

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

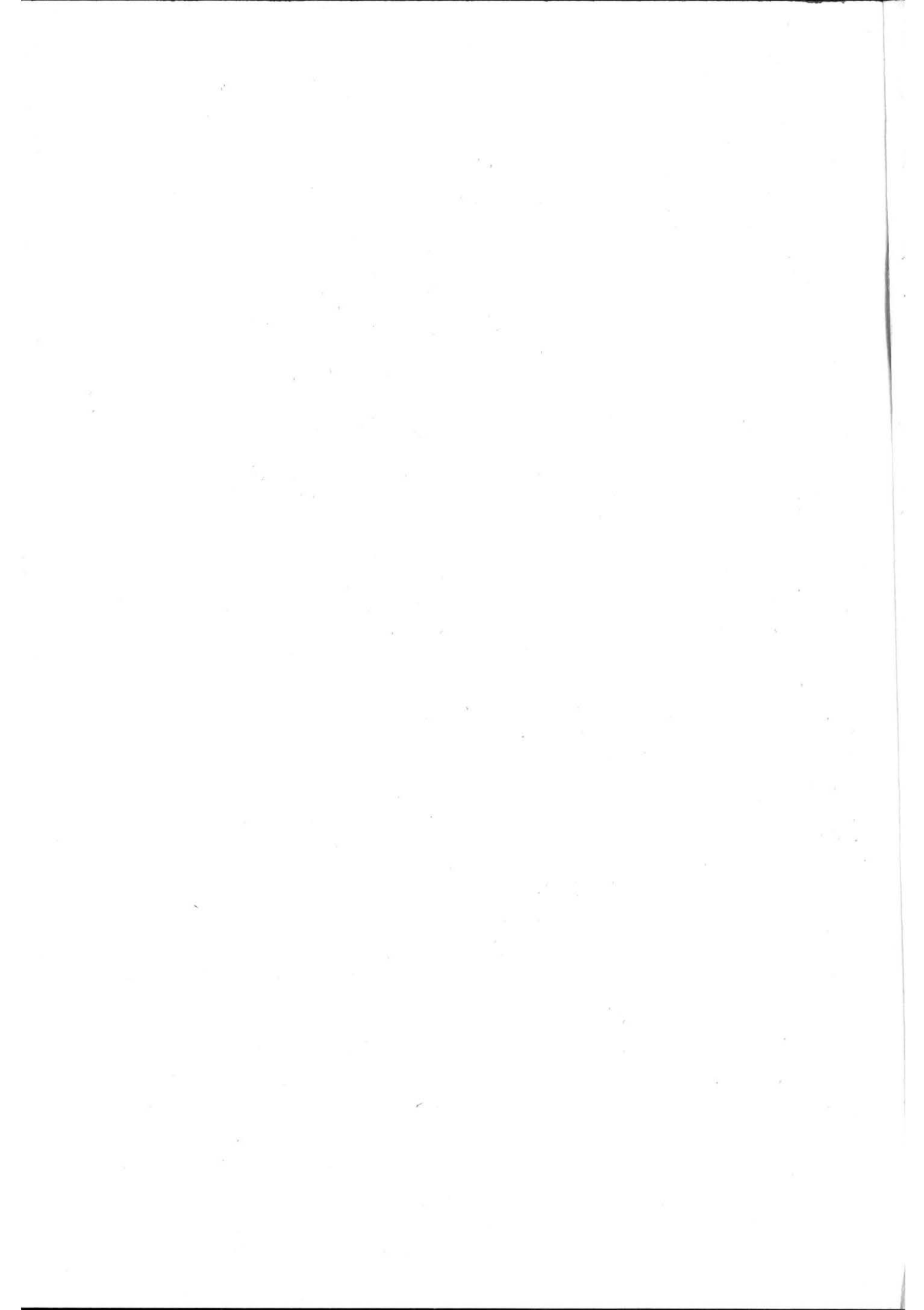
- Znaky a (senzitivní) fakta
- Ikonologie v polské  
filmologické literatuře
- Česká sociologie a otázky  
filmu
- Klobouk a šátek
- Národní filmová galerie

**2/90**  
**ROČNÍK II.**

**Cena 10 Kčs**

**Československý  
filmový ústav**

**i-film**





# ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu  
ročník 2, 1990, číslo 2 (4)

*Rídí / 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:* Ivan Klimeš. *Obálka / Cover design:* Eva Dušejovská. *Grafická úprava / Graphic layout:* Zbyněk Kubánek.

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

## OBSAH

### ČLÁNKY

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Stanislav Ulver:</b> Znaky a (senzitivní) fakta . . . . .                                       | 3  |
| <b>Wojciech Mischke:</b> Ikonologie v polské filmologické literatuře . . . . .                     | 16 |
| <b>Emanuel Pecka:</b> Česká sociologie a otázky filmu po druhé světové válce (1945–1970) . . . . . | 39 |
| <b>Rafał Marszałek:</b> Klobouk a šátek . . . . .                                                  | 54 |

### EDICE

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| <b>Alena Míšková:</b> Národní filmová galerie . . . . . | 71 |
| Národní galerie filmová . . . . .                       | 79 |
| Přílohy . . . . .                                       | 86 |

### ÚVAHY O LITERATUŘE

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Petr Mareš:</b> Dějiny kinematografie po americku ( <i>Film History</i> , 1987) . . . . .                    | 96  |
| <b>Bohdan Zilynskyj:</b> Neznámé zápisy Dovženkových deníků . . . . .                                           | 98  |
| <b>Jiří Rak:</b> <i>Jindřich Plachta: O lidech nešikovných</i> . . . . .                                        | 102 |
| <b>Jiří Rak:</b> <i>To je mi pěkná historie!</i> . . . . .                                                      | 104 |
| <b>Ivan Klimeš:</b> Knížka o skladateli filmové hudby ( <i>Jiří Pilka: Jiří Srnka a jižní Čechy</i> ) . . . . . | 106 |

### ZPRÁVY

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| <b>Michal Bregant:</b> Seminář nadvakrát . . . . . | 110 |
|----------------------------------------------------|-----|

# ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics  
Vol. 2 (1990), No. 2 (4)

## CONTENTS

### ARTICLES

|                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Stanislav Ulver:</b> Signs and (Sensitive) Facts . . . . .                                                      | 3  |
| <b>Wojciech Mischke:</b> Iconology in Polish Filmologic Literature . . . . .                                       | 16 |
| <b>Emanuel Pecka:</b> Czech Sociology and Questions of the Film<br>after the Second World War (1945–1970). . . . . | 39 |
| <b>Rafał Marszałek:</b> A Hat and a Kerchief . . . . .                                                             | 54 |

### DOCUMENTS

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| <b>Alena Mišková:</b> National Film Gallery . . . . . | 71 |
| National Film Gallery . . . . .                       | 79 |
| Appendix . . . . .                                    | 86 |

### REVIEWS

|                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Petr Mareš:</b> History of Cinematography in an American Way ( <i>Film History</i> , 1987) . . . . .                                               | 96  |
| <b>Bohdan Zilynskyj:</b> Unknown Records of Dovzhenko's Diaries . . . . .                                                                             | 98  |
| <b>Jiří Rak:</b> <i>Jindřich Plachta: O lidech nešikovných / About Clumsy People</i> . . . . .                                                        | 102 |
| <b>Jiří Rak:</b> <i>To je mi pěkná historie! / This is Really a Nice History!</i> . . . . .                                                           | 104 |
| <b>Ivan Klimeš:</b> A Book about a Composer of Film Music ( <i>Jiří Pilka: Jiří Srnka a jižní Čechy / Jiří Srnka and Southern Bohemia</i> ) . . . . . | 106 |

### NEWS

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| <b>Michal Bregant:</b> A Seminar in Two Parts . . . . . | 110 |
|---------------------------------------------------------|-----|

## ZNAKY A (SENZITIVNÍ) FAKTA

Stanislav Ulver

Osudy citátů jsou různé. Podívejme se například na legendární výrok šéfa společnosti MGM Samuela Goldwyna, adresovaný „příliš ambiciózním“ režisérům: „Chcete-li něco sdělit, jděte na poštu a pošlete telegram!“ Ve světle sémiotiky se dá skutečně podobné tvrzení chápat jako výrok z oblasti komunikace; z pohledu jakéhosi „nového Laokoonta“ (prvenství tu samozřejmě patří Arnheimovi) dokonce i jako konstatování o dvou rozdílných druzích znaků, totiž o znacích slovních a filmových. Nebudu se samozřejmě dopouštět mystifikací a tvrdit, že kdyby v Hollywoodu místo ateliérů stála mamutí tiskárna, nechal by zde Goldwyn tisknout Joyce nebo Bergsona, nicméně, metaforicky vzato, nelze vyloučit, že velcí magnáti měli dosti vyhraněné názory na **specifičnost** filmu a na to, co to vlastně filmové znaky jsou. Je zcela evidentní, že ani interpret zmíněného výroku (ten, komu byl určen) nemusel být právě sémiotikem na to, aby po Americe nezačal rozesílat telegramy; příslušný vnímatel prostě eliminoval „doslovnou“ denotaci Goldwynovy výpovědi a akceptoval její „skutečný“ význam — a to stejně přirozeně, jako hráč šachu eliminuje ze svých úvah tah jezdcem šikmo po šachovnici, přestože figura má stejnou hodnotu jako střelec.

Z této krátké úvahy vyplývá celá řada známých, často i méně často citovaných ponaučení. Dnes, kdy už sémiotika naštěstí „vyšla z módy“, jak se ozývá ze všech stran, a kdy se postmodernismus se svou redundací, opakováním, amorfností, anarchií a sebeshovívavostí, ale i snadnou přístupností (Umberto Eco, Walter D. Bannard) staví do opozice proti „elitářskému“ modernismu (což se jistě nutně promítne i do teorie) bude zřejmě možné eliminovat i v estetice a sémiotice mnohé neúčelné konstrukty odvozené z logiky a lingvistiky. To se samotřejmě netýká elementárních zákonitostí. Bez ohledu



na to, že mladí (snad postmoderní) režiséři už většinou necítí tak intenzivně bývalou potřebu „sdělovat“ (nebo ji alespoň dobře tají), je sdělování jako takové (sdělování uskutečňované prostřednictvím znaků) realizováno během každé komunikace, tj. i filmové projekce. I pro tu platí (omlouvám se za uvádění určitých známých pouček) že v „sémiosi něco bere zřetel na něco jiného zprostředkovaně, tj. pomocí něčeho třetího. Sémiose je tedy zprostředkované brání zřetele. Prostředníky jsou znaková vehikula; vzetí zřeale jsou jednotlivé interpretanty, činitelé procesu interpreti; a to, nač je brán zřetel, jsou designáta.“<sup>1)</sup>

V úvodním odstavci jsem snad naznačil, že sémiose se odehrává, aniž by si jednotliví interpreti vůbec museli její existenci uvědomovat. (Znaky samozřejmě existovaly dříve než sémiotici a fungují nezávisle na této vědě.) To ovšem platí i tenkrát, budeme-li cokoliv, například zmíněný Goldwynův výrok, realizovat na plátně. K vymezení roviny, v níž se sémiose realizuje mimo rámec vlastního kinematografu nebo alespoň mimo sám „celuloid“, je odsud už jenom krok — a teoretici jako Umberto Eco nebo Pier Paolo Pasolini ho vlastně už ve svých raných úvahách učinili. Nikoliv však dost radikálně.

Ecovy kinemorfy či Pasoliniho kinémy a nekonečný slovník im-znaků (o němž ještě budu hovořit), vznikly na základě spekulací lingvistické povahy a vnesly do této už tak dosti složité problematiky zbytečně jen něco ještě složitějšího. Podoba přirozeného (verbálního) jazyka, jakou chtěli tito sémiotici filmu vtisknout, možná rozšířila zorný úhel našeho pohledu, zároveň však (a to i kdyby fungovala bezchybně) nepřinesla filmové vědě víc než mohl románu nebo literární teorii přinést fonologický rozbor. Skutečnost, že v nejelementárnější rovině jsou znaky realizovány (nebo přesněji: interpretovány či přiřazovány jednotlivými interprety příslušným designátům) již v předsnímací realitě — a dodávám, že bez ohledu na to, jsou-li snímány kamerou nebo nikoliv — má z hlediska teorie i interpreta (filmového diváka) dvojí význam. Na úrovni menších skladebných jednotek interpret obě reality (tj. realitu předsnímací a realitu promítanou na plátno) subjektivně zcela ztotožňuje (viz klasický případ *Příjezdu vlaku* bratrů Lumièreů a publika schovávajícího se pod lavice); na úrovni větších skladebných jednotek pak viděné interpretuje, včetně zaujetí určitých citových nebo volních postojů.

Pokusím se teď analyzovat „filmovou verzi“ úvodního výroku Samuela Goldwyna, užitého v rozhovoru s „příliš ambiciózním“ režisérem. Goldwyn je zřejmě seznámen s jeho scénářem a jako odpověď na neúspěšný pokus o explikaci pronáší zmíněnou větu o rozesílání telegramů. Za pomoci terminologie Charlese Morrisa lze konstatovat, že díky přítomnosti znaku (Z — re-

1) Charles Morris, *Základy teorie znaků*. In: *Lingvistické čítanky I. Sémiotika*, sv. 2. Praha 1970, s. 12.

žisérův dotaz) bere interpret (v daném případě Samuel Goldwyn) zprostředkovaně zřetel (interpretans — I, Goldwynova replika o poště a telegramu) na designátum (D — režisérův scénář či námět). Platí tedy, že Z je znakem D pro příslušný I. Interpretem je ovšem i druhá zúčastněná osoba, tj. režisér, a pro tu je znakem Goldwynův výrok. Jak se režisér dále zachová (I), zatím nevíme — a vědět ani nemusíme. Nesporné však je, že tento interpret bude daný znak chápat bez ohledu na jeho prvoplánovou designaci, nejspíš jako zamítnutí MGM daný projekt financovat, a tedy stejně jako filmový divák.

Taková situace je nejen pravděpodobná, ale i velmi častá. Vnímatelova interpretace se ovšem může s interpretací toho kterého hrdiny i radikálně rozcházet, například tehdy, je-li seznámen se zásadně větším nebo menším množstvím fakt jako v řadě thrillerů a detektivek. To ale nepatří k otázkám, na něž zde chci upozornit. I v případě totožných designát (tj. designát interpretovaných v rámci příběhu stejně protagonisty filmu i diváky) nelze opomenout zásadní rozdílnost obou interpretantů. Herec totiž zaujímá určitý (režii předepsaný) „reálný“ postoj, zatímco vnímatelova „nezúčastněná“ reakce je (pokud se snad s filmovou postavou neztotožňuje i na veřejnosti) výhradně emotivní povahy. I pokud by (což je dosti nepravděpodobné) zmíněný nepoddajný režisér ocenil na plátně Goldwynovu repliku smíchem, půjde tu o zásadně jiný postoj než předpokládaný smích publika v sále.

Jedná se tedy o dosti složitý komplex problémů. (Navíc tu mohlo dojít k obrácení vztahu mezi Z a D, zejména pokud by byl daný scénář skutečně obrazem zdůrazněn, například detailem — viz známý spor o tom, je-li deštník znakem deště nebo déšť znakem deštníku.) Určujícím faktorem tu sice není realita jako taková, nýbrž její iluze, která je však pro diváka v zásadě totožná s vnější realitou. Nezajímá ho čtvrtá scházející stěna dekorace, chybějící strop, ani osvětlovači na rampách naslouchající intimnímu rozhovoru na scéně. Tato „skrytá“ realita vystupuje napovrch pouze v reportážích z natáčení a výstavby filmového znaku se fakticky nezúčastňuje. Ten tedy vzniká v předsnímací realitě, a to realitě ozvláštněné „rámováním“. Nemám samozřejmě na mysli jen kantny kamery, ale všechny prostředky účastníci se výstavby záběru, včetně osvětlení, architektury, kostýmů, líčení i hereckého projevu. Nezastupitelně se na tvorbě filmového znaku podílejí pozdější zásahy, zejména střih, ale i dosud nepřítomná hudba. Opomenout nelze ani znalost určitých schémat (v krajním případě dokonce tzv. stilemat, fungujících jako kodifikované znaky), která jsou pro některé žánry typická. V zásadě však jde o znak převzatý z neinscenované reality. Úvahy o izomorfii „obrazu“ rukopisu, ležícího na stole před Samuelem Goldwynem, s tímtéž reálným rukopisem, reálným stolem a reálným Goldwynem lze stěží aplikovat mimo rámec metastruktur. Připomeňme si nezapomenutelný obraz řádového rytíře Armina



z Vlácilova *Údolí včel*, klečícího s pokorou před svým mečem (kdo z nás si asi dřív tak intenzivně uvědomil tu podobnost s křížem): pro skutečnou interpretaci díla tu ztrácí zkoumání izomorfii mezi mečem jako produktem z kovu a jeho stínovým obrazem na plátně veškerá svá opodstatnění, stejně jako jakákoliv jiná segmentace. Dodávám, že v daném případě půjde o složitější jev, kterým se budeme zabývat ještě později.

Vymezení „nesegmentovaného“ a navíc arbitrárního znaku (designace je dána dohodou mezi členy kolektiva, kteří znaku užívají), nevyplývá tedy z jeho ikonické podoby prezentované přímo v díle, tj. z pohledu sémiotiky v promluvě, ale z významu, designace, která je mu přiřazena v aktuální výpovědi. Taková klasifikace znaku naráží nutně na otázku existence znakového systému. Znak nemůže totiž být jako znak někým interpretován (Morrisova podmínka), není-li zároveň i součástí určitého kodifikovaného systému. Odmítnutí kódu jako entity, dané existencí všech dosud nebo i v budoucnosti zobrazených objektů (Pasolini), je možné opřít o Russellovo pojetí sémiose. Bertrand Russell říká, že „znaky závisí zpravidla na návycích získaných zkušenostmi. (. . .) Můžeme říci, že A je ‚znakem‘ B, jestliže A vyvolává takové chování, které by vyvolalo B, ale které není přiměřené samému A.“<sup>2)</sup> Doplníme-li tuto definici, která rozhodně není v rozporu ani s Morrisem, o pojem třídy, lze v duchu Russellovy koncepce nahradit systém kodifikovaných znaků pojmem „zkušenost“, který latentně obsahuje i zkušenost s kodifikací. A i B tu chápou jako jednotky téže třídy a třídou znaku rozumím ten výsek zkušenosti, s nímž se sémiose odehraje v korelaci jako **jednoznačný akt**.

Přestože Goldwyn (připomeňme si ještě jednou náš příklad) nemluví o případném komerčním dopadu filmu na americké publikum (nepoužije slov jako třeba: „Byl by to propadák.“), je jeho odpověď zcela jasná. Obsahy předávané scénářem samozřejmě nepatří k obsahům rozesílaným poštou — a z absurdity přirovnání lze bez problémů odvodit povahu postoje MGM k navrhovanému projektu. Hodnota objektu třídy A (scénáře) je z hlediska Samuela Goldwyna (interpreta) nepřijatelná, nedesignuje však objekt třídy B nebo C (telegram), ale negativní objekt typu A (nepřijatelný scénář), a to zprostředkovaně — a v rovině podobně kodifikovaných záporných odpovědí. Výrok tedy designuje cosi přesahujícího jeho vlastní podobu nebo doslovné znění, užitý znak má arbitrární povahu. Zprostředkovanost pak lze chápat jako designaci jiného objektu téže třídy, totožné s třídou znaku. Je evidentní, že za těchto podmínek není nutná ani další klasifikace: rozlišování ikonů, indexů a symbolů (Peirce), které pak prostě buď fungují nebo nefungují jako shora vymezený znak, tj. znak reprezentovaný **vztahem** tří určujících prvků: znaku samotného, interpretanta a designáta.

---

2) Bertrand Russell, *Zkoumání o smyslu a pravdivosti*. Praha 1975, s. 35.



Zkušenost tu chápu šířeji než Russell. Lze sem podle mého názoru zahrnout i instinktivní reakce. Zkušenost pak není pouze pasívním obsahem vědomí, ale je dána i vzájemným (bipolárním) působením subjektu a vnějšího světa. Důležité je, že sem lze zahrnout i umění, bez ohledu na to, jde-li o akt recepcce nebo tvorby, ať už je výrazem zkušenosti kolektivní nebo individuální. Příklad s pojetím „stromu“ na Mondrianových obrazech Červený strom (1909–10), Šedý strom (1911) a Rozkvetlá jabloň (1912) je dostatečně průkazný.

Hranice zkušenosti nejsou pochopitelně neomezené. Můžeme-li v jejím rámci nebo na jejím základě snadno interpretovat i celou řadu metonymií a metafor, setkáváme se (a nejen v umění) i s neočekávanými emotivními prvky, působícími většinou agresivně na základě šoku. Některé Ejzenštejnovy atrakciony („útočné prvky, které vystavují diváka psychologické a smyslové akci experimentálně ověřené a matematicky vypočítané“<sup>3)</sup>) jsou ještě v rámci běžné zkušenosti vysvětlitelné; je ale stejně jednoznačný i známý obraz ruky pokryté mravenci z Dalího a Buñuelova *Andaluského psa*, interpretovaný tak nápaditě Monakem? Cituji: „Obraz je záměrně šokující sám o sobě; představuje míru zamoření duše toho, komu ruka náleží; je nepochybně i symbolem všeobecnějšího zneklidnění. Je metonymický, protože mravenci představují 'průvodní detail', je i synekdochický, protože ruka je částí, která zastupuje celek. A konečně — zdá se, že zdrojem obrazu je tropus: slovní hříčka využívající francouzského idiomatu 'avoir des fourmis dans les mains' ('mít mravence na ruce'), ekvivalent k anglickému 'my hand is asleep' [a českému 'mám zdřevěnělou ruku' — us]. Tím, že doslovně ilustrovali tuto frázi, rozšířili Dalí s Buñuelem možný význam tropu — běžná zkušenost je traktována jako šokující znak rozkladu.“<sup>4)</sup>

Na základě podrobnější analýzy tohoto jevu lze dospět ke konstatování, že existují určitá „fakta“, která lze charakterizovat prostřednictvím:

- a) překročení vymezeného rámce zkušeností;
- b) přítomností značného emotivního napětí;
- c) polysémantičností a tendencemi, které podporují vznik asociací.

Domnívám se, že všechny tyto vlastnosti lze chápat jako důsledek záměrného **ozvláštnění**. Podle Viktora Šklovského, který užití tohoto termínu poprvé rozpracoval, se výsledek v uměleckém díle jeví jako ozvláštněný, neboť předmět se nám zjevuje z neobvyklého a překvapujícího zorného úhlu vzhledem k pohledu, na který jsme zvyklí a jehož působivost již zchudla vlivy

3) Cit. podle: Guido Aristarco, *Dějiny filmových teorií*. Praha 1968, s. 127.

4) James Monaco, *Jazyk filmu: znaky a syntax*. In: *Sborník filmové teorie I*. Ed. Vlastimil Zuska, (v tisku).

automatismu.<sup>5)</sup> Předchozí úvahy mne vedou k návrhu rozlišovat dva druhy ozvláštnění: primární a sekundární.

