající a vede je znovu do útoku. Právě on organizuje boj a zaměřuje kulomet. Divák je okamžitě uchvácen temperamentem legendárního vůdce, který vzešel z venkovské chudiny. Jeho vojáci se při pohledu na něj zastaví, vítězně se znovu vrhnou na nepřítel a zničí ho. Ústup se změní ve vítězství. Čapajev děkuje svým soudruhům za odvahu a energičnost. Náhle se však stává přísným učitelem, jakým musí být každý opravdový lidový vůdce. Trvá na tom, že každý, kdo na ústupu odhodil nebo ztratil svou pušku, musí ji najít a předložit mu ji ke kontrole. Poté všichni hledají své pušky, někteří se dokonce potápějí v řece. V mezichase je Čapajevova divize posílena dělnickým oddílem z Ivanovo-Vozněsenska, vedeným Furmanovem, který má nadále plnit funkci politického komisaře. Od tohoto okamžiku je vytvořen komplex vztahů mezi oběma muži.



Čapajev a Furmanov : První setkání

Furmanov chápe obtížnost úkolu, který mu připadl: převychovat partyzány tak, aby se z nich stali uvědomělí rudí vojáci a pomoci jejich talentovanému vůdci, postrádajícímu příslušnou průpravu, stát se velitelem pravidelné Rudé armády. Kolik bolševické neústupnosti, trpělivosti, taktu a pevnosti bude muset prokázat, aby dosáhl tohoto cíle! Film nám s udivující důkladností ukazuje tento proces politické převýchovy, která neprobíhá ve školních lavicích, ale pod hvízdajícími kulkami, v horečné a vypjaté atmosféře divizního velitelství. Kousek po kousku se Furmanov blíží k triumfu bolševické ideologické kontroly a současně stoupá jeho autorita v očích spolubojovníků.

Avšak nespočívá nejsvůzelnější aspekt Furmanovovy úlohy v převýchově samotného Čapajeva? Při jejich prvním setkání se Čapajev odmítá smířit s obtěžováním komisaře, nově jmenovaného k jeho divizi. Nechce se podřizovat nikomu. Čapajev využívá příležitosti první vojenské schůze, která je svádí dohromady v předvečer bitvy, aby vyzkoušel znalosti a charakter komisaře. Požádá ho o jeho názor na plán operací. Patrně by našel zlomyslné potěšení v zesměšňování komisaře, kdyby ten připustil, aby se projevila jeho neznalost vojenského umění. Ale Furmanov neskrývá, že se chce v tomto umění pouze vzdělávat po Čapajevově boku. Nadále pak chladně sleduje velitele, vojáky a okolní prostředí.

Záhy je nám předložena scéna, odhalující nové aspekty Čapajevova charakteru. Brigádního velitele Jelana, raněného do ruky, přivítá Čapajev těmito hrubými slovy: 'Raněn! To jsi mi pěkný hlupák!' Jelan, zcela otřesen odpovídá: 'Kulky si nevybírají.' 'Je na tobě, aby sis vybíral!' řve Čapajev. 'Potřebuješ trochu filipa!' Načež před komisařem předvádí veliteli brigády, pod bezelstnou rouškou lekce z praktických problémů, jak je třeba řídit bitvu. Čapajev se nám zde jeví v poněkud neočekávaném světle. Navzdory spontánnosti svého vojenského talentu vylučuje zcela ze strategie náhodu. Trvá na vědomé kontrole bitvy: 'Potřebuješ trochu filipa!' Tak se zde tedy projevuje druhý podstatný rys Čapajevova charakteru: požadavek logiky, organizace, disciplíny, přesné vojenské kalkulace. Ten se nakonec pod Furmanovovým vlivem stane rysem dominantním.

V tomto směru není nic pozoruhodnějšího než scéna, ve které Furmanov a Čapajev hovoří o Alexandru Makedonském. Díky ní učiníme další krok k poznání Čapajeva. Domnívá se o sobě, že je zběhlý ve vojenské historii, ale ukazuje se, že nikdy neslyšel o velkém Makedonovi a cítí se tím dotčen. Furmanov se ho zbytečně snaží uklidnit sdělením, že Alexandr Veliký je již dávno mrtev a že o něm spousta lidí nic neví. Čapajeva tato odpověď neuspokojí. Má nanejvýš vyvinutý pocit hrdosti dělníka, který zpřetrhal okovy útlaku. 'Ty to znáš,' odpovídá, 'a tak to musím znát i já.' Jeho hlad po vědomostech je stejně dravý jako jeho vojenská aktivita.



Vystačí pohlédnout do jeho tváře a zachytit jeho pohled, abychom pocítili dravost a duševní elán, pracující za jeho vysokým čelem. Myšlenka je pro něj neoddělitelná od akce.

Od okamžiku svého prvního setkání s Furmanovem si je v hloubi svého srdce dobře vědom, že jeho divize a partyzánský duch jeho vojáků mají ještě daleko k ideálu. Vyvozuje z toho závěr, že jeho znalosti jsou nedostatečné a vyjadřuje přání vzdělávat se s Furmanovem.

Tak se zde v Čapajevovi zjevuje typ těch mužů, kteří se převychovávají v samotném procesu boje za socialismus.

Vedle těchto dvou hrdinů období občanské války, Čapajeva a Furmanova, vykreslených s působivou plastičností, vidíme také další vystupující postavy, které doplňují obraz hlavních hrdinů a nechávají jej ještě více vyniknout. Je to několik důstojníků Čapajevovy divize, jednoduchých a prostých mužů, hluboce oddaných věci revoluce, plných rozhodnosti, odvahy a energie. Co za nezapomenutelnou postavu je Čapajevův vojenský sluha Petka, ten netrpělivý a pozorný mladý venkovan, obdařený velkou vnímavostí, otevřený všem radostem mládí, který slavně padne jako hrdina revoluce!

Před našima očima defiluje také několik typů venkovanů. Někdy patří k vojákům Čapajevovy divize, někdy jde o mírumilovné vesničany. Typický příklad obecných tendencí středního rolnictva v průběhu občanské války nacházíme v rolníkovi, žijícím ve vesnici, obsazené Čapajevovými jednotkami. Hraje ho herec Čirikov. Nebojácný, ale sveřepě podezíravý, pozoruje postupně Bílé i Rudé, aby nakonec vykonal svou volbu a připojil se k řadám obránců proletářské revoluce.

Bílí sami o sobě jsou vykresleni zajímavým a objektivním způsobem. Vidíme, jak se proti Čapajevovi staví plukovník, zmoudřelý životními a válečnými zkušenostmi, který dokonale chápe, že největší nebezpečí mu hrozí z týlu. Proto by rád změnil chování důstojníků vůči vojákům. Nechce pro ně být pouze tvrdým velitelem, ale také 'patriarchálním' vůdcem. Všechny jeho kalkulace však zvrátí logika třídního boje. 'Psychologický útok' Bílých, mimochodem dokonale autentický, vzbuzuje mocný dojem. V sevřených řadách, v dokonalém pořádku a s afektovaným fanfarónstvím, pokuřující cigarety, postupují proti pozicím Čapajevovy divize. Jeden oddíl rudých jednotek, stížen panikou, se již dává na ústup. Ale Furmanov přivede uprchlíky znovu do útoku a Čapajev zadává nepříteli rozhodující úder v čele své jízdy.

Film končí zmizením Čapajeva, epizodou, která s velkou historickou věrností reprodukuje slavnou smrt legendárního hrdiny občanské války.

Tento „komentář“, napsaný v roce 1934, poskytuje ve skutečnosti pouze resumé určitých sekvencí filmu, a to těch nejatraktivnějších. Můžeme jej

srovnát se scénářem, který jsme zde omezili na scény, vybrané v „komentáři“.

- Sekvence 1 Čapajev se zjevuje uprostřed davu svých mužů. Zachraňuje situaci.
- Sekvence 2 Čapajev jako učitel, scéna s puškami.
- Sekvence 3 Příjezd komisaře Furmanova a dělnických dobrovolníků.
- Sekvence 4 Hlučné setkání dělníků s Čapajevovými vojáky. Čapajevův vojenský sluha Petka vyzývá ke klidu: „Čapajev přemýšlí.“
- Sekvence 5 Nad mapou: Čapajev zkouší Furmanova: „Co si o tom myslí komisař?“ Furmanov odpovídá, že je třeba postupovat podle názoru velitele, nikoli podle názoru muže, který s Čapajevem nesouhlasil.



Čapajev a Furmanov: Lekce z taktiky

- Sekvence 6 Lekce z taktiky pro raněného, známá jako scéna s jablky.
- Sekvence 7 Peťka učí Annu, dělnici, která narukovala jako dobrovolník, jak zacházet s kulometem. Neúspěšně se jí pokouší objímat a svést.
- Sekvence 8 V táboře Bílých. Plukovník Borozdin vysvětluje důstojníkovi, lpícímu příliš na tradicích, jak lidštěji zacházet s podřízenými a jak k nim vytvářet „patriarchální“ vztahy.
- Sekvence 9 Prvá srážka mezi Čapajevem a Furmanovem. Veterinář si ztěžuje Furmanovovi, že Čapajev po něm chce, aby komusi udělil titul doktora, k čemuž on není oprávněn. Furmanov veterináře podpoří. „Hájíš tuhle shnilou inteligenci,“ říká Čapajev, „nechceš, aby se rolník mohl stát doktorem.“ „On to nemůže udělat, nemá na to právo,“ vysvětluje Furmanov.



Čapajev a Furmanov: Lekce z péče o uniformu





„Otcovský“ Čapajev

- Sekvence 10 Furmanov vzdělává Čapajeva; poučuje ho o historii a o velkých vojevůdcích.
- Sekvence 11 V táboře Bílých. Plukovníkův sluha prosí o milost, jeho bratr má být zastřelen pro dezerci. Plukovník milost uděluje: Potapovův bratr bude zmrskán.
- Sekvence 12 Druhá srážka mezi Čapajevem a Furmanovem. Čapajevovi muži stále více okrádají vesničany. Furmanov uvězní jejich poručíka. Čapajev zuří: „Byrokrate, chceš si urvat kousek cizí slávy? Kdo velí divizi?“ ptá se. „Ty i já,“ odpovídá Furmanov. Málem dojde ke srážce Čapajevových a Furmanovových mužů. Furmanov vrátil rolníkům, co jim bylo ukradeno. Jejich delegace přichází poděkovat Čapajevovi. „Přestávalo být znát, kdo je Bílý a kdo Rudý.“ Umírněný triumf Furmanova.
- Sekvence 13 Peťka vyjadřuje před Čapajevem svůj obdiv k Furmanovovi. „Čapajevovi by neposlali špatného komisaře,“ odpovídá Čapajev.

- Sekvence 14 Čapajev vykládá rolníkům a vojákům svou koncepci čestnosti a velení.
- Sekvence 15 Poslední lekce. Anna ví, jak rozložit a složit kulomet. Petka odchází na hlídku s rozkazem přivést zajatce. Scéna loučení: Neodvází se ji políbit. Anna je dojata a dlouze ho sleduje, dokud nezmizí v dálce.
- Sekvence 16 Petka zajme plukovníkova sluha, který chytá ryby pro svého bratra, umírajícího na následky bičování. Dojatý Petka mu sebere pušku a nechává ho odejít.
- Sekvence 17 Na Čapajevově velitelství dostává Petka důtku za to, že nepřivedl zajatce.
- Sekvence 18 V táboře Bílých. Plukovník hraje na piano, zatímco jeho sluha leští podlahu. Detail Potapovovy tváře, vyjadřující zlost, nenávist, váhání zda má plukovníka zabít. Nemá sílu to učinit a vysvětluje plukovníkovi, že jeho bratr na svá poranění zemřel. Plukovníkova tvář vyjadřuje lítost.
- Sekvence 19 Strážé v táboře Rudých. Hovoří o Čapajevových zásluhách. Přichází Furmanov, zkouší bdělost stráží a žertuje s nimi. Bílý voják zbíhá a přechází k Rudým. Je to Potapov.
- Sekvence 20 Potapov informuje Čapajeva a Furmanova, že ofenzíva Bílých je určena na následující den. „Připravují psychologický útok.“
- Sekvence 21 Předvečer bitvy. Ve své ubikaci si Čapajev a Petka šeptají a zpívají „Černého havrana“.
- Sekvence 22 Ráno v den bitvy. Potapov u Rudých. „Proč jdou ti lidé umírat?“ pta se dítě. „Aby mohli žít,“ odpovídá Potapov.
- Sekvence 23 Před bojem. Čapajev musí opustit pole bitvy, aby zažehnal vzpouru. „Vojáci říkají, že chtějí jít domů.“ Čapajev popravuje jednoho ze vzbouřenců. Pořádek je znovu nastolen.
- Sekvence 24 „Psychologický“ útok Bílých; při hudbě, v bílých rukavicích, pochodují stepí.  
Anna je nechává dojít blízko, aby je mohla decimovat kulometem.  
Čapajevova jízda pronásleduje kozáky.
- Sekvence 25 Po vítězství. Na velitelství Bílých, nyní obsazeném Rudými. Čapajev gratuluje Anně.
- Sekvence 26 Odjezd Furmanova, pověřeného jinými úkoly a nahrazeného jiným komisařem, Sědovem. Čapajev se dojatě loučí.



Výsledek otcovské péče: Petka





„Otcovský” Borozdin

- Sekvence 27 Čapajevovo tábořiště je v noci napadeno Bílými. Zaskočení musí Rudí prchat. Čapajev je raněn.
- Sekvence 28 Bílí pronásledují Čapajeva, který se s Petkovou pomocí snaží dostat k řece Uralu. V bojích na pahorcích, ze kterých je již vidět řeku, zabíjí Potapov svého bývalého plukovníka.
- Sekvence 29 Čapajev se snaží přeplavat Ural. Je zasažen kulkou a umírá.
- Sekvence 30 Příjezd Rudé jízdy, která zachrání vítězství pro revolucionáře.

Poučení, vyplývající z tohoto závěru i z celého filmu, je jasné. Hrdinové umírají, nikoli však komunistická strana, která zajišťuje kontinuitu vítězného postupu. Toto morální naučení doplňuje ostatní poučky ve filmu obsažené: sebevědomou a uvážlivou převahu členů strany i nad hrdiny s těmi nejlepšími úmysly a především spravedlivost věci, kterou hájí proti Bílým. V kontrastu k ostatním historickým svědectvím, především k Furmanovovu textu, na kterém byl film založen, jeví se tyto poučky jako poněkud nucené,

především ve vztahu k hlavnímu tématu.<sup>3)</sup> Nadřazenost organizace nad spontaneitou, nad anarchií, je téma, které se vynořuje trvale; i když slovo anarchie není nikdy vyslovováno, je nicméně přítomno, přinejmenším pro diváka z roku 1934, znalého nedávné ruské minulosti. V sekvenci se schůzí (sekvence 14) se rolník ptá Čapajeva, zda je „pro bolševiky, nebo pro komunisty?“ Čapajev neví jak odpovědět; přitlačen vesničanem, dívá se po Furmanovovi, který pobaveně kouří dýmku a zvědavě očekává Čapajevovu odpověď. Ten po jistém váhání odpovídá, že je „pro Lenina“.<sup>4)</sup> Napětí mezi přihlížejícími povolí. Byť člen strany v roce 1934, dobře věděl, že strana v roce 1917 změnila jméno a stala se ze sociálně demokratické strany (bolševiků) komunistickou stranou (bolševiků), zůstávala zde pro ty, kdo si pamatovali, že označení komunista bylo směřováno s označením anarchisty, jistá dvojznačnost. Čapajev zjevně ve filmu předvádí svou neznalost jemných odstínů politického slovníku. Tato sekvence ho nicméně ve svých důsledcích staví mimo veškeré možné vazby k jakémukoli jinému proudu než leninskému, který bude nadále jako jediný ztotožňován s revolucí. V témže roce jiný režisér, Dzigan, podobným způsobem vymazal ve filmu *My z Kronštadu*<sup>5)</sup> činnost anarchistů, když zdůraznil pouze politicky anonymní nespoutanost těchto revolucionářů. Vasiljevovi však jdou v cenzurování minulosti ještě dále. Nechávací zmizet Trockého. Jako o hlavě Rudé armády o něm nikde není ani zmínka, byť se děj filmu odehrává právě v tom momentě, kdy byl jejím velitelem. Jeho nástupce Frunze, který v této době velel pouze jednomu z frontů, je jmenován místo něho jako jediný tvůrce rozhodnutí, přicházejících shora. Je zmiňován několikrát, víckrát, než je třeba, jako kdyby tím měly být v paměti diváků překryty veškeré vzpomínky na Trockého.

Další odkaz na Lenina, srozumitelný pouze starým aktivistům: sekvence 18, když plukovník hraje – Měsíční sonátu. Všichni vědí, že to byla Leninova oblíbená skladba a že řekl, že je hrozné pomyšlení, že ve chvíli, kdy člověk poslouchá tento vrchol krásy, jinde se odehrávají scény hrůzy. V tomto případě, přesně ve chvíli, kdy plukovník hraje tuto sonátu, bratr jeho sluhy umírá.

Ve filmu v zásadě není zmínka o problému, který byl v roce 1919 zásadním a se kterým se vypořádává Furmanovův text: vztahy mezi důstojníky staré armády, kteří přešli k novému režimu, a novými veliteli, kteří

3) Ferro zde má na mysli Furmanovův román z roku 1926. Česky viz.: D.A. F u r m a n o v, *Čapajev*. Praha 1949.

4) Ferro poměrně často cituje nepřesně. V tomto případě např. dialog zní ve filmu takto: Čapajev: „Já jsem pro internacionálu.“ Furmanov: „A pro kterou internacionálu?“ Čapajev: „Pro tu, pro kterou je Lenin.“ Ve většině případů nepřesnosti v citaci neznamenají posun obsahu, proto nepovažuji za nutné na všechny upozorňovat.

5) *My z Kronštadu* (r. J. Dzigan, 1926).



Výsledek otcovské péče: Potapov

vzešli z mužstva nebo ze stranických řad. V *Čapajevovi* je k tomu učiněn jediný odkaz v sekvenci o zkoušce Furmanova (sekvence 5), když se ukáže, že důstojník, který vyjadřuje svůj nesouhlas s plánovanou taktikou, je právě důstojník bývalé armády. Je to možné poznat podle uniformy. Záběr je však udělán tak, že důstojníka téměř není vidět. Autoři tedy nechávají tento problém zmizet, byť Furmanov ve své knize naopak vysvětluje, že od chvíle, kdy se připojil k Čapajevovi, až do jeho odjezdu, byl Čapajev stále více proti spolupráci s těmito důstojníky; dodává, že to byl problém, který ho velmi zaměstnával. Pro tento škrť je následující vysvětlení: jakýkoli explicitní náznak by zpětně odkazoval na spory mezi Trockým a Stalinem, ve kterých Stalin nakonec přijal návrhy svého rivala a využil velkého počtu důstojníků starého režimu.



Způsob, jakým se film dovolává historie není náhodný ani nezáměrný. Je totiž systematický a nemá žádnou protiváhu. Přesahuje dokonce až do současnosti, to jest do období, ve kterém byl film vyroben. Je například charakteristické, že navázání přátelských vztahů mezi Furmanovem a Čapajevem mělo nastat právě v souvislosti s rolnickou otázkou. Spojitost s rolnictvem je zde vyzdvížena přesně v tom okamžiku, kdy kolektivizace vyžaduje usmíření mezi stranou a rolnickými masami.

Určujícím a záměrně vytyčeným cílem filmu byla tedy legitimizace strany jako vládce na jedné straně a legitimizace diktatury proletariátu na straně druhé. Produkce tento záměr naplnila, neboť, jak již bylo řečeno, autority filmu aplaudovaly a vyzdvihovaly jej jako příklad.

Mohlo by být prospěšné přistoupit nyní k analýze tohoto filmu jiným způsobem, abychom tak přezkoušeli, jaká nese další poselství, chápaná taktéž jako ukázka názorů režimu, byť tento neviditelný obsah filmu není možné připsat přímo vůli režisérů ani analýze současníků.