**Primární ozvláštnění** je pak možné charakterizovat jako „poukázání, vytržení z kontextu“, včetně nejružnějších deformací vnější formy objektu. Primárně ozvláštněný fakt zaměřuje díky své emotivnosti pozornost především **sám na sebe a na komplex asociací**, které se k němu váží. Působí většinou jako podnět sémiose zaměřené k evokaci estetické hodnoty. Interpret se zajímá o působivost (krásu) ozvláštněného objektu. Sémiose (v našem případě sdělování zprostředkované takto ozvláštněným obrazem na plátně) se tedy odehrává v hranicích třídy ozvláštněného faktu, stejně jako v případě znaku. Primárně ozvláštněný fakt je možné i přes jeho emotivnost interpretovat v rámci zkušenosti (tj. zkušenosti, kterou máme s emocemi) jako **znak**. To je i případ Samuela Goldwyna, kterým jsem se zabýval. I tady jde nejspíš o primárně ozvláštněný znak. V určitých případech se ovšem primárně ozvláštněný fakt s procesem sémiose pojit nemusí. Ani podle Morrisse **nemusí** být všechno znkem.

Za typický primárně ozvláštněný fakt, který lze chápat jako znak, považuji například západ slunce v nezvyklém prostředí, designující nejen konec dne či zeměpisnou polohu, ale i svou vlastní (většinou kýčovitou) krásu, spojenou s řadou asociací, které se ke slunci váží.

Za primárně ozvláštněný fakt, který se procesu sémiose neúčastní, jsem před necelými dvaceti lety, kdy se u nás podobné produkce objevily poprvé, považoval předvádění laseru, jehož paprsek vytvářel působivé abstraktní obrazce bez jakéhokoliv **dosud známého** vztahu k realitě. Tím tehdy tyto obrazy samy o sobě překročily rámec zkušeností, aniž by pro většinu interpretů cokoliv konkrétního designovaly. Pokud byl v rámci těchto představení paprsek laseru spojován s klasickou projekcí a textem, poukazovali tím autoři na některé jednoduché souvislosti (například s kosmem), které lze do abstraktního obrazu vždy snadno implantovat. Připouštím, že názory na laserovou projekci se od té doby mohly změnit. Sama demonstrace zařízení však obsahovala i mnohem silnější moment, který tehdy zůstal umělecky nevyužit — jeden z techniků zdvihl ruku a přerušil tok paprsku nastavenou dlaní. To byl moment vyvolávající řadu asociací zcela rozdílné povahy. Pokusme se metaforu vyjádřit metaforou a jeden z jejích možných civilizačních významů citátem z textů amerického avantgardního filmaře Bruce Baillieho. „V Montaně se staví most,“ říká Baillie, „je veden přímo horami, a když jsem ho uviděl, byl napůl dokončený. Proráží si cestu přesně uprostřed a pro mne je tím nejlepším vystižením toho, co je to západní člověk.“<sup>6)</sup>

5) Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*. Praha 1948, s. 9–26.

6) *Světová filmová avantgarda*. Ed. Stanislav Ulver a Jaroslav Jůna, PFK (cykl.), Praha 1984, str. 86.



Domnívám se, že v případě takové neočekávané konfrontace vyjádřené v gestu člověka, jenž do otevřené dlaně zachytí rubínový paprsek laseru nebo (jako zázrakem) situuje obrovitý produkt civilizace do nejneočekávanějšího kontextu (ostatně připomeňme si Herzogova Fitzcaralda, který uprostřed džungle objeví lokomotivu), lze mluvit o sekundárním ozvláštnění.

**Sekundární ozvláštnění** je vyšší formou ozvláštnění primárního. Je možné charakterizovat ho tím, že v sémiosi, k níž **nezbytně** dochází, bere interpret zprostředkovaně zřetel (jde opět o dosti kostrbatý, nicméně přesný překlad anglického „mediated taking account of“) na **funkci** ozvláštněného faktu vzhledem k situaci, v níž je tento fakt prezentován. Interpretace směřuje od objektu ke sdělovanému významu. Sémiose je **jedinečná, autentická** a lze ji chápat jako designaci objektu, který je členem jiné třídy než sám sekundárně ozvláštněný fakt. Kód (zkušenost) nebo něco, co by ho zastupovalo, neexistuje jako individuální zážitek.

Sekundární ozvláštnění modifikuje význam k hodnotám, které daný objekt jindy (tj. **mimo** vztah daný vzájemným poměrem této entity, příslušného interpreta a k nim se vztahujícího designátu) nesděluje. K těmto hodnotám se váže i **komplex asociací**, podporovaný mimořádnou emotivností tohoto druhu sémiose. Setkáváme se tak s fenoménem, který pojmenuji **senzitivní fakt**, fenoménem, přesahujícím jak Šklovského „ozvláštnění“ a Ejzenštejnovu specifikaci atrakcionu, tak i vymezení znaku, které zde bylo zatím užito. Pro úplnost dodávám, že adjektivum „senzitivní“ se v estetice pojí s Baumgartenovými „senzitivními představami“, které nejsou jenom představami smyslovými, nýbrž jsou spojeny s city, vášněmi a touhami člověka. Protikladem k senzitivním představám jsou pak „zřetelné představy“, pojmy nezúčastněné, zbavené citového „tónu“ a osobního hodnocení.<sup>7)</sup>

Pokusím se ještě o nezbytné upřesnění. Senzitivní fakt A designuje pro dané interpretans designátum třídy non-A (tedy B,C,D. . . Z). Nelze vyloučit ani přímou antinonii. Překročením hranice třídy A přesahuje senzitivní fakt zároveň i rámec **konvencionality**, daný interpretovou zkušeností s objektem A. Forma ozvláštnění je obvykle odvoditelná přímo z představované skutečnosti jako její **organická součást**, a to s platností omezenou na určité konkrétní podmínky. To, co je senzitivním faktem v jedné situaci, jím nemusí být v situaci jiné, například po určité době. Netvrdím tu ovšem, že senzitivní fakt jako takový lze užít pouze jedenkrát. Zmiňoval jsem se už o silném účinku, který má vytržení objektu z přirozeného prostředí. V knize *Understanding Media* Marshall McLuhan píše, že „k tomu, aby vyvolal dostatečný rozruch, nemusel Salvador Dalí podniknout nic víc, než nechat existovat prádelník či

7) Jaroslav Volek, *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha 1971, s. 73. Jde o Volkovu interpretaci Baumgartena. Jinak viz Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, 1762, zvláště pak kapitoly XXX. *Fictiones a XXXI. Fictiones poeticas*, s. 325–338.



klavír na pozadí Alp nebo Sahary“, a definuje tak zároveň — „díky otřesům a odporu, které takový čin vyvolává“ — samu podstatu moderního umění a poezie.<sup>8)</sup> „Nelogické“ přemístění klavíru do exteriéru a existence mostu nebo lokomotivy uprostřed relativně netknuté přírody jsou v zásadě stejné povahy. Dalšího nadreálná vize ovšem inspirovala celou řadu podobných nápadů a učinila z klavíru v přírodě klišé. Navíc jde o nástroj, který se stal předmětem mnoha útoků. Tuto řadu svým způsobem završuje jeden z projektů skupiny Fluxus, která nabízí (a to za dosti vysokou cenu) i svržení piana na zem z helikoptéry. Existence tohoto projektu, přesunujícího akci s klavírem opět spíše do mentální sféry fikce než reality každodenního předvádění podobného aktu, opět situuje pojem tohoto nástroje, obdařeného řadou kodifikovaných civilizačních významů, do oblasti senzitivních fakt. Zmíněné významy, které v sémiotice vystupují tím či oním způsobem napovrch, se stávají výlučnou záležitostí toho či onoho interpreta.

Právě tak je **individuálně** každým interpretem posuzována i hranice mezi autenticitou a konvencionalizovaností. Projevuje se na pozadí obecného povědomí. Senzitivní fakta tedy nemůžeme studovat bez vztahu ke skutečnosti a bez závislosti na mimoestetických hodnotách, které reprezentují. Interpret tu pociťuje aktuální potřebu hledat řešení. V případě vnímání uměleckého díla ji lze hodnotit jako podnět ke zpětné účasti na tvorbě.

Jednotlivé senzitivní fakty vstupují do vzájemných vztahů se znaky, jinými senzitivními fakty a objekty, které se sémiotice neúčastní. (Nejsou tedy znaky v rámci promluvy, tj. díla.) Tyto vztahy jsou založeny na respektování faktoru ozvláštnění. Jsou determinovány zachováním různé míry opozice — od záměrné (demonstrované) antinomie přes nahodilé protiklady až k jemným modifikacím zvýznamnění. Realizace senzitivních faktů pak probíhá podobně jako v parafrázi morality zpracované v animovaném filmu Vladimírem Jiráňkem. Děj filmu byl pro účely této práce zjednodušen:

Člověk pěstuje strom, ale ukáže se, že hruška, která na něm vyrostla, je červivá. Pěstitel tedy použije postřík, aby škůdce zahubil. Chce se pak do hrušky zakousnout, ale tentokrát je pro změnu sám zasažen „postříkem“ z hrušky-spraye, kterou si vypěstoval. Vztahy mezi jednotlivými účastníky sémiotice můžeme vyjádřit takto ( $x$  = člověk,  $y$  = hruška,  $z$  = červ):

$$x \rightarrow y$$

$$z \rightarrow y$$

$$(y + z) \rightarrow x$$

Díky negativním vlastnostem červivé hrušky ( $y + z$ ) bere člověk ( $x$ ) zprostředkovaně zřetel na vliv, který má červ ( $z$ ) na hrušku ( $y$ ). Příště tedy použije spray ( $s$ ).

8) Marshall McLuhan, *Understanding Media*. In: *Sborník filmové teorie I*.

$$(x + s) \rightarrow z$$

$$(x + s) \rightarrow y$$

$$ys \rightarrow x$$

Dochází tu tedy ke kvalitativní změně, nikoliv  $(y + s)$ , ale  $ys$ . Díky přítomnosti hrušky-spraye ( $ys$ ) bere člověk ( $x$ ) zprostředkovaně zřetel na negativní vliv člověka na přírodu. Sdělení bylo předáno specifickým, neobyčejně vtipným způsobem. Senzitivní fakt  $ys$  je do struktury díla pevně zakomponován. Vzhledem ke svým vztahům s ostatními objekty neinklinuje rovina sdělování k živelné oscilaci významů; ty sice mohou „vést“ několika různými směry (řada uměleckých děl je přístupná široké interpretaci), ale vždy to budou směry, které se spíše **rozvíjejí**, než vzájemně vylučují.

V případě filmu dochází ovšem k celé řadě „manipulací“ a modifikací významu, které jsou mnohem jednodušší povahy. Rudolf Arnheim uvažuje o tzv. diferenciacích prvcích či prostředcích — jako je projekce na dvojrozměrné plátno, barevná redukce na škálu černo-šedo-bílé a podobně. Projevy diferenciací lze posuzovat v závislosti na takových prostředcích, jako je plošné nebo plastické osvětlení, hloubka ostrosti nebo velikost záběru. Díky patřičnému zdůraznění deformace objektu pomocí těchto prostředků, projevující se jako schopnost „poukazovat na něco“ je možné někdy chápat diferenciaci i jako faktory ozvláštnění, většinou primárního.

**Extrémní** výrazové diferenciaci se ve filmu spojují i se sekundárním ozvláštněním, nejsou ale jeho podmínkou. Širokoúhlé pohledy do hlavní tanků, chránících Beatles před útoky krvežíznivé indické sekty ve filmu *Help!*, jsou zcela jiného charakteru než nenásilný pohled na lokomotivu uprostřed džungle ve *Fitzcaldovi*. Ani nejnápaditější výrazové diferenciaci nelze chápat jako faktory sekundárního ozvláštnění (a tedy ani spojovat se senzitivními fakty), nepoukazují-li mimo ozvláštněný objekt.

Realizaci diferenciací faktorů je možné demonstrovat již na úrovni jednoho záběru. Vezměme si sdělení typu: „Nad kostelem rychle plynou mraky.“ Příslušné optické sdělení fakticky nepřesahuje hranice prostého popisu vnější formy či projevů zaznamenaných objektů. Je **konkrétní**.

Jestliže se ovšem filmař pokusí podobně vyjádřit i sdělení typu: „Pyšný jako páv!“ například tak, že záběrem nechá projít za sebou herce a páva, působí takové spojení literárně. **Abstrakta**, která v jazyce vyjadřujeme zcela snadno, znázorňuje film většinou až jako další faktor diferenciaci — **kombinací** dvou nebo více záběrů, montáží.

Například Ejzenštejn působivě vytvořil tímto způsobem v *Křižníku Poťomkin* personifikaci: „I kameny zařvaly!“ Píše o tom:

„Při zahřmění děl z Poťomkina se vztyčí mramorový lev na protest proti krveprolití na oděském schodišti.



Je použito tři záběrů tří nehybných lvů před palácem v Alupce na Krymu: spící lev, probouzející se lev a vztyčující se lev. Účinku se dosahuje správným propočítáním délky druhého záběru. Jeho navázání na první záběr vytváří první akci. To poskytuje čas k tomu, aby se druhá pozice vtiskla do mysli. Navázání druhé pozice na třetí pozici vytváří druhou akci: lev posléze vstává.<sup>9)</sup>

Jednotlivě se tyto záběry neliší od záběru typu „nad kostelem plynou mraky“, záběru Samuela Goldwyna nad scénářem ambiciózního režiséra či celé řady dalších jednoduchých záběrů. K modifikaci významu vyjádřené titulkem: „I kameny zařvaly“ zde dochází až díky montáži (stříhové skladbě). Lze ji považovat nejen za další prostředek diferenciací, ale v tomto případě i za novou, kvalitativně odlišnou formu ozvláštnění.

Nebereme-li v úvahu dlouhé jízdy doplněné panorámováním (tzv. sekven-ce-záběry), realizují se vztahy mezi senzitivním faktem, jeho designátem a interpretantem uvnitř **jednoho** záběru jen výjimečně. Takovým případem mohou být záměrná využití kamery jako „zповědníka“ (například ve *Spojce* Shirley Clarkové), „nezúčastněného pozorovatele“ respektujícího jednotu času a prostoru<sup>10)</sup> nebo aplikace blízké postupům klasického výtvarného umění. Ani tak dokonale působivé aranžmá, jako je již citovaný záběr z Vlácilova *Údolí včel* (řádivý rytíř Armin klečící před svým mečem), nelze však zcela vyloučit ze širších souvislostí, daných předchozími a následujícími obrazy. I gramofon na pláži v Godardově *Bláznivém Petříčkovi* (jeho kolísavý zvuk je způsoben narážením mořských vln) na sebe váže zejména významy evokované kontextem, ačkoliv sám o sobě nehraje v ději žádnou významnější úlohu. Ozvláštníme-li tedy záběr mraků plynoucích nad kostelem tak, jako to udělal Dziga Vertov v *Donbasu*, totiž tak, aby ho bylo možné vnímat i mimo kontext filmu, neznamená to ještě, že k takové vytržené interpretaci při vnímání díla skutečně dojde.

Vertov točil kostel ze šikmého pohledu a snímal ho navíc zřejmě po jednotlivých okénkách, takže neobvykle rychle letící mraky silně zvyšují působnost záběru, fungujícího v rámci celku jako určitý leitmotiv. Jeho zvláštní krása v sobě implikuje reminiscence spojené s církví jako nositelem kulturních hodnot. Takovou designaci ovšem patrně neměl Vertov na mysli a není jisté, zda si ji vůbec uvědomil.

Vycházel zřejmě z toho, že šikmé záběry se ve filmu většinou používají jako výraz psychické labilit. Tato znalost, patřící do oblasti filmové stylistiky, ale nemá na designaci tohoto senzitivního faktu určující vliv. Úhlopříčná kompo-

9) Sergej Ejzenštejn, *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Ed. Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Praha 1963, s. 53.

10) Viz úvahy autora této stati v článku *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*, „Film a doba“ 30, 1984, č. 7, s. 413–415.

zice, posílená zde ještě snímáním po jednotlivých okénkách, je tak působivá, že předmětná náplň záběru modifikuje význam ke svým kladným, a nikoliv záporným hodnotám.

V rámci celého díla lze ovšem tento záběr interpretovat i jako odkaz na neudržitelné postavení církve. Taková designace je dána vztahem k některým dalším záběrům téhož filmu, v nichž je staré (církev) nahrazováno novým. Tato řešení je nejen možné, ale dokonce (jak Vertov zřejmě předpokládal) pro diváka, jemuž byl film určen, i jednoznačné.

Oba dva významy se tak bez ohledu na úmysl autora doplňují. Vázanost na kontext lze vzhledem k dispozicím jednotlivých interpretů považovat za závažnější. To, co nefungovalo, je hypotéza o existenci **konvencionalizovaných** významů, zde záběrů s nakloněnou obrazovou rovinou. Užití výrazových prostředků jako faktoru ozvláštnění je totiž třeba chápat **jedinečně**, a to vždy ve spojitosti se zobrazovaným objektem.

Modifikace významu se v procesu montáže může projevit i jako řada vzájemných **přesahů**. V takovém případě se význam fakticky uvolňuje od příslušných objektů, je abstrahován z jejich vnější formy. Ejzenštejn demonstruje tento případ na řadě barevných posloupností: tři pomeranče na zelené trávě jsou vystřídány záběrem tří barevných bójí na zelenomodrém moři, po němž následuje detail tří rudých vlčích máků na pozadí modré oblohy. Poslední záběr pak má přímý vztah k dalšímu ději.<sup>11)</sup> Jako forma ozvláštnění se ve filmu konečně projeví i pohyby kamery, ať už se jedná o pohyb reálný (jízdy a panoramování) nebo zdánlivý (užití transfokátoru a přestřování objektivů s dlouhou ohniskovou zdáleností).

\* \* \*

Kromě vlivu diferenciací je ozvláštnění ve filmu realizováno **záměrnými** úpravami a umísťováním objektů před kameru. Význam vzniká v oblasti předsnímací reality (jinak nelze chápat ani diferenciaci). Hraný film je možné charakterizovat jako záměrnou organizaci předsnímací reality probíhající v souladu s požadavky snímací techniky a směřující k určitému cíli. Dochází při ní ke vzájemnému vztahu mezi znaky, mezi objekty, které nejsou znaky, a mezi senzitivními fakty.

Lze tedy shrnout, že ozvláštnění je ve filmu realizováno:

- a) jako důsledek diferenciací;
- b) záměrnou úpravou a uspořádáním objektů;
- c) kombinací obou těchto způsobů.

K uskutečnění vztahů jednotlivých senzitivních fakt, jejich interpretant, de-

---

11) Sergej Ejzenštejn, *Barvitý film*. In: S.E., *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 157.



signát a interpretů dochází ve filmu ve všech rovinách — v přítomnosti, minulosti i budoucnosti, a to v obrazové i zvukové složce filmu.

Zkoumání funkce senzitivních fakt ve filmu by se tedy mělo odehrávat v rámci filmové sémiotiky a zaměřit na frekvenci a formy výskytu těchto entit vzhledem ke schopnostem jednotlivých interpretů i celkové struktuře díla, s možností studia jejich vlivu na řešení otázek obecného charakteru.

## SUMMARY

### Signs and (Sensitive) Facts

Stanislav Ulver

A sign is here defined as an item complying the conditions of semiosis: It is a vehicle denoting something else, D, i.e. denotate, with respect to I, interpretans by means of which the relation of Z and D is mediated (Morris). This is of course quite elementary statement. Considering that the sign is not defined at the "language" (la langue) level but only at the "speech" (la parole) level (utterances of the art work) there is necessary to determine on which base it is codified. Such base is presented by experience. The experience is given by mutual action of the subject and an external world, it is not only a passive content of consciousness. Here belongs also an experience of any single interpreter with the art. Consequently a drop of blood on slice of bread in Charbol's *Le Boucher* will not designate the blood but a murder.

There is also newly introduced a term of the sign class. Semiosis could be thus determined only within the framework of a class. A sign A (a vehicle) designates an object A' of the class of A but no longer the object B' of the class of B. This is taking place within the framework of the interpreter's common experience and it is possible to define it as the sign which is "primarily motivated". (In works of the art the results are presented as primarily motivated ones because their object are shown from an unusual surprising angle with regard to a view point we are normally accustomed and whose appeal has already impoverished by influence of automatism — Victor Shklovskij). But there is also a secondary motivation, a higher form of primary motivation. It could be characterized thus that the secondary motivated fact is considered by an interpreter as a mediated interpretation of this fact with respect to its specific situation in which the fact is presented. The interpretation is directed from the object to

the meaning which is communicated. For such situation there is then valid that the secondary motivated sign A does not designate the object A' (a member of the class A) but objects B', or C', or . . . Z' of the classess of B or C or Z that are originally designated by the non-A signs. The use of the term "sign" is not correct for the designation of the secondarily motivated facts, that is why I am using the term "sensitive fact". The sensitive fact do not fulfill the sign conventionality because they are considered as sensitive due to the interpreter's experience with their objects.

The sensitive fact for any interpreter is the thing thanks to which he takes mediato-rially attention to the relevant designation. The process of semiosis carries authentic features which are manifested by a presence of specific emotional reaction. This reaction which is a consequence of the secondary particularization is a catalyzer of semiosis; it is its constituent at the same time and manifests itself in an increased polyse-mantics of the sensitive fact. So it is possible to interpret as the sensitive fact an appearance of a locomotive in the middle of a jungle in Herzog's *Fitzcaraldo* or an oblique view at a church with clouds which are flying with an extreme speed above it in Vertov's *Donbas*. The second part of the discourse is devoted to specific questions of secondary particularization and a function of the sensitive facts in the film.



IKONOLOGIE V POLSKÉ FILMOLOGICKÉ LITERATUŘE<sup>1)</sup>

Wojciech Mischke

1.

Devět milostných nocí božského Dia a Mnemosyny dalo lidstvu hejničko sester patronujících uměním a — jak tomu rozumíme dnes — také některým vědám. Mnoho staletí poté se ke skupince plesající na svazích Helikónu přidružila desátá, bezejmenná sestra. A právě jí se podařilo nejúplněji obsáhnout v sobě všechny atributy svých rodičů: v záři elektrického oblouku ujařmila blesk z ruky Hromovládného a do celuloidového pásu zaklela vlastnost vyjádřenou jménem své matky.

A i když není dnes už nejmladší z těch, které nabírají vodu z pramene Hipokréne, je věkový rozdíl mezi ní a staršími sestrami přece jen patrný. Model vědy o filmu byl vytvořen především podle vzoru literární vědy,<sup>2)</sup> ale — i když nesměle — setkáváme se také s pokusy aplikovat na filmologii metody vypracované na půdě věd o jiných starších uměleckých disciplínách.

Z vědeckých metod zkoumajících výtvarné umění se v posledních desetiletích těšila největší popularitě i autoritě ikonologická interpretace, jejíž meto-

1) Tato práce byla přednesena na vědecké konferenci „80 let polské kinematografie“ (Książ, 14.–19.1. 1989) ve své první verzi nazvané *Epoka dzieła filmowego. Rehabilitacja ikonologii kina*. Tato nová, dosud nepublikovaná verze je pozměněna a rozšířena o rozvinutí některých tezí a argumentací, především však o praktickou část, v níž se na rozboru filmu *Tess* Romana Polańskiego, jak jsem jej provedl před lety, pokouším ukázat možnosti ikonologické interpretace i ve vztahu k filmu.

Všem PT diskutantům, jejichž přátelské a inspirující připomínky mi umožnily dát této práci její nynější podobu, vzdávám na tomto místě díky za poskytnutnou pomoc.