Přezkoumání stavby filmu přináší rozdělení sekvencí na dva typy: takové, které ukazují skupiny nebo masy a ve kterých převažují celkové záběry, a takové, které ukazují dvě hlavní postavy a ve kterých převažují detaily. Prvý typ je ožívován především pohyby herců, impuls je zde lyrický. Druhý typ, analytičtější, můžeme seskupit do několika kombinací podle následující tabulky. Čísla označují sekvence, ve kterých se příslušné postavy setkávají.

|          | Čapajev        | Furmanov       | Petka       | Anna    | Borozdin   | Potapov    |
|----------|----------------|----------------|-------------|---------|------------|------------|
| Čapajev  |                | 3,5,9,10,12,26 | 13,17,21,28 | 25      |            | 20         |
| Furmanov | 3,5,9,10,12,26 |                |             |         |            |            |
| Petka    | 13,17,21,28    |                |             | 7,15,25 |            | 16         |
| Anna     | 25             |                | 7,15,25     |         |            |            |
| Borozdin |                |                |             |         |            | 8,11,18,28 |
| Potapov  | 20             |                | 16          |         | 8,11,18,28 |            |

Tak s výjimkou sekvencí 16, 20, 25 vykazují nejfrekventovanější kombinace čtyři párů postav:

|              |               |
|--------------|---------------|
| Čapajev      | šest sekvencí |
| Anna - Petka | tři sekvence  |

Petka - Čapajev      čtyři sekvence (většinou krátké)  
Borozdin - Potapov    čtyři sekvence

Zmíněné páry tvoří základ čtyř příběhů, které je možné pro potřeby analýzy vyčlenit jako samostatné zápletky, nezávislé na zápletkce samotného filmu a jeho dějové niti.

1. Přezkoumejme tímto způsobem vývoj vztahů mezi Čapajevem a Furmanovem, hlavní „dvojici“. Ve filmu byly vztahy mezi nimi od počátku složité, nepřátelské, zatímco ve Furmanově textu, napsaném v roce 1926, autor uvádí, že byl představou setkání se slavným Čapajevem „uchvácen“. Ve filmu je odměřený a uhlazený, jak to vyžadovala ideologie hlavního příběhu. Pokud jde o Čapajeva, ten je agresivní; málem se ani neobrátl, když se mu Furmanov představuje. Je to počátek skutečného souboje, boje o moc, který zpočátku sleduje jistá pravidla, zachovává konvence, které jsou znásilněny, když Čapajev vybuchne na Furmanova v průběhu incidentu ve věci veterináře. Ještě více jsou tyto konvence narušeny, když je uvězněn Čapajevův poručík a Čapajev hrozí pustit se pro to do rvačky. Napodobuje při tom chování gladiátora, strhávajícího si své insignie. Poté dochází ve vztazích mezi nimi k náhlému obratu, když k Čapajevovi doráží delegace rolníků, aby mu poděkovala. Následně se pak již vztahy mezi oběma muži pouze zlepšují. Stávají se vztahy mezi bratry ve zbraní. Vztahy rivality se tak změnily ve vztahy bratrské.

2. Také vztahy mezi Annou a Petkou se vyvíjejí od negativního pólu k pozitivnímu. Na počátku tohoto střetnutí mezi mladou dělnickou dívkou a vojákem, symbolizujícího vztahy mezi městem a vesnicí, se chce Petka s Annou pomilovat. Anna však reprezentuje sebevědomou revoluci. Má projeviti svou odvahu a tento druh vztahů s Petkou odmítá. Petka si vliv na ni uchová, protože ji učí zacházet s kulometem. Anna je mu vděčná, že se s ní dělí o své znalosti, je to však jeho povinnost. Nicméně je jasné, že v něm našla zalíbení. Dlouhá objetí, která věnuje hlavní kulometu (sekvence 15), patří zjevně Petkovi a v tomto směru málo záleží na tom, zda vycházejí od herečky, nebo jsou výsledkem režisérových pokynů, zda jejich význam je vědomý, nebo nevědomý. A tak když Petka odchází, aby splnil svůj úkol, riskoval život a v jistém smyslu tak podstoupil rituální zkoušku, když ji chce před odchodem obejmout, ale nenajde k tomu odvahu, zachová si Anna v jeho přítomnosti sebekontrolu; jakmile však odejde, vrhá se k oknu a dívá se za ním. Hudba zdůrazňuje druh jejích pocitů. Po vítězství (sekvence 25): Petka i Anna úspěšně obstáli v rituálu přerodu. Petka dokázal něco lepšího než získat zajatce, získal bojovníka za společnou věc; Anna rozprášila nepřítele kulometem. Když Anna vstupuje poprvé do ležení, aby

přijala Čapajevovo blahopřání, stává se její vztah s Peťkou od této chvíle legitimním – nechá se obejmout kolem pasu. Přítomen je Čapajev, který hraje roli otce a v jistém směru činí jejich svazek legitimním, když se obrací k Peťkovi, aby hovořil o Anně. Prvý Peťkův čin poté, co dojde k tomuto uznání, je ten, že naklepne a načne vejce, které pak Anna sní. Symbolický význam je nedvojznačný. Následnost sekvencí směřuje tedy od odmítnutí pokoutních vztahů k potvrzení manželství.

3 – 4. Další dvě „série“ sekvencí zobrazují vztahy typu otec – syn, mezi Čapajevem a Peťkou a mezi plukovníkem a jeho sluhou. V prvním případě se tyto vztahy rozvíjejí dobře. Otec umírá před očima svého syna, který převrátil vztahy ochrany ve chvíli, kdy jeho raněný otec potřeboval jeho mladistvou sílu. Vztahy mezi Borozdinem a Potapovem naopak nefungují, i když byly doslovně definovány jako „patriarchální“. Ve společnosti „odsouzené dějinami k zániku“ nemůže být ochranná role otce naplněna. Navzdory svému úsilí nedokáže plukovník zachránit Potapovova bratra. A nejen to, Potapov přechází k nepříteli a zabíjí otce, který ho nedokázal bránit.

Systém vztahů mezi jednotlivci je tedy implicitně situován a rozvíjen v rovině fungování rodiny, nikoli například v rovině třídního boje, *který je přítomen pouze v obecném kontextu války s Bílými*. Příčinou je situace v roce 1934, kdy právě třídní vztahy na vsi nejsou zdůrazňovány.

„Pozitivní“, „normální“ rodinné vztahy fungují v tomto filmu pouze ve společnosti legitimizované Dějinami, ve společnosti Sovětů. Tuto tezi je možno převrátit: Vasiljevové s plným souhlasem režimu posuzují podstatu sociálního systému, Dobro a Zlo, z hlediska tradičního fungování patriarchální rodiny. Ta představuje základnu a kritérium legitimacy režimu.

Toto pozorování může vypadat paradoxně, přinejmenším ilustruje porážku představ Alexandry Kollontajové. Ve skutečnosti je však jeho význam mnohem zásadnější. Je totiž ve filmu podepřeno dalšími rysy, které dohromady vytvářejí *model hodnot přijatých režimem v období stalinismu. Tento model představuje přinejmenším částečnou inverzi hodnotového systému revoluční společnosti z roku 1917*. Je tomu tak například pokud jde o vztah k institucím vzdělání a vojenské disciplíny.

Problém platnosti akademických hodnot je ve skutečnosti polem, na kterém dochází k první srážce mezi státem (Furmanov) a společností (Čapajev). Společnost předpokládá, že úspěch revoluce otevírá přístup ke vzdělání všem, a to i se svým neoddelitelným výsledkem, udělováním hodnot. Pro člověka z lidu, jako je Čapajev, patří veterinář i lékař k témuž světu, ke světu vzdělání. V této sféře působí vzájemná zaměnitelnost úloh a oblastí kompetence. To například umožňuje Stalinovi posuzovat problémy vědy, umění a lingvistiky. Furmanov ho však vyvádí z omylu. Zákon



není stejný pro všechny, veterinář nemůže udělovat doktorskou hodnot, „nemá na to právo“. Odkrývá se tak dvojznačnost legitimacy na které byrokracie zakládá svou moc: Umožňuje byrokratovi Furmanovovi, protože je členem strany, být spoluvelitelem divize, nedovoluje však veterináři, aby si hrál s doktoráty. Revoluce umožnila profesní a sociální mobilitu pro ty, kteří jsou stoupenci strany. V ostatních případech ji blokuje. *To je nová dělicí hranice*. Nová autorita se přiodívá starou učeností. Obnovují se staré formy: vše, co potřebuje Furmanov říci o plakátu, který Čapajeva rozesměje, je „ty veršiky jsou špatné“ (sekvence 25). Opětne nastolení tradičních hodnot je manifestováno ve všech rovinách filmu, například prostřednictvím hudby. Jsou pro ně vyhrazeny pasáže hudby symfonické, které oslavují loučení, vítězství, legální lásku i smrt.

Odchylka ve srovnání s revolučními ideály je ještě zjevnější v sekvencích, týkajících se vojenských záležitostí. Ve filmu Vasiljevových žádá Furmanov Čapajeva, aby „si hleděl svého oděvu“, aby bylo poznat, že je velitelem, že „velí divizi sovětské armády“. Poté, co se ukáže, že ho vesničané nepoznávají (sekvence 12), začne Čapajev dbát o svou uniformu. O něco dále ve filmu je komická scéna, ve které zase Čapajev doporučuje Peťkovi, aby dbal o svůj zjev atd. Ve Furmanovově vyprávění se tato starost o zjev nenachází, naopak se zde píše, že „člověk by musel být velice bystrý, aby rozpoznal velitele“. Navíc pak v sekvenci s vojenskou schůzí vykládá Čapajev své představy o disciplíně: velitel má být zastřelen stejně jako kdokoli jiný, pokud porušuje předpisy, jeho stůl je přístupný každému atd. Film však zobrazuje situaci zcela odlišnou od tohoto vyznání víry: je zde důstojnická jídelna a vojáci jedí odděleně. Navíc přístup velení ve scéně vzpoury (sekvence 23) vyznívá ještě významněji. Vojáci, kteří nechtějí bojovat, opakují přesně to, co ruští vojáci říkali v roce 1917, když se bratřili s Němci a Lenin je v tom podporoval. Zde dochází k úplnému převrácení a zatmění smyslu celého činu. Ve filmu Vasiljevových jsou vzbouřenci popraveni se souhlasem diváka. Čapajev přidává následující větu, která ve Furmanovově vyprávění není a která sahá hluboko do tradiční morálky: „Krev nejlepších synů vlasti vykoupí vaše viny“.

Můžeme dodat, že ovládnutí vesnice městem je zobrazeno prostřednictvím výrazného obratu. Na počátku filmu není dělnický batalión ničím a Čapajevova divize je vším. Mezi dělníky symbolizuje Anna nezpůsobilost města: učí se ovládat zbraň, zatímco její velitel Čapajev vyučuje taktice a strategii. Na konci filmu, když je za rozbřesku Čapajevovo velitelství překvapeno, dochází ke všeobecnému zmatku a Čapajev sám je v rozpácích. Úplným převrácením funkcí a úloh je to dělnice Anna, představující zároveň stranu, ta, která na začátku filmu neznamenal nic, kdo od této

chvíle vydává rozkazy. Vesnici nezbyvá, než poslouchat rozkazy strany, reprezentující centrální autoritu.

Na implicitní úrovni tak pozorujeme vskutku promyšlenou identifikaci s hodnotovým systémem Bílých: vykoupení prostřednictvím krve a mýtu sebeobětování, vojenská disciplína, uplatňování výhod hodnosti, legitimita institucionalizovaného vzdělání, glorifikace patriarchální a legitimní rodiny, poslušnost vůči ústřední moci. Stejně tak můžeme ovšem zaznamenat, že útoky proti „prohnilé inteligenci“ a ztotožnění důstojníků s inteligencí (sekvence 24),<sup>6)</sup> vyjadřují další rys společnosti, totiž plebeizaci vládních institucí, která je jednou z charakteristik stalinské éry.

Je jisté, že tato éra má i další rysy, ale proces návratu, režimem podporovaný a podněcovaný, je systematicky nepřátelský jistým druhům přeměn. Naproti tomu pro dělníka nebo rolníka je od osvobozujícího fenoménu revoluce oddělen pouze problém sexu.

Přeložil Petr Mareš

(*Marc Ferro, The Fiction Film and Historical Analysis. In: The Historian and Film. Ed. P.I. Smith. Cambridge 1976, s. 83–94.*)

---

<sup>6)</sup> Čapajevův voják prohlašuje na adresu útočících bělogvardějců: „Dobře jdou, inteligenti.“

## ROZHLASOVÉ PŘEDNÁŠKY O FILMU

### Film v rozhlase

Jestliže bychom chtěli jmenovat kulturní jevy, které ve dvacátých a třicátých letech nejvýrazněji poznamenaly život moderní doby i její tvářnost, museli bychom film a rozhlas uvést mezi prvními. Zdánlivě měla tato média k sobě daleko: na jedné straně film stavící přednostně na složce vizuální, na straně druhé rozhlas, který právě tuto složku zcela postrádá a užívá i rozvíjí výlučně prostředky akustické. A přece již v éře němého filmu byly film a rozhlas chápány jako média svým způsobem si blízká, neboť obě vzešla z technického pokroku (jejich existence je technikou podmíněna) a obě náležela nebo záhy měla náležet k nejvlivnějším reprezentantům masové kultury.

Zrod filmu je spjat s devadesátými lety 19. století, rozhlas se rozšířil zhruba o čtvrt století později v letech dvacátých. Přesto měl z hlediska poskytované státní péče hned při svém vzniku nepoměrně lepší pozici než film. V českých zemích byla filmová produkce po několik desetiletí odkázána výlučně na soukromou podnikatelskou iniciativu, zatímco rozhlas, jehož nedožitelný význam pro politické i osvětové působení na obyvatelstvo si mladý stát uvědomil ihned, měl péči státu od samého počátku zaručenu zákonem. Zákon o telegrafech ze dne 23. března 1923 přiklil výhradní právo na provozování radiofonie (vysílání a přijímání) státu.<sup>1)</sup>

Československo se zařadilo mezi první země, kde bylo pravidelné vysílání zavedeno. Od 18. května 1923 vysílal československý rozhlas denně, zprvu jen 1 hodinu, ale vysílací čas se rychle prodlužoval. V dubnu 1926 zahájila provoz stanice Brno, v říjnu téhož roku se připojila Bratislava a posléze k nim v dubnu 1927 přibyla ještě stanice Košice. Stojí za zmínku, že československý rozhlas při svých prvních krůčcích našel oporu mimo jiné i v biografu. V dobách, kdy ještě domácnosti nebyly vybaveny rozhlasovými přijímači, poskytoval biograf Sanssouci na Novém Městě pražském svým návštěvníkům propagační reprodukci

<sup>1)</sup> Údaje o dějinách čs. rozhlasu čerpáme z knihy: A. J. Patzaková, *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha 1935.



rozhlasového vysílání a hráči z místního orchestru se dokonce stali prvními hudebníky, kteří u nás předstoupili před rozhlasový mikrofon.<sup>2)</sup>

Tato epizoda však není než drobnou zajímavostí z dob raného soužití filmu a rozhlasu. Jejich vztah se samozřejmě vyvíjel jiným směrem. Film měl pro rozhlasové pracovníky a publicisty určitý význam při promýšlení specifčnosti rozhlasu a zvažování jeho uměleckých možností. Řada statí o práci v rozhlase se dobírá konkrétních závěrů právě v konfrontaci s prací ve filmu (a v divadle).<sup>3)</sup> České filmové kruhy naopak od rozhlasu očekávaly, že jim pomůže upevnit společenské postavení filmu, že pravidelnými relacemi posílí prestiž filmu i jako svébytného uměleckého druhu a že soustavným zájmem o otázky filmu bude zároveň dokládát jeho význam pro život moderní společnosti. Zastoupení filmové problematiky v programové nabídce československého rozhlasu je však naprosto neuspokojovalo a v tisku se také od konce dvacátých let čas od času objevovaly stížnosti na nezájem rozhlasu o film.

Apelování na rozhlas, aby věnoval filmu pozornost, zaznívalo z tisku filmového i nefilmového. Když jeden z přispěvatelů Lidových novin porovnával situaci obou médií, shledal postavení filmu o poznání složitější: návštěva kina je mnohem nákladnější záležitost nežli poslech rozhlasu, film je spoután komerčními zájmy, navíc mu chybí i opora v oficiálním uznání, neboť „nikdo z bělovousých starců nechce připustit, že by tento pastorek moderního umění, dítě Lumièrovo, mělo být opravdovým uměním. V několika filmových revuích a v málo poctivých filmových rubrikách denních listů se snaží nadšenci poctivě o to, aby získali i filmu to místo na Parnasu, jež mu právem patří. Ale je to slabé. Proto potřebuje film pomoc svého sice mladšího, ale mocnějšího a silnějšího bratra. Radio by se mělo a má se filmu ujmouti.“<sup>4)</sup> Václav Gutwirth spatřoval příčiny nevýhodnějšího postavení filmu v tom, že film přijaly nejdříve lidové vrstvy, zatímco inteligence k tomu potřebovala poměrně dlouhou dobu. Mezitím stačil film vyrůst v samostatné, víceméně neovlivnitelné průmyslové odvětví. Rozhlas je na tom lépe proto, že je od počátku mnohem více napojen na veřejné instituce.<sup>5)</sup> Na podporu svých požadavků utíkali se autoři takových článků k příkladům ze zahraniční praxe, aby upozornili, jak na tomto poli zaostáváme za cizinou. Citovaný článek z Lidových novin například vyzdvihuje německou stanici Frankfurt a Kassel, která do svého programu zařadila pravidelné týdenní filmové hlídky a přednášky o technice,

2) Srov. *tamtéž*, s. 24.

3) Srov. např. Kimi Walló, *Sny, které z dálky šeptají*. „Magazín DP“ 3, 1935–1936, č. 3, s. 78–80; Ivan Jelínek, *Výrazové prostředky rozhlasové hry*. „Index“ 7, 1935, č. 2, s. 19–21; Josef Branžovský, *Co s rozhlasovou hrou?*. „Index“ 8, 1936, č. 4, s. 43–46; Olga Srbová, *Rozhlas a slovenost*. Praha 1941; Miloslav Havel, *Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu*. Praha 1942.

4) e l, *Film a radio*. „Lidové noviny“ 7. prosince 1928, č. 621, s. 14.

5) Václav Gutwirth, *Film a rozhlas*. „Čin“ 6, 1934, č. 17 (26.4.), s. 407–408.

estetice a historii filmu, navíc se však snažila dostat i zábavné funkci rozhlasu, a proto k přednášce o problémech a dnešním stavu filmové hudby připojila například takovouto soutěž: „Vzala si za základ krátký trojdílný film a hlasatel přečetl posluchačům podrobný obsah prvních dvou dílů. Pak přepjali proud do sálu hudebního a orchestr hrál doprovod ke třetímu dílu filmu. Ukolem posluchačů bylo sestavit podle hudby obsah třetího dílu předvedeného filmu. První cena byla 150 marek.“<sup>6)</sup> Jiný takový příklad ze zahraničí (poněkud kurióznější) přinesl Filmový kurýr: „Polský rozhlas přenášel 19. m. m. přímo z kina René Clairův film *At' žije svoboda*. Mikrofon byl namontován v kinu, přičemž hlasatel ilustroval děj. – Pokud jsme informováni, byl podobný návrh učiněn pražskému Radiojournalu již v roce 1929 při uvedení prvního zvukového filmu u nás *Lod' komediantů* v Lucerně. Tehdy však zamítl tuto snahu náš rozhlas pro nezáměr (prý!) posluchačů...“<sup>7)</sup>

Těžiště rozhlasových relací o filmu však samozřejmě tvořily přednášky. Terčem kritiky ze strany tisku byla jejich řídkost a nahodilost. Jako první reagovala na tyto výtky stanice Brno, která v roce 1932 zavedla pravidelnou týdenní hlídku Divadlo a film v trvání 15 minut. Byly zde probírány teoretické otázky filmu, jeho vztah k divadlu a zaznívaly zde i bilance domácí a zahraniční filmové produkce.<sup>8)</sup> Podobnou hlídku zřídil v sezóně 1935/1936 také bratislavský rozhlas pod názvem Desát minut filmu (od další sezóny Čo nového vo filme?). Stanice Praha, sídlící v československé filmové metropoli, jejich příkladu nenásledovala a nadále snášela občasně útoky tisku. V polovině třicátých let už byl malý zájem pražského rozhlasu o film pociťován jako vážný nedostatek v kulturním zpravodajství. O celém problému se rozepsal také Artuš Černík: „Mnohým posluchačům rozhlasu zůstává záhadou stále nápadnější ticho, které Radiojournal věnuje věcem filmovým. Posluchač se dnes stěží dozví nejen o všeobecných věcech filmových, tedy o problémech, kterým se v jiných oborech rozhlas nevyhýbá, nýbrž neuslyší ani slova o věcech konkrétních, o filmech zvláště velikých, které nepochybně budou mít svou ozvěnu ve veřejnosti a které zanechají také důsledky v jiných uměleckých oborech (divadle), o velikých režisérech nebo hercích. Dříve se oklikami odpovídalo zvědavým lidem, že rozhlas nechce býti obviněn, jako by stranil urči-

6) Viz pozn. 4.