2) A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*. Łódź 1985.

dologické principy se pokusil přizpůsobit potřebám filmu Wiesław Godzic.<sup>3)</sup> Avšak závěry tohoto autora byly pro ikonologii zdrcující. Nejenže zavrhl možnost aplikovat ji na širší okruh filmů, ale — ve shodě s Hubertem Damischem — odmítl jí dát status metody.<sup>4)</sup> Ve své kritice teoretických koncepcí Erwina Panofského nezůstává Wiesław Godzic osamocen. Rovněž mezi historiky umění nacházejí Panofského myšlenky kritiky, a to často velmi zanícené.<sup>5)</sup> Diskuse v rámci dané disciplíny je ovšem pochopitelná. Jenže — jak je toho důkazem Godzicův článek — neomezuje se pouze na rámec dějin umění. Na druhé straně zase přitahuje ikonologie pozornost představitelů jiných humanitních disciplín. Před patnácti lety podrobil její vhodnost pro literární vědu zvlášť, a humanitní vědy vůbec pronikavé diskusi Jerzy Jarzębski.<sup>6)</sup> Co je příčinou, že představitelé jiných oborů se pouštějí do úvah o možnostech adaptovat kunsthistorické metody pro své potřeby a koncentrují v takových případech svou pozornost na ikonologickou interpretaci?

## 2.

Dějiny umění se oddělily jako samostatná vědecká disciplína v 18. století a za jejich otce je považován Johann Joachim Winckelmann, autor Úvah o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství (1755), ale především Dějin umění starověku (1764).<sup>7)</sup> Celé 19. století vysouvaly dějiny umění do popředí formu díla a jimi určenou představu slohu. Docházelo k různým pokusům vysvětlit zdroje slohu a příčiny slohových mutací. Není zde místo na referování o oné diskusi ani o současné kritice pojmu samého.<sup>8)</sup> Je zato nutno

3) W. Godzic, *Metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach dzieła filmowego*. In: *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*. Warszawa — Katowice — Kraków 1980 (= *Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego* 327; dále jen PNUŚ), s. 119–129.

4) Tamtéž, s. 123. Srov. H. Damisch, *Semiotics and Iconography*. Lisse 1975.

5) Přehled kritických hodnocení Panofského metody pořídil J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*. In: J. B., *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1976, s. 264–268. Dále srov.: týž, *Erwin Panofsky (1892 – 1968), myśliciel, historyk, człowiek*. In: J. B., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa 1978, s. 304–344, k tématu s. 330–335.

6) J. Jarzębski, *Po co Panofsky?*. „Teksty“ 3, 1974, č. 5 (17), s. 86–97.

7) J.J. Winckelmann, *Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden 1755; týž, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764. (České vydání: J. J. W., *Dějiny umění starověku. Soubor statí*. Praha 1986. — Pozn. red.)

O dějinách umění srov. J. Białostocki, *Dzieje historiografii artystycznej i naukowej historii sztuki*. In: *Wstęp do historii sztuki. 1. Przedmiot – metodologia – zawód*. Warszawa 1973, s. 165–195, kde naleznete i bohatý přehled literatury.

8) Odkazují především na syntetické zpracování problému J. Białostockým v knize *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980, kapitola 2: *Styl*, s. 36–55. Dále týž, *Styl i modus w sztukach plastycznych*. In: J. B., *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 79–92. Srov. také materiály VII. metodologického semináře „Pojęcie stylu“ uveřejněné v časopise „Biuletyn Historii Sztuki“ 40, 1978, č. 1, a dále studie:



připomenout práci, která měla převratný vliv na přehodnocení vědeckého přístupu ke slohu. Na prahu 20. století vyšla z pera Aloise Riegla, tehdy „hlavního teoretika slohové analýzy“<sup>9)</sup> kniha Římská umělecká řemesla pozdně římského období.<sup>10)</sup> Tento vědec formuloval koncepci „Kunstwollen“ – „vůle k umění“.<sup>11)</sup> A. Riegl tím opustil vnějškový determinismus v nazírání umění ve prospěch imanentních změn. V meziválečném období došly úvahy o souvislosti umění s epochou, která dané dílo vydala, podobu titulu knihy Maxe Dvořáka Dějiny umění jako dějiny ducha,<sup>12)</sup> což obrází proměny této disciplíny a obrat jejího zájmu směrem k obsahové stránce díla.

Druhým kořenem, z něhož vyrůstá metoda ikonologické interpretace, je kulturní antropologie. Připomenutí zde pouze, že základní, třetí vydání Zlaté ratolesti Sira Jamese Frazera ve 12 svazcích vyšlo v letech 1911 – 1915.<sup>13)</sup> Právě v té době rozluštil Aby Warburg smysl fresek Franceska Cossy v Palazzo Schifanoia ve Ferrare,<sup>14)</sup> a ve své teoretické koncepci kladl zkoumání uměleckého díla do integrální souvislosti s poznáním intelektuálního a společenského prostředí, v němž dílo vzniklo.<sup>15)</sup> Ve skupině, která se seskupila kolem Warburgovy knihovny, byl i Ernst Cassirer, myslitel, který zformuloval filosofii symbolických forem.<sup>16)</sup>

---

T. Pawłowski, *O pojęciu stylu*. „Studia filozoficzne“, 1987, č. 1 (254), s. 111–119; W. Krasowski, *W sprawie kryzysu pojęcia stylu i kategorii stylów historycznych*. „Rocznik Historii Sztuki“ 17, 1988, s. 29–34.

9) J. Białostocki, *Historia sztuki*. . . ., s. 65.

10) A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien 1901. O názorech A. Riegla srov. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa 1970. S komplexem problematiky, o níž je zde řeč, je úzce spjata interpretace filozofie. A. Riegla obsažená v práci Iwony Torbické *Kunstwollen – kontext interpretacyjny dzieła sztuki*. „Studia Metodologiczne. Zeszyty poświęcone integracji nauk“ 22, 1983, s. 115–135.

11) Srov. poznámky Lecha Kalinowského v recenzi práce Ksavera Piwockého (cit. v pozn.

10) *O „Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki“ Profesora Ksavera Piwockiego*. „Folia Historiae Artium“ 9, 1973, s. 195–203, k tématu s. 197–198.

12) M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1923. Srov. L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*. Warszawa 1974.

13) Srov. J. Lutyński, *Sir James George Frazer i jego Złota gałąź*. In: J. G. Frazer, *Złota gałąź*. Warszawa 1978, s. 11–23, k tématu s. 13.

14) A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia*. In: *Atti del X Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma (1912). L'Italia e l'Arte Staniera*. Roma 1922, s. 179–193; též in: A. W., *Gesammelte Schriften* 2. Leipzig – Berlin 1932, s. 459–481; dále in: A. M. W., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1979, s. 173–198. O úloze a koncepci A. Warburga srov. J. Białostocki, *Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?* In: J. B., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa 1987, s. 187–203.

15) J. Białostocki, *Historia sztuki*. . . ., s. 82.

16) E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. 1 – 3. Berlin 1923 – 1931. Srov. také: týž, *Esej o člověku*. Bratislava 1977. V polské literatuře srov. k tomuto tématu mj.: H. Buczyńska, *Cassirer*. Warszawa 1963; B. Andrzejewski, *Animal Symbolicum. Ewolucja neo-*

Na této půdě se formovala metoda ikonologických studií Erwina Panofského. Její metodologické počátky se objevily v knize — která je současně dokonalým příkladem aplikace této metody v praxi — *Herkules na rozcestí*<sup>17)</sup> vydané roku 1930; o dva roky později se této metodě dostalo již systematického zpracování.<sup>18)</sup> Avšak teprve anglická verze, uveřejněná roku 1939,<sup>19)</sup> později rozšířená,<sup>20)</sup> znovu a znovu vydávaná a překládaná do dalších jazyků zajistila vytýčenému modelu vědeckého přístupu široký ohlas. Tento ohlas nachází výraz v četných pracích, které ve vědecké praxi aplikují tuto metodu, a rovněž v diskusi, která se kolem ní rozproudila. Mezi vykladači E. Panofského zaujal čestné místo Jan Białostocki, průkopník a propagátor ikonologie v Polsku<sup>21)</sup> a zároveň světová autorita v uměnovědě, v níž aplikoval principy této metody.

### 3.

V pojetí Erwina Panofského vede ikonologická syntéza k odhalení vnitřního významu čili obsahu díla, který má vztah k jeho podstatě. Je jeho jednotícím fundamentálním principem, který odhaluje „základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností“.<sup>22)</sup> Panofsky rozlišuje v uměleckém díle tři vrstvy, jimž odpovídají tři stupně interpretace.<sup>23)</sup>

1. Významy primární neboli přirozené, které se dělí na věcné a výrazové a které se dají interpretovat preikonografickým popisem.

---

kantyzmu E. Cassirera. Poznań 1981; J. Sójka, *Światopogląd jako źródło semantycznych założeń komunikacji. (O koncepcji sztuki Ernsta Cassirera)*. „Studia Metodologiczne“ 21, 1981, s. 91–110; týž, *O koncepcji form symboliczných Ernsta Cassirera*. Warszawa 1988.

17) E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin — Leipzig 1930.

18) Týž, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. „Logos“ 21, 1932, s. 103–119.

19) Týž, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. New York 1939, s. 3–17.

20) Týž, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*. In: E. P., *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. New York 1955, s. 26–40. (České vydání: E. P., *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*. In: E. P., *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33–54. Nadále odkazujeme na toto vydání. — Pozn. red.)

21) Srov. zvláště J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna . . .*, s. 249–274. V polské literatuře srov. rovněž: T. Kostyrko, *Sztuka — przedmiot i źródło poznania*. Warszawa 1977; J. Białostocki, *Symbole i obrazy*. In: J. B., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, s. 12–40.

22) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie . . .*, s. 35.

23) Tamtéž, s. 35–36 a tabulka na s. 42.



2. Významy sekundární neboli konvenční, které se dekodují ikonografickou analýzou.

3. Vnitřní smysl neboli obsah, jehož odhalení je výsledkem ikonologické interpretace.

Ikonologická interpretace nám odhaluje významy díla dvojího druhu. Na jedné straně nám umožňuje proniknout k významům, které byly současníkům sice srozumitelné, ale byly zapomenuty, neboť v obecném povědomí byly setřeny jejich souvislosti. Tento jev skvěle ilustruje mně osobně zvlášť blízký příklad percepce tvorby Pietera Bruegela staršího. Už několik málo let po malířově smrti byly významy obsažené v jeho pracích zapomenuty. K přehodnocení jeho odkazu došlo teprve koncem 19. století, zpočátku se zřetelem k formě jeho prací. Dnes jsou Bruegelova díla předmětem pronikavých studií o významech do nich vložených.<sup>24)</sup> Pokud takovéto vědecké práce jdou nad ikonografickou identifikaci a směřují k rozkrytí významů zakódovaných pomocí systému ikonografických motivů, mluvíme oprávněně o ikonologické syntéze.

Na druhé straně pak ikonologie odhaluje a interpretuje — což sám Panofsky považuje za její podstatu — hodnoty „symbolické“, které jsou „umělci samému [. . .] často zcela neznámé, ba dokonce se mohou výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit“.<sup>25)</sup>

Hlavním přínosem ikonologické metody je to, že sjednotila veškeré kulturní dědictví do jednoho systému a na základě tohoto principu interpretuje významy uměleckého díla. V šesté a sedmé dekádě našeho století stala se tato metoda nejpopulárnějším vědeckým nástrojem historiků umění. I když se nikdy nezbavila kritických hlasů, stala se zdrojem inspirace jiných vědeckých disciplín, ba dokonce — jak tvrdí Jan Białostocki — „po úspěchu slohovědných dějin umění ve Wölfflinově době [. . .] [zajistila — W. M.] druhý triumf dějin umění v rámci humanitních věd“.<sup>26)</sup>

#### 4.

Vraťme se však na půdu filmologie. Ve světle principů a výsledků ikonologické interpretace je nutno uvážit: postrádá film ony „symbolické hodnoty“

24) Srov. studii C. G. Stridbecka odvolávající se v titulu na metodu E. Panofského: C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm 1956 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 2). Přehled literatury přinesl katalog výstavy: *Bruegel. Une dynastie de peintres*. Bruxelles 1980.

25) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie* . . ., s. 36.

26) J. Białostocki, *Historia sztuki* . . ., s. 92.

a může se tedy filmologie zříci pokusů o jejich rozkrytí? Na obě tyto otázky dává Wiesław Godzic kladnou odpověď, což ovšem neznamená, že takovýto názor lze považovat za správný.<sup>27)</sup>

Nejeví se mi nutné pouštět se do diskuse s metodologickými výhradami Wiesława Godzice. Jak správně řekl Jan Białostocki: „Kritikové Panofského používají termíny většinou jinak než on, proto míří polemika s Panofského metodologií převážně na nepravý cíl.“<sup>28)</sup> Pojmový chaos W. Godzice plně potvrzuje oprávněnost tohoto názoru, který ostatně předcházela Godzicovu vystoupení. Omezím se tedy pouze na závěry, které vyslovil v souvislosti s otázkou, zda je ve filmologii možná praktická aplikace ikonologické syntézy.

Pro Wiesława Godzice je nutnou podmínkou možnosti syntézy třetího stupně existence vrstvy, kterou lze ikonologické analýze podrobit. V „Závěrech“ svého článku to vyjadřuje takto:

„2. Tradiční ikonografický rozbor je možný pouze v případě:

a) že jde o díla stará, silně kodifikovaná, operující uměle vytvořenou, avšak obecně přijatou symbolikou. [. . .];

b) pokud zkoumáme určité druhové a žánrové řady, jejichž fabulační materiál je utvářen na základě mytologických příběhů, pohádek, legend, které fungují v daném kulturním společenství (např. western). V ikonografické vrstvě se takovéto schéma realizuje v neměnných kostýmech, s určitými lidskými typy, v ikonologické vrstvě pak se vytvářejí charakteristické fabulační koncepce a obecně vžitá konotace (jako třeba odvěký boj Dobra se Zlem);

c) že jde o díla z jiné kulturní oblasti; v tomto případě je nezbytné rozkrý-

---

27) Uvědomuji si, že tato polemika přichází poněkud opožděně vzhledem k tomu, kdy byl poprvé otištěn článek, který ji vyvolal. Na toto zpoždění a na rozhodnutí vystoupit s tímto stanoviskem měly vliv tři okolnosti:

1. Ve své skepsi k тезám W. Godzice, která ve mně vznikla už když jsem je četl poprvé, jsem se chtěl utvrdit jejím ověřením v praxi. Bohužel jiné povinnosti a zájmy mi to ověření umožnily pouze na eseji o filmu *Tess* (srov. dále) a na interpretaci tvorby Jerzyho Kuci (srov. W. Mischke, *Wizja kompletna*. „Kino“ 17, 1983, č. 9 /198/, s. 4–7) a Krzysztofa Kiwerského (srov. též, *Maszyny w twórczości Krzysztofa Kiwerskiego. Komparatystyczne studium plastyki i animacji*. „Powiększenie“ 4, 1984, č. 2 /14/, s. 18–32, a dále též, *Władce maszyn. O twórczości Krzysztofa Kiwerskiego*. In: *Sztuka i technika. Materiały z sesji naukowej SHS*. Szczecin, listopad 1987).

2. Teze W. Godzice byla široce zpřístupněna (srov. W. Godzic, *Iconographic-Iconological Method in Film Research*. „Artibus et Historiae“ 2, 1981, č. 3, s. 151–157) a v poslední době uznána za směrodatnou (srov. A. Helman, c. d. v pozn. 2, s. 154–155); tento názor je vlastně jediným ohlasem na vystoupení W. Godzice ve filmologických publikacích (srov. rovněž okrajové poznámky o nepoužitelnosti ikonologie pro filmologii ve stati: W. Nestor – W. Osadnik, *Przekaz filmowy a zagadnienie kultury masowej*. In: *Dzieło filmowe – zagadnienie interpretacji*. Wrocław 1987, s. 111–121).

3. Programová náplň semináře v Książu (vztahy filmu k době) poskytovala vhodný kontext pro úvahy o použitelnosti ikonologie a pro pokusy o její rehabilitaci na půdě filmologie.

28) J. Białostocki, *Erwin Panofsky* . . . , s. 330.



vání, které dané postavy, gesta, hudební motivy, předměty buď vyloží, nebo jim dá význam, nebo objasní schéma fabulačního materiálu.“<sup>29)</sup>

Tato konstatování jsou zatížena trojím omylem.

Za prvé: autor vyžaduje, aby ve filmu existovaly přímé ekvivalenty ikonografických motivů a atributů, přičemž zcela opomíjí funkcionální odlišnost, s níž se v obou srovnávaných médiích vyskytují.

Ve statickém výtvarném díle je atribut prvkem, nezbytným při identifikaci zobrazené postavy.<sup>30)</sup> V individuálním pojetí, v rámci statické kompozice musí umělec divákovi zprostředkovat množství informací, které umožní identifikovat zobrazené postavy. Mohou to být atributy skupinové, které podávají obecnou charakteristiku namalované nebo vymodelované postavy: palma charakterizuje mučedníky, aureola světce, mitra biskupy, koruna krále. To však nestačí k tomu, abychom identifikovali postavu, tak jako totožnost neurčuje příjmení bez jména a nyní navíc bez rodného čísla. Proto musí svatá Agáta držet mísu se svými uříznutými nadry, sv. Barbora třímat věž, v níž ji věznili, sv. Stanislavovi ze Szczepanowa se klaní Piotrawin, kterého podle legendy vzkřísil, a sv. Ludvík IX. je zobrazován mj. s Kristovou trnovou korunou, jejíž část uložil v Saint Chapelle, kterou dal postavit. Jsou to vizitky zobrazených postav, jakoby jejich způsob, jak se nám představují: „jsem ten a ten“, což u obrazů dosahuje krajní podoby v nápisové pásce, tomto formálním pravzoru obláčku v comicsech. Film se nemusí uchýlovat k natolik zformalizovaným kódům. Postavy příběhu může divák poznávat postupně, bez aprioristické nálepky. Herec představuje hrdinu, kterého ztělesňuje, v dialogu, charakterizuje a určuje jeho totožnost během celého děje.

Za druhé: ikonologická syntéza není vůbec podmíněna existencí ikonografické vrstvy, což explicitě konstatoval Panofsky, když psal o dílech, „ve kterých je celá sféra druhotného neboli konvenčního významu eliminována a v nichž se objevuje bezprostřední přechod od motivů k obsahu, jako tomu je v případě evropské krajinomalby, zátiší<sup>31)</sup> a žánru, o 'nepředmětném' umění nemluvě“.<sup>32)</sup> W. Godzic se zde evidentně minul s teorií, kterou kritizuje, tak-

29) W. Godzic, *Metoda . . .*, s. 128.

30) Pomíjím zde úlohu, jakou v tomto ohledu může plnit titul. K tomu srov. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*. In: M. W., *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 226–271 a 325–331.

31) Zde se Panofsky mylí. Nejnovější práce odhalily hluboce symbolické významy zátiší. Srov. katalog výstavy *Ars emblematica* v Národním muzeu ve Varšavě z roku 1981. Tato výstava si vzala za vzor výstavy *Vanitas vanitatum* v Leidenu (1970), *Tot lering en vermaak* v Rijksmuseum v Amsterdamu (1976) a *Die Sprache der Bilder* v Muzeu P. Antonína Ulricha v Brunšviku (1978). (*Ars emblematica. Ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w.* Katalog výstavy. Warszawa 1981.)

32) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie . . .*, s. 37.

že nezbyvá než se odvolat přímo na texty Panofského. K pokusu o takovéto prověření protivníkových tvrzení se vrátím na chvíli.

Za třetí: W. Godzicem vyjmenované případy, v nichž připouští aplikaci ikonologické syntézy (kterou synonymicky nerozlišuje od ikonografického zkoumání), odhalují neoprávněné premisy implicitě v nich obsažené.

Ikonografie není statický, petrifikovaný systém a ikonologie zkoumá právě změny, k nimž v jeho rámci dochází. Předmětem ikonologického zkoumání jsou mj. změny ikonografických typů, jev, který Jan Białostocki kdysi nazval „ikonografickou gravitací“ a jemuž podléhají „rámcová témata“ (jak je tento vědec nazval původně) neboli „rámcové obrazy“.<sup>33)</sup> Wiesław Godzic možnost takových proměn nepřipouští. A z toho, že staví díla „kodifikovaná“ — jak je nazývá — proti dílům „z jiné kulturní oblasti“, bychom mohli usuzovat, že v jiných kulturních oblastech dokonce ani nepředpokládá možnost existence „kodifikovaných“ děl. Takovéto imputaci odporuje však jeho postulát „rozkrývání . . . které má vyložit . . .“ To dále dokazuje, že autor odmítá potřebu takovéto operace u děl vlastní kulturní oblasti. V takovém případě nemůže udivovat, že Wiesław Godzic nepostřehl užitečnost ikonologické syntézy.

Jsem dalek tvrzení, že ikonologický přístup poskytuje univerzální možnost výkladu. Zcela určitě neřeší všechny problémy, před které nás umělecké dílo může postavit. A ne každé dílo lze interpretovat ikonologicky.

Ovšem ani negování užitečnosti ikonologické interpretace nebo omezování její aplikace, jak to požaduje Wiesław Godzic, není věci ku prospěchu.

Film jako každé umělecké dílo, jako každé sdělení, je zrcadlem své doby. A ikonologická metoda je plodný způsob, jak tyto souvislosti dešifrovat. Ne- ní tedy žádný důvod, abychom se jí ve filmologii unáhleně vzdávali. O její prospěšnosti by měly rozhodnout pokusy s její praktickou aplikací. Je pravda, že pokud jde o filmy, nemůže se ikonologie chlubit ani tolika, ani tak spektakulárními výsledky jako v oblasti výtvarných umění. Však také pole X. Múzy obdělává jen málo historiků umění. Kdykoli to však činí, vždycky sáhnou po metodologii Panofského.

## 5.

Tak tomu je i v případě Madelaine von Helandové, švédské historičky umění, autorky knihy Bohové, moc a masové sdělovací prostředky — odysea

---

33) Pojem „ikonografická gravitace“ zavedl Jan Białostocki ve studii *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*. „Sztuka i krytyka“, 1957, č. 2 (50), s. 146–173. Srov. rovněž: týž, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*. In: J. B., *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, s. 137–159; týž, *Temat ramowy i obraz archetypicz-*



s Pinocchiem k Supermanovi,<sup>34)</sup> která obsahuje rozборы několika filmů, z nichž interpretace *Blízkých setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind, rež. S. Spielberg, 1977) byla zpřístupněna polskému členáři.<sup>35)</sup> Autorka zavádí ve svých statích terminologii vypůjčenou od E. Panofského a — analogicky k ikonografii a ikonologii — rozlišuje u filmu „kinografii“ a „kinologii“. Polské vydání eseje M. von Helandové je významný krok, který přibližuje polské filmologii ikonologický přístup k dílu. Afirmativní vztah švédské autorky k vědeckým direktivám Erwina Panofského vytváří protiváhu k názorům Wiesława Godzice. Avšak — pokud se smím odvážit hodnotit metodologické koncepce na základě individuální analýzy — Madelaine von Helandová tím, že Panofského terminologii transformovala pomocí pojmu „kino“, dostala se na vyšší stupeň a přešla přímo k hledání mýtů, které trvale provázejí člověka, čímž se přiblížila k antropologickým zdrojům ikonologie. Jakmile vkročíme na půdu mimovýtvárných výrazových prostředků, je nesmírně obtížné vést dělicí čáru mezi ikonologií a srovnávací antropologií. Proto je nutno výhrady, které zde vyslovuji, podrobit maximální kritice a brát je s nutnou rezervou. Přes veškerou všestrannost interpretace Madelaine von Helandové u ní však přece jen záráží minimální zájem o jednotlivý výtvarný motiv. Onen nezájem o prvek, který by ve filmu mohl být přímým ekvivalentem atributu — i když jeho přítomnost není podmínkou ikonologické syntézy — zanechává v nás dojem jistého nedostatku. Tím spíše, že pokus o aplikaci zásad ikonologie by se měl opírat o předpoklad příbuznosti filmu a výtvarného umění. A přesto, že se takováto teze objevila už v samých počátcích teorie filmu, pozdější bádání ji nijak zvlášť nerozvíjelo.<sup>36)</sup>

Jak se tedy dá aplikovat ikonologie ve filmologii?

## 6.

Tuto pozitivní část výkladu chci začít slibovaným návratem k pramenům, jimiž jsou v tomto případě práce Erwina Panofského. V jeho díle najdeme ta-

---

ny: psychologia i ikonografia. In: Tamtéž, s. 160–168. Tuto terminologii autor modifikoval v práci *Symbole i obrazy* . . . , s. 35–36.

34) M. v. Heland, *Gudar, makt och massmedia — en odyssee med Pinocchio til Superman*. Stockholm 1979.

35) Táž, *Bogowie, władza i mass media — odyseja z Pinokiem do Supermana*. In: *Sztuka filmowej interpretacji*. Kraków 1988, s. 63–79.

36) Srov. V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915. O názorech V. Lindsaye referovali mj.: J. Toeplitz, *Dějiny filmu. 1. 1895 — 1918*. Praha 1989, s. 225–227; Z. Czechtot-Gawrak, *Nie znane początki teorii filmu w USA. (Vachel Lindsay i Hugo Münsterberg)*. In: *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*. Katowice 1978 (= PNUŚ 221), s. 61–78, k tématu s. 65–70. O příbuznosti filmu a výtvarného umění srov. také práce publikované ve sborníku *Analizy i syntezy* (viz pozn. 3).

ké práci věnovanou filmu a zpřístupněnou polskému čtenáři ve dvou různých překladech.<sup>37)</sup> První redakce studie *Styl a médium* ve filmu vyšla roku 1936, není tedy divu, že se v ní termín „ikonologie“ ještě nevyskytuje. Autor v ní však užil termínu „filmová ikonografie“,<sup>38)</sup> kterou chápe jako soubor znaků, které apriorně charakterizují postavu. Může to být tradičně chápaný atribut, ale také situace.<sup>39)</sup> Takovéto kódy byly nezbytné v době, kdy „byl publiku nabídnut jazyk předtím neznámý, jemuž toto publikum ještě nerozumělo“<sup>40)</sup> anebo, jinými slovy, kdy ani publikum, ani realizátoři neměli ještě kompetenci generovat výpovědi pomocí nového sdělovacího prostředku. Vývoj technických a výrazových prostředků filmu a skutečnost, že současně s tímto vývojem se diváci oněm výrazovým prostředkům „učili“, prvotní schematismus si- ce omezily, ale zcela jej neeliminovaly.

Postava ve filmu je charakterizována celou fabulí, a nikoli kodifikovaným gestem („reakcí“) nebo atributem. Panofskému to umožnilo přirovnat scénáristy „ke scholastickým poradcům, kteří rozhodují o ikonografickém programu díla“.<sup>41)</sup>

Přeneseme-li tři fáze zkoumání díla, jak je definuje Panofsky, na půdu filmu, musíme konstatovat, že v první fázi, a to jak u filmu, tak u výtvarného díla, dochází k určení primárních, přirozených významů.

Druhá fáze, charakterizovaná u výtvarného díla ikonografickou analýzou, není u filmu tak formalistická. K určení a identifikaci typů, témat a pojmů dochází na plátně nejen pomocí věcí – atributů, nýbrž i pomocí událostí. Alegorické významy se mohou – podobně jako u výtvarných děl – projevovat tím, že se do akce uvedou postavy známé z mimofilmové skutečnosti – z jiných uměleckých děl, zvláště literárních, z mýtů, z dějin, nevyjímaje dějiny současné. Nejtěžší úkol, před kterým filmolog-ikonolog v této fázi zkoumání stojí, spočívá v nutnosti vylovit z množství motivů (témat, postav, událostí) ty, jimž je zapotřebí přiřknout symbolický význam. Na správné interpretaci a na správném oddělení oněch výjimečných objektů, jejichž výskyt má hlubší význam, od všech ostatních objektů na plátně, záleží bezchybnost syntézy prováděné ve třetí fázi. Těžkosti, které před námi specifickým způsobem vrší film tím, že operuje lidskou postavou, tématem i přírodní scénérií, nejsou cizí ani

37) E. Panofsky, *Styl i médium w filmie*. „Kino“ 4, 1969, č. 6 (42), s. 27–32; *Styl i tworzywo w filmie* obsaženo též in: E. P., *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971, s. 362–377. Dále cituji toto vydání Panofského studie (angl. orig. 1936). O této studii srov. komentáře: M. Janicka, *Erwin Panofsky*. „Kino“ 4, 1969, č. 6 (42), s. 27–32; Z. Czeczot - Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895 – 1945*. Wrocław 1977, s. 273–276.

38) E. Panofsky, *Styl i tworzywo* . . . , s. 369. Srov. též M. Janicka, c. d., s. 26.

39) E. Panofsky je charakterizuje jako pravidla „stálých reakcí a atributů“ (*Styl i tworzywo* . . . , s. 371) a uvádí příklady (tamtéž, s. 370).

40) Tamtéž, s. 370.

41) Tamtéž, s. 374.



historikovi umění. Příklady poskytuje sám Erwin Panofsky jednak ve svém článku *Skutečnost a symbol v nizozemském malířství XV. století*,<sup>42)</sup> a podruhé ve zmíněných už zápasech se zátiším.<sup>43)</sup>

Avšak nehledě na tyto problémy, musím na tomto místě velmi kategoricky zdůraznit dvě věci.

Za prvé: aplikaci ikonografické analýzy nemůžeme v žádném případě omezit na díla němého filmu nebo na reprezentanty zkonvenčnělých žánrů, zvláště takových jako western nebo detektivka. V těchto filmech — zvláště starších — skutečně platila zásada apriorní charakteristiky postavy kostýmem; tato zásada není ovšem vymezena ani časově, ani žánrově.<sup>44)</sup> Ale zásady identifikace postavy — což je na půdě krásných umění v podstatě úkol ikonografické analýzy — se u filmu neomezují na kodifikovaný kostým, který je nota bene přímým ekvivalentem ikonografických atributů.

Za druhé: filmový režisér, aby mohl charakterizovat postavu (identifikovat její typ), má k dispozici mnohem širší paletu prostředků. Předvádí svého hrdinu především v čase, v měnících se situacích, jako účastníka děje. Týž fragmentární fakt (např. vloupání) může být během děje různě osvětlen a tím i různě hodnocen, a to i z etického hlediska; toto hodnocení pak charakterizuje pachatele (zloděj, jenž se vloupal, ale také agent rozvědky — „naší“ nebo „cizí“, detektiv, získávající per fas et nefas důkazy proti zločinci atd.). Avšak filmového hrdinu necharakterizuje pouze obraz, nýbrž i zvuk, především řeč (vyslovované repliky dialogu, někdy autorský komentář) a také hudba, která může nabýt podoby zkonvencionalizovaného komentáře, a konečně zvukové efekty, ba dokonce i ticho.

Všechny tyto prostředky se dovolávají divákovy zkušenosti (stejně jako ve fázi preikonografického popisu), ale rovněž jeho vědomostí, které však nepřesahují běžné znalosti dějin, dědictví kultury a umění, psychologie a využívají tedy v omezené míře aparátu požadovaného při provádění ikonografického rozboru uměleckého díla. Pro podklady, které divák potřebuje, aby identifikoval typ postavy, není bez významu krátkost existence kinematografie, takže ty sociální kontexty, na které se dílo odvolává, jsou nadále přítomny v každodenním oběhu, a není tedy zapotřebí podobného rozkrývání, jaké je nutné při ikonografické identifikaci postav znázorněných ve starém umění.

A konečně nám vnitřní význam filmu pomáhá odkrýt podobný postup jako

42) E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. In: E. P., *Studia z historii sztuki*, s. 122–150. (Angl. orig. 1953.)

43) Srov. pozn. 31.

44) Srov. zajímavou studii: R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*. In: *Film i kontekst*. Wrocław 1988, s. 35–55. Rozbor titulních motivů byl proveden z hlediska kulturní antropologie.

v případě, kdy jde o výtvarná díla, totiž ikonologická interpretace. Její aplikace na film je možná a přináší zajímavé výsledky.

## 7.

Ikonologie má se k obrazům, jako se má sémiotika k jazyku.<sup>45)</sup> Avšak ikonologie a sémiotika se od sebe liší výstavbou terminologie a formalizací meta-jazyka stejně, jako se liší objekty zkoumání, vůči nimž byly konstruovány výchozí modely obou disciplín. Ve filmologii hrají sémiotické postupy významnou úlohu<sup>46)</sup> a tvoří jeden z hlavních metodologických proudů, ne-li dokonce proud dominující. Aplikace sémiotických koncepcí na mimojazykové komunikační prostředky je spojena s přenesením jazykového modelu na tyto prostředky.

U vzdálených základů teze o jazykové povaze umění leží horátiovský princip *Ut pictura poesis* (Poesie jako obraz),<sup>47)</sup> který je opakováním aforismu Simonida z Kóu.<sup>48)</sup> Avšak sama myšlenka se objevila teprve ve spisech Benedetto Croceho<sup>49)</sup> a dnes je o ní už bohatá literatura.<sup>50)</sup> Zato teze o jazykové povaze filmu byla vyslovena už na prahu teoretických úvah o novém umění. Roku 1911 ji uveřejnil – nikoliv neovlivněn B. Crocem – Ricciotto Canudo<sup>51)</sup> a s touto myšlenkou pracovali, ať už podle něho nebo nezávisle na něm,

45) Ikonologickou a sémiotickou metodologii srovnává mj.: J. Białostocki, *Historia sztuki* . . . , s. 93–105.

46) V poslední době podal přehled těchto prací W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznych w badaniach nad filmem*. Katowice 1986 (= PNUŠ 781). Z publikací v polském jazyce srov. též: M. Książek - Konicka, *Semiotyka i film*. Wrocław 1980; J. Lotman, *Semiotyka filmu*. Warszawa 1983; A. Helman, *Perspektywy semiotyki filmu*. In: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław – Warszawa – Kraków 1986, s. 29–40; dále práce cit. v pozn. 54 – 57.

47) Quintus Horatius Flaccus, *Epistulae*. II. 3: *Epistula ad Pisones, sive de arte poetica*. (České vydání: Q. H. F., *Vavřín a réva*. Praha 1972, s. 272–285. – Pozn. red.) Srov. J. Białostocki, *Historia sztuki* . . . , s. 94.

48) Aforismus Simonida z Kóu se zachoval díky Plutarchovi: *De gloria Atheniensium*. 3.

49) B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari 1902. (České vydání: B. C., *Estetika vědou výrazu a všeobecnou linguistikou*. Praha 1907. – Pozn. red.)

50) Přehled diskuse podává W. Tatarkiewicz, *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy*. In: W. T., *Pisma zebrane*. 2: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 159–175. Ze sémiotického hlediska se tímto problémem zabýval M. Dufrenne, *Czy sztuka jest językiem?* In: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa 1980, s. 420–441 (fr. orig. 1968). Srov. též H. Markiewicz, *Ut pictura poesis . . . Dzieje toposu i problemu*. In: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Kraków 1981, s. 155–183; a dále práce cit. v pozn. 46 a 54 – 57, které obsahují seznam další literatury.

51) R. Canudo, *Le manifeste sur sept arts*. In: R. C., *L'Usine aux images*. Genève 1927. K tomu srov. A. Jackiewicz, *Teoria „siódmej sztuki” Ricciotta Canuda*. In: A. J., *Moja filmoteka: Film w kulturze*. Warszawa 1989, s. 9–31, a zvláště o jazyku filmu s. 22–24.



rovněž další autoři zabývající se tímto problémem jak z teoretického hlediska,<sup>52)</sup> tak ve světle tvůrčí praxe.<sup>53)</sup> Teprve v lingvistické sémiotice byl status umění definován jako „sekundární modelotvorný systém“.<sup>54)</sup>

O to, že zkušenosti sémiotiky byly přeneseny na půdu filmologie, se zasloužili především Roland Barthes a Christian Metz.<sup>55)</sup> Sémiotický přístup k filmu se tak stal jedním z hlavních směrů vznikajícího vědního oboru.<sup>56)</sup> Tento proud našel také široký ohlas v polské filmologii.<sup>57)</sup> Avšak nedávno vyšla práce Wacława Osadnika *Lingvistika a filmologie*,<sup>58)</sup> která se může stát předzvěstí ústupu od transplantování jazykovědných metod na filmovou půdu.<sup>59)</sup>

Není mým úkolem hodnotit sémiotickou orientaci ve filmologii, a tím méně bagatelizovat práce, které z této půdy vyrostly. Sémiotika, a zvláště sémiotika filmu, se inspirovala ikonologií,<sup>60)</sup> a v polské literatuře uzavřel Bolesław W. Lewicki svůj referát *Prvky filmové analytiky*, který proslovil na zasedání v Sosnowci r. 1975, konstatováním: „Vůdčím akcentem všech možných hledisek a oblastí filmologie je nicméně jedna pravda. Je to pravda ikonologická, která hraje tak velikou roli ve všech filmových formách.“<sup>61)</sup>

52) Srov. mj. R. Clair, *Po zralé úvaze*. Praha 1964, s. 15–16 (fr. orig. 1950); B. Balázs, *Nový jazyk filmový*. In: *Wybór pism*. Warszawa 1987, s. 36–38 (maď. orig. 1948). Srov. též přehled názorů: A. Jackiewicz, c. d., s. 24.

53) Srov. např. J. Płażewski, *Język filmu*. Warszawa 1982 (1. vyd. 1961), kde se nachází přehled stanovisek (s. 16–23) a názorů, které se objevily po prvním vydání: Doslov ke druhému vydání (s. 481–533). (Český překlad prvního vydání: J. P., *Filmová řeč*. Praha 1967. — Pozn. red.)

54) Srov. v polskojazyčné literatuře: J. Lotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki“ 10, 1969, č. 1.

55) R. Barthes, *Le problème de la signification au cinéma*. „Revue Internationale de Filmologie“, 1960, č. 32–33; Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. 1 – 2. Paris 1968–1972; týž, *Langage et cinéma*. Paris 1971. Srov. H. Książek – Konicka, cit. d.; a také Z. Czeczot – Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu*. Wrocław 1982, s. 242–308.

56) Srov. A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, s. 185–215.

57) Z bohaté literatury, která vyrostla ze sémiotických koncepcí, odkazují pouze na vybrané tituly: W. Osadnik, *Generatywny opis filmu*. „Powiększenie“ 3, 1983, č. 1 (9), s. 46–55; E. Wilde, *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w IS PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. Wrocław 1987, s. 197–210; E. Wilk, *O analizie semiotycznej dzieła filmowego*. Katowice 1984 (= PNUŠ 617); rovněž práce sebrané ve sbornících: *Problemy semiotyczne filmu*. Katowice 1980 (= PNUŠ 357); *Film: tekst i kontekst*. Katowice 1982 (= PNUŠ 484); W. Osadnik, *O elementach znaczeniowych w przekazie filmowym*. In: *Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*. Wrocław 1987, s. 137–149.

58) W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo*.

59) Také jazykověda vstoupila do fáze, v níž přehodnocuje principy dosud závazného modelu transformačně generativní gramatiky. Vedle něj a v opozici k němu se rodí jazykověda kognitivní, která klade důraz na sdělovaný význam. Srov. G. Lakoff – M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988 (angl. orig. 1980). Jakým způsobem přejme tento nový proud filmologie a nakolik se přiblíží k ikonologii, to už je jiná záležitost.

60) Ch. Metz změnil po přečtení programní práce E. Panofského své původní teze, že filmový obraz není sémioticky organizován. K této otázce srov. H. Książek – Konicka, c. d., s. 58.

61) B. W. Lewicki, *Elementy analityki filmowej (tezy podstawowe)*. In: *Współczesne proble-*

Podstatou filmu je vizuální sdělení. Proto nemůže filmologie zůstat lhostejná k metodám, které se osvědčily při studiu výtvarných děl — rovněž vizuálních sdělení.

8.

Ikonologická interpretace Erwina Panofského je nástroj, který umožňuje proniknout do univerza uměleckého díla. Její neoddiskutovatelná hodnota je v tom, že spojuje předmět zkoumání s dějinami, s dobou, která dílo zrodila.

Průběh semináře v Książu, přednesené práce, předvedené filmy i diskuse kolem nich připomenuly, že i film nese pečeť, kterou vtiskuje každá doba výtvarům kultury v ní vzniklých. Tyto vlivy nesmíme tedy ve filmologii přehlížet<sup>62)</sup> a dešifrovat nám je pomáhá ikonologická syntéza, k níž — jak to správně vyjádřil Erwin Panofsky — „je zapotřebí mít mentální schopnost, kterou můžeme přirovnat ke schopnosti diagnostika; nedovedu ji označit jinak než poněkud zdiskreditovaným termínem 'syntetická intuice' — a ta může být lépe vyvinuta v talentovaném laikovi než ve vzdělaném vědci“.<sup>63)</sup>

9.

Vědecká metoda se neprověřuje dokonalostí teoretického modelu, nýbrž praxí, v níž se osvědčuje natolik, nakolik nám umožňuje formulovat o zkoumaném předmětu nové otázky a dávat na ně nové odpovědi. V polské filmologické literatuře není mnoho prací, které vycházejí z ikonologického proudu. Kromě výše zmíněného rozboru Madelaine von Helandové musíme rozhodně připomenout zajímavou interpretaci *Přeletu nad kukaččím hnízdem* Miloše Formana z pera Jana Białostockého,<sup>64)</sup> kterou zde však — z ohledu na autor-

---

my metodologii filmu. *Materiały Ogólnopolskiej Sesji Filmoznawczej, Sosnowiec, 21 – 23 kwietnia 1975*. Katowice 1977 (= PNUŚ 168), s. 17–23, k tématu s. 21. B. W. Lewicki se neodvolává přímo na E. Panofského a z toho, v jakém kontextu užívá termínu „ikonologie“, se nedá určit, má-li na mysli metodu, kterou navrhl klasik kunsthistorie.

62) Postulát, aby se film zkoumal v souvislosti s kulturou, se ozývá také ze sémiotických pozic. Srov. W. Osadnik, *O elementach znaczeniowych* . . . Už po zasedání v Książu vyšla publikace *Film i kontekst* (viz pozn. 44), která obsahuje soubor článků vzešlých z „hledání možnosti, jak jej (tj. film — pozn. W.M.) zařadit do pokud možno širokého kulturního kontextu“. (Z úvodu, s. 7.)

63) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie* . . . , s. 40.

64) J. Białostocki, *Okręt szaleńców*. „Kino“ 14, 1979, č. 11 (167), s. 51; pod titulem *Lot nad kukulczym gniazdem: Kompozycja i symbolika* přetištěno in: J.B., *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, s. 467–470.



skou etiku — nemohu jako instruktivní materiál citovat celou. Nezbyvá mi tedy než se odvolat na svůj vlastní pokus o interpretaci.<sup>65)</sup>

## Tess

Sluneční drama a šibalské úšklebky

Fabuli filmu *Tess*<sup>66)</sup> převzal Roman Polański ze slavného románu z 19. století *Tess z d'Urbervillů — Čistá žena Thomase Hardyho*<sup>67)</sup> a vytvořil na jejím základě dílo, které není závažné jen proto, že v něm objevil Nastasii Kinskou. Polańského *Tess* je dílo bohaté a mnohohrstevné a pokusit se o popsání jeho struktury se zdá být lákavé.

Je nasnadě, že když stojíme před nutností převést sdělení — umělecké dílo je přece také sdělení — z jednoho sémiotického systému do druhého, logicky se vynoří otázka, nakolik odpovídá adaptace předloze.<sup>68)</sup> Přesto, že takto zaměřená analýza není nijak zvlášť objektivní, je porovnání široce pojatých významů obou děl přece jen nezbytnou přípravnou fází k dalším úvahám o odvozeném, v tomto případě filmovém díle. Umožňuje to charakterizovat vztah režiséra (a zde i spoluscenáristy) k natočenému románu a srovnání obměn paralelních prvků dává možnost hlubších interpretačních závěrů.

Celkově je nutno podtrhnout nesmírně pietní přístup Romana Polańského k adaptovanému románu, což ovšem vůbec neznamená, že se film s literární předlohou absolutně shoduje. Vždyť už ze základních vlastností každé z obou těchto uměleckých disciplín vyplývá rozdílný způsob vyprávění. Román — tím, že operuje slovem — může být více reflexivní, introspektivní a Hardy těchto možností mistrně využívá: analyzuje postoje hrdinů, mnohem šířeji líčí

65) Tento esej vyšel poprvé pod redakčně změněným názvem: *Tess. Dramat solarny*. „*Powiekszenie*“ 2, 1982, č. 4 (8), s. 101–114. V této reedici jsem vypustil závěrečnou část, která nesouvisí s tematikou této statě. Musím zde upozornit ještě na jednu věc: práce, které přinášejí výsledky ikonologické interpretace, seznamují čtenáře jen velmi zřídka se třemi fázemi zkoumání, a přecházejí přímo k závěrečné syntéze.

66) *Tess* (1979). **Scénář:** Gérard Brach, Roman Polański a John Brownjohn. **Kamera:** Geoffrey Unsworth a Ghislain Cloquet. **Režie:** Roman Polański. **Výtvarníci:** Pierre Guffroy a Jack Stephens. **Hudba:** Philippa Sarde. **Hrají:** Nastasia Kinská (*Tess*), Peter Firth (*Angel Clare*), Leigh Lawson (*Alek Stoke d'Urberville*) ad. **Produkce:** Claude Berri — Renn Productions, Paris, a Burril Productions, London. **Metráž:** 4 673 m (cca 180 min.).

67) T. Hardy, *Tess of the d'Urberville. A Pure Woman*. (Poprvé tištěno na pokračování 1891.) (Nadále odkazujeme na poslední české vydání: T. H., *Tess z d'Urbervillů. Čistá žena*. Praha 1975. — Pozn. red.)

68) Srov. M. Golaszewska, *Zagadnienie przekładalności sztuk*. „*Studia Estetyczne*“ 13, 1976, s. 139–153; a ve vztahu k filmovým adaptacím literárních děl: A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974; W. Orłowski, *Z książki na ekran*. Łódź 1974; A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. (Próba wprowadzenia w problematykę)*. In: *Film. Sztuka i ideologia*. Wrocław 1981, s. 73–86.

motivy jejich jednání i vnitřní nerozhodnost při jejich životních volbách a navíc opatřil události a líčení autorským komentářem.

Zato film Polaňského — aspoň ve své nejsvrchnější vrstvě — tyto prvky neobsahuje. Je vyprávěn jakoby nezúčastněně, objektivně, což můžeme chápat také jako tvůrčí transpozici Hardyho fatalismu. Tento způsob vyprávění nezůstal bez vlivu na charakteristiku titulní hrdinky. Ve filmu je to žena pasivní, spíše objekt událostí vyvolaných jejím okolím než uvědomělý subjekt ovlivňující běh svého života. V románu je její osobnost propracovanější a mnohotvárnější; poddává se svému osudu pokorně, ale také vyvolává situace, vychází vstříc událostem a bývá na vahách před volbou dalšího jednání.

Režim filmového představení si vynutil rovněž změny ve fabulační vrstvě, i když se zde zásahy omezily v podstatě na nezbytné krácení — vzhledem k metráži filmu.<sup>69)</sup> Toto krácení postihuje nejednou celé fabulační motivy<sup>70)</sup> a četná líčení, která dávala romanopisci možnost vyslovit svůj autorský komentář.