7) Nesign., *Film v polském rozhlasu*. „Filmový kurýr“ 5, 1931, č. 14 (1.4.), s. 3. Smysluplnější varianta tohoto nápadu se později objevila na Slovensku v souvislosti s premiérou filmu Karla Plicky *Zem spieva*. Slovenská filmová služba (Slofis) tehdy bratislavskému rozhlasu navrhla, aby u příležitosti bratislavské premiéry prvního slovenského zvukového filmu zařadila do vysílání pořad, který by obsahoval projev zástupce Matice slovenské, projev Karla Plicky, přednášku redaktora Ivana Kovačeviče o Plickově filmu a v přímém přenosu z kina pak reportáž a reprodukci zpěvů Štefana Hozy. Srov. Ros., „*Zem spieva*“ v bratislavskom Radio Journalu. „Kinema“ 1, 1933, č. 4 (15.10.), s. 6.

8) Velmi kriticky se k úrovni brněnských filmových relací vyslovil Svatopluk Ježek v článku *Filmová hlídka brněnského Radiojournalu*. „Přehled rozhlasu“ 2, 1933, č. 3 (b. d.), s. 10. Redaktor této hlídky J. B. Svěček se ohradil ve stati *K článku „Filmová hlídka brněnského Radiojournalu“*. „Přehled rozhlasu“ 2, 1933, č. 4 (b. d.), s. 10.

tému filmovému podnikání nebo dával vysvědčení určitému vkusu lidí.<sup>9)</sup> Takové vysvětlení mohl ovšem málokdo akceptovat. Týž autor se o rok později znovu táže: „Jest na místě tento postoj tam, kde je tolik styčných bodů, především pak skutečnost, že oba obory mají největší obecnost mezi všemi činnostmi, kterými se dnešní lidský důmysl a duch obrací k lidem?“<sup>10)</sup> Přehlížení filmu jako významného kulturního fenoménu ještě ostřeji vynikalo při srovnání s péčí, jakou rozhlas věnoval tradičním uměleckým oborům, zejména hudbě, divadlu a literatuře, na nichž budoval velkou část svého programu.<sup>11)</sup> Zdá se tedy, že československý rozhlas zahrnul do svého vysílání otázky kinematografie v míře, která neodpovídala reálnému společenskému významu filmu, a že s postupem let byl tento rozpor stále zjevnější. K určitému obratu v celé věci došlo patrně až po válce.

I tento menší díl zájmu dal nicméně vzniknout celé řadě přednášek o filmu, které zasluhují naši pozornost. V Ústředním archivu Československého rozhlasu (ÚA ČsRO) se jen z období první republiky dochovalo takových přednášek téměř sto, přičemž nejstarší pochází z počátku roku 1927. Necelou pětinu z nich tvoří přednášky německé (německý rozhlas zahájil své vysílání v říjnu 1925). Setkáme se tu s řadou zvukových jmen, známých z filmového i jiného tisku, jako Karel Smrž, Jan Kučera, Otto Rádl, Svatopluk Ježek, Frank Argus, A. J. Urban, Josef Träger, ale i Vladislav Vančura, Jiřina Štěpničková, Otakar Vávra, Karel Nový či Karel Scheinpflug. V celém souboru přednášek se rýsuje několik základních tematických okruhů. V první řadě je to otázka filmu jako svébytného uměleckého druhu a jeho vztahu k divadlu a literatuře. Další skupinu tvoří přednášky věnované jednotlivým uměleckým i pomocným filmovým profesím, popřípadě technickým stránkám natáčení. Opakovaně se zde také vyskytují pořady zaměřené na některé specifické oblasti filmu, jako je filmové zpravodajství, školní film či amatérský film. Závažná je skupina sociologicky orientovaných přednášek. Často se tu objevují komentáře k repertoáru kin a bilancování sezóny a dále referáty ze zahraničních cest (z festivalů, z návštěv zahraničních ateliérů apod.). Na první pohled upoutá absence pořadů věnovaných významným osobnostem domácí i světové kinematografie, stejně tak zde chybějí například přednášky o filmových žánrech či profilech národních kinematografií.<sup>12)</sup> Popsaný soubor přednášek pochází

9) A. Č. [= Artuš Černík], *Proč mlčí rozhlas o filmu?* „Přehled rozhlasu“ 3, 1934, č. 4 (b. d.), s. 11. Přetisk celého článku viz též „Filmový kurýr“ 8, 1934, č. 21 (25.5.), s. 2.

10) A. Č. [= Artuš Černík], *Rozhlas a film. Rakousko vzorem.* „Svět mluví ...“ 4, 1935, č. 4 (20.2.), s. 15.

11) Josef Hora ovšem ještě v roce 1936 konstatoval, že na rozdíl od hudby a divadla, které už v rozhlase mají pozici a jsou řízeny odborníky, literatura zaspala, její vysílání je nevyvážené a zůstává v rukou úředníků. Srov. Josef H o r a, *Literatura pro rozhlas.* In: *Dělnictvo a rozhlas. Deset let práce.* Uspoř. E. S. Hokeš. Praha 1936, s. 109.

12) Dochovaný soubor přednášek asi nebude kompletní. Zatím ovšem nelze určit, jaké procento schází, neboť soupis filmových relací podle vydávaných programů není dosud zpracován.



z programu stanice Praha a není vyloučeno, že průzkum archívů ostatních rozhlasových stanic celkový obraz pozmění.

Filmová historiografie tu má tedy k dispozici dosud nevyužívaný, a přitom poměrně početný soubor prakticky neznámých, rozhlasem šířených textů o filmu, které se obracely k daleko širšímu okruhu lidí než třeba filmové časopisy. Studium rozhlasových relací o filmu zároveň umožní doplnit profily některých filmových kritiků a publicistů, především těch, jejichž rozhlasová aktivita již nabývala charakteru soustavnější spolupráce (K. Smrž, J. Kučera, S. Ježek).

Naše edice přináší na ukázkou pět filmových přednášek z první poloviny třicátých let. Při jejich výběru jsme měli snahu naznačit i tímto nepatrným vzorkem tematickou různorodost relací a současně zpřístupnit málo známé stati některých výrazných osobností české meziválečné kultury.

Otto Rádl (1902–1965) patřil bezesporu do skupiny nejrenomovanějších filmových publicistů první republiky a není náhodou, že právě on převzal v roce 1930 po Karlu Smržovi redigování ambiciózní „aventinské revue pro film a fotografii“ Studio. Jeho rozhlasová přednáška v dialogické formě „Mluví se o filmu“ je nejstarší doklad Rádlovy spolupráce s rozhlasem, ale nikoliv doklad jediný. Rádl vystoupil v rozhlase ještě nejméně pětkrát (v letech 1931–1933), z toho třikrát s komentářem repertoáru kin.

Hluboký vztah Vladislava Vančury (1891–1942) k filmu, vyjádřený mimo jiné i aktivním úsilím o vlastní filmovou tvorbu, byl již podrobně popsán jinde, a není proto třeba se jím tady zabývat.<sup>13)</sup> Rozhlasová přednáška „O uměleckém filmu“ je jen dalším dokladem spisovatelova přesvědčení o umělecké podstatě a uměleckých možnostech filmu. Byla odvysílána necelé dva měsíce po premiéře Vančurova (a Innemannova) úspěšného filmu *Před maturitou*. Je na ní zvláště zajímavá jedna věc – jak tento náruživý zastánce filmového umění uměl docela střízlivě posoudit situaci českého filmu, a proto i ocenit poctivou řemeslnou práci, přestože jeho umělecké nároky neuspokojovala. Vančurovo rozlišování sdělné funkce filmu (schopnost vyjádřit se filmem) a funkce tvárné (využití této schopnosti k umělecké výpovědi) v sobě skrývá podnes aktuální požadavek na citlivější a preciznější hodnocení procesu profesionalizace (resp. kultivace) českého filmu a jeho umělecké emancipace.

Jméno Oktáv (Oktavián) Mikan (1898– ?) je v oblasti kinematografie asi zcela neznámé. Byl to odpovědný redaktor časopisu Masarykův lid a tajemník Ústřední školy dělnické při straně národně socialistické. Roku 1930 mu vyšla knížka T. G. Masaryk a socialism, v roce 1934 redigoval Republikánský věstník, uspořádal také Rozhlasovou ročenku 1939. Pokud můžeme soudit z kusých zpráv o něm, byla jeho rozhlasová přednáška „Film a dělník“ osamoceným výletem na

<sup>13)</sup> Srov. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973; Pavel Tauszig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. „Filmový sborník historický“ 1, 1988, s. 121–130.

teritorium kinematografie. Do naší edice jsme ji zařadili jako příklad zcela odlišného, vyhraněného pohledu na film, podmíněného profesními i politickými hledisky.

Literární historik a divadelní a filmový kritik Václav Tille (1867–1937) projevoval soustavný zájem o film prakticky už od počátku století. Jeho studie *Kinéma* z roku 1908 je u nás první filmovou statí s výraznějšími teoretickými ambicemi. Přednáška „Divadlo a film“ pochází ze série posledních Tilleho prací dotýkajících se otázek filmu. Svou snahou postihnout podstatu rozdílu mezi divadlem a filmem se tu autor vlastně zapojil do doznívající diskuse, zda příchod zvukového filmu nepřivodí zánik divadla. Publikováním této přednášky doplňujeme soubor Tilleho textů o filmu obsažený v již dříve vydané monografii.<sup>14)</sup>

Filmový kritik a teoretik i aktivní filmař Jan Kučera (1908–1977) spolupracoval s rozhlasem, dalo by se říci, téměř pravidelně. Měl zde přednášky tematicky dosti různorodé. Stať „Filmové žurnály“ podává poměrně ucelenou informaci o stavu československého filmového zpravodajství v polovině třicátých let a porovnává je se zahraniční praxí. Kriticky také reaguje na skutečnost, že československý stát zatím výrobu vlastního týdeníku nedotoval. K nápravě došlo teprve v roce 1937 se vznikem týdeníku *Aktualita*.

Ivan Klimeš

---

<sup>14)</sup> Srov. Lubomír Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha 1968.

*Rozhlasová přednáška Otto Rádlá vysílaná pod názvem Díváme se na film na stanici Praha jako pořad Dělnického rozhlasu v neděli 16. srpna 1931, v 10.00 hod.*

Dr. Otto Rádl:

### Mluví se o filmu

B. – Mluví se o filmu dnes všude. A přece se o něm píše daleko méně než o divadle, hudbě nebo výtvarném umění. Proč je filmové umění stále ještě tak přezíráno?

A. – Poněvadž filmové umění existuje dosud převážně jen v našich přáních. Ze sta filmů, které se v jednom týdnu v Praze promítají, bývá v příznivém případě jeden věci uměleckou. Nezdá se vám to nízkým procentem?

B. – Čím jsou tedy všechny ostatní hrané filmy?

A. – Jsou to průmyslové výrobky, které zhotovují zábavnou podívanou. (Odpusťte jim, je-li ta podívaná přesto častěji nezábavná.) To, že užívají umělecké techniky, nedělá z nich ještě umění. Řemeslný fotograf, který vyrábí obrázky strnulých svatebčanů, mládenců pyšných na svůj první vojenský stejnokroj (třebaže jej nezdobí ještě žádná hvězdička) nebo obrázky všech těch Marií a Kačenek, které staví od ulekaného postoje před stojánek s umělou květinou, tento fotograf také není umělcem, ačkoliv pomocí téhož objektivu a stejných desek jiní dovedou vykouzlit obrazy stejně umělecké jako nejvzácnější plátna.

B. – A běžné filmy?

A. – Jsou stejně málo uměním, ačkoliv jsou zhotoveny z téhož těsta jako filmy Chaplinovy, Ejzenštejnovy, Sternbergovy nebo Pabstovy.

B. – Proč? Nějaká běžná historka lásky, opereta s hezkými melodiemi, napínavá detektivka anebo kaubojský příběh uprostřed romantické scenérie, všechny mají přece také tak pečlivou fotografii a výběr krásných obrázků, jako měl Sternbergův „Modrý anděl“, Ejzenštejnova „Generální linie“ nebo Pabstova „Západní fronta 1918“.<sup>1)</sup> Proč nemají býti stejně uměním?

A. – Poněvadž umění nespočívá jen v dokonalosti fotografie, v pravdivosti hereckých výkonů, v nádheře výpravy. Spočívá v novosti a závažnosti

<sup>1)</sup> *Modrý anděl* – Der blaue Engel (r. Josef von Sternberg; Německo 1930).

*Generální linie* – Staroje i novoje (r. Sergej Ejzenštejn; SSSR 1929).

*Západní fronta 1918* – Westfront 1918 (r. Georg Wilhelm Pabst; Německo 1930).



námětu, v úměrnosti volby výrazových prvků, v tisícerých jemnostech slohových a v nedefinovatelné harmonii celku, kterou může objeviti jen umělecky tvůrčí člověk a kterou vycítí umělecky vnímavý divák.

B. – Myslím, že velice málo filmových výrobců usiluje o tento cíl. A zdá se mi, že pramálo diváků přichází do kina, aby tu vidělo objevy výrazové techniky. Proč se tedy film přece jen tolik líbí?

A. – Protože je tak demokratický a právě proto, že se tak čerta málo stará o umění. Umění ve své podstatě je aristokratickou potřebou několika vyvolených. Ostatní, kdož čtou knihy, chodí do divadla a dívají se na filmy, chtějí prostě býti okouzleni pohádkou, zaujati příběhem, napnuti dějem, a nestarají se o formu. Přílišná převaha formálních zájmů oddaluje moderní výtvarné umění i moderní literaturu stále více z dosahu prostých lidí.

B. – A film?

A. – Film je dalek tohoto nebezpečí, poněvadž u něho forma mizí a všechno se stává dějem. Film je v samé své podstatě umění epické, umění příběhu. Divák je vždycky postaven do středu vlastního děje, který vidí přímo před sebou a do jehož středu se bezděčně sám vmýšlí. Jde-li kdo po ulici z jednoho místa na jiné, nastoupí v románě pasáž namáhavého popisu nebo zdoluhavého líčení, které jistě přeskočíte. Naproti tomu představuje tatáž scéna ve filmu výjev nesmírně vzrušující, plný napětí a živosti: jedoucí auta, lomozící tramvaje, spěchající zástupy chodců, všechno to vás nesmírně zaujme, poněvadž to ve filmu přestalo býti popisem a stalo se samo o sobě dějem.

B. – Máte pravdu. Překvapilo mne již několikrát, proč všechny diváky nesmírně upoutají zvukové žurnály v kinu, ačkoliv přinášejí věcně tytéž podívané, které by popsány v novinách byly jistě neobyčejně nudné. Nyní to chápu: každý filmový obraz, který v sobě obsahuje nějaký pohyb, obsahuje již tím také děj.

A. – Ovšem. To je podstatou filmové estetiky. Proto se nám i všechny dějové filmy, všechny ty dramata, komedie, operety i veselohry, vždy znovu líbí, ačkoliv nám všechny opakují stále tentýž příběh.

B. – Jakto? Hrají se přece týdně desítky nových filmů a ještě jsem neviděl dva z nich stejné.

A. – To se vám jen zdá. Existují jen čtyři filmové příběhy, které se stále znovu opakují s nepatrnými změnami a se stejným koncem. Všechny děje filmů, jichž se v našich kinech objeví ročně na pět set nových, dají se zařadit do těchto čtyř skupin. Vždycky se děje zase znovu totéž, jen kostýmy se různí. Jednou vidíme chocholy indiánů a širáky kaubojů na Divokém západě, jindy bílé paruky a hedvábné kabátce na dvoře Ludvíka, jindy smokingy a večerní toalety moderní společnosti. Vždycky se opakuje jedna z těchže zápletek. Jen dobové pozadí se mění jednou v kulisu francouzské

revoluce, jindy v zahrady nádherné vily v Neapolském zálivu, maják na osamělé výspě anebo konečně lidský vír v Manhattanu, srdci New Yorku.

B. – Nerozumím vám dobře. Míníte, že se v jádře děje jedná všude o totéž?

A. – Ovšem. Podívejte se na tuhle první skupinu a vzpomeňte si sám, kolik filmů by se mohlo jmenovati tak, jak byly titulovány starožitné divadelní kusy minulého století: VÍTĚZNÝ OCHRÁNCE A POTRESTANÝ ZRÁDCE. Vždycky se jednalo o totéž, ať už byl oním vítězným ochráncem Zorro Mstitel, Robin Hood, Černý Pirát, D'Artagnan se svými druhy, nějaký ušlechtilý kauboj, který zachrání zásilku zlata, anebo nějaký modernější Harry Piel, Carlo Aldini, Tom Mix<sup>2)</sup> či statečný detektiv zachraňující ohroženou dívku a dědičku miliónů. Vítězný ochránce a potrestaný zrádce mohly by se jmenovati všechny historické filmy, všechna heroická dobrodružství, všechny detektivky i filmy z amerického západu. Jedná se v nich vždy 1) o dívku, která je uvedena do nebezpečí, 2) úkladem nějakého zrádného ničemy, který stojí ve spojení s tajnou tlupou banditů, 3) usiluje s nimi o získání nějakého pokladu, dědictví, důležité listiny nebo plánu skrytých beden zlata, nějakého diplomatického dokumentu nebo kompromitujícího dopisu, 4) se však objeví nenadálý ochránce, který zprvu na sebe bezděčně strhne podezření, je přičiněním intrikána zatčen a uvězněn, překvapivým trikem se zachrání a nějakým senzačně heroickým kouskem zachrání poklad a s ním i dívku, která mu dojatě padne do náručí, navždy a navěky. – Podle tohoto receptu se vyrábějí do jednoho všechny hrdinské a dobrodružné filmy. Každá takováhle hra, která k docílení větší zajímavosti bývá položena obyčejně do nějakého místně nebo časově vzdáleného malebného prostředí, musí se skončiti dobře.

B. – A co filmy odehrávající se v současné společnosti, různá manželská dramata a historie lásky, na ty se přece váš kuchařský předpis nehodí?

A. – Ty patří do druhé skupiny filmů, kterým dávám společný titul: NEPOCHOPENÁ CTNOST, který by dělal čest každé mravoučné kalendářové povídce. To jsou filmy, které se odehrávají v současnosti, v prostředí salónů, elegantních barů a mondénních teras hotelových. Jejich hrdinkou bývá obyčejně mladá žena, krásná a melancholická, zvyklá se pohybovat v luxusních budoárech. Tato dáma miluje někoho, kdo opětuje její lásku.

<sup>2)</sup> *Harry Piel* (1892–1963) – významný německý herec zejména dvacátých a třicátých let. Jeho doménou byly fyzicky náročné role v dobrodružných filmech, jež mu vynesly přezdívku „německý Douglas Fairbanks“.

*Carlo Aldini* – italský herec německého období, působící od poloviny dvacátých let v Německu. Své fyzické dispozice a akrobatické schopnosti uplatňoval zejména v dobrodružných filmech.

*Tom Mix* (1880–1940) – legendární americká kovbojská hvězda dvacátých a počátku třicátých let.

Ale nějaká překážka je od sebe dělí: buď spočívá na její minulosti nějaké tíživé tajemství, nebo je odlučují důvody rodové a společenské, jež my těžko pochopíme, které však osoby filmu pojímají neskonale vážně. Ze zoufalství, že svého miláčka nemůže dosáhnout, vrhne se naše dáma do vášnivého víru života, aby přehlušila všechny vzpomínky. Aby jeho ušetřila bolestných problémů, předstírá, že je nehodná jeho lásky a plná rozmařilosti. Ten nešťastník tomu skutečně uvěří a ožení se s jinou. Ona předstírá smích, a zatím v nitru nesmírně trpí. Jediný starý otcovský přítel rozumí tomuto utrpení, ale mlčí. Jižjiž se zdá těsně před koncem, že milovaný muž, který je ve svém manželství z povinnosti nešťasten, všechno pochopí a vše se v dobré obrátí, ale marně. Američtí filmoví výrobci mají v tomto jediném případě tvrdé srdce a hrdinka musí s velikým gestem marnosti se roztržiti v šíleně jedoucím autu. Tak vypadávají filmy Grety Garbové. Ale nepochoopená ctnost může být také mužského rodu a vystupovati v kostýmu malého gardového důstojníka anebo zpěváka z baru: vzpomeňte si na filmy „Dozněla píseň” a „Zpívající bloud”.<sup>3)</sup> Může se také obléci v melancholicky tuláckou masku Chaplinovu ve „Světlech velkoměsta”<sup>4)</sup> nebo v klaunský převlek profesora v „Modrém anděli”. Neboť ve všech těchto filmech a ještě stovkách jiných se jedná o totéž: o hrdinu či hrdinku s dobrým srdcem, s láskou k někomu, od něhož ho dělí společenská nebo lidská propast, pro něhož přinese nějakou nesmírnou oběť, aniž si toho druhý je vědom, ale marně, nemohou než se rozejít.