Je nutno si ovšem povšimnout, že provedená krácení zplošťují chronologickou perspektivu filmového vyprávění. V adaptaci chybějí prvky, které by dotovaly vzájemný časový vztah událostí ve větších časových úsecích. Při troše dobré vůle by se trvání filmového děje dalo vměstnat do období dvou let,<sup>71)</sup> zatímco v románu uplynou jen mezi prvním setkáním Tess a Angela v Marlottu a jejich společnou prací v Talbothaysu čtyři roky.<sup>72)</sup> Vzdor tomuto časovému zhuštění a provedenému krácení byla dramatická kostra filmu věrně převzata z knihy, tzn. že zfilmované události mají svůj model v románu. Avšak s jednou výjimkou. Ve filmu byla Tessině matce Joanně Durbeyfieldové přiřčena úloha iniciátorky opětného setkání Aleka d'Urbervilla s její dcerou,<sup>73)</sup> zatímco v románu dochází k setkání zcela náhodou. Ba navíc se Hardy přímo zmiňuje o averzi Joanny Durbeyfieldové k Alekovi. Proto lze její dopis

69) Promítání filmu trvá nyní něco kolem tří hodin a úplné přenesení obsahu románu by film prodloužilo nejméně dvakrát. O konfliktech a potížích, které vyvolala metráž filmu, píše Roman Polański ve své autobiografii *Roman*. Srov. polské vydání v úryvcích týkajících se zmíněného filmu, které redakce časopisu *Film* opatřila tituly: *Tess*. „Film“ 44, 1989, č. 38 (2098), s. 15; *Widmo klęski i sukces*. Tamtéž, č. 39 (2099), s. 20, kde se projednává o konfliktu s producentem kvůli délce filmu.

70) Např. kazatelská činnost Aleka d'Urbervilla; příjezd Izz Huettové na farmu Flintcomb-Ash; setkání farmáře Grobyho s Tess a Angelem v městečku atp.

71) Děj románu začíná v květnu (srov. s. 19), což film nijak nepodtrhuje (příhodu s jahodami nelze uznat za jednoznačně datující prvek). Do žní a scény kojení uplyne ve filmu rok a další události (práce na farmě Talbothays, svatba s Angelem a přijetí práce ve Flintcomb-Ash) se mohly odehrát do konce kalendářního roku. Rodina Durbeyfieldů opouští Marlott 24. března (v předvečer svátku Zvěstování — srov. s. 381) a do jara můžeme datovat také Angelův návrat, zatímco události v Sandbournu se mohly odehrát v létě.

72) Srov. s. 218.

73) Ve filmu se mladý Stoke odvolává na dopis Tessiny matky, zatímco v románu došlo k jejich druhému setkání zcela náhodou a o jejich dítěti mu řekla teprve Tess sama.



„adoptovanému bratránkovi“ interpretovat dvojím způsobem: 1. jako útěk Polaňského od událostí typu *deus ex machina*, 2. jako posílení záporné charakteristiky matky, která se tím, že se stane iniciátorkou opětného setkání Tess s Alekem, stává příčinou další tragédie své dcery. Ve filmu nenajdeme řešení této alternativy, avšak ani jedna, ani druhá interpretace nemá vliv na to, že by se dílo jako celek mohlo chápat různě. Lze naopak konstatovat, že tato událost má povahu vysloveně marginální a nepodmiňuje celou konstrukci fabule. A ta — přes svůj románový základ — je budována osobitě, důsledně a autonomně. K percepci filmové podívané není nutná znalost románu, neboť události — vyličené v souladu se záměry, jak je můžeme vyčíst z románu — mají ve filmu svou úplnou, samostatnou motivaci. Ale i zde můžeme zaznamenat jednu výjimku. Lovecká scéna — která je ve filmu pouhou žánrovou epizodou — má v románu jinou funkci, takže teprve v kontextu s literárním dílem nabývá i na plátně plnějších rozměrů.

Věrnost vůči románu se odráží také ve filmových dialozích které tvoří téměř<sup>74)</sup> věrně převzaté dialogy Hardyho, a to do té míry, že ve scéně útěku, poté co zabila Aleka, se Tess svěří Angelovi, že se bála, že Aleka zabije, už od okamžiku, kdy ho poprvé (sic!) zranila úderem rukavice.<sup>75)</sup> Když to Tess říká, zapomíná, že už v lese Chasse shodila Aleka z koně a způsobila mu zranění.<sup>76)</sup>

Takovýchto srovnání by se dalo provést více, porovnání obou děl by se dalo syntetizovat, daly by se z něho dělat závěry, avšak hodnota filmu není v jeho věrnosti literární předloze a uvedené příklady dokumentují dostatečně snahu Romana Polaňského o adekvátní přepis románu na filmové plátno.

Ovšem k určení umělecké hodnoty filmu tato teze nestačí, neboť při hodnocení se musíme odvolat na vlastnosti hodnocenému dílu imanentní. V této črtě se pokouším rozlišit a analyzovat dva umělecké postupy, kterých Polaňski v *Tess* použil.

Podle mého mínění je nejdůležitějším režisérským činem určení přesného denního rozvrhu inscenovaných událostí. Ona přesnost v určování času v rámci dne je v ostrém rozporu se zmíněným už neurčitým časem děje celého filmového vyprávění. Ba co víc, přesné časové určení některých událostí je přehnaně zdůrazněno slovem i obrazem nebo takovými podrobnostmi v záběru, které určují denní dobu.

Z tohoto hlediska jsem prošel celý vývoj děje, přičemž jsem pokaždé zaznamenal literární původ chronologie, abych tak úplněji osvětlil úlohu režiséra:

74) Protože nemám k dispozici dialogovou listinu, nemohu provést přesvědčivé srovnání.

75) Pro konfrontaci srov. text románu na s. 415.

76) V románu Tess Aleka jen neopatrně odstrčí a přivodí pouze nebezpečí, že Alek spadne (viz s. 84).

1. Expozice filmu probíhá při západu slunce a tehdy se také objevují hlavní motivy zápletky:

- a) za zvuků hudby kráčí veselý průvod děvčat a žen,
- b) pastor Tringham sděluje prodáváči Jackovi, že pochází z prastarého rodu d'Urbervillů,
- c) objeví se Angel Clare, nevšimne si Tess a nechává ji stát ve světle zapadajícího slunce;

2. za svítání je Tess svedena (znásilněna?) Alekem d'Urbervillem v lese Chasse — srov. s. 87–88;

3. za svítání opouští Tess Trantridge (časné ráno potvrzuje Alek ve své replice) — srov. s. 92;

4. v poledne, během přestávky při žních, kojí Tess dítě<sup>77)</sup> — srov. s. 106;

5. v noci za bouře umírá Tessino dítě — srov. s. 112, kde však chybí bouře;

6. v noci vztyčuje Tess na hrobě dítěte kříž a opouští rodnou vesnici;

7. v poledne, za poledního dojení, přichází na farmu Talbothays;

8. ráno, u snídaně, si Angel poprvé všimne Tess, když Tess vysloví sentenci o duši (hodiny nadbytečně ukazují půl šesté) — srov. s. 140;

9. večer hraje Angel na flétnu;

10. následujícího večera dochází k setkání a k rozhovoru Tess s Angelem;

11. večer, během dojení krav, vyznává Angel Tess lásku — srov. s. 170–171;

12. za svítání se Angel vrací z domova a žádá Tess o ruku;

13. večer, během cesty s mlékem na stanici, odmítá Tess Angelovu nabídku a zatají před ním skutečný důvod tohoto odmítnutí (srov. s. 209 a násl.), načež píše dopis, kde své odmítnutí zdůvodňuje — srov. s. 231;

14. za svítání rozradostněně přijímá nezměněný Angelův postoj — srov. s. 231;

15. v poledne zjišťuje, že Angel její dopis nenašel. Je to pro ni rána — jako oslnění sluncem. Rozhoduje se, že dopis zničí;

16. za soumraku si Angel a Tess vyznají své hříchy a dojde k rozchodu — srov. s. 251 a násl.;

17. za svítání Tess odjíždí;

18. za soumraku potkává Tess farmáře Grobyho, ale noc stráví v lese — srov. s. 300;

19. večer dorazí ke své přítelkyni Marian — srov. s. 306;

20. za soumraku udeří u mlátičky Aleka;

21. večer se rodina Durbeyfieldů utáboří před kostelem v Kingsbere-sub-Greenhillu — srov. s. 390 a násl.;

22. večer se Angel vrací domů — srov. s. 397;

---

77) Teprve z této scény se dovídáme o jejím těhotenství s Alekem d'Urbervillem.



23. za svítání přijíždí Angel do Sandbournu a navštíví Tess (ranní hodina je dána epizodou s mlékařem a Angelovým rozhovorem s hospodyní) — srov. s. 408;

24. u snídaně zavraždí Tess Aleka a pak s Angelem prchá (denní doba souhlasí s literární verzí, ale obě scény se v podrobnostech liší);

25. v noci dochází v Bramshurst Courtu ke smíření Tess s Angelem — srov. s. 416 a násl.;

26. za svítání se objeví stařenka, která hlídá dům, takže oba ukrývající se musejí rychle prchat — srov. s. 421–422;

27. za rozbřesku najdou policisté Angela i Tess, která spí na obětním oltáři v kultovním kruhu ve Stonehenge — srov. s. 425;

28. konvoj policistů a zatčených se vzdaluje od megalitické svatyně za východu slunce.

Tyto události, jak jsem je zde vypsál, tvoří dramatickou kostru díla. Ostatní epizody, které film zaznamenává, jsou jen žánrovým doplněním a nevnašejí do vývoje děje žádné rozhodující prvky. Pozornost vzbuzuje, že v četných případech změnil Polański denní dobu, v níž se odehrávají události, které mají pro děj klíčový význam.

Do čela seznamu těchto změn se dostává scéna, která film otevírá; tato scéna byla ve srovnání s románem značně posunuta v čase směrem k západu slunce.<sup>78)</sup> Úvodní průvod klubu z Marlottu a závěrečný policejní konvoj tvoří sponu, která spíná celé vyprávění. Vyprávění, které se odehrává od soumraku do svítání. Během této noci prochází Tess svým tragickým životem, aby jej naplnila (v symbolickém a metaforickém smyslu — uzavřela uvězněním) v obětním kruhu slunečního kultu.

Vztah k rytmu denních změn určených zdánlivým pohybem Slunce je v celém filmu zřejmý. Ve způsobu vyprávění, jehož Polański používá, Slunce jako by determinovalo Tessiny osudy, aby ji nakonec přivedlo na svůj obětní oltář.

Tess jako oběť obětovaná Slunci.

Takové chápání symboliky filmu nachází zvlášť přesvědčivé potvrzení ve scéně, v níž Tess najde dopis (epizoda 15). Tess jej schovává a tím zatajuje existenci svého dítěte (k jeho solární symbolice se hned vrátím), zapře je a Slunce ji trestá oslněním! Je to epizoda klíčová pro další osudy Tess. To, že zapřela mrtvé dítě, determinovalo celý její další život. To tehdy se odsoudila k smrti a její sudba se naplnila ve Stonehenge, kam policisté dorazili s východem Slunce. Nota bene poslední záběr filmu kontaminuje dvě scény z romá-

---

78) T. Hardy klade setkání Jacka Durbeyfielda s pastorem Tringhamem jasně do polední doby, zatímco purpurové zbarvení celé úvodní sekvence nás nenechává na pochybách, že jde o pozdější, už podvečerní dobu.

nu: Tessino polapení a scénu, v níž Angel a Liza-Lu, Tessina sestra, kráčejí za svítání k věznici, kde bude Tess oběšena.

Stojí za pozornost, že z uvedených epizod se pouhé tři odehrávají v poledne, všechny ostatní pak ráno, večer nebo v noci. A i v té trojici je časové určení příchodu na farmu Talbothays (epizoda 7) velmi nezřetelné.<sup>79)</sup> Nesporné jsou tedy pouze dvě scény: zmíněná scéna s dopisem a kojení dítěte o žních (epizoda 4.) Kojení dítěte, které bylo počato za svítání (epizoda 2), nabíralo sílu v poledne, ale v noci je ztratilo a zemřelo (epizoda 5). Je tu zapotřebí očividnější paralely se solární symbolikou? V této interpretační koncepci dostává scéna s kojením dítěte ještě další význam jakožto předobraz obětování Tess ve Stonehenge. Dítě jako dítě Slunce, Tess kojí dítě-Slunce.

V souvislosti s touto symbolikou dostává také plnější význam to, že film je dedikován Sharon.

Proti této interpretaci symboliky filmu je možno vznést námitky a tvrdit např., že epizody, které zde nebyly zvlášť analyzovány a které se odehrávají za východu či západu slunce, nevytvářejí žádné významové sledy. Chtěl bych této námitce předejít a podtrhnout, že to, že Polański vnesl do filmového vyprávění přesné určení denní doby, v níž se předváděné události odehrávají, je nesporné. Některé z těchto epizod se dají — jak jsem to výše navrhl — sestavit do srozumitelného celku a tato má interpretace je pokusem, jak tento fenomén vysvětlit.

Fenomén nikoli jediný v tomto filmu, který svou pokorou ve vztahu k literární předloze a přímo noblesním způsobem podání jako by se vymykal z celé Polaňského tvorby. Ale cožpak přece jen nevykukuje zpod klidné, vnější vrstvy filmu šibalský úšklebek umělce, který propletl strukturu díla ironickým komentářem?

Už Marsha McCreadieová upozornila na oko Alekovy matky, které je zbarveno podobně jako oči jejích milovaných slepic, a označila to za extravaganci pro Polaňského charakteristickou.<sup>80)</sup>

Je to však jen drobná epizoda. Kategorii extravagance lze zato interpretovat celou konstrukci fabule filmu. Polański jako by dodržoval klasickou maximu: puška, která visí na stěně v první scéně, musí v poslední vystřelit! A skutečně: Ve filmu nacházíme četné přísliby následných událostí — jeden z nich jsem už citoval. Mnohé z těchto dramatických figur převzal Polański bezpo-

79) Dojení krav probíhá třikrát denně. Tess přichází na farmu bezprostředně před jedním z těchto dojení. Není to ráno, protože krávy se vrací z pastvy. Tato skutečnost mluví spíše pro večerní dobu. Proti tomu však mluví jasné denní světlo. Ale je možné, že Polański neměl v úmyslu dát této scéně nějaký symbolický význam, a proto nesladil tyto dva prvky (polední sluneční svit a večerní návrat stáda).

80) Marsha McCreadie v článku ve „Films in Review“, March; cit. podle „Filmowy Serwis Prasowy“ 28, 1982, č. 19 (505), s. 17. Za „extravaganci“ považuje také „nevkusnou dedikaci“.



chyby od Hardyho, který zápletku značně zamotal a zauzloval její nitky do té míry, že by to dnes ve filmu vadilo jako nadměrné množství shod okolností.<sup>81)</sup> Na filmové plátno však přesto pronikla z románu mj. otázka, kterou položí jedno z dětí, když Tess a Alek odjíždějí:

„To tenhle pán se ožení s naší Tess?“<sup>82)</sup> Na což dá život na plátně tak tragicky líceměrnou odpověď.

Rovněž od Hardyho je převzata sekvence s provazem, který je výtvarným ekvivalentem Tessiných slovních úvah o sebevraždě ve svatební noci. Ve scéně se strojní mlátičkou používá Polański podobného manévru. Divák, vychovaný filmovým jazykem, očekává po řadě detailů útrob stroje, že dojde k dramatické katastrofě. K ničemu však nedojde. Tento typ ohlašování následných událostí vytvářením atmosféry pomocí vhodných záběrů určitých předmětů dochází nakonec naplnění ve scéně snídaně v Sandbourne, neboť Tess zavraždila Aleka zřejmě nožem na krájení šunky. A teprve nyní, když jsme se už seznámili s průběhem děje, si uvědomujeme, že nůž<sup>83)</sup> se objevil už na začátku filmu, totiž ve scéně, v níž se za Tessiny návštěvy v Trantridge jí ve stanu.

Ve stejné konvenci se dají chápat i scény západu Slunce na začátku a jeho východu v závěru filmu, jak jsem je už vyložil: vyprávěné události jsou jen noční vidiny, které nás navštívily ve spánku (mezi soumrakem a svítáním) a které jsme ze sebe setřásli při odchodu z kina.

Navrhl jsem zde dva způsoby celostní interpretace filmu. Ty ovšem nevyčerpávají bohatství tohoto díla, nýbrž jen naznačují možnosti, jakým způsobem, potencionálně v díle obsaženém, lze toto dílo vnímat, jestliže si bedlivě všímáme předmětů a událostí na plátně předváděných a jestliže je analyzujeme s perspektivou syntézy. Syntézy — jak se domnívám — ikonologické.

Přeložil Erich Sojka

81) Například takové ve filmu chybějící motivy jako Alekova kazatelská činnost, kterou začne vykonávat pod vlivem pastora Clara; Angelova a Tessina svatební noc ve starém sídle d'Urbervillů a další.

82) V románu je otázka formulována způsobem, který je adekvátnější dalšímu vývoji děje: „To je ten pan příbuzný, co udělá z Tessinky dámu?“ (s. 63.)

83) Nemám tady samozřejmě na mysli totožnost předmětu, nýbrž pouze jeho třídu.

## SUMMARY

### Iconology in Polish Filmologic Literature

Wojciech Mischke

A model of a science about a film has been created above all according to an example of literary sciences, but we also meet with attempts — though diffident ones — to apply methods elaborated on a ground of sciences about other art branches. Iconological interpretation, one of the most popular methods in theory of creative art, belongs among them. Iconological interpretation enables in part to penetrate in meanings which were intelligible to contemporary perceivers, but they became unintelligible by turn of time because their semantic continuity. The iconology further reveals and interprets symbolic values which are — in words of Erwin Panofsky — „usually unknown even to the artist himself and can be even very far from that what he wanted to express consciously“. A Polish filmologist Wiesław Godzic who investigated considerably questionably possibilities of the iconology for a film theory (An iconologically-iconographic method in examination of the film work, 1980) asserts that the film lacks these „symbolic values“ and filmology must therefore abandon attempts of their discovery. Godzic's conclusions are based on very unsteady arguments.

Certainly I do not claim that an iconological approach offers universal possibility of interpretation. Certainly it does not solve all problems which an art work puts potentially before us. And on the top of it: any work cannot be interpreted iconologically. Certainly negation of usefulness of iconological interpretation or limitation of its application as requested by Wiesław Godzic are not useful to the thing. Iconology examines among others changes taking place within the framework of the pictorial system which is dynamically variable (of course Godzic does not admit any iconographical changes). The iconological method is a fruitful way how to decipher the film as a certain mirror of its time — already for this reason we should not abandon this method. We can prove its advantage only by practical use in spite of the fact that the results of iconological interpretation until now are not by far so convincing as in the science on creative art. Of course for example Swedish historian Madelaine von Heland uses terminology of Panofsky in relation to the film work . . . A Polish translation of her study forms a certain counterpoise to considerations of Wiesław Godzic.

A search for new ways of the iconological method in filmology must legitimately start by Panofsky. Erwin Panofsky in his study „A Style and a Medium in the Film“ (1936) has used a term of the film iconography which he understood as a complex of signs a priori characterizing a figure (traditional attributes but also situations, etc.). If we apply three phases of an art work's investigation as defined by Panofsky in an area of the film, we find out that in the first phase primary natural meanings are deter-



mined. The second phase consists above all in an exact identification of these motives (topics, characters, events, . . .) which require an attribution of symbolic significance. Synthesis in which the third phase consists is so exact as is exact a selection, and as is precise the interpretation in the second phase.

With a question of iconological examination of an art work there directly corresponds two substantial things: firstly — an application of iconographic analysis we cannot limit to works of the silent film or representatives of conventionalized genres (detective stories, westerns, etc.), secondly — a film producer who has in his branch so wide selection of means at his disposal can characterize his character very relatively — he shows it in time and different situations.

An important part in filmology is played by semantic procedures. It is worth of attention how semantic has been inspired by iconology. (For example we know how the works of Panofsky influenced even original theses of Christian Metz.) Polish theoretist Bolesław W. Lewicki stated at a Polish filmological conference in the year 1975: „A leading accent of all possible standpoints and areas of filmology is still the only truth. It is the iconological truth which plays such a large part in all film forms.“

Iconological interpretation of Erwin Panofsky is an instrument which enables to penetrate into a heart of the art work. Its undebatable worth consists in that, that it combines an object of examination with a history and a time which have created the work. But for a peak iconological synthesis we need — according to Panofsky — „certain intellectual abilities, which can be compared with a diagnostic art and cannot be characterized better than a somewhat discredited term 'synthetic intuition' with which a talented laic can be equipped richer than an erudited professional“.

A scientific method is not verified by perfection of a theoretical model but in practice where it proves competent in accordance with that how it helps us to formulate new questions about a given topic and to give new answers to them. There are not many works in Polish filmologic literature which steps out from the iconological stream. Except for interpretation of an analysis of Madeleine von Heland of the film *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977). I must conclusively recall a remarkable interpretation of the film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Miloš Forman, 1975) from a pen of Jan Białostocki. I am trying myself to do an iconological analysis of the film of Roman Polański *Tess* (1979).

This analysis is an organic art of my study.

## ČESKÁ SOCIOLOGIE A OTÁZKY FILMU PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE (1945 – 1970)

**Emanuel Pecka**

Konec druhé světové války přivítali s nadšením všichni čestní vědci, zvláště pak pracovníci v oboru společenských věd, mezi nimi na předním místě sociologové. Již na květen a červen roku 1945 ohlásil své přednášky o sociologii profesor Ludvík Svoboda. Přednášky pořádal tehdejší Ústav pro sociální a hospodářskou výchovu ve velkém sále Ústřední knihovny hlavního města Prahy. Celý kurs byl veden ve velmi optimistickém duchu a tolerantně tak, aby sociologická teorie působila i jako významný faktor výchovy k demokracii. L. Svoboda kladl důraz na pochopení kategorie „sociálního konsensu“, která měla klíčové postavení v sociologických úvahách všech předních českých sociologů, především v dílech Inocence Arnošta Bláhy a Emanuela Chalupného. Profesor Svoboda zde uvedl: „Kdybychom se podívali na určité historické dění v celku, to znamená, kdybychom si udělali průřez společností za daného okamžiku, pak bychom viděli, že ty jednotlivé složky jsou v souhlase, ale že ten souhlas je větší nebo menší; to souvisí s vývojem. Vidíme, že v každé společnosti je tendence, aby ty složky byly ve shodě. To je to, čemu se říká v sociologii sociální konsensus čili sociální shoda. Ta shoda záleží v tom, že určitá sociálně ekonomická základna má za následek určitou společenskou stavbu, ta má za následek určité vztahy a ty mají za následek různé ideologie.“<sup>1)</sup>

Svobodův výklad odpovídal existujícímu sociálnímu konsensu všech těch vrstev národa, které prožívaly radost z vítězství nad fašismem. V duchu tohoto konsensu bylo i vystoupení Josefa Ludvíka Fischera případně nazvané Den po válce. J. L. Fischer byl přesvědčen, že nastala doba, kdy tvorba sociálně

1) L. Svoboda, *Nástin socialistické ideologie*. Praha 1946, s. 69.



spravedlivého řádu ve společnosti je zájmem naprosté většiny národa. Proto nesouhlasil s názory, které propagovaly potřebu budovat přechodné poválečné období v podobě diktatury proletariátu a varoval před dogmatickým přejímáním marxismu. „Dovolte,“ napsal J. L. Fischer, „abych při vší úctě, kterou mám k dílu Marxovu a Engelsovu jako dílům vědeckým, při všem uznání, jehož zasluhuje jejich ekonomické pojetí dějin jako heuristická metoda, mnohdy neobyčejně plodná, jindy zas stejně scestná, při všem uznání, jež osobně chovám vůči dialektické metodě, spatřuje v ní úkol, dokonce velmi časový, který ovšem bude musit být plněn bez ohledu na částečné a mnohdy velmi sporné výsledky, na tomto poli vytěžené Marxem i Engelsem, dovolte, abych při tom všem prostě konstatoval, že vědecké ani filozofické myšlení se se smrtí těchto myslitelů nezastavilo a že se také nemíní zastavit na něčí rozkaz. Vyžaduje-li církev bezpodmínečné podřízení dogmatu, neexistuje pro vědce ani filozofa žádné dogma, jež by jim mohlo být vnucováno či nadiktováno. To ovšem neznamená, že by vědecké myšlení bylo myšlení nezávazným, právě naopak: není žádného druhého, jež by podléhalo přísnější řeholi. Ale tuto řeholi si ukládá sama věda, řídící se jedinou snahou: dopátrat se pravdy.“<sup>2)</sup>

Mnozí pracovníci ve společenských vědách přecházeli k marxismu. Byli mezi nimi přesvědčení badatelé, ale i četní konjunkturalisté. Někteří se do táboru marxismu „dopracovali“, jiní byli „vybráni“ či „získáni“. K žádné z těchto skupin nepatřili přední čeští sociologové (I. A. Bláha, E. Chalupný, B. Foustka, J. L. Fischer, J. Král, O. Machotka, Z. Ullrich, J. Mertl a další). Jejich stanoviska byla zcela zřetelná. Neznamenala však nikterak odmítání aktivní spolupráce při tvorbě sociálně spravedlivé společnosti. Příkladný v tomto směru je přístup E. Chalupného, I. A. Bláhy a J. L. Fischera.