B. – Pamatuji se opravdu na množství takových filmů. Ale co když se děj nekončí tragicky a milenci se nakonec šťastně dosáhnou?

A. – Pak patří do skupiny třetí, která nese nadpis: JAK TĚŽKO SE DOSTANE RUKA DO RUKÁVU čili Útrapy a triumf lásky. Je to největší skupina a obecenstvo ji má nejraději, neboť není na světě už od dob Adamových nic hezčího, než když dva lidé po sobě strašně dlouho touží a nakonec se dostanou. Znáte to všichni: dva lidé se potkají nějakou strašlivou náhodou a za nejnepravděpodobnějších okolností, a my hned od prvního jejich setkání víme, že ti dva patří k sobě a nakonec se musí dostat. Ale filmový výrobce jim nedopřeje toho štěstí tak rychle a nakupí jim řadu oklik a překážek, zahrne je vzdorem rodičů i jich samotných. Jeden si z nich postaví hlavu a druhý musí překonati odpor důkazem své nesmírné oddanosti. Nebo jeden upadne neprávem do strašlivého podezření a musí se z něho dříve ospravedlniti. To se mu podaří ovšem teprve v poslední chvíli, kdy druhý z dvojice je jižjiž veden k oltáři. A tak náš hrdina vpadne teprve minutu před dvanáctou, nezbude mu než svou milovanou unést, teprve

<sup>3)</sup> *Dozněla píseň* – Das Lied ist aus (r. Geza von Bolvary; Německo 1930).  
*Zpívající bloud* – The Singing Fool (r. Lloyd Bacon; USA 1928).

<sup>4)</sup> *Světla velkoměsta* – City Lights (r. Charles Chaplin; USA 1931).



cestou jí vše vysvětliti a ujeti s ní daleko, do nového života, kde nebudou spolu než šťastni.

B. – Máte pravdu. To je obsah všech filmových operet. Jsem již zvědav, která je skupina čtvrtá a poslední.

A. – Tato skupina se jmenuje KARIÉRA MLADÉHO, ALE SPOŘÁDANÉHO DĚVCETE. Patří do ní komedie a veselohry a příběhy z lidu. Tyto filmy milují hlavně stenotypistky a prodavačky z obchodů, poněvadž se do jejich hrdinky vždycky zamiluje syn milionáře nebo mladý generální ředitel a na rozdíl od skutečnosti si ji nakonec vždycky vezme. Naše chudé, ale spořádané filmové děvče totiž řekne jednou někde nějakému hezkému mladému muži do očí prostořekost o svém šéfovi, aniž tuší, že je to on sám nebo alespoň jeho syn. Ten se do ní hned vášnivě zamiluje, neboť dcery „lepších kruhů“ jsou ve filmu vždycky fintivé a povrchní. Předstírá jí, že je pouhým inženýrem, obleče ji jako dámu, objeví se s ní ve společnosti, kde jsou všichni okouzleni až do chvíle, kdy se prozradí její nízký původ, intrikou mladé dámy z vysokých kruhů. Dramatická scéna otce se synem, vydědění. Syn hrdě odejde, poněvadž však inženýrem není a nic jiného nedovede, zařídí si benzínovou stanici, na ní hravě vydělá milióny. Ona zatím objeví, že má dosud neznámý úžasný soprán, stane se přes noc slavnou zpěvačkou. Oba žijí šťastně v rodinném domečku se zahrádkou, po níž se batolí jejich synáček, jenž má jméno dědečkovo. A hle, co osud nechtěl, dědeček jde jednoho dne sám kolem, vnouček zažvatlá – dědec-tu ..., dědeček se dojatě smíří, předá synovi svou firmu a je plno radosti na plátně i v hledišti. – Tento film se může jmenovati někdy „Privátní sekretářka“, jindy „Pygmalión“ nebo „Velbloud uchem jehly“, „Zlatovlasý slavík“ nebo jakkoli jinak, vždycky má tisíciprocentní úspěch.<sup>5)</sup> Naše spořádané děvče může býti jindy také spořádaným, ale nesmělým hochem, jmenovati se Harold Lloyd nebo také jinak, stejná obliba je však zaručena. Poněvadž tu dopadá všechno docela jinak než v životě, a to je vše, co lidé hledají.

B. – To je zábavné. Tedy hrdina, který je vítězným ochráncem, krásná žena, která je nepochopena, dva milenci, kteří se přese všechno dostanou, a chudý mladý člověk, který udělá kariéru, – to je všechno, co se ve filmech děje?

A. – Dokonale všechno.

---

<sup>5)</sup> *Privátní sekretářka* – Die Privatsekretärin (r. Wilhelm Thiele; Německo 1931).  
*Pygmalión* – proslulá divadelní hra G. B. Shawa byla poprvé zfilmována v Německu v roce 1935 (r. Erich Engel).  
*Velbloud uchem jehly* – divadelní hra Františka Langra zfilmovaná poprvé již v období německého filmu v roce 1926 (r. Karel Lamač). Další filmová adaptace pochází z roku 1936 (r. Hugo Haas a Otakar Vávra).

B. – Také ve filmech českých? A ve filmech, které jsou umělecké? A ve všech druzích kinematografických? Jak je to s nimi?

A – S nimi je to ještě zajímavější. Ale o tom zase jindy, kdy se bude mluvit o oné zázračné a podivuhodné podívané, která se jmenuje film.

ÚA ČsRo, sign. P 2590



*Původní text rozhlasové přednášky Vladislava Vančury vysílané pod názvem Moje zkušenosti s filmem na stanici Praha ve čtvrtek 3. listopadu 1932, v 16.00 hod.*

Vladislav Vančura:

### O uměleckém filmu

Film představuje velmi širokou oblast. Jeho vědecké, technické a konečně i hospodářské stránky jsou těsně spjaty se složkami uměleckými, ale přece je možno mluvit o filmu jen jako o umění. V tomto smyslu je dlužno rozeznávat dvojí uměleckou práci, jež se odnáší k témuž záměru:

I. Dramaturgii filmu.

II. Jeho realizaci.

Nemůžeme ovšem, leč vyjmenovat části, ve které se oba rozpadají.

Dramaturgie filmu v podstatě zahrnuje tyto činnosti:

1) Kompozici dějového pásma.

2) Rytmizování děje, to jest sled filmového času, střidu míst, postavení či akcí kamery a vposled určování objektivu.

3) Kompozici slovesnou, hudební a zvukovou.

Druhá velká skupina, kterou shrnujeme v pojem realizace filmu, odvisí z největší části od režiséra a předpokládá následující:

1) Jednotící názor.

2) Výtvarné zvýraznění všech optických složek filmových. To znamená: Volbu či konstrukci scény, světlo, pohyb kamery, užití objektivu, zevnějšek a hru herců, kompozici obrazu a jeho vnitřní rytmus, konečně pak jejich sled.

3) Dramatické užití slova, zvuku a hudby.

#### 4) Střih a montáž zvukového materiálu.

Z náčrtku je patrné, že úkoly oddílu prvního se vracejí při realizaci; lépe a určitěji lze říci, že jde od začátku do konce o touž věc. Z toho pak plyne, že záměry filmového dramatika a filmového režiséra se nemohou lišit ani o vlasek a že je nezbytno, aby oba byli filmovými básníky.

Jestliže můžeme zhruba zahrnout práci filmového dramatika v otázku: Co se má dělat?, odpovídá režisér otázce: Jak? Každé dílo je ovšem souhrn těchto dvou složek, ale u žádného nebývají tyto úkoly odděleny časovou mezerou a nejsou řešeny samostatně. Pro tuto zvláštnost je nutno tím více zdůrazňovati jednotu díla, jež v umělecké řadě se stává hodnotou teprve realizací. Odlišnost filmu nesnese srovnání s hudebními tvary či s divadlem, neboť jejich texty mohou být posuzovány jako básně a mají účín básně i bez provedení a scény. Filmové nápady mohou však býti povýšeny na filmovou poezii teprve provedením a po této realizaci jsou neoddělitelné.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že podstatou filmového umění je básnická tvorba. Jak si však má filmový básník vésti?

Tvůrčímu umělci filmovému právě tak jako ostatním básníkům je dovoleno [vše], co v řadě filmové disciplíny umocňuje myšlenku. Pravda jako deformace, vznešenost jako trivialita, vášnivost či chladný výpočet, vše slouží stejně tomuto účelu. A naopak to, co neporušuje zvyklost, co napodobuje známý pořádek, vše, co je odvozeno, co nezvýrazňuje projev nebo představu, i kdyby samo o sobě bylo spanilé, nemá místa v uměleckém filmu. V podobných věcech jde o samu podstatu básnictví a tím je již řečeno, že zde neplatí ani pravidlo, ani škola, ani výuční list, ani praxe.

Je tedy otázka, jakým způsobem dojdeme k uměleckému filmu?

Odpověď není snadná.

Právě tak jako řeč má i film dvě funkce: Funkci sdělnou a funkci tvárnou. Pozornost filmových podnikatelů a snad i obecnost se obrací k uměleckým filmům, a tak buď jak buď a vem kde vem tvoří se k obrazu cizích filmových děl. Je nabíledni, že vznikají polotovary. Tyto filmy jsou horší, než zasluhují režiséři a ostatní činitelé zúčastnění na jejich výrobě.

Povinností filmové produkce podle našeho mínění je vypracovati především sdělnou funkci filmové mluvy a teprve na pozadí její ryzí správnosti tvořiti umělecky.

V tomto smyslu jest si nám vážit scénaristů a režisérů, kteří zvládli filmové řemeslo a nesouditi jich podle zkažené práce umělecké. Nejsou umělci, to však není řečeno s příhanou. Filmová scéna nikoliv básněná, ale vyjádřená dobře a bez kazů je celkem vše, co můžeme od těchto odborníků očekávat. Zdá se, že v situaci, ve které se nacházíme, je to nad ostatní důležité.



Mluvíme tedy pro filmy reportážní, pro filmy, kde scéna je řaděna ke scéně s logikou pozorovatele, kde není bláhových příkras a kde není přičinována poezie jako přívazek. Úskalí kýče, sentimentality a líbezného spaní, jež se tak často vydává za krásu, je možno obeplout. Je nutno se jí zříci. Je dlužno zodpovědět si otázku, co můžeme a nejsme. Není pochyby, že i umění bude z této poctivé snahy mít víc než z nedomyšlené tvorby, která se sápe po filmové básni postrádající básnického ducha.

[Škrtnuto: Kořen umění je zajisté umění a jenom tato málem anonymní práce může filmové autory něčemu naučiti. Podobné věci nevznikají z úvah.]

Vrátíme-li se k výčtu úkolů scenáristových a režisérových, nemůžeme přehlédnouti, že se odnášejí a že se zařazují mezi nejružnější umělecké disciplíny. Vrch mezi nimi má ovšem umění výtvarné. Na současných proudech literárních můžeme sledovat zoptičnění poezie. Z druhé strany strany přivádí nás k obrazové básni moderního malířství. Z podobných jevů je dlužno usuzovati, že jde o snahu po splynutí jednotlivých umění ve vyšší jednotu poezie. Vývoj filmu jde stejnou cestou. Jeho výrazové prostředky jsou ze všech konců umění a tato složitost má v nové řadě filmové skládati novou poezii: poezii z dění světla a pohybů, poezii dynamického obrazu.

Bylo již řečeno, do jak značné míry se filmová tvorba opírá o řemeslo, techniku a vědecké poznatky. Uvědomíme-li si všechny tyto závislosti, vzrůstá nám problém filmové práce do velikosti málem obludné. Na štěstí jsou však světelné štětce filmové mnohonásob dokonalejší než štětce starých umělců. Budou-li ovládány s mistrovstvím, jemuž se podívujeme v obrazárnách, stane se film právě pro tuto dokonalost mohutnější. Obsáhne a rozezvučí všechnu senzibilitu divákovu.

Film má pečeť současnosti, znamená syntézu a kolektivitu umění a souhrn prací. Jeho díla mohou dosáhnouti vyšších emocionálních poloh než díla stará.

ÚA ČsRo, sign. P 4504.



*Rozhlasová přednáška Oktáva Mikana vysílaná na stanici Praha jako pořad Dělnického rozhlasu pod názvem Film a dělnictvo v sobotu 15. dubna 1933, v 18.15 hod.*

Prof. O. Mikan:

## Film a dělník

Škoda, že nemáme statistiku povolání, která nám představují herci, vystupující ve filmech. Mohli bychom konfrontovat film se skutečností a provést drastické srovnávání. Seznali bychom, že většinu ve fantastickém světě filmu mají lidé neproduktivní, lidé nadmíru zámožní, kteří, pokud vůbec pracují, pracují jen jaksi mimochodem pro ukrácení chvíle. Muži nevydělávají, neboť práce jako by byla ve filmu společenskou neslušností, ženy nejsou matkami, nespravují dětem šaty, nevychovávají jich, nestarají se o ně. Zřídka kdy je žena manželkou a muž manželem. A kdybychom chtěli spočítat ty různé typy a povolání, poznali bychom, že na plátně, které znamená svět, v této skutečnosti, zkreslené jako postava v křivém zrcadle, je nadmíru mnoho šlechticů, ba dokonce vévodů a arcivévodů, množství bohatých advokátů, stavitelů a lékařů, vojáků, pokud možno šviháckých, řada tenoristů, hochštaplerů a detektivů, a pokud vystupuje tak zv. lid, bývají to lupiči, gangsteři, námořníci, zloději a různá spodina periferie.

Leží to ovšem v podstatě filmu, který ještě důkladněji než divadlo snaží se zachytit dramatičnost života, a je mu proto bližší ostrov v Tichém oceánu nežli současný český venkov anebo dokonce český dělník. Jde si na lov do krajností: přitahuje dobrodružnost, která bují pestře v neslýchaném a bujném bohatství, které opájí přepychovým zařízením a rozmařilým životem, neomezenou možností uskutečňování nejdivočejších nápadů a dává zapomenout na rozbité lokte a ošizený žaludek. A stejně si jde pro romantiku lupičství, kde zase ukazuje bezedné hlubiny druhého extrému. Výstřednost a nenormálnost filmových osnov vyniká i tím, že v nich hraje vynikající úlohu policie. Vždyť jednání účastněných lidí bývá velmi často v rozporu se zákonem. Tak často, že to nutně musí mít nepříznivý vliv na veřejnou občanskou morálku.

Film bývá kritizován z nejrozmanitějších stránek. Konfrontujeme-li jej se skutečným životem, pak vidíme, že zanedbává právě to, co je v životě nejcennějším, protože tvoří podmínky života, práci produktivní, práci dělníka a pracujícího člověka vůbec. Vystupují-li ve filmu tito lidé, bývají to buď jenom úlohy podřadné, nebo zkreslené. Skutečná práce, plodná a životodárná, nebývá cílem, ale spíš na překážku dějové osnově.

Viděli jsme v poslední době jen tři filmy, které práci a problém dělníka učinily ústřední myšlenkou: Byli to Pabstovi „Kamarádi“, Clairův „Ať žije svoboda!“ a ruská „Cesta do života“.<sup>1)</sup>

První z nich komplikuje ovšem vzrušující boj o život a práci v dolech s problémem lidské vzájemnosti, překonávající ve vážné chvíli rozdíly národní a lámající přehradu hranic. Tím zbarvuje původní tendenci, apoteózu hrdinství práce, tendenci jinou, kterou si trochu přizpůsobuje. Druhý, film Clairův, ukazuje odvážně, jak zvýšené tempo pracovní, racionalizace a tuhá kázeň tovární ponizuje ruce, vyrábějící hodnoty, k pracovnímu systému, který se neliší valně od práce v donucovací pracovně, jež má být trestem. Když vám ukáže ruce v tempu pracující nad stolem, nepoznáváte, jsou-li to ruce lidí trestaných za zločin anebo lidí tak zvaných „svobodných“. Film bolestně připomíná a vykřikuje, že práce nemá být ani trestem, ani nesvobodným bezradostným robotnictvím, ale náplní života a uspokojením životního tvůrčího pudu člověka. V tom smyslu odpovídá Clairůvi také „Cesta do života“, která v práci, práci produktivní, užitečné všem, vidí záchranu z mravního rozvratu a cestu k plodnému a pravdivému životu.

Bylo by nespravedlivé zakrývat, že produkce filmová vychází ve své převážné většině pouze demagogicky [vstříc] zálibám a požadavkům širokých vrstev. Nebylo by vévodů, kněžen, bohatých šéfů zamilovaných do chudých typistek, kdyby toho lid nechtěl. Je však nutno připomenout: Působivě a umělecky tvořená věc, která podává třeba obtížný problém způsobem strhujícím, dá více práce a předpokládá více nadání nežli líbivý kýč, na který už se snadno navěsí různé to rekviziční, obnošené haraburdí.

A je nutno také rozeznávat: Lacinou zálibu neuvědomělé části obecnosti a přání nebo případně potřebu uvědomělého proletariátu. Nejen co chce, ale také co potřebuje člověk pracující, má být rozhodující při filmové produkci. To ovšem předpokládá více vlivu vzdělávacích ústředí a více mravní odpovědnosti těch, kdo na výrobě filmu spolupracují. Neboť film není jen podívaná, ale je to významná složka, tvořící myšlenkové dispozice a veřejné mínění pracujícího lidu. Tento pracující lid žádá, aby i ve filmu jeho práce a zásluha došla spravedlivého ocenění a byla ústřední myšlenkou filmové výroby alespoň potud, jak by to odpovídalo významu jeho šedivé a přezírané práce ve skutečném životě. V životě, jehož všechny kulturní hodnoty, a tedy i film, vyrůstají jen a jen z práce drobných, bezejmenných dělníků, dělníků strádajících a tvořících všem a pro všechny.

ÚA ČsRo, sign. P 4923.

<sup>1)</sup> *Kamarádi* – Kameradschaft (r. Georg Wilhelm Pabst; Německo 1931).

*Ať žije svoboda!* – A nous la liberté (r. René Clair; Francie 1931).

*Cesta do života* – Пуťовка в жизнь (r. Nikolaj Ekk; SSSR 1931).



V. Tille:

## Divadlo a film

O divadle se říká, že je v úpadku, protože je, mimo jiné, ubíjí nezřízená soutěž filmu. A o filmu se říká: je to jen mechanická reprodukce života, a že proto nebude z něho nikdy „pravé“ umění. Tedy: pravé umění, to jest divadlo, prý odumírá a je nahražováno neuměním, to jest filmem.

Myslím, že obavy o zaniknutí divadla jsou zbytečné. Divadlo nezanikne a nebude nahrazeno ani sebedokonalejším filmem. Víme z historie, že divadlo bylo vždy, v každé lidské společnosti. Ale jeho formy se někdy přežívaly, když se nepřizpůsobily včas změněným životním podmínkám, novému obecenstvu.

Divadlo objevovalo se, od nejstarších dob, ve dvou základních podobách současně: obě vyjadřovaly poměr člověka k osudovým silám. Tragédie vyslovuje hrůzu lidského srdce z neznámé moci, která krutě a lhostejně zasahuje do lidského života, bez ohledu na lidské štěstí. Veselohra je výrazem lidské radosti z života, víry, že člověk vlastní silou může vzdorovat osudu, smát se mu, i svým vlastním slabostem.

Řekové měli skvělé osudové tragédie Aischylovy, Sofoklovy a Euripidovy o moci bohů, kteří zasahují do lidského života, a skvělé Aristofanovy veselohry, které se posmívaly této moci.

Středověk vytvořil rozsáhlá mystéria o nejhlubším tajemství víry, o vykoupení člověka Kristovou krví, ale vedle tragických scén objevují se v těchto hrách drsné i naivní frašky a v nich pastýři, čerti, katovi holomci, v hrubých i lascivních výjevech. Shakespeare, nejmocnější divadelní tvůrce renesance, stavěl tragické i komické scény příkře proti sobě a psal vedle tragédií veselohry. V době krále Ludvíka XIV. vyvrcholilo divadlo tragédiemi Corneille i Racina vedle Molièrových veseloher. A i dál, do naší doby, rostou tragédie i komedie vedle sebe. Jde jen o to, který druh převažuje nad druhým a jak mocně dovedou vyjadřovat, ať tragicky, či komicky, vztah člověka k neznámému a jasný, hluboký názor na život.

Jsou doby, kdy divadlem vládne osudové drama a veselohra ustupuje jako druh méněcenný. Jindy veselohra vyrůstá v mocný životní výraz a tragédie je zanedbávána. Oba druhy někdy hodně oslabuje móda: tragédie jsou úmyslně krvavé, sentimentální, veselohry schválně lascivní a bezduché, obojí bez vztahu k záhadám lidského života.

Ale ať již převládá ten, neb onen směr, ať je výraz životního názoru mocný či povrchní, jedno charakterizuje každou divadelní hru: živý vztah jeviště k hledišti. Herec a divák se ocitají při hře v podivuhodně intimním poměru vůči sobě. Divadlo není myslitelné bez jeviště, ale také ne bez hlediště – obojího je potřebí k oné náladě, z které vyrůstá život na jevišti, a navzájem se prostupuje s životem v nitru divákově. Každý divadelní večer je jedinečné dílo lidské tvůrčí činnosti, bez ohledu na to, kolikrát herec svou roli opakuje a kolikrát divák jde se dívat na totéž dílo. Studuje-li divadelní režisér kus a divadelní herec roli, myslí na to, jak konečně bude konat svůj úkol před obecenstvem; a s jeho bezprostřední účastí. Myslí na své obecenstvo v svém divadle.

Ovšem: každé divadlo necítí vždy a všude základní povinnost, která je jeho uměleckou podstatou: budit v divákovi vědomí, že je nutno, aby si uvědomoval svůj vztah k neznámu, aby prociťoval úzkost neb radost z života. Jsou celá období, kdy převládá divadlo zmechanizované, hledící jen k tomu, jak těžit ze současných zálib obcenstva: tedy divadlo ne vedoucí, ale vedené.

Tomuto druhu divadla vznikla v naší době zlá konkurence zvukovým filmem. Film dovede mnohem výstižněji hověť potřebě zábavy, zvědavosti, požitku z napětí než divadlo. Není tím řečeno, že v tom spočívá podstata filmu, a že tedy je film tím vůči divadlu méněcenný. Film najde jistě své pravé poslání a stane se – ovšem na jiném poli – tak vlivnou složkou lidské kultury, o jaké se nám dotud ještě nesnilo. Ale tím, že je technicky hybnější, úspornější i přesnější, předstihuje snadno divadlo, které nechce víc, než lákat požitkem obecenstvo.

Filmový herec a režisér nemají dvou základních pomůcek při svém tvoření, s kterými nutně počítá divadlo: jeviště a obecenstva. Mají zato nekonečně víc mechanických prostředků než divadlo. Tvoří pro jediné představení, mohou tedy vynaložit na ně mnohem víc peněz, času, zkoušek, energie, mohou si donekonečna opakovat, předělávat, škrtat, až vytvoří standardní dílo po své vůli. Nejsou konečně ani vázáni autorem díla – text je vůči reprodukci, na rozdíl od skutečného divadla, podřadný. Divadlo je mluvčím autora, jenž dovede nejmocněji vyjádřit ducha doby, její svědomí a její vztah k neznámu. Film staví – dnes aspoň – režisér na svém způsobu reprodukce a děj si objednává.

Technika bílého plátna, odpoutaná od hmotné skutečnosti jeviště a hlediště, je nekonečně pružnější než divadlo: připouští tolik pestrých změn scény, osvobozuje herce od jeho okolí, zasazuje ho sama do vhodného prostředí. Mezi technikou divadla a technikou filmu je propast: divadlo nikdy nebude filmem a film hřeší, jakmile chce napodobit divadlo.

Snadno dojdeme tím k úsudku, že divadlo, staré již několik tisíc let, se přežilo, že jeho technika je vůči technice filmu zastaralá, překonaná, odumírající. A že zvukový film, žijící teprve čtvrt století, nastoupí na jeho místo. Ale opakují, to je omyl. Divadlo neodumře a film je nikdy nenahradí.

To, co tvoří podstatu divadla, hluboký světový názor, vyjadřovaný úzkostí z neštěstí a smrti, radostí z života a lásky, která tvoří život, nemůže film nikdy vyjádřit tak mocně, jako jej vyjadřuje divadlo bezprostřední součinností života na jevišti a v hledišti.

Dnešní divadlo si bohužel, většinou aspoň, neuvědomuje jasně svůj vztah k filmu. Vidí úspěch zvukového filmu, vidí úspěch všech těch malých divadelních scén, počítajících jen s požitkem publika – onoho nového publika, které cítí jen radost z požitku a nestará se o životní problémy. Divadlo snaží se tedy závodit s filmem i s drobnými divadly o úspěch u tohoto nového publika. Doufejme, že to je jen přechodný zjev. Je znát již v dorůstajícím pokolení jiné vědomí tvůrčí zodpovědnosti a snahu vrátit se k původnímu poslání divadla: být živým svědomím doby. Jsem přesvědčen, že nové pokolení pochopí základní rozdíl divadla a filmu, že z něho vzejdou noví tvůrci života na jevišti – i nové obecenstvo v hledišti.

ÚA ČsRo, sign. P 9937.



*Rozhlasová přednáška Jana Kučery vysílaná pod názvem Jak se dělají filmové žurnály na stanici Praha ve středu 11. září 1935, ve 20.40 hod.*

Jan Kučera:

### Filmové žurnály

První čin, který vykonala filmová kamera, když se před čtyřiceti lety narodila, bylo, že připravila všední život kolem nás plynoucí o jeho smrtelnost, že mu uloupila jeho vnější vzhled, zapsala si jej přesně na filmový pásek pro informaci lidí a pro budoucí časy. Tímto statečným činem zrodilo se filmové zpravodajství, které za několik let dosáhlo netušeného rozvoje.

Filmové zpravodajství zakládá se na filmovém dokumentu. První filmy, jež okouzlovaly pařížské publikum před čtyřiceti lety, okouzlovaly je především proto, že to byly dokumenty. Na vycházení dělníků z továrny nebo na jedoucím vlaku, což byly náměty prvních snímků Lumièrových,



nebylo nic podivuhodného. Co však přivádělo lidi v úžas, byla ta okolnost, že viděli v kinu na plátně východ dělníků z továrny a odjezd vlaku právě tak živě a skutečně, jako by je mohli vidět na vlastní oči. Dokument byl a je v kinematografii vždy cílem pozornosti, mnohdy větší než nejnapínavější film hraný. To proto, že je pravdivý, že diváci mají před sebou kopii něčeho, co se doopravdy sběhlo. Oč silněji působí na nás stručné, mnohdy nedokonalé snímky zemětřesení ve vzdálených krajích než sebedůkladnější v ateliéru rekonstruované scény zkázy. Kolikrát jsme viděli v kinu atentát nebo vraždu provedenou herci v ateliéru. Ale mnohem méně podrobný snímek kruté tragédie krále Alexandra, který k nám přišel z Marseille, vyvolal v nás zděšení. Na plátně jsme viděli živé tváře nešťastného krále a ministra Barthou, viděli jsme, jak se ti dva muži usmívají, netušíce ještě, co je čeká za minutu nato, nevědouce to, co víme my, když na ně nyní hledíme v kinu.

Mezi filmové dokumenty patří snímky z dalekých krajů, snímky průmyslové, vědecké a jiné. Ale z nich se také zrodilo kinematografické novinářství. Přesnost, přesvědčivost a technické možnosti filmového novinářství učiní z něho zakrátko mocnost, jež bude zápolit o první místo s dnešní velmocí tohoto druhu, novinářstvím tiskovým.

To, co dnes vidíme u nás na plátnech kin nazývají filmovými novinami, týdeníky, žurnály, jsou ovšem pouze zárodky opravdového novinářství, jež bude informovat lidi úplně a nejen informovat, nýbrž i vyjadřovat myšlenky těch, kteří filmové týdeníky povedou. Dnešní filmové týdeníky mají účel jen informativní a ještě ani tento účel neplní dokonale. Jejich zájem se obrací, stejně jako na počátku kina, k tomu, aby přinášely lidem senzace nebo to, co se za senzace považuje. Ale již i tato částečná zpravodajská činnost vyžaduje ohromné organizace, jež je rozprostřena po celém světě jako neviditelná, hustá síť. Nejsilnější a nejlépe organizované filmové zpravodajství mají Američané. Z jejich velkých filmových týdeníků známe u nás žurnál Paramountu a Movieton News zvané týdeníkem Foxovým. Movieton News je však samostatná výroba aktuálních snímků, jež společnost Foxova pouze exploatuje. Vedle těchto týdeníků vycházejí v Americe ještě časové snímky Metroton News novinového magnáta Hearsta a zajímavý March of Time. V Evropě je nejznámější německý týdeník Ufy. Ale i jiné evropské státy mají své týdeníky, které někdy dosahují pozoruhodné úrovně. Anglie má svou Gaumont-British, Francie již klasický týdeník Pathé, dále France Actualité, jež vede Germaina Dulacová, Eclair Journal, Itálie vydává velmi důkladně natáčený státní týdeník LUCE, Polsko natáčí rovněž svůj Pat pod státním dohledem, jako ostatně i Rakousko, Rumunsko i Bulharsko. Zajímavé časové snímky natáčí se v sovětském Rusku. Ty nejlepší z nich uvidíme nyní i v Československu v čtrnáctidenní filmové revui Naše doba. Konečně nutno upozornit na jedenáct let pravidelně

vycházející Československý filmový týdeník, dříve zvaný Elekta Journal, jehož vydávání je o to záslušnější, že není sanováno, jako v jiných zemích, státními podporami.

Velké týdeníky mají své operátory roztroušené po celém světě. Foxův Movieton má 120 zvukových vozů, z nichž asi 30 je v Evropě. Každý vůz obsluhují dva lidé, operátor obrazu a zvuku. Mimo toho mají v Americe čtyři letadla a v Evropě – v Budapešti – se právě dnes a včera zkouší nové letadlo určené pro službu Movietonu v Habeši. Ostatní týdeníky jsou vybaveny podobně. Každý operátor má určen okruh, v němž musí shánět časové události a filmovat je. Ve své práci je nezávislý. Nemá vymezený počet metrů, které musí dodat ústředí. Přitom jsou tito reportéři výborně placeni. Operátorům prokazují velmi platné služby tak zvaní contactmeni. To jsou lidé s velkými společenskými styky, kteří jednak ohlašují důležité události, jednak opatřují reportérům přístup k význačným osobám, hlavám států, politikům, nepřístupným vládcům finančním, s nimiž se dělají filmové interview. Contactmeni jsou velmi ceněné osoby a někteří z nich jsou proslulí tím, co dokázali. Tak známý contactman Harry Grey smluvil reportérům interview i s americkými gangstery, mezi nimi s proslulým Jackem Diamontem. Vedle stálých kameramanů angažovaných u velkých firem toulá se po celém světě množství filmových reportérů, kteří loví aktuality a posílají je různým redakcím. Tuto muži, širší veřejnosti nejčastěji neznámí, jsou mnohdy hrdiny, kteří se nebojí dát při filmování i život v sázku. Za války zahynulo mnoho a mnoho filmových reportérů, kteří natáčeli neohroženě uprostřed bitevní vřavy. Těmto neznámým hrdinům vděčíme za dokumentární snímky nehynoucí ceny. Jejich filmy jsou cenným studijním materiálem válečných škol, jsou však také nejúčinnějším a nejvýmluvnějším propagačním materiálem protiválečným. Viděli jsme je často zařazeny do hraných filmů a jistě jsme si neuvědomili, jakým nebezpečím a kolikrát i smrtí byly tyto krátké scény vykoupeny. Jedním z velmi známých válečných operátorů vedle proslulého Schoedsacka, autora *Changa* a *Ranga*,<sup>1)</sup> je John Dored, zaměstnaný nyní u Paramountu. Dored byl osobním kameramanem posledního ruského cara. Za revoluce byl uvězněn, ale uprchl. Vrátil se však do Ruska při smrti Leninově a nafilmoval pohřeb Leninův. Byl znovu zatčen, ale propuštěn na intervenci anglického vyslance. Dored objevoval se pak pravidelně všude, kde se odehrávaly státní převraty. Byl při povstání Riffanů v Africe, při španělské revoluci, při Hitlerově převratu, při puči v Rakousku. Letos si popřál malou změnu.

<sup>1)</sup> Ernest Beaumont Schoedsack (1893) – americký tvůrce dokumentárních a hraných filmů s exotickými a fantastickými náměty. Jako dokumentarista na sebe upozornil především filmy *Chang* (spolurežie Merian C. Cooper; USA 1927) a *Rango* (USA 1931). Z jeho hrané tvorby je nejznámější *King Kong* (spolurežie Merian C. Cooper; USA 1933).

Přijel do Prahy, aby nafilmoval událost velmi mírumilovnou: katolický kongres. Jak jsme viděli na plátně, zhostil se svého patrně pro něho nezvyklého úkolu velmi dobře. Dnes je však opět ve svém živlu – v Habeši. Přijel tam s dokonale vypraveným zvukovým vozem, v němž vedle filmových aparátů jsou i zbraně, masky a obvazy.

Na území Habeše sjelo se dnes mnoho odvážných kameramanů. Slétli se tam jako draví práci cítící kořist. Není to dobrým znamením. Takový vůz Foxova Movietonu, celý obrněný, vyzbrojený až po střechu, opatřený vysílačkou a kdožví čím ještě, vypadá strašlivěji než tank. Čeká netrpělivě v poli na první události. Nese na svých bocích nápadný nápis „Habešská expedice“ a nic nedbá smiřovacích porad. Nevěří v ně a podezíráme ho, že si tajně přeje, aby ta válka už už vybuchla. Neboť filmoví žurnalisté mají silné nervy a nechápou, že lidé by raději ztratili nějakou tu senzaci v kinu za cenu toho, že budou mít jistotu míru. Dnešní filmové žurnály dopouštějí se té chyby, že shánějí jen a jen senzace. Výbuchy, požáry, srážky vlaků, války a revoluce. Chtějí se podobat spíš bulvárnímu tisku než novinám vážným a poučným. Nemají příliš velký zájem o to, přinášet divákům ucelený obraz světa a volbou námětů i jejich úpravou vyjadřovat své stanovisko k situaci. Nemají zájem o kulturní dění, které je jim málo senzační. A přece propagační schopnost filmového týdeníku je nesmírná. Tisícům a tisícům lidí může filmový novinář sdělovat své myšlenky, může sbližovat lidi z opačných pólů zeměkoule, seznamovat je navzájem v jejich smutných i radostných chvílích. Avšak většina týdeníků naprosto nemá ušlechtilý všelidský zájem a těch několik, které mají cíle, sledují bohužel zájmy mnoha lidem nepřátelské. To myslíme především na ony týdeníky [původně: týdeníky německé], které stojí ve službách určité propagační politiky [původně: ve službách propagační hitlerovské politiky] a vnášejí pod pláštěm časových událostí vhodně volených a vhodně komentovaných rozvrat do cizích států. [Škrtnuto: V německých službách stojí rovněž americký týdeník Metroton News, jehož majitelem je známý novinový král Hearst.]

Redakční služba týdeníků je rozdělena na kraje. Americké týdeníky mají většinou centrálu v Paříži nebo v Berlíně, kam se dopravují snímky nejrychlejší cestou z Ameriky. Z Berlína, z Londýna, z Paříže rozesílají se části týdeníků letadly do ostatních měst Evropy a celé sestavené žurnály přímo na Dálný východ. K snímkům, které přijdou z ústředí např. do Prahy, což bývá v úterý nebo ve středu – připojují se snímky domácí. Po sestavení žurnálu odesílá se evropská část týdeníku většinou ještě týž den dále, do Polska, baltických států atd. Zvláštní velké aktuality, které zajímají celý svět – jako byla např. tragická smrt belgické královny –, posílají se co nejrychleji jako zvláštní vydání do všech států. V cizině jsou zřízena



speciální kina pro promítání aktualit, která běží nepřetržitě celý den. V nich se promítají časové snímky v delším vydání než v týdenících. V těchto kinech se doplňují a vyměňují aktuality denně. U nás máme také kino aktualit. Je to pražská Kinema. Plní dobře svůj úkol i přesto, že nemá přímý styk s vydavatelstvy týdeníků a že hraje časové snímky v té formě, v níž přicházejí do ostatních kin.

V redakci týdeníku se aktualita sestříhá, opatří zvukem, pakliže nebyl natočen přímo, titulky a zařadí se mezi ostatní. V cizích státech vycházejí velké týdeníky rozčleněny na obory jako jiné noviny: Mají svou rubriku politickou, sportovní, módní, – když pánbůh dá – kulturní atd. Jedním z velmi zajímavých týdeníků je nedávno založený americký March of Time – Krok času. Je to týdeník, který nejenže natáčí časové snímky, ale dokonce je i nahrává nebo doplňuje, některé události rekonstruuje a sestavuje scény tak, že vzájemným působením dávají určitý smysl. Nápad rekonstruovat událost pro časový snímek není na světě poprvé. Roku 1901 nafilmoval jeden z prvních kinematografistů vůbec, Francouz Georges Méliès korunovaci anglického krále Eduarda VII.,<sup>2)</sup> a sice nikoliv v Londýně, nýbrž v Paříži. Před kulisami postavenými v lesíku u Vincennes a s pomocí králova ceremoniáře sehrál korunovaci tak přesně, že prý ani sám král nepoznal, že ho na plátně zastupuje herec.

Mluvíme-li o filmových týdenících, musíme se zmínit o posledních pokusech, jež se snaží spojit výhody televize a filmového týdeníku. Konají se v Německu, kde byl založen nový filmový žurnál Zrcadlo dne. Je to vlastně deník, jeho operatéři zachycují události ve zvuku i obraze filmovými aparáty umístěnými na zvláštních vozech, v nichž je zároveň laboratoř a krátkovlnná vysílačka televizní. Za dvacet vteřin je prý ve voze vyvolán svitek filmu a vyslán buď bez drátu, nebo kabelem nejbližší televizní vysílací stanici, jichž má Německo již několik. Vysílací stanice reprodukuje ihned snímek svým posluchačům a divákům zároveň, a to jednak jakmile jej obdrží, jednak ještě jednou večer. Jedná se o to, aby např. berlínská televizní stanice vysílala tento týdeník i do berlínských kin. Na venkově, kam nedosahují vlny některé z vysílacích stanic, je promítáno Zrcadlo dne jako obvyklý filmový týdeník. Není třeba podotýkat, že tento podnik stojí ve službách státní propagandy.

Úkoly filmové žurnalistiky jsou neobyčejně velké a důležité. Dnešní vydavatelé, ač vynakládají na výrobu aktualit značné sumy, nekonají ani třetinu kulturního poslání, jež filmové zpravodajství může obstarávat. Ukazují nám omšelé obrázky z koňských dostihů, z automobilových závodů [škrtnuto: velmi rádi pak manévry] nebo, jak se právě ukazuje, válku, ale

2) Film *Korunovace krále Eduarda VII.* (Couronnement du roi Édouard VII) natočil Georges Méliès v roce 1902. Korunovace sama se uskutečnila 9. srpna 1902.

neplní vyšší poslání poučovat své diváky, poskytovat jim ušlechtilá překvapení a pěstovat v nich porozumění jednoho národa pro druhý. Odpovědí na tuto povrchnost je, že velké množství diváků chodí do kin pozdě, až po týdenících.

Prozatím můžeme tedy jen doufat, že i v tomto oboru zpravodajství nastane zlepšení. Že budeme zakrátko vidět týdeníky opravdu cenné, i po kulturní stránce zajímavé a snad to bude i v kinech zvlášť pro takovou podívanou upravených.

ÚA ČsRo, sign. P 8801.