Chalupný necelý rok po skončení války (1946) publikoval své srovnání některých přístupů pozitivistické sociologie s marxismem. Napsal na toto téma pojednání J. Stalin a sociologie. Kladl především důraz na vědeckou stránku marxismu a kritizoval jeho vulgarizující a nevkusné zjednodušování, kterým se vyznačovala poválečná vlna propagace marxismu u nás. Chalupný zde postihl určitou tendenci „plebeismu“ projevující se v podobě neúcty ke vzdělanosti a vzdělancům i v podobě přeceňování nejzaostalejších forem fyzické práce. S tímto „kultem zaostalosti“ který měl morální hodnotu v tom, že i nejprostším lidem měla být přiznána všechna lidská práva, se však prosazoval uměle vytvářený „třídní odsudek“ intelektuálů, kteří nebyli členy komunistické strany. Chalupný citlivě zachytil první záchvěvy tohoto nezdravého jevu, jehož patologické projevy nabyly koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let obludných rozměrů.

Přesto, že Chalupný viděl počátky těchto deviací, byl ještě v roce 1946 pře-

---

2) J.L. Fischer, *Den po válce*. „Arch“ 1, 1969, č. 1, s. 16.

svědčen, a to i díky Stalinově brožuře O dialektickém a historickém materialismu, že marxismus je vědecká teorie.<sup>3)</sup> To ovšem pro Chalupného znamenalo, že každá vědecká teorie, tudíž i marxismus, je přístupný polemice, výměně názorů a kritice. Chalupný po celý život polemizoval s mnohými teoriemi a názory, a to i s názory „mocných“ a nikdy v minulosti proti němu nebylo použito paragrafu nebo jiného mocenského prostředku, který by mu takovou činnost zakazoval. Polemizoval proto ještě v roce 1946 i se Stalinem.

Chalupný jako vědec byl přesvědčen, že věřit mohou lidé, čemu se jim zachce, třeba i v blízkost „břehů komunismu“. Brát komukoliv jeho víru považoval za stejně neslušné, jako komukoliv nějakou víru vnucovat. To však nechápal jako věc vědy, ale spíše jako mravní problém. Vědec měl podle Chalupného v osvobozené republice i nadále povinnost konstatovat, odhalovat a zveřejňovat vědecky poznanou pravku „padni, komu padni“. Byl přesvědčen o potřebnosti sociologické vědy, ať už lidé budou věřit čemukoliv. Záhy však byl napadán jako buržoazní ideolog a jeho sociologie označována za pavědu.<sup>4)</sup>

Čeští sociologové se přihlašovali k aktivní účasti na organizaci nové společnosti. Byli však „zásadně“ odmítnuti. Marxisté, a to obvykle „začínající“ a velmi mladí, kategoricky prohlašovali své nikoliv. V jejich negaci nešlo o kritiku jednotlivých stránek, teorií či principů, ale o likvidaci sociologie jako „buržoazní pavědy“ vůbec.

V roce 1948 ještě vycházela Sociologická revue, kterou s šefredaktorem I. A. Bláhou řídili ještě E. Chalupný a J. L. Fischer. Bláha vystoupil jednak proti značkování sociologie jako buržoazní vědy a jednak proti intrikám směřujícím k úplné likvidaci Sociologické revue. Prvnímu problému věnoval Bláha svoji stať Na obranu sociologie a druhému pak odpověď L. Sochorovi v článku Tvorba.<sup>5)</sup>

Bláhův postoj k otázce, zda je či není sociologie „buržoazní věda“ je i dnes poučný. „Ostatně se domnívám,“ napsal I. A. Bláha, „že obvinění sociologie z nějaké buržoaznosti padá spíše na obviňovatele samotné než na moderní empirickou sociologii. Neboť je usvědčuje z diletantské povrchnosti a z neznalosti moderní sociologie. Ten, kdo chce sociologii kritizovat, musí ji znát. Jako nebyl Carnap poražen jako logik tím, že byl nazván schizofrenikem, jako nebyla vyvrácena Einsteinova teorie relativity tím, že byla prohlá-

3) Srov. E. Chalupný, *J. Stalin a sociologie*. „Sociologická revue“ 12, 1946, č. 1, s. 27–35.

4) L. Sochor, *Společenská pavěda E. Chalupného*. „Rudé právo“ 17. února 1949, č. 40, s. 5.

5) A. B. [I. A. Bláha], *Na obranu sociologie*. (Je sociologie „buržoazní“ věda?). „Sociologická revue“ 14, 1948, č. 2 – 3, s. 148–152; týž, *Tvorba*. Tamtéž, č. 4, s. 304–306. Dále srov: týž, *Snad po staru, ale podle pravdy (nikoli Pravdy)*. Tamtéž, s. 306–308 (Bláhova reakce na článek: R.N. Foustka, *Po staru*. „Lidové noviny“ 1. 12. 1948).



šena za výplod degenerovaného židovského ducha, tak se také výtkou buržoazní sociologie nic proti sociologii nedokazuje.“<sup>6)</sup>

Abychom však pochopili opravdovost Bláhovy obrany, musíme si uvědomit právě jeho osobní podíl na skutečnosti, že česká sociologie svými výstupy v konkrétním výzkumu společnosti dosahovala již značného stupně autonomizace. Zcela zřetelně se již prokázalo, že přístup této vědy k analýze sociálních skutečností je nezastupitelný, a proto potřebný. Navíc Bláha, podobně jako Chalupný a Fischer, chápal řízení moderní společnosti jako proces, který se opírá o výkon a vědu. Socialistickou společnost považovali proto za nemyslitelnou bez konkrétních poznatků získaných sociologickými šetřeními.

Socialistická společnost neexistovala. V boji o moc se sice slibovala „cesta k socialismu“, ale v tomto boji se zápasilo o moc, nikoliv o hodnoty, které budoucí socialistická společnost k tomu, aby se stala společností nejdemokratičtější, bude potřebovat. V tomto zápase byly mnohé hodnoty (např. lidská práva) do značné míry zlikvidovány tím, že byly prohlášeny za buržoazní. S nimi odešli nebo byli odstraněni i jejich zastánci, protože prostředky k vyjádření názorů – noviny, časopisy, rozhlas a knižní produkce přešly do rukou „vítězů“. V tomto stadiu boje o moc označení sociologie za „buržoazní vědu“ vlastně znamenalo její rozsudek smrti.

V tomto rámci v letech 1945 – 1948 sociologové nejen vyjádřili svá stanoviska k základním procesům vývoje společnosti, ale pokračovali v poznávání jednotlivých oblastí sociální reality a usilovali i o objevování nových výzkumných problémů. Takovou znovuobjevovanou, ale ne příliš frekventovanou oblastí pro sociologii byl i film. Ze světové sociologické literatury byla u nás známa pouze kniha J. P. Mayera *Sociology of Film*.<sup>7)</sup>

V terénních výzkumech brněnské sociologické školy se vždy počítalo i s šetřením výchovného a zábavného působení filmu, ale ani zde nedošlo k soustavnému monografickému zpracování. Vedoucí osobnost této školy, prof. I. A. Bláha, podporoval tuto možnost jednak svým komplexním sociologickým výzkumem města Brna v roce 1947 a jednak bezprostředními radami a pomocí posluchačům sociologie. Například svůj dosud nepublikovaný rukopis knihy *Sociologie umění* dal k dispozici kandidátovi sociologie Jiřímu Kolajovi, který připravoval svoji rigorózní disertaci právě o sociologii filmu. Po úspěšné obhajobě ji J. Kolaja vydal pod názvem *K problematice filmu*.<sup>8)</sup>

Kolaja sociologicky sledoval film jako charakteristický kulturní a sociální jev doby a snažil se zachytit podobnost kulturních a sociálních struktur své doby s filmem. Např. podobnost mezi filmem a průmyslovým výrobkem:

6) I. A. Bláha, *Na obranu sociologie*, s. 149.

7) J. P. Mayer, *Sociology of Film*. London 1945.

8) J. Kolaja, *K problematice filmu*. Praha 1948.

„Film se nejen svou strojovou genezí, svou formou socializace, nýbrž i hodnocením se strany obecnosti pohybuje na hranici strojového výrobku . . . Ruku v ruce s charakterem strojovosti anebo přesněji řečeno, právě pro svůj strojový charakter nabývá film zároveň i charakter demokratičnosti. A to nejen svou formou, nýbrž i svým obsahem. Optičnost filmových obrazů je demokratizovatelná nám všem bez jakéhokoliv předběžného vzdělání a cviku.“<sup>9)</sup>

Jakou funkci přisuzoval J. Kolaja filmu ve společnosti po druhé světové válce?

Kolaja chápal kategorii „společnost“ v duchu názorů svých vysokoškolských učitelů (I. A. Bláha, E. Chalupný), tj. jako celek složený z rozdílných částí, které usilují o zachování jisté rovnováhy „bránice se tak proti překrvení některé ze společenských funkcí na úkor druhé“.<sup>10)</sup> Do souhry těchto složek zařazoval J. Kolaja o film. Film plní tuto svoji funkci jednak z hlediska společnosti a jednak z hlediska jednotlivce: „Společnost jako živá dynamická jednotka, která se stále uskutečňuje, ale zároveň není nikdy hotova, vyvíjí síly — tlaky k udržení své společenskosti. Film je nepochybně jeden z prostředků, kterým se tato společensko-záchovná funkce (společensko-tvorná funkce) realizuje. Jedinec, který se snaží filmem ukojit své duševní potřeby, vykonává tím nevědomky také společensko-záchovné funkce filmu.“<sup>11)</sup>

Kolaja spatřuje důvody této funkce filmu především ve srozumitelnosti a přístupnosti filmových znaků všem lidem bez rozdílu vzdělání. A tak film je nejširším nástrojem informace o faktech „optické povahy“. To je také rámec jeho výchovných vlivů. Společensko-záchovné a informačně-výchovné funkce považuje J. Kolaja za funkce společensky dostředivé. Existuje však i funkce sociálně destruktivní tam, kde film propaguje jistou dávku násilí.<sup>12)</sup>

Propagace násilí zde ještě není chápána jako hrozící nebezpečí mobilizace agresivních tendencí ve společnosti. Ta se objevuje o několik let později, tak jak na to upozornil Herbert Marcuse ve své studii *Agressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft*, kde klade za vinu nejen filmu, ale i ostatním sdělovacím prostředkům vliv na vytváření situace, jejímž „normálním znakem“ je psychologické přivyknutí na válku a na určitou kvótu mrtvých.<sup>13)</sup> Kolaja však naznačil i tuto tendenci, když zdůraznil význam sociálně kompenzační funkce filmu. Za příklad aplikace této funkce považuje většinu Chaplinových filmů. „Všichni slabí a odstrkovaní,“ napsal J. Kolaja, „jsou kompenzováni vítězstvím slabého mužička v tvrdáku. Stejně tak i vítězství

9) Tamtéž, s. 60–61.

10) Tamtéž, s. 62.

11) Tamtéž, s. 62–63.

12) Tamtéž, s. 66.

13) Srov. H. Marcuse, *Agressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft*. In: *Friedensforschung*. E. Krippendorff (ed.), Köln — Berlin 1970, s. 133–146.



spravedlnosti ve filmu, milostné scény, cizí země a moře působí kompenzačně. Tato kompenzační funkce filmu se může ovšem často změnit ve funkci stimulační a často společensky odstředivě stimulační. Filmy o dobrodružích a gangsterech, stejně jako filmy, které ukazují přepych a laciné způsoby hospodářského a sociálního vzestupu, navádějí zvláště k napodobení a tím tedy nutně působí sociálně destruktivně.<sup>14)</sup>

Tak Kolajova monografie vede k nastolení otázky, a to otázky sociologicky závažné, o hodnotě filmu a změnách v postojích diváků. Tento závažný problém však sociologie u nás po roce 1948 řešit nemohla, protože jako obor byla prostě zakázána. Ve čtvrtém čísle patnáctého ročníku Sociologické revue se její redaktoři omluvili čtenářům, že jde o vydání posledního čísla.

Z historie společenskovedního poznání je známo, že aktuální poznání společnosti je často velmi nepřesné, protože mnohé současné jevy a události se výrazně projeví až ve svých důsledcích, které teprve nastanou. Věda, která by však realizovala toto aktuální poznávání struktury a dynamiky současné společnosti, byla prohlášena za buržoazní, a tudíž společnosti nepřátelskou.

V druhé polovině čtyřicátých let a v padesátých letech se konkrétní projevy společenského života, včetně významných osobností, hodnotily za použití vyspekulovaných šablon a obrazných definicí. Nešlo o konkrétní rozbor, ale o předem stanovenou nálepku či nadávku. Tak např. A. Kolman napsal stať Bertrand Russell – zbrojnoš imperialismu, v níž za základ Russellovy etiky označil „zvířecký buržoazní individualismus“.<sup>15)</sup>

Na I. ideologické konferenci vysokoškolských vědeckých pracovníků, která se konala v Brně v roce 1952, již obor sociologie, považovaný navíc za kosmopolitický, zastoupen nebyl. Václav Kopecký však předvedl, co je to dogmatická metoda s „aktuálními aplikacemi“. Řekl zde, že imperialisté „používají jako své zbraně právě tak kosmopolitismu, jako nacionalismu“ a provedl následující aplikaci: „Kombinuji používání těchto svých zbraní. Vidíme to i na zrádné činnosti agentů západního imperialismu, na ideologické výzbroji zrádných band titovců, rajkovců, trajčokostovů apod., u nás bandy Slánského, Švermové, Šlinga, Clementise a spol. Vidíme, že k jejich výzbroji patřil kosmopolitismus v podobě trockistické a sionistické stejně jako nacionalismus.“<sup>16)</sup> Tato metoda aplikací, naprosto nepřijatelná ve společenské vědě vůbec, byla psychologicky doplňována přístupem apriorního podezřívání, což mohlo být v určitých souvislostech považováno za „angažované hodnocení“.

14) J. Kolaja, *K problematice filmu*, s. 67.

15) A. Kolman, *Bertrand Russell – vooružoněc imperialismu*. „Voprosy filosofii“, 1953, č. 3, s. 168–182.

16) V. Kopecký, *Proti kosmopolitismu jako ideologii amerického imperialismu*. In: *Sborník dokumentů I. ideologické konference vysokoškolských vědeckých pracovníků*. Praha 1952, s. 26.

Nebezpečnost této metody spočívala v tom, že vytvářela atmosféru obav a strachu z konkrétního výzkumného procesu, bez něhož v sociologii pracovat nelze. Každý empiricky zjištěný fakt mohl být takto libovolně posouzen a hodnocen jako nepřátelský zájem. Společenské vědě se tak vnucovala role komentátora obecných, často nic neříkajících usnesení. Důsledkem bylo oddělování obecných závěrů (často předem připravených) od studia fakt. Teorie a empirie se tak dostaly do zvláštního postavení, v němž teoretické postuláty, pokládané předem za pravdivé, se obracely k empirickým skutečnostem v nejlepším případě jako k ilustraci.

Sborník z brněnské konference neobsahuje žádný příspěvek z oboru sociologie. L. Štoll se sice ve svém referátu pětkrát zmínil o sociologii, ale pouze jako o teoriích, které „nemají s vědou nic společného“.<sup>17)</sup> Na konferenci se ozvaly některé hlasy (J. Popelová, J. Macek) volající po potřebě orientovat vědecké bádání na sepětí teorie a empirie, které však L. Štoll považoval za „zmatek a nedorozumění“.<sup>18)</sup>

Po kritice dogmatismu v roce 1956 v SSSR bylo možné i v našich poměrech nastolit problém konkrétního výzkumu společnosti, i když ještě nikoliv bez rizika, že pracovníci upozorňující na tuto možnost vědeckého poznání sociálních jevů, budou označeni když ne za třídního nepřítele, tak aspoň na nositele buržoazních přežitků ve společenské vědě. Tak po dlouhé době došlo k diskusi o překonávání spekulace, schematismu a dogmatismu. Jako jedna z cest se nabízelo poznání metod užívaných v empirické sociologii.

I ne příliš rozsáhlá možnost diskuse o dříve zakázaném vědním oboru s sebou přinášela větší pocit svobody, a tudíž i širší společenský zájem o sociologii. Lidé, kteří nebyli bezprostředně zainteresováni na rozvoji sociologie u nás, ale věděli o jejím pronásledování, se zajímali o její rehabilitaci jako o symptom možnosti větší svobody myšlení a projevu. Tak se sociologie opět stala předmětem širšího společenského zájmu.

Již v roce 1958 mohl Jaroslav Klofáč publikovat *Přehled hlavních oblastí a nejdůležitějších metod současné západní sociologie*.<sup>19)</sup> Šlo o informaci, která se spíše orientovala na rozsah popisované problematiky, než na podstatný rozbor. Proto také zmínka o sociologii filmu je tohotu druhu. Klofáč ji uvádí jako součást výčtu jednotlivých sociologických disciplín, které se v západní sociologii pěstují: „Existuje sociologie sportu, hry, sociologie tisku, rozhlasu, filmu, sociologie módy . . .“<sup>20)</sup> V roce 1959 Jaroslav Klofáč společně s Vojtě-

17) Tamtéž, s. 57.

18) Tamtéž, s. 51.

19) J. Klofáč, *Přehled hlavních oblastí a nejdůležitějších metod současné západní sociologie*. In: L. Tondl a kol., *Současná západní filozofie*. Praha 1958, s. 163–199.

20) Tamtéž, s. 190.



chem Tlustým vydali svou monografii s názvem *Současná empirická sociologie*, jejíž titul neozdobili ani značkou „západní“, ani „buržoazní“. Bylo jim to ovšem vytýkáno. O filmu a jeho výzkumu zde uvedli:

„Výzkum filmu tvoří především důležitou součást sociologie kultury. Film je však zároveň pro svou podmanivou přístupnost masám a názorný 'jazyk' významným prostředkem moderní propagandy. O masovém účinku filmu (třebas se rychlým šířením televize jeho funkce snižuje) svědčí skutečnost, že na světě je přibližně asi 100 000 kin s 50 miliony míst. Sociologové zajímá hlavně účinek filmu na smýšlení mas, po případě jak jsou jednotlivé druhy filmové produkce přijímány. Vzhledem k značnému kulturnímu, osvětovému, pedagogickému, psychologickému a politickému vlivu filmu na široké vrstvy zajímá jeho výzkum odborníky mnoha odvětví . . .“<sup>21)</sup>

To byly první kroky k obnově sociologie, která oficiálně nebyla povolena do roku 1963. V listopadu 1962 uveřejnil J. Klofáč v *Rudém právu* článek nazvaný *Náléhavý požadavek praxe našeho dalšího rozvoje*. Kritizoval zde zaostávání společenské teorie, její povšechnost a malou pomoc společenské praxi. Východisko spatřoval v konkrétních empirických výzkumech. Je pochopitelné, že prosadit takový článek do *Rudého práva* v tehdejších poměrech bylo možné jen za pomoci celé řady stranických funkcionářů, lidí vzdělaných a demokraticky smýšlejících. Byli to většinou ti, kteří se pak po vstupu vojsk stali předmětem pronásledování aktivními normalizátory. Klofáč ve svém článku také musel volit určitou kompromisní formu, aby zcela nenarušil charakter tehdejší publicistiky. Proto když uváděl potřebnost empirických sociologických šetření, musel zdůraznit, že empirický výzkum není všelékem a že vždy marxistovi musí jít o zachování správné míry mezi teorií a empirií. „Přitom samozřejmě nejde jen o pouhý popis,“ napsal J. Klofáč, „jak je to časté v buržoazní empirické sociologii, ale zároveň o zobecnění, hledání hlubších souvislostí a příčin, a to s cílem, aby mohly být dány podklady pro praktické zásahy.“<sup>22)</sup> Klofáč, jak jsem ho poznal, byl o tom ovšem přesvědčen.

Snahy po znovuvybudování sociologie v české vědě byly vlastně kritikou dogmatické schematičnosti a spekulativnosti. O sociologii se již mohlo veřejně diskutovat. V listopadu 1963 mohl J. Klofáč použít název této vědy v titulu svého článku *Jak je to s naší sociologií?*, v němž se mimo jiné uvádí:

„Zkrátka, aby naše sociologie a hlavně sociální výzkum splnily to, co se od nich očekává a měly vůbec nějaký smysl pro praxi, musí být splněny některé základní teoretické a organizační předpoklady:

21) J. Klofáč — V. Tlustý, *Současná empirická sociologie*. Praha 1959, s. 159–160.

22) J. Klofáč, *Náléhavý požadavek praxe našeho dalšího rozvoje*. „*Rudé právo*“ 6. listopadu 1962, č. 307, s. 4.

1. Dát sociálnímu výzkumu co nejsolidnější teoretickou základnu, především ve vědeckých technikách a metodách výzkumu.
2. Ustavit vědecká sociologická pracoviště, jež by jednak teoreticky rozvíjela tento obor, jednak na základě vědeckých metod prováděla konkrétní výzkumy.
3. Zajistit koordinaci sociálních výzkumů a spolupráci teoretických sociologických pracovišť i těch úseků, kde pro správné řízení příslušných oblastí sociálního života je nezbytný sociální výzkum.<sup>23)</sup>

10. dubna 1964 byla ustavena Československá sociologická společnost v čele s profesorem Jaroslavem Klofáčem. Postupně vznikala jednotlivá sociologická pracoviště a v roce 1965 začal vycházet první ročník Sociologického časopisu. Sledovat proto skutečný firemní zájem sociologie o film v této době by bylo přinejmenším nepřesné. Nelze však přehlédnout, že i v padesátých letech se objevovaly v tisku výstupy, v nichž bychom našli sociologické postřehy, hypotézy a dílčí úsilí o sociologickou orientaci. Patří k nim takové studie jako např. A. M. Brousila *O filmu a literatuře*,<sup>24)</sup> Z. Nejedlého *Několik slov o filmu*<sup>25)</sup> nebo F. Vrby *Nová jména v československém filmu*<sup>26)</sup> aj.