## Ediční poznámka

Naše edice vychází z písemných podkladů k jednotlivým rozhlasovým přednáškám; zvukové záznamy těchto pořadů se až na jedinou výjimku nedochovaly. Stejně tak nejsou k dispozici ani texty ohlášení a odhlášení pořadů, která byla vysílána živě a nemusela písemnou podobu vůbec mít. Že jde o původní autorské verze přednášek a nikoliv o dodatečné přepisy odvysílaných pořadů, usuzujeme jednak z odchylek mezi názvy dochovaných textů a názvy inzerovanými v Radiojournalu, jednak z četných rukopisných zásahů do strojopisů. Při opisu jsme akceptovali dodatečné úpravy a škrty, neboť předpokládáme, že texty „poslední ruky“ mají nejlépe k té podobě, v jaké byly přednášky odvysílány. Nakolik ovšem texty zde vydávané skutečně odpovídají textům odvysílaným, nelze bez zvukového záznamu vůbec zjistit. Rukopisné zásahy pocházejí od jednotlivých autorů, v některých případech však byly jistě iniciovány pracovníky rozhlasu (viz např. škrty v přednášce Jana Kučery). Škrty a opravy zde zaznamenáváme (v hranatých závorkách) jen tehdy, jestliže představují výraznější významový posun.

Při přípravě jednotlivých textů k vydání jsme se řídili současnými edičními zásadami a pravopisnými normami. Jména autorů uvádíme v té podobě, v jaké se nacházejí v předloze. Opravili jsme chybně napsaná jména (Schoedsak na Schoedsack), popřípadě způsob přepisu jména z azbuky (Eisenstein na Ejzenštejn).

*O. Rádl: Mluví se o filmu.* – 8 stran strojopisu formátu A 4; na první straně jsou razítka „Dělnický rozhlas v Praze“ a „Cenzurováno! Radiojournal“.

*V. Vančura: O uměleckém filmu.* – 3 strany strojopisu foliového formátu. Začátek přednášky (bez ohlášení) se dochoval ve zvukovém záznamu. Srovnání s písemnou verzí odhalí menší stylistické odchylky vzniklé především úpravou psaného textu pro mluvený projev. Pojem „dramaturgie filmu“ nahradil Vančura v realizované přednášce pojmem „plán filmu“.

*O. Mikan: Film a dělník.* – 3 strany strojopisu foliového formátu; na první straně jsou razítka „Dělnický rozhlas v Praze“ a „Cenzurováno! Radiojournal“.

V. Tille: *Divadlo a film*. – 4 strany strojopisu formátu 17,2 x 20,7, s rukopisnými poznámkami. V pozůstalosti Václava Tilleho (LA PNP) jsou uloženy dva exempláře této přednášky, přičemž první z nich (psaný na témže formátu a témže stroji jako text z ÚA ČsRO) obsahuje řadu rukopisných oprav, druhý je jeho čistopisem. Oba tyto exempláře mají v záhlaví přímo uvedeno: „Radio 14.5.1934.“ Ze srovnání s verzí dochovanou v rozhlasovém archívu vyplývají četné rozdíly a zdaleka ne jen stylistického rázu. Patrně se jedná o původní verzi přednášky, kterou pak Tille poněkud přepracoval. Závažnější pasáže, které do druhé verze přednášky nevstoupily, zde pro zajímavost citujeme:

Jako dalšího silného konkurenta divadla tu uvádí Tille soustavně také sport.

*Filmový herec a režisér nemají dvou základních...*

„Filmový herec a filmový režisér nemají vlastního obecenstva, nemají hlediště; odhalují sice ducha doby, řídí se vkusem, který jim udává úspěch určitých her, určitých filmových oblíbenců, ale tvoří sami o sobě, bez bezprostřední účasti publika.“

*To, co tvoří podstatu divadla, hluboký...*

„To, co tvoří podstatu divadla, to živé soužití hlediště a jeviště v dané chvíli, živé vědomí mystického tajemství, našeho vztahu k Neznámemu a k věčnu, nelze nikdy vyvolat živým stínem na plátně.“

*Dnešní divadlo si bohužel, většinou aspoň...*

„Dnešní divadlo, zdá se, neuvědomuje si ještě svůj vztah k filmu. Snaží se závodit s ním, hrát hry vzbuzující zvědavost, bavit obecenstvo fraškami a sentimentálními náladami, ale to je jen přechodný jev. V pravý čas objeví se z nového pokolení noví tvůrci, noví režiséři a noví herci, kteří pochopí vážné poslání divadla a vytvoří pro nové publikum, vedle zdokonaleného filmu nové, dokonalé divadlo, probouzející v lidstvu vědomí, že náš poměr k vesmíru, k zemi a k neznámým silám skutečně musí být prožíván co nejúsilněji a nejvroucněji, chceme-li, abychom my lidé byli víc než hříčka osudových sil vesmíru.“

J. Kučera: *Filmové žurnály*. – 6 stran strojopisu formátu A 4, s rukopisnými poznámkami.

(Děkuji Jaroslavě Novákové z ÚA ČsRo a Jiřímu Rakovi za pomoc při přípravě této edice.)

I. K.



## OD KULUNDY K ČERNOBYLU

## Životní cesta režiséra V. Ševčenka

*Ihor Malyševskij: Volodymyr Ševčenko. Vid Kulundy do Čornobylja. Povist -- spojad. Kyjiv, Mystectvo 1988, 158 stran.*

Vazbu knihy Ihora Malyševského vyplňuje z obou stran fotografie filmové kamery. Hlavním hrdinou citované monografie je však jeden z těch, kteří strávili téměř celý život za ní nebo vedle ní. Ukrajinský režisér – dokumentarista Volodymyr (Vladimír) Ševčenko (1929–1987) je dnes znám především díky tomu, že se stal tvůrcem jednoho z prvních dokumentárních filmů o katastrofě na černobylské atomové elektrárně; necelý rok po výbuchu tamního reaktoru – 29. března 1987 – zemřel na následky nadměrného ozáření.

Už sama tato skutečnost je schopna vzbudit o knihu zájem. Události kolem vzniku posledního Ševčenkova díla poskytly však látku jen pro část Malyševského biografie. Ta je zajímavá jako celek; z nezvyklého úhlu totiž sleduje některé aspekty vývoje sovětské filmové dokumentaristiky mimo její moskevské centrum od konce 60. let do zcela nedávné doby.

Malyševskému usnadnila práci nad knihou skutečnost, že od počátku sedmdesátých let patřil mezi blízké Ševčenkovy spolupracovníky. Mohl proto čerpat většinou z vlastních vzpomínek, přerušovaných občas komentářem nebo ukázkami recenzí Ševčenkových filmů a také zápisy z jeho deníků; to vše je doprovázeno značným množstvím ilustrací.

V titulu knihy Malyševského čteme názvy dvou lokalit. O Černobyli (název této ukrajinské lokality se u nás vytrvale přepisuje v ruské podobě) dnes víme poměrně dost, místní název Kulunda nám však nic neříká. S kulundinskou stepí, ležící na pomezí Altaje a Kazachstánu, byla spojena první Ševčenkova filmová práce.

Absolvent střední zemědělské školy V. Ševčenko pracoval zprvu jako agronom na celinách, pak se však rozhodl stát se televizním kameramanem a zkušenosti získané v praxi ho přivedly k dálkovému studiu na státní škole filmového umění. Výsledkem studia se stal v roce 1966 natočený diplomní film, nazvaný *Kulunda: obavy a naděje*. Tento dokumentární snímek upozorňoval velmi důrazně na celou řadu nesprávných hospodářských postupů, doprovázejících osvojování kulundin-

ské stepi. Přílišná otevřenost nastolování problémů a jejich dokumentování rozhodla o osudu filmu. Po několika promítáních, určených pro zemědělské znalce a stranické pracovníky, během nichž vyvolal značně kontroverzní názory, nebyl veřejně uveden a nemohl tak splnit účel, pro který byl vytvořen. Premiéry se film o Kulundě dočkal teprve roku 1987 – už po smrti svého režiséra.

Značně plastické vylíčení dramatického osudu tohoto prvního Ševčenkova filmu předznamenává další vývoj jeho díla. Od roku 1971 bylo už spojeno s Ukrajinou – konkrétně s kyjevským studiem zpravodajských a dokumentárních filmů. Značná část Malyševského knihy je věnována právě tomuto období, charakterizovanému snímkem *Bitva o Kyjev* (1973) a filmovou trilogií *Sovětská Ukrajina. Roky bojů a vítězství* (1974–1977). Za poslední zmíněné dílo, natočené k 60. výročí Říjnové revoluce, byli Ševčenko i jeho scenárista Malyševskyj v roce 1978 vyznamenáni ukrajinskou státní cenou; Ševčenko sám se stal už o dva roky dříve zasloužilým uměleckým pracovníkem Ukrajinské SSR.

Na první pohled bylo tedy vše v pořádku, text knihy však naznačuje značně méně optimistické pozadí všech těchto úspěchů. Zřetelně je tu naznačeno, s jakými problémy se Ševčenko a jeho kolektiv museli neustále potýkat a nakolik neustálé vnější ovlivňování usměrňovalo vznikající tvář jednotlivých snímků a zamezovalo plné tvůrčí seberealizaci režiséra. Právě zde se Malyševského kniha mění v obžalobu názorů, chápajících filmovou dokumentaristiku jako pouhý doplněk k hlavním projevům na slavnostních shromážděních nebo ze všech stran okrájenou a zcela nestravitelnou učebnici dějepisu. Zásahy z mimouměleckých sfér často na poslední chvíli hrubě a více nebo méně diletantsky pozměňovaly obrazovou i textovou stránku díla, nemohly se tedy vyhnout ani citované trilogii o porevolučních dějinách Ukrajiny. Státní cena měla tudíž i v tomto případě dosti hořkou příchuť už v době udělení; o to více vyniká tento moment z desetiletého odstupu.

Malyševskyj na nevelkém prostoru jasně naznačil, jak velkým nebezpečím je nekompetentnost v oblasti řízení filmu a filmové politiky. Činitelé, skromně konstatující, že nejsou v oblasti filmového umění specialisty, neváhali nikdy jedním dechem vznášet zásadní připomínky a doporučení. Jak autor naznačuje, tyto případy nebyly výjimkami, ale daleko spíše pravidlem. Vinny nejsou ani tak jednotlivé osoby, jako zastaralý systém řízení filmového umění a kultury vůbec, pracující na základě jakýchsi pradávných, zrezivělých mechanismů. To vše jistě nebylo jen kyjevské specifikum.

Nepostradatelná nekompetentnost posuzovatelů postihla i pozdější Ševčenkova díla, kterými se pokusil o průnik do oblasti hraného filmu. Jde zejména o *Protiúder* (1985), promítaný bez velkého ohlasu i v našich kinech. Snímek, líčící na základě podrobného studia pramenů jednu z velkých bojových operací na východní frontě z konce roku 1943, vzešel opět z nelehkého zápasu režiséra a scenáristy s vojenskými recenzenty, konzultanty a poradci. Bylo nutno vypustit celou řadu epizod, doložených ve vydaných historických pramenech. Jako argument sloužila

„vysoce profesionální“ zásada, že knihy jsou jedna věc, kdežto film úplně jiná. Scénář *Protiúderu*, připravený k ukrajinskému knižnímu vydání, umožní posoudit míru úprav, kterým se muselo podrobit jeho filmové ztvárnění.

Závěrečným dílem V. Ševčenka se však stal opět film dokumentární, předem nijak neplánovaný. Skupina filmařů, vedená Ševčenkem, pracovala souběžně s jinými týmy od 14. května 1986 v uzavřené zóně kolem černobylské elektrárny (v průběhu předcházejících dvou týdnů, které po výbuchu uplynuly, nezískala k této práci potřebné povolení). Zachycení jednotlivých etap boje o stabilizaci situace v oblasti elektrárny se stalo úkolem, kterému režisér věnoval všechny síly – sám strávil v zóně přes sto dnů. *Malyševskyj* popisuje toto období vzniku filmu o následcích černobylské katastrofy spíše útržkovitě – nebyl přímým svědkem událostí. Cenným doplňkem této části knihy je přes dvacet dokumentárních fotografií, pořízených přímo v průběhu natáčení a zachycujících při práci jak Ševčenka, tak jeho kameramany Kripčenko a Tarančenko.

Film byl dotvořen a připraven k promítání velmi rychle – na samém počátku podzimu roku 1986. Premiéra se však uskutečnila teprve 14. února následujícího roku; V. Ševčenko musel už na ni být přivezen z nemocnice.

Více než čtyřměsíční mezidobí mezi oběma daty bylo znovu vyplněno bojem o podobu díla i jednotlivé jeho epizody. Některé měly být (a zčásti také byly) podle rozhodnutí různých posuzovatelů vystříhnuty, naopak bylo vyžadováno doplnění jiných. Jen všesvazové ministerstvo atomové energetiky žádalo o odstranění 152 míst filmu, která považovalo za závadná.

Zpožděné uvedení filmu způsobilo podle odhadu V. Ševčenka v důsledku už nastalého snížení diváckého zájmu i zmenšení pokladního příjmu o 5 až 8 miliónů rublů. Uvažujeme-li však o reálném dosahu poselství filmu, je třeba uvést, že pro území celé ukrajinské svazové republiky, které se týkal daleko nejvíce, byly pořízeny pouhé čtyři jeho kopie.

Volodymyr Ševčenko samozřejmě nebyl prvním filmovým tvůrcem, který ve službě své práci a svému poslání obětoval vlastní život. Ve svém posledním projevu pro ukrajinskou televizi Ševčenko mimo jiné zdůraznil, že kdo se bojí, nemůže jít do této oblasti filmu pracovat; je pro ni nezbytná jak pevná ruka, tak odvážné srdce. Slova, která by za jiných okolností mohla znít jako fráze, znějí v tomto případě zcela autenticky.

Poslední Ševčenkův film a lidský osud jeho tvůrce nutí k hlubšímu zamyšlení stejně jako celá kniha I. *Malyševského*. V posledním jejím odstavci se konstatuje, že v důsledku rozhodnutí zvláštní komise byla kamera, kterou V. Ševčenko natáčel film *Černobyl: kronika těžkých týdnů*, vzhledem k nemožnosti dezaktivace poškozena.

Bohdan Zilynskyj



## SVĚDECTVÍ JANA CALÁBKKA, PRŮKOPNÍKA ČS. VĚDECKÉHO FILMU

*Jan Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně.*

*Rozpravy ČSAV, roč. 99, seš. 2, Praha, Academia 1989, 98 stran, náklad 800 výtisků.*

Jméno botanika, vysokoškolského pedagoga a filmaře Jana Calábka (1903) je nedílně spjato s vývojem čs. vědeckého, zvláště sběrného filmu: souběžně natáčel filmy výzkumné, využívající filmu jako nástroje ke studiu rostlinných pohybů, filmy výukové, zhodnocující vědecké filmové záznamy z hlediska didaktických záměrů a filmy populárně vědecké, v nichž – s ohledem na širokou veřejnost – názorně a působivě demonstroval pozoruhodné přírodní děje. Jeho filmy získaly řadu zahraničních uznání a sám autor se stal čelným představitelem tradice čs. vědeckého filmu v zahraničí (v roce 1967 byl zařazen dokonce mezi šest vybraných průkopníků vědeckého filmu, jimž byly věnovány samostatné monografie vydané Mezinárodní filmotékou vědeckého filmu v Bruselu). Calábkova činnost badatelská, filmařská, ale i organizační měla nepochybně zásadní význam pro zachování existence vědeckého filmu v našich zemích po roce 1945. Jeho osobnost reprezentuje také vzácnou kontinuitu s obdobím předválečným: jako student asistoval Vladimíru Úlehlovi na jeho filmu *Pohyby rostlin* (1928) a již koncem 20. let natočil svůj první sběrný film o růstu obilí. Jeho přírodní opět sběrně natáčené snímky tvořily také působivou poetickou rovinu Úlehlova *Mizejícího světa* (1932).

Jan Calábek představuje dnes skutečně živoucí historii vědeckého filmu, filmové oblasti, jejíž vznik je spjat se samými počátky kinematografu, neboť epochální vynález pohyblivých obrazů byl určován primárně potřebami badatelskými. Ty také určily další rozvoj vědeckého filmu, který našel ve 20. století své uplatnění ve většině vědeckých oborů jako nezastupitelný prostředek výzkumu, výuky a popularizace. Nehledě na jeho společenský význam, na jeho nespornou účast na celkovém rozvoji filmu i na impulsy, které vnášel do filmového umění, stojí dnes vědecký film mimo větší pozornost filmologie a filmové historie, které se převážně zaměřují na uměleckou nebo zábavnou větev filmu. Tím významnější je proto skutečnost, že Jan Calábek splnil i své další poslání a vydal svědectví o době, kterou žil.

Autor rozdělil výklad látky do osmi částí. Úvodní kapitola seznamuje s rozvojem vědeckého filmu v Brně na začátku 20. let a se základními údaji o vynálezu kinematografu a jeho uplatnění na konci 19. století. Druhá a třetí kapitola vytváří

především portrét osobnosti Vladimíra Úlehly. Kromě toho přináší autor i další údaje o vědeckém filmu ve 20. a 30. letech a o činnosti brněnské pobočky Čs. společnosti pro vědeckou kinematografii. Dalších pět kapitol se zabývá líčením poválečného vývoje, a to opět se zvláštním zřetelem k brněnské situaci, třebaže pro osvětlení kontextu uvádí Jan Calábek také mnohé okolnosti, spjaté s dním v Praze. Součástí reminiscencí jsou vzpomínky na činnost Mezinárodní asociace vědeckého filmu, na uvádění našich filmů v zahraničí atd. Výklad doplňuje řada faktografických údajů (např. soupis tvorby Jana Calábka, zařazený do sedmé kapitoly). Zřejmě největší úsilí však věnoval autor deskripci v podstatě nekončícího boje o prosazení a zachování existence laboratoře sběrného filmu v Brně, která se – bez ohledu na letopočty – jen s obtížemi vtěsňovala do organizačních schémat brněnských vysokoškolských a vědeckých pracovišť a jen těžko nacházela střechu nad hlavou. Úpornost tohoto zápolení dokládá Příloha I., obsahující stručný přehled vývoje vědecké kinematografie v Brně v letech 1922–1988.

Calábkovu plastické, osobní a osobité líčení shrnuje nejen mnoho informací o rozvoji vědeckého filmu, ale zachycuje i specifickou atmosféru doby. Nechybí v něm smysl pro detail, ať již jde o popis přístroje, technik natáčení či osobnostních charakteristik spolupracovníků, ale ani smysl pro suchý humor (využívaný zejména při líčení různých strážní a protivenství). Jeho vyprávění vyznačuje také vzácný takt a shovívavost. Ve vzpomínkách představuje řadu jmen např. filmového světa, která provází slovy laskavého uznání. Zřejmě však mnohá jiná jména a mnohé historické peripetie autor záměrně vypustil.

Navzdory velké zdrženlivosti v úsudcích a zjevné nechuti k obecnějším soudům zrcadlí Calábkův text dramata, provázející vývoj této oblasti filmovnictví. Dramata osobní. Tragický životní úděl např. Vladimíra Úlehly. Nejednoduchou životní cestu samého autora, sestávající z nepřetržitého usilování o zachování elementárních podmínek pro normální odbornou práci a současně z neúnavného a trpělivého sledování života rostlin, okénko po okénku, záběr po záběru, v pravidelných intervalech, trvajících hodiny, týdny, roky, vlastně celý jeho život...

Publikace však demonstruje i drama samotného vědeckého filmu, jehož vývoj narážel v našich podmínkách na mnohá nepochopení. Jednou z překážek byly např. monopolistické tendence čs. kinematografie, projevující se v některých obdobích zvlášť výrazně. Přitom studia Krátkého filmu nemohla v žádném případě nahradit chybějící specializovanou vědeckou instituci, která by – tak jak k tomu došlo v některých zahraničních ústavech – mohla skutečně pečovat o rozvoj zejména výzkumného a vysokoškolského filmu a která by byla s to koordinovat vztahy mezi rozsáhlou sítí vědeckých institucí. Nechceme podceňovat profesionální přínos filmových tvůrců jako byli Miro Bernat, Vladimír Kabelík, Vojtěch Andreánský, Martin Slivka, kameraman Svatopluk Malý ad. pro tuto oblast. Avšak nelze nepřiznat, že mnohdy toto nucené spojení s filmovými studiemi zavádělo vědecký film na falešné cesty tzv. „filmového umění“ a současně odsuzovalo

vědce, využívající film k vědeckovýzkumným cílům, k rolím osamělých běžců. O obtížích poválečného vývoje svědčí i fakt, že Čs. společnost pro vědeckou kinematografii, významně rozvíjející svou činnost ve 20. a 30. letech, se podařilo znovu ustavit až v závěru roku 1965. Přitom ani začleňování vědeckého filmu do ČSAV neprobíhalo snadno, jak o tom svědčí nejen Calábková výpověď, ale například i fakta, uváděná Alenou Míškovou v monografické studii *Tradice a vývoj vědecké kinematografie v Československé akademii věd* (Práce z dějin ČSAV, 1987, 2, s. 193 – 226).

Calábkův soubor textů, bez ohledu na titul publikace, má charakter memoárů, tzn. žánru, který má své přednosti i svá omezení.

Jedním z nedostatků je značná nesystematičnost výkladu. Ta se projevuje nejen v uspořádání látky (bez respektování následnosti dějů, resp. značnou svobodou v časoprostorových přesunech), ale i v přístupu k předmětu pojednání a způsobu výběru a prezentace informací. Sám autor přiznává, že v jeho vyprávění „nemohla být zachycena veškerá činnost v tomto oboru“ (s. 66). Hlavní pozornost práce je skutečně zaměřena především na činnosti související s rozvojem Calábkovy pracoviště. Aniž bychom chtěli podceňovat význam tohoto centra, do jehož kompetence v některých obdobích přecházela řada důležitých koordinačních, dokumentačních, archivních aj. funkcí, nelze pominout to, že obraz vývoje vědecké kinematografie v Brně je vzhledem k uvedenému přístupu značně neúplný (chybí i údaje Calábkovi známé – např. o brněnském filmografickém centru v 60. letech, o tradici a rozvoji vysokoškolského filmu apod.). Otázky někdy vzbuzuje autorova terminologie. Např. výraz „vědecká kinematografie“ bývá chápán především jako samostatná oblast speciálních filmových metod, technik a zařízení, tj. neužívá se v Calábkově širokém významu, jemuž je naopak víceméně ekvivalentní termín „vědecký film“. Souhlasit nelze patrně ani se zařazením vědeckého filmu pod „filmové umění“ apod. Opomenout nemůžeme ani upozornění na nepřesnosti faktografické, které by takováto publikace, již vzhledem k prestiži vydavatele, neměla obsahovat. Výhradu však neadresujeme autorovi, ten konec konců svůj díl práce vykonal. Mnohé nedostatky však mohlo odstranit důkladnější lektorské řízení a odborná redakce.

Aniž si osobuji právo na celkovou revizi uváděných informací, chci upozornit alespoň na některé ne zcela přesné údaje.

Autor např. uvádí, že se kopie filmu *Pohyby rostlin* nachází ve filmovém archívu ČSAV v Praze (s. 9). Zachráněné sbírky původní Ústřední filmotéky ČSAV se dnes nacházejí v Brně a obsahují pouze fragmenty filmu. Natočený a nesestavený materiál tohoto unikátního díla uchovává filmový archív ČSFÚ.

Problémem je datování vzniku jednotlivých filmů. Srovnáním doložených údajů lze však údaje již dnes upřesnit. Např. film *Život zabitě žáby* nebyl natočen „kolem roku 1914“ (s. 18). Jeho vznik vymezuje informace o založení společnosti Kinofa roku 1911 a zpráva o prodeji tohoto filmu vídeňské české půjčovně,



uveřejněná 5. května 1913 v Národních listech. – Film *Radium* připravoval Karel Smrž od roku 1923, ale film nebyl dokončen, jak uvádí Calábek roku 1924 (s. 18), ale až roku 1929. Film, na němž se podílela i řada dalších autorů obsahuje mj. i jednu dílčí kapitolu, zachycující v několika záběrech pobyt Marie Skłodowské-Curie v Praze a v Lánech (materiál byl samostatně publikován v roce 1925 pod názvem *Mme. Curie v Praze*). Poznámka o „osobní účasti paní Curie“ na vytvoření tohoto filmu není tudíž přesná. Na filmu *O děvčicu* (1918) spolupracoval dr. Josef Folprecht a Karel Degl (námět, scénář, režie) a Jindřich Brichta, nikoli však tehdy osmiletý Elmar Klos. Známa však není ani účast Karla M. Klose (nar. 1888) na tomto snímku. „Zmíněný Dégl“, resp. Degl se v dalším období účastnil natáčení filmu *Babička* a *Naši furianti* jako kameraman. Jeho bratr Emanuel byl v té době již pražským advokátem (s. 18). – Alexander Hackenschmied (ne „Ant.“, s. 18–19) spolupracoval sice s Karlem Plickou, nikoli však na jeho filmech *Za slovenským ľudom* a *Po horách po dolách*, ale pouze na filmu *Zem spieva* ve funkci střihače. – Pasáž o Interkameře v Národním technickém muzeu (s. 23) patří opravdu minulosti. Tato kdysi skutečně příkladná expozice našla své pokračovatele v mnoha zahraničních specializovaných filmových muzeích. Naše vystavená sbírka se v dalším období nejen nerozšířila a neuplatnily se zde nové možnosti výstavnické audiovizuální techniky, ale „v chodu“ nejsou ani původní přístroje. Organizace čs. poválečného filmu se netvořila pod názvem Filmový ústav (s. 47). Tehdejší Československý filmový ústav zahrnoval však skutečně rozsáhlý program včetně řady produkčních aktivit a ustavil mimo jiné tehdy také komisi pro vědecký film. Publikace Heleny Velíškové o školním filmu vyšla až roku 1936 (s. 79).

Uvedené poznámky naznačují potřebu kritického přejímání údajů Calábkovy publikace. I když bylo možné se některým omylům vyhnout, přesto nelze nepřiznat, že se zde autor i posuzovatel ocitá ve svízelné situaci. Znalosti o vývoji vědeckého filmu nejen v Brně, ale i v Praze, Bratislavě a v dalších vědeckých centrech naší republiky jsou zatím nedostatečné a údaje se opírají převážně o tradovaná svědectví. Nemáme k dispozici přehled vědeckých a vysokoškolských pracovišť, která využívala film. Nemáme soupisy filmových záznamů a filmů, které byly natočeny. Neznáme jejich obsah, neznáme řadu autorů. Nevíme kdy, kde a před jakým auditoriem byly snímky uváděny. Doposud neexistuje centrální evidence filmů, archivovaných v jednotlivých čs. institucích. Chybí bibliografie článků o vědeckém filmu i soupisy dalších pramenů atd. (mj. je škoda, že ani posuzovaná publikace nepřinesla alespoň výběrovou bibliografii Jana Calábka).

Naznačená situace se vztahuje nejen k dávné a zcela nedávné minulosti, ale i k současnosti. Většina studií, které se až dosud zabývaly touto historií, se neopírala o důkladnější průzkum materiálu, příp. při zpracování někdy zajímavých pramenů chyběla potřebná historická průprava (běžný nedostatek řady diplomových prací na FAMU). Vzácné příklady skutečně seriózního vědeckého přístupu k zpracování podkladů k dějinám vědeckého filmu představují např. na Sloven-

sku studie Martina Slivky o Karlu Plickovi a národopisném filmu, v českých zemích např. studie Milana Nováčka a již zmíněná práce Aleny Míškové, rekapitulující vývoj vědeckého filmu na základě interpretace listinných pramenů. (Nelze si odpustit poznámku na okraj: při srovnání filmografických údajů Calábkových filmů, uváděných autorem a Míškovou lze zjistit informační „rozptyl“. Přitom sám Jan Calábek cituje své filmy pod různými názvy, např. *Růst a vývoj obilí* /s. 32/, *Vývoj obilí* /s. 70/. Dokumentátory tedy čeká kus nelehké práce.)

Hovořit za daného stavu poznání o sepsání dějin našeho vědeckého filmu se mně zdá poněkud předčasné. Vždyť jednoduché není ani zadání takovéto práce, tj. vymezení předmětu, jeho pojetí a způsobu zpracování látky. Pomineme-li obtíže se samotným shromažďováním dislokovaného materiálu, možností jeho interpretace (z hlediska specifiky jednotlivých vědních disciplín) je zde problém i povaha samotného produktu: historik se zde nesetkává s uměleckým artefaktem, ba často ani ne s uceleným „vědeckým textem“, ale převážně se záznamy, jejichž hodnotu určuje kontext daného výzkumu (tzn. vzniká i následná potřeba získat možnost přístupu k těmto informacím, umožňující hodnocení materiálu). Až doposud se proto ojediněle vznikající historické práce orientovaly na historii využití filmu, filmových technik a postupů v jednotlivých vědních disciplínách (např. Michaelis R. A.: *Research Films in Biology, Antropology, Psychology and Medicine*. New York 1955). Při zpracování strategie historických prací bude třeba vzít v úvahu i vývoj posledních dvou desetiletí, která staví vedle klasického vědeckého filmu další audiovizuální texty, vznikající nejen elektronickou „videocestou“, ale i nej-různějšími fúzemi audiovizuální a výpočetní techniky.

Zdá se, že by bylo na čase, aby se vymezil alespoň samotný úkol heuristických průzkumů a pořádání pramenů a aby se věnovala péče archivování a zpracování filmových sbírek. Vždyť např. Alena Míšková upozornila na to, že některé z nej-závažnějších snímků byly v letech 1973–1974 nedbalým uložením zničeny. Jako aktuální se jeví také koordinace prací, probíhajících paralelně na různých pracovištích různých úrovní a zaměření, v ČSAV, Čs. filmovém ústavu, FAMU ad., a to pod metodickou patronací profesionálních historiků.

Význam Calábkovy práce můžeme tedy spatřovat nejen v tom, že nám pomáhá vytvářet představu minulých dob, ale že aktualizuje požadavek péče o zachování minulé paměti, která patří společně české a slovenské vědě i kinematografii.

Eva Strusková

## BRATŘI ČAPKOVÉ A FILM

*Karel a Josef Čapkové: Filmová libreta.*

*Praha, Odeon 1989, 239 stran, náklad 3500 výtisků.*

Nová filmologická publikace nakladatelství Odeon, vydaná s ročním zpožděním k padesátému výročí smrti Karla Čapka, není pouhou edicí příslušných textů, nýbrž i pokusem o širší zhodnocení vztahů bratří Čapků k filmu vůbec. Síly k němu spojili dva někdejší žáci olomouckého univerzitního profesora a předního čapkologa Oldřicha Králíka – jemu je kniha také dedikována – Pavel Taussig (nar. 1949) a Jiří Opelík (nar. 1930), tedy filmový a literární historik, které od sebe sice dělí věkově víc než generace, které však zároveň spojuje společný zájem na pokračování v odkazu svého učitele. Nepochybně blíže je tomuto záměru Opelík, který texty edičně připravil, napsal k nim ediční poznámku a doslov, a to už jen pro výhodu, jakou mu poskytlo dosavadní rozsáhlé literárně historické čapkovské bádání cizí i vlastní,<sup>1)</sup> o jeho analyticko-syntetických interpretačních schopnostech ani nemluvě. Přínos Taussigův – texty uspořádal, napsal předmluvu a kalendárium a vybral obrazovou dokumentární přílohu – je ovšem rovněž z větší míry dán stupněm rozvinutosti příslušné disciplíny, tedy filmové historie, která se povýtce až dodnes vyčerpává většinou jen shledáváním základních faktů, nepřipravena zatím k širším kulturně historickým výkladům. Taussig sám se dosud věnoval především populárně laděným portrétům osobností české filmové komedie,<sup>2)</sup> je však také spoluautorem pokusu o zmapování vývoje filmové komedie v prvním našem poválečném dvacetiletí,<sup>3)</sup> jakož i vykiadačem edice scénáře „filmů tří spisovatelů“, Ivana Olbrachta, Karla Nového a Vladislava Vančury, *Marijka nevěrnice*.<sup>4)</sup>

A právě na tuto edici vydání filmových libret bratří Čapků v podstatě přímo navazuje, a to nejen stejným formátem a shodnou grafickou úpravou Hany Blažejové, nýbrž především totožným obsahovým zaměřením na kontakt české mezivá-

1) Jiří Opelík je např. autorem monografie *Josef Čapek*. Praha 1980, k vydání připravil práci zemřelého Miroslava Halíka *Karel Čapek, život a dílo v datech*. Praha 1983, editoval korespondenci obou bratrů (*Dopisy ze zásuvky*. Praha 1980; *Dvojitý osud*. Praha 1980), podílel se na libretu a katalogu souborné výstavy Josefa Čapka v roce 1979 a vydal jeho básně a překlady z koncentračního tábora (*Oheň a touha*. Praha 1980).

2) Pavel Taussig, *Filmový smích Karla Poláčka*. Praha – Rychnov nad Kněžnou 1984 a dále se stejně stylizovaným názvem a týmž vydavatelem: Jan Werich. 1985; Vlasta Burian. 1986; Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák. 1987; Jiří Suchý a Jiří Šlitr. 1988; Hugo Haas. 1989.

3) Elmar Klos – Pavel Taussig, *Všecko je v pohybu (Vývojové tendence v české filmové komedii 1946–1966)*. Praha 1981–3 (interní tisk ČSFR).

4) Ivan Olbracht, Karel Nový, Vladislav Vančura, *Marijka nevěrnice*. Praha 1982.



lečné literatury s filmem, kontakt, který měl film z úzce utilitárních a namnoze umělecky pokleslých vod dovést na vyšší úroveň (pokračováním má snad v budoucnu být vydání textů Nezvalových). Jednoho rozdílu obou dosud realizovaných edic si však všimneme na první pohled: zatímco Marijku nevěrnici doprovází „pás“ sto sedmdesáti dvou fotografických záběrů z filmu, umožňujících čtenáři, aby si paralelně s četbou textu scénáře udělal i poměrně přesnou představu o jeho filmové realizaci, čapkovský soubor doplňuje jen nevelká obrazová dokumentární příloha a z té vlastně pouze dvě fotografie jsou záběry z filmu natočeného podle jednoho z otištěných textů, ze *Zlatého klíčku* (r. Jaroslav Kvapil, 1922).

Bohužel, neměli editoři jinou možnost: ze čtyř Čapky rozpracovaných námětů se jen Karlův, pod původním názvem *Zlatý klíč*, dočkal filmové podoby, film se však nezachoval, „... shořel za revoluce a věru, že se nic nestalo, byl by to jenom dojemný exemplář archivní, i když zaznamenal Vydrovo už tenkrát znamenité herectví, výrazové schopnosti Rolandovy a Vojtovy a pro mou vzpomínku i mou mladou tvář“.<sup>5)</sup> Kromě svědectví o úrovni a pozdějším osudu snímku zaujme na slovech Olgy Scheinpflugové ještě tvrzení o tom, že *Zlatý klíček* „se natáčel v bleskurychlém tempu v režii obratného Jaroslava Kvapila“.<sup>6)</sup> To je totiž v přímém rozporu s Taussigovým vysvětlením toho, proč se film, natáčený v roce 1921, poprvé promítal až v květnu 1922: jinými úkoly zaneprázdněnému Kvapilovi prý nezbýval čas a krom toho neprojevil na dlouhometrážní film dostatečnou připravenost.

Ať je to jak chce, další zdržení až do konce roku 1922 způsobila ještě cenzura, která film nechtěla pustit, a to z toho důvodu, že jeho hlavní hrdina se z tuláka stane boháčem tím, že pomocí kouzelného klíčku vylupuje pokladny. Jak *Zlatý klíček* vypadal v konečné podobě, můžeme nejspíše zjistit z přetištěné recenze Karla Scheinpfluga, která je z větší části reprodukcí jeho obsahu. Doprovází jej veskrze kladné hodnocení snímku, završené přesvědčením, že „zázračný klíček otevře jistě svým autorům hravě srdce mnohých a mnohých diváků“. To je asi třeba brát s velkou rezervou, jednak pro osobní vztah Scheinpfluga k jedné z hereckých představitelk a přes ni i k libretistovi, jednak pro jinak dosti vlažný ohlas ostatní kritiky. Podle Luboše Bartoška měl dokonce Čapek po shlédnutí filmu prohlásit, že s ním „nechce mít nic společného“.<sup>7)</sup>

Čapkovo libreto pod původním názvem *Zlatý klíč* pochází z pozůstalosti Jaroslava Kvapila, uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Spolu s ním editoři publikují i tamtéž nalezenou filmovou povídku, která odkazem na text libreta prozrazuje, že je pozdější a že sloužila k rozvedení některých dějových motivů. Srovnáním se Scheinpflugovou reprodukcí obsahu hotového

5) Olga Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*. Praha 1988, s. 112. Úryvek otištěn v edici na s. 169–171.

6) Olga Scheinpflugová, c. d., s. 111, v edici s. 169.

7) Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha 1985, s. 51.

filmu ovšem zjistíme, že *Zlatý klíček* ani z tohoto textu nerealizoval všechny motivy. S Čapkovým zájmem na tom, aby ve filmu hrála Olga Scheinpflugová, souvisí i jeho téměř souběžná snaha napsat pro ni ještě další filmový příběh, který je z korespondence znám pod názvem *Rusalka*, jehož definitivní zpracování je však dnes nezvěstné. Mimo jiné ale právě z korespondence se dá také více méně určit, že libreto *Zlatý klíč* pochází nejpozději z počátku roku 1921. Čapek jej tedy nepsal přes svůj původní záměr už pro Eduarda Vojana, neboť ten zemřel v květnu 1920, a v tomto smyslu bude třeba opravit tradovaný údaj.<sup>8)</sup>

Z téže doby jako *Zlatý klíč* pocházejí i dvě libreta Josefa Čapka *Lakomec* a *Moc pověry* – jsou psána na stejných úředních formulářích s datem 1.12.1920, což je tedy datum post quem. Znáám byl dosud text *Lakomce*, který poté, co jej objevil ve své knihovně, otiskl v roce 1970 ve *Filmu* a době Jan Kučera.<sup>9)</sup> Jedná se o zpracování povídky *Ludvík* z knihy francouzského spisovatele Ernesta Helloa *Divné příběhy*. Nově Taussig v pozůstalosti Jaroslava Kvapila objevil *Moc pověry*, která je zase adaptací povídky dánského spisovatele Jense Petera Jacobsena *Dva světy*. Na rozdíl od Karlova *Zlatého klíče*, který obsahuje 412 číslovaných záběrů, Josefova libreta jsou už jen délkou (309 záběrů u *Lakomce*, 119 u *Moci pověry*) spíše scénáři „komorních psychologických dramát“<sup>10)</sup> a nepočítala patrně s celovečerní metráží. Srovnání vnějších i vnitřních znaků všech tří rukopisů poukazuje k jejich nejen takřka totožné době vzniku, ale při veškeré individualitě obou autorů i k řadě shodných, zejména formálních postupů, jimiž si Karel i Josef hledali cestu ke zvládnutí základů filmové řeči. Uvědomíme-li si, že nejen *Zlatý klíč*, ale zřejmě i *Moc pověry* byla psána přímo pro Jaroslava Kvapila, připočteme-li k tomu Taussigovu zprávu i o dalších scenáristických pokusech českých spisovatelů v Kvapilově pozůstalosti<sup>11)</sup> a vezmeme-li v úvahu, že už v roce 1914 napsal pro Jaroslava Kvapila filmové libreto na námět svých *Psohlavců* Alois Jirásek,<sup>12)</sup> pak bude třeba nejen dát za pravdu Taussigovu tvrzení, že „...je Kvapilovo jméno spojeno s úsilím – prvním v historii české kinematografie – programově vytvářet umělecká filmová díla“,<sup>13)</sup> ale naopak právě v případě Kvapilově také opravit mínění „o zcela náhodné aktivní spolupráci českých autorů s filmovými režiséry“.<sup>14)</sup> Přinejmenším její bohaté zárodky tu byly, to dokládá i tato edice.

8) Viz např. Zdeněk Štábl, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Praha 1989 (interní tisk ČSFÚ), s. 303. Tamtéž nepřesná reprodukce závěru *Zlatého klíčku*.

9) „Film a doba“ 15, 1970, č. 6, s. 292–99.

10) Pavel Taussig, *Filmový příběh Karla a Josefa Čapkových*. In: Recenzovaná edice s. 7–37, cit. místo s. 24.

11) Pavel Taussig, c. d., s. 14 – jedná se o Karla Matěje Čapka Choda, Václava Štecha, Jaromíra Johna.

12) Srov. Ivan Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu*. „Filmový sborník historický“ 1, Film a literatura, Praha 1988, s. 33–72.

13) Pavel Taussig, c. d., s. 14.

14) Luboš Bartošek, c. d., s. 70.