V roce 1965 schválilo Vědecké kolegium filozofie a sociologie Koncepti rozvoje československé sociologie v letech 1966 – 1970. Časové vymezení rokem 1970 jako by předjímalo, že tímto rokem opět začne devastace sociologie a společenských věd u nás vůbec. V koncepci byla stanovena síť sociologických pracovišť (celkem 18) a struktura úkolů československé sociologie v letech 1966 – 1970. Tuto strukturu tvořilo 22 úseků od obecné sociologie, dějin sociologie přes výzkum volného času až po sociologii rozvojových zemí a sociologii armády. Desátý úsek tvořila sociologie kultury.<sup>27)</sup> Na samostatné vymezení sociologie filmu se v tomto stadiu rozvoje sociologie u nás ještě nemyslelo. Sociologie kultury se měla ovšem zaměřovat na problematiku masové kultury, mimoškolní vzdělávání, na kulturní aktivitu ve volném čase, na studium problematiky sdělovacích prostředků, na metody a techniky sociologického výzkumu v oblasti kultury apod.<sup>28)</sup> Koncepce o garantech tohoto úkolu uvádí: „Výzkum těchto otázek bude provádět fakulta osvěty a novinářství University Karlovy ve spolupráci s Osvětovým ústavem v Praze a Brati-

23) Týž, *Jak je to s naší sociologií?* „Rudé právo“ 2. listopadu 1963, č. 302, s. 3.

24) A. M. Brousil, *O filmu a literatuře*. „Var“ 2, 1949, č. 6–7, s. 186–189.

25) Z. Nejedlý, *Několik slov o filmu*. In: Z.N., *Za kulturu lidovou a národní*. Praha 1953, s. 211–215.

26) F. Vrba, *Nová jména v československém filmu*. In: *Kniha o vědě, technice a kultuře XX. století*. Praha 1960, s. 398–408.

27) *Koncepce rozvoje československé sociologie v letech 1966 – 1970*. „Sociologický časopis“ 1, 1965, č. 6, s. 649–655.

28) Tamtéž, s. 653.



slavě, Československým rozhlasem a televizí, s některými pracovišti vysokých škol a Sociologickým ústavem ČSAV.<sup>29)</sup>

Z uvedené koncepce specifické zaměření na otázky filmu nebylo zcela patrné. Zájem sociologů o otázky masové kultury a o kulturní aktivitu ve volném čase naznačoval, že na půdě firemní sociologie se objeví studie a výzkumy dotýkající se filmu když ne komplexně, tak alespoň v souvislostech s uvedenými problémy.

První kontakt sociologů s filmovou problematikou v polovině šedesátých let se však uskutečnil na semináři sociologických filmů, který se konal z podnětu doc. Bedřicha Weinera, předsedy vědecko-metodické rady sociologie Společnosti pro šíření vědeckých a politických znalostí, v Praze ve dnech 11. a 12. října 1965. Cílem tohoto semináře bylo „... seznámit vědecké a umělecké pracovníky i zástupce příslušných institucí s československou i zahraniční tvorbou sociologických filmů při ovlivňování myšlení a chování lidí, navázat osobní kontakty mezi sociology a filmovými a televizními pracovníky a naznačit možnosti realizace sociologických filmů u nás“.<sup>30)</sup>

V jednotlivých referátech se o filmu uvažovalo jako o sociologickém nástroji poznání společnosti, jako o technice lidských vztahů, tedy jako o sociologické metodě. Realizačními metodami sociologických filmů se zabýval ve svém vystoupení dr. Ludvík Baran z katedry dokumentaristiky FAMU. Upozornil na fantazijní a dokumentární zobrazování ve filmu a v televizi. Seminář měl svoji dokumentační část, v níž byly účastníkům promítnuty následující filmy:

*Když nám bylo osmnáct* (r. V. Doseděl)  
*Generace bez pomníku* (r. R. Krejčík)  
*Hrdinové, na které nezbyl čas* (r. I. Toman)  
*Potlach* (r. P. Brezina)  
*Horečka* (r. I. Soeldner)  
*Národnost dětská* (r. R. Činčera)  
*Dvanáct rozhnevaných předsedů* (r. J. Pogran)  
*Slovo mají zemědělci* (r. M. Hrubý)  
*Největší přání* (r. J. Špáta)  
*Proč?* (r. E. Schorm)  
*Zrcadlení* (r. E. Schorm)  
*Pozor na hlavu* (r. O. Očenáš)  
*Praha ze soboty na neděli* (r. B. Šefranka)

29) Tamtéž.

30) J. Macků, *První seminář sociologických filmů*. „Sociologický časopis“ 2, 1966, č. 1, s. 122.

Obsahově se filmy orientovaly ve velké části na způsob života a jeho proměny a konfliktnost u věkové sociální skupiny mládeže, pozornost však byla věnována i metodickým postupům (např. film-anketa).

V roce 1966 se českoslovenští sociologové připravovali na 6. světový sociologický kongres, který se konal ve dnech 4. – 11. září 1966 v Evianu ve Francii. Z Československa se kongresu zúčastnila desetičlenná oficiální delegace. Jednání probíhalo v sekcích, výzkumných komisích a v pracovních skupinách. V pracovní skupině zabývající se otázkami masové komunikace byl předložen rovněž příspěvek pracovníků Filmového ústavu z Prahy M. Benešové, I. Pondělíčka, Z. Štábly a I. Svitáka na téma *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*. Byl přijat velmi kladně a v pracovní skupině bylo konstatováno, že „tento příspěvek otevřel cestu ke zkoumání sociologie kina“.<sup>31)</sup>

Autoři příspěvku zkoumali problém životního úspěchu filmových hrdinů. Provedli srovnání s rokem 1960 a s filmovými hrdiny z tvorby let 1963 – 1965. Zatímco tvorba roku 1960 přináší ještě prvky schematičnosti, hrdinou je převážně příslušník dělnické třídy, tvorba tzv. nové vlny je pojata demokratičtěji, pluralističtěji, bez moralizování a schematizace. Je zcela zřejmé, že příznivější podmínky, které vedly v těchto letech k obnovení sociologie, spolupůsobily rovněž při vstupu nové generace režisérů, kteří po absolutoriu na FAMU natočili svůj první celovečerní film. Byli to následující filmy, u nichž autoři příspěvku uvedli rok výroby, jméno, datum a místo narození režiséra.<sup>32)</sup>

|      |                             |                |              |                          |
|------|-----------------------------|----------------|--------------|--------------------------|
| 1962 | <i>Slnko v sieti</i>        | Štefan Uher    | 4. 7. 1930   | Prievidza                |
| 1963 | <i>Černý Petr</i>           | Miloš Forman   | 18. 2. 1932  | Čáslav                   |
| 1963 | <i>Křik</i>                 | Jaromil Jireš  | 10. 12. 1935 | Bratislava               |
| 1963 | <i>O něčem jiném</i>        | Věra Chytilová | 2. 2. 1929   | Ostrava                  |
| 1963 | <i>Postava k podpírání</i>  | Pavel Juráček  | 2. 8. 1935   | Příbram                  |
| 1964 | <i>Démanty noci</i>         | Jan Němec      | 12. 7. 1936  | Praha                    |
| 1964 | <i>Každý den odvahu</i>     | Evald Schorm   | 15. 12. 1931 | Praha                    |
| 1965 | <i>Bloudění</i>             | Antonín Máša   | 22. 7. 1935  | Višňová,<br>okr. Příbram |
| 1965 | <i>Intimní osvětlení</i>    | Ivan Passer    | 10. 7. 1933  | Praha                    |
| 1965 | <i>Nikdo se nebude smát</i> | Hynek Bočan    | 29. 4. 1938  | Praha                    |

31) P. Machonin – Z. Strmiska, 6. světový sociologický kongres v Evianu. „Sociologický časopis“ 3, 1967, č. 2, s. 211.

32) M. Benešová – I. Pondělíček – I. Sviták – Z. Štábly, *Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu*. (Příspěvek pro VI. světový sociologický kongres v Evianu v září 1966). „Sociologický časopis“ 3, 1967, č. 5, s. 564.



Každým rokem se vydávají milióny (v různých měnách) na výrobu filmů s přesvědčením nebo se snahou, aby jejich hrdinové zapůsobili na určité změny v postojích diváků. Vždy jde o širokou a pestrou paletu postojů lidí k alkoholismu, mládeže k starším občanům, k rasové či ženské otázce, k užívání drog, k partnerským vztahům, k erotice apod. Obecným základem je pro takové působení právě hodnotová orientace filmových hrdinů.

Pracovníci Filmového ústavu ve svém příspěvku sestavili schéma základních hodnot a dospěli k závěru, že „výraznou převahu mají ony hodnoty, které se bezprostředně týkají lidských vztahů, zatímco méně než polovina postav reprezentuje hodnoty kolektivního a sociálního řádu. Pozoruhodně nízké jsou počty osob, které jsou hodnotově orientovány na slávu, prestiž, materiální statky, moc, komfort, vědění. Konečně je příznačná i naprostá neexistence náboženských, uměleckých a vlasteneckých hodnot a amorálních cílů. Hodnoty jsou chápány dynamicky a vztah k nim se u jednotlivých postav často mění, v některých případech až k opaku původního stanoviska.“<sup>33)</sup>

Výzkum ukázal, že režiséři mladé vlny protestují svým dílem proti schematismu a podřizování se dogmatické manipulaci. Jde jim o stejná zjištění jako sociologickému výzkumu, který objevuje konkrétní jednající lidské individuality a jejich specifické projevy. Objevuje to nikoliv jen proto, že lidé chtějí žít svobodně, ale také proto, aby se svoboda a nezadatelná lidská práva stala součástí jejich životní motivace a hodnotové orientace.

Na rozvoj české sociologie v šedesátých letech působila mimo řady dalších proudů sociologie polská. Pokud jde o otázky filmu a masové kultury, značný ohlas u nás měla kniha A. Kłoskowské *Kultura masowa* (Krytyka i obrona), vydaná ve Varšavě v roce 1964 a v českém jazyce v Praze 1967. Film charakterizuje jako „první oblast masové kultury, kde se stalo běžným používání termínů 'průmysl' a 'produkce' v aplikaci na úvahy o kultuře v užším slova smyslu“.<sup>34)</sup> Její ideje spolupůsobily na vytváření konkrétních projektů sociologických výzkumů, v nichž byla věnována dílčí pozornost i filmu.

Jeden z takových výzkumů z poloviny šedesátých let se zabýval vztahem vysokoškolských studentů a masové kultury v Praze. Probíhal na fakultách: přírodovědecké, matematicko-fyzikální, technické a jaderné fyziky, právnické, politické ekonomie a na elektrofakultě. Výzkum měl získat fakta o kulturních zájmech posluchačů co do struktury a intenzity těchto zájmů.

Výsledky výzkumu ukázaly, že film patří na přední místo při využívání volného času. Jak uvádí zpráva o výsledcích výzkumu, „studenti navštívili za měsíc, v němž byl konzum sledován, podstatně více filmových představení než

33) Tamtéž, s. 568–569.

34) A. Kłoskowská, *Masová kultura*. Praha 1967, s. 129.

všech ostatních kulturních podniků dohromady a také viděli za tuto dobu více filmů, než přečetli knih. Z celkového počtu 3 565 absolvovaných kulturních podniků (případně přečtených knih) připadá na filmová představení 38,8 %, na divadla, koncerty (včetně džezových), výstavy a večery poezie dohromady 31 % a na přečtené knihy 30,2 % z této celkové sumy, která představuje vysokou průměrnou konzumaci 8,5 kulturních podniků za měsíc, nepočítaje v to konzumaci realizovanou prostřednictvím rozhlasu a televize.<sup>35)</sup>

Podobně velký zájem o film u dorůstající generace, a to i v továrnách a na středních školách, zjistila v polovině šedesátých let i další sociologická šetření. Ukazují to i výsledky výzkumu volného času, které potvrzují, že dělnická a středoškolská mládež tráví volný čas tím, že volí aktivity, v nichž převládá „návštěva kin, poslech rádia (převážně taneční hudby) a televize (kterou sleduje 95 % mládeže). V televizi se sledují hlavně celovečerní filmy.“<sup>36)</sup>

Rozsáhlejší sociologický výzkum zaměřený výrazně na problematiku filmu a společnosti byl ukončen v roce 1969. Byla to akce badatelského kabinetu Filmového ústavu, který provedl obsažné šetření „Obrazu člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963“. Na výzkum se vedle pracovníků Filmového ústavu Ivana Svitáka, Marie Benešové a Zdeňka Štábly, podíleli externí spolupracovníci ústavu Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Roman Erben a Petr Král.

Za předpoklady správné orientace tohoto výzkumu považovali autoři aplikaci znalostí z obecné sociologie, jejích metod a technik, dále pak poznatky ze sociologie kultury, sdělovacích prostředků a volného času.<sup>37)</sup>

Zhodnocení těchto sociologických poznatků se projevilo i při formulaci závěrečné 385stránkové zprávy. Film je zde posuzován především v souvislosti se sociologickými poznatky o masové kultuře jako „moderní mýtus, jenž vytváří podstatnou část této kultury, a jako masové sdělení, jež je v určité souvislosti s problematikou volného času, nudy, komunikace, interpersonálních vztahů a s prefabrikací myšlenkových stereotypů“.<sup>38)</sup>

Pokud jde o cíl výzkumu, autoři považovali právě vlastní sociologickou problematiku, tj. vztah společnosti a filmu, za základní a nosnou část celého šetření. U časových vymezení, po deseti letech, sledovali charakter vzorku, dějinnou základnu, obraz člověka, jak jej podávala filmová produkce jednotlivých časových úseků, a v nich i charakteristiku určitého ideologického profilu filmu.

35) L. Malická, *Vysokoškolští studenti a masová kultura*. „Sociologický časopis“ 6, 1970, č. 1, s. 13.

36) A. Červinka a kol., *Práce a volný čas*. Praha 1966, s. 149.

37) M. Benešová – I. Sviták – Z. Štábly a kol., *Obraz člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963*. Praha 1969 (interní tisk Filmového ústavu), s. 3.

38) Tamtéž.



Výzkumná zpráva představuje obsáhlý materiál, který spočívá jednak v empirických zjištěních a jednak v závěrech, které ukazují na možnosti dalšího badatelského zaměření. K takovým námětům patří problém využívání filmu v totalitních režimech k manipulaci veřejného mínění, působení filmu a jeho úloha ve společenském vědomí či vliv technických postupů filmové tvorby na estetické cítění apod. Řada z nich se však nemohla stát v následujících letech „normalizace“ předmětem sociologického výzkumného zájmu.

Otázky filmu v letech 1945 – 1970 se objevují jako součást zájmu české sociologie o poznávání konkrétních oblastí sociální skutečnosti. Nesetkáváme se zde ještě s úsilím o širší syntézu, ani o zařazení filmu do systému sociologie, jak tomu bylo např. v díle I. A. Bláhy nebo E. Chalupného.<sup>39)</sup> V roce 1970 a v následujících dvaceti letech se od sociologie vyžadovala spíše služebná činnost „normalizačnímu režimu“ než věcná analýza směřující k pravdivému poznání společnosti. Objevovat pravdu o hodnotové orientaci českého filmu, o ideologizaci a lživosti četných scénářů nebo dokonce posuzování dokumentárních snímků o „věrnosti lidu“ normalizačnímu režimu – to vše bylo postaveno mimo zákon.

## SUMMARY

### Czech Sociology and Questions of the Film after the Second World War (1945–1970)

Emanuel Pecka

Sociology has developed in Czech countries in years 1945 to 1970 in two stages. The first one, which started in the year 1945 has ended with an administrative liquidation of sociological workplaces and the Sociological Magazine in the year 1949. The second stage had its origins in the end of the fiftieth and its first results appeared as a creation of the Sociological Society in April 1964, an issue of the first number of

39) Srov. E. Pecka, *Starší česká sociologie a otázky filmu*. „Iluminace“ 2, 1990, č. 1, s. 30–42.

the Sociological Magazine in the year 1965 and in the same year by an approval of the Concept of Development of Czechoslovak Sociology in the Years 1966 – 1970 by the Scientific Advisory Board of Philosophy and Sociology of the Czechoslovak Academy of Sciences.

In the first stage the Czech sociology proceeded in a direction interrupted by the War – it strove for development of studies in separate spheres of life of the society. The film was by no means an important object of that research interest. A short time period of this stage (1945 – 1949) did not brought sufficient chances even for development of sociology of industry, politics, or municipality and habitation. Therefore the film in that years cannot be more than peripheral interests of research activity of Czech sociologists. Nevertheless there appeared a sociological monograph of Jiří Kolaja with a title „About questions of the Film“ which was a rigorous work from a field of sociology, originally.

J. Kolaja was engaged in relation of the society and the film. In this fundamental sociological question he considered about „socially-conservative function of the film“, its informative function and facts of „optical nature“, and he also noted some dysfunctional elements in an acting of this medium.

A number of workers in an area of social sciences have a credit in restoration of sociology in Czech conditions in the sixtieth. An effort to reclaim this field had to be connected with a large degree of their civil courage. As far as their professional direction is concerned it was necessary to overtake a delay of knowledge which has at its disposal sociology above all in western world. This period is therefore the period of information about sociology, its methods and specific branches in the west and also about sociology of the film, accordingly. First references of this direction are given in works of J. Kľofáč and V. Tlustý. Sociologists have also organized a seminar on sociological films. With an aim to improve the research methods and techniques. The first steps in a direction of the sociological research interest has become a „film hero in a young wave of the Czechoslovak film“. A partial research of a relation of the free time and attendance of film performances was directed above all to attitudes of a growing up generation.

In the year 1970 sociology in Czech countries has been „temporarily“ replaced at universities by a „scientific communism“ and it was „normalized“ later on at a level of an apology of the régime of „normalization“.



## KLOBOUK A ŠÁTEK

Rafał Marszałek

*Taken out of context, items of clothing have no 'meaning'; they can be stacked away in a drawer like the individual letters which a typographer uses to make up his typeface but, when put together in sets to form a uniform, they form distinctive markers of specified social roles in specified social contexts.*

*Edmund Leach, Culture and Communication.*

### I.

1. Májový převrat roku 1926<sup>1)</sup> nezruinoval varšavskou módu. Její základní tendence se udržely. Podzimní revue ve prospěch útulku pro veterány polských scén ve Skolimově obdivuje slečnu Balcerkiewiczovou, hrdinku filmu *Varšavští upíři* (Wampiry Warszawy), v šatičkách **crêpe maroquene fox-trote**, zdánlivě těsných, což způsobují protizáhyby zdobené hedvábným vyšíváním. Úbor doplňuje uzoučká boa kolem krku z pravých hranostajů; hlavu umělkyně zdobí originální baret. Pozornost budí modely „Frivole“ paní Malické a „Zakázané ovoce“ slečny Romanové, oba od Myszkorowského, téhož, který navrhoval kostýmy do Trystanova filmu *Duše v područí* (Dusze w niewoli). Od Myszkorowského pochází rovněž efektní toaleta pí Gorczyńské: bílé, velmi hustě plisované šatičky a pláštík ke kolenům; celek doplňuje safírová čepička a deštníček.<sup>2)</sup>

1) Počátek sanační vlády v Polsku za vedení J. Pilsudského.

2) Srov. „Świat kobiecy“, 1926, č. 2.

Móda inspiruje film, film jde na ruku luxusním krejčovským domům. Nezanedbatelný význam má i kadeřnické umění. Se starými účesy soupeří konfliktní chlapecký typ. Když v témže roce 1926 pod heslem „ze země vlašské do polské“<sup>3)</sup> navštíví vlast veliká hvězda němého filmu Helena Makowská, upoutá reportéry skutečnost, že zcela chybí klenoty, nás pak to, že chybí pokrývka na zlatých vlasech, které jsou po stranách lehce naondulované a střižené *à la garçon*. Dá se to snadno vysvětlit. Móda krátkých vlasů vyžaduje totiž specifický klobouk, vyholené krky neladí s krempou. Záchrana přichází v podobě *bonnets*, a to jako obvykle z Paříže. Takový „bonbónek“ zcela obepíná hlavu a ponechává očím na pospas pouze lalůček ouška či spíše náušnice.

Malé hlavinky, půvabná ouška, nádherné nožky, rozkošné pláštiky a koketní klouboučky. Díky zdobnělinám vzniká stylová harmonie. Substantivní *deminutivum* hledá pastelové přídavné jméno a okamžitě je nachází. Módní dáma si vybírá ozdoby, jsouc sama ozobou. Cechovní mistři, kteří pracují na jejím půvabu, vykonávají „rozkošné dílo“ s plným vědomím stylu. Manýristický záměr vepsaný do portrétu je v souladu s ženským zmanýrováním, neznamená to však, že je s ním totožný. Těžko říkat o předmětech, že jsou zmanýrované. Meziválečná heroina se nalézala mezi dekorativními předměty. Hodí se na ni známá definice rokoka „s jeho ženským půvabem, které samo sebe nebere příliš vážně“.<sup>4)</sup> A podobně jako rokoková architektura počítá i královna předválečné módy především s psychologickým účinem. Dekorativnost je estetická hodnota, záletnost patří ke společenským ctnostem. Obojí, dekorativnost i svůdnictví, je protikladem vážného pojmání života. Vážnost jakožto přijetí odpovědnosti za osud je totiž etická kategorie.

2. Filmovou módu určuje kompromis mezi estetickými a etickými hodnotami. Žena existuje jako *res pulchra*, rozhodně však nelze nechat stranou napětí a nepokoje vyvolávané fabulí. Názvy předválečných polských filmů ohlašují dramata žen, které byly nevěrné, které se staly hračkou mužů, které se ocitly na cestě hanby a stanuly nad propastí. Na druhé straně je nutno dbát o to, aby dramatické zápletky nepohltily reprezentativní objekt spjatý s kloboukem a s *boa*. Ponořen v proudu života, brání se tento objekt před všedností, distancuje se od jiných, méně hodnotných objektů, hájí si své místo ve společenské struktuře. Když to říkáme, ožívujeme pouze zdánlivě to, co je neoživitelné. Ve skutečnosti žijí filmové kostýmy jiným, samostatným životem. Symbolika věcí zpravidla předchází charakteristice postav a ohlašuje blízký se konflikt. Aby si s hlediskem lépe rozuměly, využívají konvenční žánry, jako např. melodrama nebo komedie, souladu kostýmů a vnitřních charakteristik.

3) „Świat kobiecy“, 1926, č. 26.

4) P. Mayer, *Historia sztuki europejskiej*. sv. 2. Warszawa 1973, s. 185.