Posledním textem, který přináší, je Karlova synopse filmové adaptace divadelní hry Egona Erwina Kische pod názvem Tonka Šibenice. Strojopisný opis nezvěstného Čapkova rukopisu z podzimu 1938 pochází z pozůstalosti E. E. Kische v LA PNP. Oba editoři, Taussig i Opelík, citují dosti obšírně z memoárové knihy Otakara Vávry Zamyšlení režiséra (1982), v níž autor líčí genezi scénáře, na němž se podílel spolu s Čapkem a do něhož „navrhl část filmové dramatických situací“; o dalších osudech tohoto textu se však nezmiňují. Nicméně Opelík alespoň uvedením Vávrových vzpomínek do čapkovských souvislostí biografických i bibliografických usvědčuje je z řady nepřesností a dovozuje, jak i práce zdánlivě tak nedůstojná autora Čapkova formátu, jako je adaptace cizí látky pro film, zapadá zcela logicky do jeho vnitřního vývoje: „Člověka poněkud roztrfese pomyšlení, kdy to vlastně Karel Čapek svou filmovou verzí Tonky Šibenice pronášel plaidoyer na obhajobu odpouštějící spravedlnosti.“<sup>15)</sup>

Tonkou Šibenicí prakticky končí historie aktivní spolupráce bratří Čapků na českém filmu. Provázel ji ovšem celou dobu živý teoretický zájem obou o film jako umělecký fenomén a naopak zase zájem světa filmu o dílo zejména Karlovo jakožto zdroj možných adaptací. Z každé této oblasti přináší edice v příloze výběr nejzajímavějších dokladů. Úvahy o filmu začínají společnou statí Biograf, už z roku 1910, v níž třiatdvacetiletý Josef a dvacetiletý Karel jasnozřivě předpovídají filmu „schopnost státi se půdou pro jistou novou fantazii neboli pro jisté nové umění“. Zejména Karel věnoval pak značnou pozornost otázce, jak si toto nové umění bude hledat svou vlastní specifičnost, své hranice: správně rozpoznal, že mu nemůže jít o pouhou kopii reality („Ve filmu stejně jako v literatuře obraz skutečnosti vzniká invencí a ne kopií.“), že mu proto musí jít především o hledání vlastní obrazové řeči. Příchod zvuku pokládal proto vcelku v logice těchto úvah a v duchu prvních neblahých zkušeností s ním za vážné ohrožení sotva nalezené autonomie němého filmu. Jak už bylo řečeno, museli se Josef i Karel sami při psaní svých libret učit filmovému vidění, není proto bez zajímavosti poukázat třeba na to, že jakkoli si byli např. vědomi toho, „že filmu je i přílišné množství vysvětlujících průvodních textů jen na závalu“ (Josef ve statí Film z roku 1918), sami se neduhu nadbytečných „nápíšu“ také neubránili. Oběma společně byl vzorem soudobý film americký – „Ze všech filmů nejlepší jsou americké,“ napsal Josef v téže statí – pro jeho produševnělý realismus a velkolepost pojetí, byli si však vědomi nepřesnosti jeho konceptu do domácího prostředí. Proto Josef Čapek zakončuje svou úvahu myšlenkou platnou pro naši kinematografii dodnes a možná právě dnes: „Jest obrátiti se ve scénické i dějové koncepci od skvělé vnějškovosti k niternější intimnosti, k vážnému prohloubení, k vřelému a účastnému citu pro věci méně oslnivé, pro cenu života, pro život se rodící a těžce usilující k volnosti; tu jsou u nás myslitelné pravdivé obrazy ve smyslu nejčistěji lidském a sociálním.“

<sup>15)</sup> Jiří Opelík, *Filmové texty bratří Čapků jako součást jejich díla literárního*. In: Recenzovaná edice s. 211–35, cit. místo s. 234.



A Karel Čapek k tomu v témže roce z druhé strany doplnil: „Najděte ve své obraznosti pravou epičnost, při níž by se tajil dech; pravou romantiku, pravou sentimentálnost, pravou dobrodružnost – ale jen už udělejte konec té trapné nemohoucnosti, která se zmocnila filmové výroby; konec pitomosti, fadesy, nudoby, ledabylosti a povrchnosti, kterou krmíte lid, jenž se chce bavit!“

Dokladem zájmu světa filmu o využití námětového bohatství díla Karla Čapka jsou tři ještě za jeho života vzniklé filmové adaptace jeho prací: nezdařený *Loupežník* (r. Josef Kodíček, 1931), *Bílá nemoc* (r. Hugo Haas, 1937) a *Hordubalové* (r. Martin Frič, 1937). Zejména k tomuto filmu poslednímu uvádí příloha vedle vzpomínek a recenzí na *Zlatý klíček* dobové ohlasy – a věru, že Čapkovi jeho benevolence vůči cizím scénářistickým úpravám vlastní látky u kritiky neprošla, kdežto k druhým dvěma přináší několik dokladů příloha obrazová. Další osudy literárního odkazu bratří Čapků ve vztahu k filmu dokládá kalendárium Roky, život, filmy: jako první zaznamenává zmíněnou stať Biograf z roku 1910, jako poslední *Stín kapradiny* (r. František Vlácil, 1986) podle Josefa Čapka. Kdo by chtěl zejména z poválečného období důkladnější informace, může si údaje kalendária doplnit z nedávné shrnující statě Viktora Kudělky Čapkův přínos českému filmu,<sup>16)</sup> třebaže právě v příslušné její části nejvíce převažuje výčet nad hlubším rozbořem.

Informativní, ale poněkud popisná je také studie Pavla Taussiga, uvádějící celou edici čapkovských filmových libret. Naproti tomu studie Jiřího Opelíka, která edici vlastně uzavírá, je excelentní ukázkou interpretační, zasazující Karlovy scénářistické pokusy do souvislostí s jeho zájmem o žánr pohádky, kdežto texty Josefovy do korespondujícího kontextu jeho tíhnutí k principu „zjednodušující, ba víc: zprimitivňující stylizace“,<sup>17)</sup> a to jak ve tvorbě literární, tak malířské. Především díky této statí dostává se knize vysoké ediční kultury: měli bychom ji mimo jiné chápat také jako nahlédnutí do možností, jak vůbec studium dějin filmu dostat na vyšší úroveň. Interdisciplinární kontakty mohou být osvěživostí svého zření jen přínosem.

Jan Lukeš

<sup>16)</sup> Viktor Kudělka, *Čapkův přínos českému filmu*. „Film a doba“ 34, 1988, č. 4, s. 195–204.

<sup>17)</sup> Jiří Opelík, c. d., s. 221.

## DVĚ MEZINÁRODNÍ KONFERENCE O DĚJINÁCH FILMU

V hlavním městě Lucemburska Lucemburku se konala ve dnech 14. až 18. června 1989 *mezinárodní konference o německém filmu v době Výmarské republiky*. Podnět k ní dal germanista prof. dr. Walter Schatzberg z americké Clarkovy univerzity ve Worchestru ve státě Massachussets, který tam přednáší dějiny německého filmu a se svým asistentem Uli Jungem připravuje obsáhlou monografii o německém filmovém režiséru Robertu Wienem, který se v historii filmu proslavil svým *Kabinetem dr. Caligariho*. Schatzberg soustředil ve Spojených státech kolem sebe skupinu amerických germanistů, kteří se podobně jako on zabývají německou kinematografií. Společně s nimi, ve spolupráci s Knihovnou Thomase Manna (Goethe Institut) v Lucemburku a za finančního přispění Národního kulturního fondu uspořádal pracovní konferenci zabývající se nejliberálnějším a nejproduktivnějším obdobím německého předhitlerovského filmu. Záštitu nad celou touto akcí si vzalo lucemburské ministerstvo kultury.

K této konferenci si američtí germanisté přizvali archivní pracovníky z filmoték obou německých států a historiky z evropských zemí, které měly k Výmarské republice obchodní i kulturní vztahy, jež se výrazně projevíly i v kinematografii. A tak s americkými germanisty se

sjeli do Lucemburska i filmoví historici z Anglie, Francie, Itálie, Švýcarska, Rakouska, Polska, Maďarska a Československa. Bylo jich celkem jedenatřicet. Konference s přednáškami a projekcemi se konala v Cinemathèque municipale na Place du Théâtre v centru města. Konferenčním jazykem byla němčina a angličtina.

Témata jednotlivých přednášek byla různorodá, podle zaměření přednášejících, ale všechna dohromady dávala zajímavý obraz o jednom z období německého filmu. Zahájil je Wolfgang Jacobsen ze Západního Berlína, zvolil si téma *Produkce*: Erich Pommer, zabýval se tedy činností jednoho z nejosobitějších a nejodvážnějších producentů Ufy; Leonardo Quaresina z Boloně se věnoval dobovým ohlasům expresionistického filmu v časopisech a denním tisku; Jerzy Toeplitz z Varšavy hovořil o německém levicovém filmu a jeho komunistických a socialistických aktivitách; Jan-Christopher Horak z Eastman Housu v Rochesteru o obchodních zájmech amerických půjčoven a výroben v Německu (k čemuž si zvolil přiléhavý název *Rin-Tin-Tin* v Berlíně); David Bathrick z Ithacy pojednal o německé periodě „nadčasového modernisty“ Bély Balázse, v níž napsal své dvě nejvýznamnější teoretické knihy *Duch filmu* a *Viditelný člověk*; Gertrud Kochová z Frankfurtu nad Mohanem si vyvolila Rudolfa Arnheima, kterého vyložila jako „materialistu estetické iluze“. Thomas Y. Levin z Paříže se zabýval genealogií kulturního průmyslu a opřel se přitom o sociolo-

gicky koncipované filmové kritiky Siegfrieda Kracauera. Ennio Simeon z Terstu se zabýval filmovými teoriemi a praxí filmové hudby, Eric Reutscher z Irvine v USA ideologií horských filmů, v nichž vynikli A. Fanck, G. W. Pabst a L. Riefenstahlová. Karsten Witte z Berlína demaskoval legendu o Nové věčnosti na politickém kolportážním melodramatu Ilji Erenburga a G. W. Pabsta *Láska Jeanny Neyové*; Barry Salt z Londýna se pokusil odhalit vnitřní svět Ernsta Lubitsche; Hervé Dumont z Lausanne si vybral avantgardní filmy Roberta Siodmaka; Werner Sudendorf ze Západního Berlína hovořil o díle E. A. Duponta. Uli Jung z Worcesteru nazval své pojednání o Robertu Wienem přiléhavě Caligari-Kabinet dr. Wieneho; Anton Keas z Berkeley se zabýval sociální historií výmarského filmu. Helmut Regel z Kolblenze analyzoval německý triviální film („Aufklärungs“ filmy a detektivky); Heide Schlüpmannová z Frankfurtu nad Mohanem hovořila o německém filmu po první světové válce, Vittorio Martinelli z Rieti v Itálii o italských hercích a režisérech v německém filmu, Zdeněk Štábla z Prahy o česko-německých filmových vztazích, Agnes Czako z Budapešti o Bélu Balázsovi jako scenáristovi a Walter Fritz z Vídně o filmovém obchodu mezi Vídní a Berlínem.

Hodnota referátů vzhledem k podobným filmovým akcím u nás byla neobvykle vysoká, neboť téměř ve všech případech šlo o nové pohledy na přednesené problémy. Nejcennější na nich bylo to, že byly výsledkem dlouhodobé badatelské práce. O tom, že byly zajímavé svědčí také to, že bezprostředně po konferenci o ně projevilo zájem mnichovské nakladatelství Sauer Verlag, které je vydá v knižní podobě. Až kniha vyjde, bude dobré se k této konferenci na strán-

kách našeho časopisu znovu vrátit a podrobněji se zabývat některými problémy, jež mohou být i pro nás inspirativní.

\*\*\*

Ve dnech 9. – 13. září 1989 se konal v Kyjevě kongres věnovaný tvorbě Alexandra Petroviče Dovženka. Uskutečnil se v Domě filmu u příležitosti Dovženkových nedožitých pětadevadesátin. Zúčastnili se jej i jeho bývalí žáci na VGIK (G. Šengelaja, V. Duladze, R. Sergienko, V. Turov, N. Vingranovskij a M. Kasymová), kteří se po svém učiteli hrdě nazývají „orlí“, neboť Dovženko jim orla svým tvůrčím rozletem a odvahou připomínal. Byli to právě oni, kdo neformálně kongres zahájili. Poté následovala pracovní jednání „dovženkologů“ nejen z Kyjeva, Moskvy a Leningradu (E. Gromov, N. Zorkaja, L. Muratov, M. Vlasov, E. Levin aj.), ale také z nejrůznějších zemí světa: z Kanady, Japonska, Bulharska, NDR, Finska, Maďarska, Vietnamu a také z Československa. Po dva dny se střídaly referáty a po nich diskuse v jednací síni i v kuloárech. Každý z přednášejících se snažil přijít s něčím podnětným, někdy dokonce i provokativním, jen aby rozbil dosavadní „oficiální“ pohled na osobnost a dílo tohoto filmového tvůrce, nespomně jednoho z největších ve světovém filmu. Z jeho díla vystupuje lidské drama, drama člověka spjatého se zemí, na které se zrodil, pro niž tvoří a nakonec také na ní umírá za lepší a spravedlivější život. Drama, která básnicky vyjádřil ve své mistrné *Zemi* (1930), jež zůstává dodnes klíčem k pochopení jeho osobnosti i celého jeho díla. Dovženko byl nejen lyrikem, ale také filozofem filmu. Jeho dílo, navzdory vnuceným deformacím, poplatným době svého vzniku, stejně ja-



ko jeho společenská angažovanost ve veřejném životě, byly vždy bojem nového se starým, bojem progresivního s přežitým a přežívajícím se. Dovženko byl přesvědčeným socialistou, ale jeho stranický postoj byl jiný než u těch, kteří se přizpůsobovali všemu, co bylo od nich požadováno. Dovženko měl silně vyvinutý smysl pro spravedlnost a to mu nedovolovalo smířovat se se lží, falší a přetvářkou. A proto také jako hluboce přesvědčený socialista nesmírně trpěl, když se kolem sebe setkával se záměrným a bezohledným pošlapáváním socialistických ideálů a jejich morálních hodnot. Jako citlivý moderní umělec se nutně často dostával do konfliktů s dogmatickým výkladem umění. Byl nespravedlivě kritizován a jeho filmy obža-

lovány z formalismu, biologismu, maloburžoazních tendencí apod. V tom lze spatřovat vnitřní tragiku tohoto velkého socialistického filmového tvůrce.

Dovženkovská konference: poprvé vedená v představbovém duchu, zatím jen nakousla a otevřela řadu problémů. Proto ji nemůžeme považovat za uzavřenou. Je pouze začátkem nového chápání Dovženkova díla a jeho osobnosti. Za pět let se budou slavit jeho sté nedožitě narozeniny. Při této příležitosti se uskuteční další dovženkovská konference, která se již začala připravovat a která by měla přinést řadu odpovědí na mnohé, co zůstalo na této konferenci jen naznačeno nebo plně nevysloveno.

**Zdeněk Štábla**

*Autory původních článků v tomto čísle jsou:*

**PhDr. Vlastimil Zuzka** – estetik, odborný asistent katedry dějin umění a estetiky na filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

(Adresa: FFUK – katedra dějin umění a estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

**doc. JUDr. Karel Litsch, CSc.** – historik práva se zaměřením na novověké dějiny.

(Adresa: Archív UK, Ovocný trh 5, 116 36 Praha 1)

**doc. PhDr. Emanuel Pecka, CSc.** – sociolog, pracovník katedry politologie a sociologie politiky na Vysoké škole ekonomické.

(Adresa: VŠE, náměstí A. Zápotockého 4, 130 00 Praha 3)

## 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 TES, tisk Economic Service CPC. Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 1990. Vyšlo v listopadu 1990.

NVP 310015088

© Československý filmový ústav, Praha 1990

ISSN 0862-397X

## ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu  
ročník 2, 1990, číslo 1 (3)

*Řídí / Editor-in-chief:* Ivan Klimeš. *Redakční kruh / Editorial board:* Michal Bregant, Jan Lukeš, Petr Mareš, Jiří Rak, Vlastimil Zuska. *Odpovědný redaktor čísla / Editor responsible for the present issue:* Petr Mareš. *Grafická úprava / Graphic layout:* Zbyněk Kubánek. *Obálka / Cover design:* Eva Dušejovská.

*Adresa redakce / Adress:* ČSFÚ – odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6

## OBSAH

### ČLÁNKY

|                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Vlastimil Zuska: Estetická versus umělecká hodnota. Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu..... | 1  |
| Karel Litsch: Začátky českého filmu a právní předpisy.....                                                         | 19 |
| Emanuel Pecka: Starší česká sociologie a otázky filmu.....                                                         | 30 |
| Petr Mareš: Film jako historický pramen (Úvodem k článku Marka Ferra).....                                         | 43 |
| Marc Ferro: Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu –<br>– Čapajev (1934).....                           | 47 |

### EDICE

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Rozhlasové přednášky o filmu              |    |
| Ivan Klimeš: Film v rozhlase.....         | 65 |
| Otto Rádl: Mluví se o filmu.....          | 71 |
| Vladislav Vančura: O uměleckém filmu..... | 76 |
| Oktáv Mikan: Film a dělník.....           | 79 |
| Václav Tille: Divadlo a film.....         | 81 |
| Jan Kučera: Filmové žurnály.....          | 83 |
| Ediční poznámka (I.K.).....               | 88 |

### ÚVAHY O LITERATUŘE

|                                                                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bohdan Zilynskij: Od Kulundy k Černobyli. Životní cesta režiséra V. Ševčenka<br>( <i>I. Malyševskij: Volodymyr Ševčenko. Vid Kulundy do Čornobylja</i> )..... | 90 |
| Eva Strusková: Svědectví Jana Calábka, průkopníka čs. vědeckého filmu.<br>( <i>J. Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně</i> ).....             | 93 |
| Jan Lukeš: Bratři Čapkové a film ( <i>K. a J. Čapkové: Filmová libreta</i> ).....                                                                             | 98 |

### ZPRÁVY

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Zdeněk Štábla: Dvě mezinárodní konference o dějinách filmu..... | 103 |
|-----------------------------------------------------------------|-----|



# ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics

Vol. 2 (1990), No. 1 (3)

## CONTENTS

### ARTICLES

- Vlastimil Zuska:** Aesthetic vs. Artistic Values: Determining the Difference  
with Respect to a Film Work of Art.....1
- Karel Litsch:** Beginnings of the Czech Film and Legal Regulations.....19
- Emanuel Pecka:** Older Czech Sociology and Problems of Film.....30
- Petr Mareš:** Film as a Historical Resource (An Introduction to the Article  
by Marc Ferro).....43
- Marc Ferro:** A Study of the Stalinist Ideology through Film - Chapayev (1934).....47

### DOCUMENTS

- Radio Programmes on Film**
- Ivan Klimeš:** Film in Radio.....65
- Otto Rádl:** Talking about Film.....71
- Vladislav Vančura:** On Artistic Film.....76
- Oktáv Mikan:** Film and the Worker.....79
- Václav Tille:** Theatre and Film.....81
- Jan Kučera:** Film Newsreels.....83

### REVIEWS

- Bohdan Zilynskyj:** From Kulunda to Chernobyl: The Life's Pilgrimage of Director  
V. Shevchenko (*I. Malyshevsky: Volodymyr Shevchenko: Vid Kulundy do Chornobylya*).....90
- Eva Strusková:** A Testimony of Jan Calábek, the Pioneer of Czechoslovak Scientific  
Film (*J. Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně / The Origin and  
Evolution of Scientific Film in Brno*).....93
- Jan Lukeš:** The Čapek Brothers and Film (*K. and J. Čapeks: Filmová libreta / Film Scripts*).....98

### NEWS

- Zdeněk Štábla:** Two International Conferences on Film History .....103



**ILUMINACE č. 1/89**

**ČLÁNKY**

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

Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru

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

Tomáš Grulich: Crisis — americký dokumentární film ve službách Československa

Ivan Klimeš: Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu

Jan Lukeš: Otázky bez odpovědi

**EDICE**

Michal Bregant: Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film

Jiří Voskovec: Nikotin. Báseň dýmu (Libreto pro lyrický

Jiří Voskovec: Fotogenie a suprarealita

**ILUMINACE č. 2/89**

**ČLÁNKY**

Stanislav Ulver: Čas a globální čas ve filmu

Hugo von Hofmannsthal: Náhrada za sny

Maurice Merleau-Ponty: Film a nová psychologie

Ivan Klimeš–Jiří Rak: Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti

Marie Mravcová: Romance pro křídlovku aneb Jak se z básně zrodil film

**EDICE**

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

**ÚVAHY O LITERATUŘE  
ZPRÁVY**