Pokrývka hlavy je nositelem informace. Některé části kostýmu nás seznamují s postavami a s prostředím, s nimiž se ve filmu setkáváme, jiné jsou vy počítány na to, abychom okamžitě poznali konvenci. Ženy v kloboucích a ženy v šátcích jsou vzájemně v opozici, ale ještě je nám zřejmý rozdíl mezi filmem, který je beneficí klobouků, a filmem, v němž dominují šátky. Jestliže první z nich se řadí do kategorie (mezinárodního) dramatu, druhý bývá zpravidla expozicí folklóru. Ina Benita jako *Hanka* (1934), titulní hrdinka filmu Jerzyho Dala, která osiřela jako dítě vinou otce, vyhnance po revoluci roku 1905, prožívá během mnoha peripetií románek s tulákem a pytlákem, dostane se do cikánského tábora, obtěžována králem cikánů, unikne jen taktak hanbě a smrti; to vše se však odehrává v půvabně snímaném plenéru za doprovodu dekorativního sboru cikánek Alky, Aly a Azy. Podobně táž Benita jako *Přiběhlice* (Przybłeda) z filmu Jana Nowiny-Przybylského (1933), objekt výbušných citů vilných Huculů, oběť „nenávisť opilé“ Horpyny, uprchne šťastně před lynčem davu, jakoby tím potvrzovala reklamní noticku o filmu hlásající, že „podivný způsob života, malebné kroje, drsná krása přírody dělají z huculské země nejmalebnější a nejkrásnější, ba lze říci exotický kout světa“.<sup>5)</sup> Tento způsob předvádění žen v šátcích přesahuje rámec topografie národnostních menšin. Maria Bogdová jako jedna z hrdinek snímku *Ženy nad propastí* (Kobiety nad przepaścią; r. Emil Chaberski a Michał Waszyński, 1938), vržená na vzdálenou jihoamerickou pevninu, staví se a účinný odpor proti obchodníkům s živým zbožím, přičemž zůstává nepřetržitě v polském lidovém kroji (na hlavě šátek, vyšíváný živůtek, korále, krajky). Fotogenický půvab hrdinky, její výrazná postava spolu s typickými prvky kroje připomínají v oněch letech populární výtvarné kompozice Zofie Stryjeńskiej. V obou případech nacházejí biologismus a vitalismus vhodný konvenční estetický rámec. Co je bujné a smyslné, neohrožuje běžně uznávané hodnoty „lidového“ krásna; kritérium shody se skutečností je odsunuto do pozadí.

V mimofilmové skutečnosti byla převaha venkovanek nad obyvatelkami měst vyjádřena poměrem jedenáct ke čtyřem miliónům. Film tuto proporci obrací. Filmové město vnucuje venkovu své vzory a nepsané normy a z majitelů miliónů se stávají určovatelé životního stylu. Klobouk, onen kousek plsti nebo slámy, dostupný stejně snadno jako kartounový šátek, se stává symbolem společenské privilegovanosti. Děvčata z Nowolipek ve stejnojmenném Lejtesově filmu (*Dziewczęta z Nowolipek*, 1937), když už si ho berou, pak pouze při zvláštních příležitostech. Jadwiga Smosarská (*Lhala jsem — Skłamałam*; r. Mieczysław Krawicz, 1937) přichází z malého městečka do Lodže.

5) Cit. podle programu k filmu, 1933.

Chodila do pensionátu, umí psát na stroji a vést korespondenci. Charakterizuje ji skromnost a nesmělost. Nosí baret, jako by klobouk rezervovala pro svou budoucí chlebodárkyni; sama si vezme klobouček na sváteční výlet do lunaparku. Zatažena do kriminální aféry, bude před soudem prosit, aby ji neobviňovali z toho, „že se chtěla stát člověkem“. Opačná maršruta — z města na venkov — nedovoluje Almě Karové v *Hračce* (Zabawka; r. Michał Waszyński, 1933) vzít si na hlavu něco jiného nežli šátek, a filmový příběh revoluční tanečnice Lulu nás přesvědčuje, že toto děvče zná místo, které je jí ve společenské hierarchii určeno. Opětovaně zamilovaná do mladého statkářského syna, musí lavírovat mezi jeho otcem a hajným, který se jí chce zmocnit. Zmítajíc se mezi přirozeným pocitem lidské důstojnosti a vědomím svého nízkého společenského postavení (současně s plesem u statkáře probíhá zábava v kuchyňské sednici), odvržena statkářskými kruhy („To jsou manýry! Úplně jako v kabaretu!“), uchýlí se napřed do domu hajného a potom se vrací do města; ve finále pak zpívá hořce z kabaretního jeviště: „To mi stačí, o tom se mi stále v noci zdává.“ Utrpení, byť nevyhnutelné, zušlechťuje: v klíčových momentech se hrdinka skrývá v pološeru, zahalena průsvitným šálem přehozeným přes ramena.

Komplex „hračky“ vyjadřuje Lejtes nejnaléhavěji ve filmové adaptaci slavného románu Zofie Nałkowské *Hranice* (Granica; 1938). Klobouk Alžběty, „slečny z bílého dvora“ (jak ji nazval Jerzy Toeplitz<sup>6)</sup>), kontrastuje s šátkem Justýny svedené Zenonem stejně jako jemný půvab Barszczewské se smyslnou postavou, kterou vytvořila Lena Żelichowská. Protikladnost těchto dvou typů je zřejmá především v sociální rovině. Alžbětě jsou cizí velkopanské tóny; jak v románu, tak i ve filmu si zachovala vlastnosti děvčete, které se kdysi solidarizovalo s údělem utlačených. Ale Alžběta, žena v klobouku, je Zenonovi, budoucímu primátorovi města, zárukou normálního života, zatímco Justýna, žena v šátku, tento život ničí. Zenonův „omyl mládí“ se tedy udržuje v nejhlubší tajnosti a reklama na film uvádí situaci hrdiny jako „drama muže, za nímž se táhla kletba 'postranní uličky'“.<sup>7)</sup> Nałkowskou skvěle vyhmátnutá subjektivní perspektiva Justýnina osudu ve filmu zaniká, zatlačena mužským pohledem na věc.

Muž je nejvyšším měřítkem ženských postojů a voleb. Vystupuje ve dvou zdánlivě spolu neladících úlohách: je zákonodárcem erotických obyčejů, a však zároveň ochráncem rodinného krbu. Je ve sféře erotiky značně svobodnější nežli jeho partnerka a považuje tuto svobodu za své podmanivé kouzlo. „Marné, na ty mé vady nenajdu rady. Mám rád muzičku, mám rád spodničku, lákají mě party, lákají mě karty, mám rád něžnou hříčku a lehkou špičku.

6) J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, sv. 4. Warszawa 1969, s. 402.

7) Cit. podle programu k filmu, 1938.



Zkrátka, aby mi dobře bylo a sladce se mi žilo," zpívá populární milovník Aleksander Żabczyński ve filmu *Pani ministrowa tańczy* (Pani minister tańczy; r. Juliusz Gardan, 1937) a Tola Mankiewiczová, zahalená do boa ze stříbrných lišek, v klobouku s krempou a černým lemem, by mu ráda odpověděla „Habانيتou“ („Tančí divoká, šílená, lásky a štěstí lačná tuto noc“). Elle a du chien, říká muž o hrdince filmu *Lhala jsem* a vystavuje ji tím osobité erotické vysvědčení. Než Zenon z *Hranice* svede Justýnu, zahledí se „na dvě ženy dřímající ve zlatých rámech, chřípí rozšířená, víčka těžká, k neuzvednutí, ňadra obnažená“.<sup>8)</sup> Jiří z *Druhého mládí* (Druga młodość; r. Michał Waszyński, 1938; scénář podle francouzské divadelní hry H. F. Batailla Maman Colibri) podlehne nejen zralým vlnám Ireniným (Maria Gorczyńska), nýbrž i opojné vůni parfému „Noční květ“. Prohlášení, že jde o milostné omámení, slyšíme z úst filmových hrdinů často, slibuje to rychlé naplnění a nemá to žádné mravní důsledky. Ženy, které se ocitají v podobné situaci, riskují nepoměrně více: svou dobrou pověst.

Kritéria zdravých zásad a bezúhonné úrovně jsou v tomto filmu závislá na modelech společenského života. Společnost utvářejí styky v rámci jednotlivých společenských kruhů (více nežli čistě soukromé svazky), a tato společnost pak vyslovuje závazný posudek o chování hrdinky. Existují jistá pravidla společenského jednání, které nelze s ohledem na prestiž obejít. Maria Gorczyńska, která opouští manžela ředitele kvůli mladému milenci, zavírá se s tímto milencem nejdříve v ústraní, avšak později, při prvním setkání s lidmi, musí zakusit ponížení. Když bojovala o své právo na lásku, vykřikovala hrdinka ještě včera: „Čest? Co tomu řeknou lidé? Na to já kašlu!“ V kritickém okamžiku děje ji nezachrání ani krása, ani bohatý oděv. Bílý kožich a turban s pery kontrastují se sportovními úbory ostatních; milenec se rozhodne, že ji opustí, neboť „vášeň není totéž co láska“. Smosarskou (*Lhala jsem*) a Barszczewskou (*Kristinina lež*) nebolí ani tak obvinění ze zrady milovaného, jako spíše ztráta dobrého jména. Smosarská si nadto musí špatnou minulost odpykat. Ženě svěřená úloha matky a manželky je nejvyšším dobrem. Odpadlictví se trestá nejen společenskou infamií, nýbrž i pocitem vlastní ničemnosti. Finálový návrat Gorczyńskiej, hrdinky *Druhého mládí*, domů nedovoluje dělat si nějaké iluze. Manžel-otec (Junosza-Stępowski) ji přijímá do lůna rodiny a marnotratná manželka mu líbá ruce.

Dobré mravy vyžadují od ženy v klobouku diskrétnost. Pokrývka hlavy je legitimací společenského zařazení, její majitelka ji tedy musí umět dovedně používat. V některých situacích se hodí klobouk sundat (Barszczewská na dancingu v *Kristinině lži*) nebo nahradit jej pláštěm s kapucí (Barszczewská

8) Z. Nałkowska, *Granica*. Warszawa 1971, s. 18.

tamtéž, Gorczyńska v *Druhém mládí* v památných scénách loučení a rozchodu). V životě ženy dochází k choulostivým situacím, v nichž klobouk vyžaduje závojíček. Závojíček signalizuje důvěrnost poslání, které nemůže být utajeno (šéfová v *Kristinině lži* přichází do budovy koncernu, aby zjistila, jaké vztahy spojují šéfa s děvčetem). Je ochrannou maskou, když je pro napadenou ženu těžké se ubránit (Smosarská v *Lhala jsem*). Vytváří alibi při odvážné návštěvě v bytě muže (Stanislawa Angel-Engelová ve filmu J. Gardana *Vřes*; Wrzos, 1938). Hra se závojíčkem umožňuje vytvořit něco jako chvilkový situační hrdinčin autoportrét. Zdůrazňuje kontext a precizuje významy.

3. O předválečných společenských filmech se říkávalo, že se natáčely podle buržoazního vkusu a vyjadřovaly typickou buržoazní ideologii.<sup>9)</sup> Z naší perspektivy můžeme přesněji rekonstruovat projevy vkusu než třídní znaky světového názoru. Konzervativnost, tak charakteristická pro lidový film, sjednocovala filmové modely morálky bez ohledu na hranice společenských tříd. Model „filmu pro všechny“ pojímal do sebe měšťanský svět hodnot, ale neomezoval se pouze na něj. Je dobře si uvědomit, že vedle tradičních představ a stereotypů pocházejících z okolní skutečnosti existovaly také specificky filmové obrazy jiných kultur. V domácí distribuci předválečného období převládaly mezi zahraničními filmy snímky americké a francouzské. Jejich sugestivnost lze často vysvětlit porušováním norem, přestupováním tabu, motivy *l'amour fou*, a ne tedy vždycky otrockým respektováním mravního kodexu. V polském filmu nacházíme repliku oněch revolt a „revolt“. V obou verzích, v cizí i domácí, zaráží rovněž dvojznačný poměr k práci a absence reálného zproblematicování práce. Film, v rozporu s duchem měšťanské zdrženlivosti a skromnosti, zdůrazňuje, ba téměř oslavuje okázalost oděvu i životní styl. Peníze jsou jakožto téma delší dobu tabu — jako kdyby byly neslušným přívěskem statkářské existence. Usilovná práce (často na ředitelské židli) ruí životní soukromý život mnoha mužů, ale jen zřídka se dovídáme, v čem tato práce záleží. „Ženy v kloboucích“ obvykle nepracují, a proto se k mužským činnostem stavějí kriticky. („Manžel si myslí, že životu dává smysl práce,“ říká ironicky průmyslníčkova manželka v *Druhém mládí*.) Konečně, co se přesvědčení o důležitosti zvyků a tradice týče, není toto přesvědčení spjata ani tak s (měšťanským) společenským postavením, jako spíše s (konzervativním) typem myšlení.

Filmová mytologie „lepšího světa“ vyrůstá nejen z aspirací, které bychom mohli připsat měšťanství, nýbrž i ze snobismu, což je jev nadtřídní. Komplex zbohatlictví se v tehdejší polském filmu projevuje pomocí různých výpůj-

9) Srov. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*. Łódź 1967, s. 110–112.



ček. Úvodní titulky stereotypně informují o bohaté výpravě. Kostýmy „ženy v klobouku“ jsou od Myszkorowského nebo od Herseho, večerní toalety od firmy „Ewelina“ nebo „Maison Alik“, kožichy jsou od Apfelbauma nebo od Chowańczaka. Ericssonovy telefony a hodiny a automobily značky „Austin“ doplňují to přepychové panoráma. Jinak se však věci mají s filmovým nábytkem: ten pochází ze zařízení „Adrie“ anebo se z úsporných důvodů půjčuje z varšavských hotelů. Urození filmoví hrdinové si vypůjčují jména od zakladatelů blíže neznámých aristokratických rodů : od Michorowských (*Malomocná* – Trędowata), Łatuszyńských (*Hračka*); musíme bezpodmínečně uvěřit, že generální ředitel Marlecki z *Druhého mládí* „je jedním ze tří čtyř jmen ve své branži“. Na vypůjčenou představu „*joli monde*“ navazují také filmové módní přehlídky: „první Varšavanka“ z přelomu 20. a 30. let, Maria Gorczyńska, se narodila na Lubelsku jako dcera strojmáce a byla původně zaměstnána na poště. Definici vysokého stylu přebírá film od elity: z přímého kopírování se však rodí dosti odlišný „vytříbený styl“ filmový.

Bezstarostnost „ženy v klobouku“ bývá právě proto klamná. Hrdinka předválečných melodramat je potvrzením reálných aspirací středních vrstev, ale stejně často utíká před skutečností do světa filmové iluze. K druhému výročí svatby dostane sice Smosarská (*Lhala jsem*) od manžela, nenápadného tiskařského dělníka, stříbrnou lišku, ale když mu sama dává zlaté manžetové knoflíky s perlami, cítí potřebu vysvětlit, že „je koupila ze starých úspor“. V módních žurnálech se dočítáme, že „je pro ženu snadné být elegantní, když na to má peníze“, a zatím ani těžká práce neumožňuje uspokojení potřeb. „Víte, kolik nesnědených obědů mne stály ty šaty, ty hedvábné punčošky?“ ptá se v *Kristinině lži* Barszczewska, půvabná obchodní cestující, bohatého pána. Varšavanka z časů krize se loučí se snem o třech kloboucích a „místo aby si koupila klobouk, sežene si raději za pár zlotých formů a dá ji vytvarovat své modistce nebo si ji vytvaruje sama, což je při troše vkusu a pečlivosti velmi snadné“.<sup>10)</sup> Drsné zákony života vytlačují neustále filmovou poetičnost a krejčovskou fazónu. V době hospodářských těžkostí a sociálního napětí stává se móda postupně stále závislejší na průměrném domácím rozpočtu. A navíc sílí levicové tendence, které jsou zásadně proti módě. Z programů Svazu polských učitelů, ze socialistické propagandy,<sup>11)</sup> z brožur a přednášek Sdružení dělnických univerzit se postupně vynořuje koncepce, která chce Polku-módní dámu přetvořit v myslícího člověka a užitečného občana. Obzor houstne, země se chvěje podzemními otřesy. Tu i onde se hovoří o módních tendencích

10) „Świat kobiecy“, 1926, č. 20.

11) Srov. mj., v jakém kontrastu je vize světa v časopise „Głos kobiet“, který vydávala Ústřední ženská sekce Polské socialistické strany, s náplní časopisu „Świat kobiecy“.

pro zimní karneval roku 1939. Vizi blízkého rozkvětu stoprocentní ženskosti můžeme však stěží přiznat prozíravost.

## II.

1. Na počátku září roku 1944, za těžkých bojů Varšavského povstání, zbořily granáty německých tanků budovu v ulici Krakovské předměstí č. 6. Tak přestal existovat dům módy Boguchwała Myszkorowského. Po válce byla zničená ulice obnovena, ale nedošlo k návratu starých adres: na místě soukromé krejčovské firmy prosperuje dnes závod č. 6 Městských prádelen a barvíren. Jestliže chybí idea rekonstrukce, materiální zničení se umocňuje. Úpadek soukromého obchodu a postupný zánik někdejší tzv. „nóbl“ klientely však nevysvětluje všechno. Hlavní město Polska navracené životu prokazovalo svou existenci fantazií, vtipem, půvabem — a Varšavankám zde připadla specifická úloha. V prvních poválečných letech neměl nikdo nic proti módě a etiketě vzdor jejich předválečnému rodokmenu. Tolerance k výkvětům módy zůstala i později trvalým faktorem polského životního stylu. Soulad s přírodou v rozměrech obecné, každodenní existence se však liší od modelu „přirozeného života“, jak jej buduje světový názor. Na přelomu 40. a 50. let udal komunistický program způsobům existence a volbám životních cílů vyhraněný směr. Přesně vymezil pojmy užitečnosti a neužitečnosti, svobody a zotročení, důstojnosti a oportunismu, kolektivní a individualistické (egoistické) činnosti, produktivního a zahálčivého života. Zglajchšaltoval všechny tyto pojmy a znárodnil je na základě systému hodnot. Nezvratnost tohoto systému byla skutečností — avšak skutečností jinou, než jak se to jeví v běžných kritických stanoviscích. Systém nových norem měl zázemí v měnící se sociální struktuře. Některé tradiční prvky životního stylu přetrvávaly po válce v oslabené a provizorní podobě. Biologické ztráty se často kryly s úbytkem konkrétních skupin, jichž se tento životní styl týkal. Migrace obyvatelstva probíhala ve dvou navzájem se doplňujících rovinách: v zeměpisné (z východu na západ) a sociální (z venkova do města). Tento pohyb byl doprovázen společenským vzestupem jednotlivců. Emancipace žen byla jednak plánována, jednak rovněž diktována reálnou skutečností. Tři milióny osamělých žen byly přinuceny nastoupit do zaměstnání. Počet žen pracujících v průmyslu se téměř zdvojnásobil. V hlavním městě bydlelo více mladých žen, které sem přišly z venkova, než jejich vrstevnic, rodilých Varšavanek. Dá se říci, že demokratizace životního stylu zobecněla dříve nežli oficiální interpretace rovnosti. Týká se to také umění. Změna kritérií módy — vlastně redukce módy znivelizováním oděvů — vychází v poválečných filmech z příkazů socrealistické doktríny.



Model „pracující ženy“, třebaže jde velice na ruku filmové fikci, není výlučně jejím výtvorem.

2. Kontrast mezi včerejšími klobouky a boa a dnešními šátky a montérkami by filmovým divákům připadal možná příliš ostrý. Tento předěl zmírňuje válečné interregnum. V těžkých letech okupace se úsilí módních dam změnilo ve snahu o funkčnost oděvu. Oděvu nebo prostě oblečení přizpůsobeného nebezpečným dobrodružstvím, oblečení praktického a chránícího. Člověk musel počítat s náhlým odjezdem, s cestou, s útekem, se změnou místa pobytu. Krátká, široká sukně umožňovala volnost pohybů, solidní turistické boty byly zárukou, že něco vydrží. V kožené brašně přes rameno mohl být jak proviant, tak svazek ilegálních „tiskovin“; prostorné, „jakoby manželovo“ sako stavělo ženu potencionálně na úroveň jejích mužských povinností.<sup>12)</sup> Aleksandra Ślaská jako hrdinka *Domu na samotě* (Dom na pustkowiu; 1949) Jana Rybkowského se za okupace pokouší zachránit atmosféru šťastného domova. Oprašuje nábytek, ochutnává tetiččiny zavařeniny, u stolu dodržuje vytríbenou etiketu. Nepokrytá hlava a rozpuštěné vlasy „paní statkářky“ však zmenšují odstup mezi ní a členem konspirace, který je v domě hostem; kožená jupka a pumpky jsou znamením, že někdejší způsob života je tentam. Podobnou proměnu prožívá Ewa Krasnodebská jako změněná „slečinka z dobré rodiny“ v Bohdziewiczově filmu *Za vámi půjdou další* (Za wami pójdą inni; 1949).

Válka má zásluhu na tom, že na významu získává baret jakožto neutrální, přitom však výhodná pokrývka hlavy. Baret je vyjádřením ducha skromnosti a práce, a proto bývá vhodným ochranným zbarvením deklasujících se a deklasovaných „dam ze společnosti“. Ona předpokládaná absence ostentativnosti vylučuje napodobování západoevropské fazóny „Rembrandt“, a tím více slaměné barety zdobené černým hedvábím. Široký baret Ireny Laskowské, hrdinky *Ocelových srdcí* (Stalowe serca; r. Stanisław Urbanowicz, 1948), znamená boj. Grażyna Stanisławska jako mladá vdova po válečném hrdinovi Jocysovi (třetí příběh z Kutzova *Válečného kříže* — Krzyż Walecznych — z roku 1959) nosí baret zcela obyčejně, jenže baret vlněný; anténkou ozdobený čepicový baret Danuty Szaflarské v *Zakázaných písničkách* (Zakazane piosenki; r. Leonard Buczkowski, 1947) si zapamatujeme jenom proto, že kontrastuje s kloboukem „folksdojčky“, Polky, která se dala k Němcům, Marie Kentschorkové (Zofia Jamryová). Baret — v mimofilmové skutečnosti znak přizpůsobení — stává se v poválečném filmu symbolem přechodného stavu, svého druhu mostem mezi érou klobouků a dobou šátku z *Jasných lánů*

12) Tuto souvislost ženského oblečení s náročnými požadavky okupačního života popisují: A. Banach, *Historia pięknej kobiety*. Warszawa 1960; A. Dziekońska - Kozłowska, *Moda kobiecego XX wieku*. Warszawa 1964.

(Jasne lany; 1947) Eugeniusze Cękalského, *Zázraku u mlýna* (Gromada; 1951), *Hledal jsem pravdu* (Celuloza; 1953) a *Pod frygickou hvězdou* (Pod gwiazdą frigijską; 1954) Jerzyho Kawalerowicze, *Obtížné lásky* (Trudna miłość; 1954) Stanisława Różewicze nebo *Příhody na Marienštadtě* (Przygoda na Mariensztacie; 1953) Leonarda Buczkowského.

3. Socrealistická hrdinka jakožto přívrženkyně ideje zavrhuje formu. „Umělec, který holduje formalismu, stává se svou činností, ať chce, nebo nechce, agentem buržoazie, jejím pomahačem, ba najednou přímým hlasatelem její ideologie. Formalismus jakéhokoli druhu je skutečným protikladem socialistického realismu, neboť socialistický realismus spojuje umění se skutečností, zatímco formalismus je odtrhává a vzdaluje od života,“<sup>13)</sup> varoval Vsevolod Pudovkin delegaci československých filmařů na moskevském setkání roku 1949. Tento vzkaz dolehl i do ostatních lidových demokracií. Polský film uskutečňoval po několik let klíčové principy socrealistické poetiky: aktuálnost námětu, sdělnost obrazu, třídní typičnost konfliktu, tendenčnost pojetí.

Vyhovovala filmová móda šátků v Polsku požadavkům inženýrů lidských duší? Jen v omezeném smyslu a v menší míře, než se očekávalo. Polské obecenstvo raného poválečného období se vyznačovalo nevídanou učenlivostí: vznikal dojem, že je schopno asimilovat každou, byť sebeexotičtější vizi světa. Práh tolerance vůči socrealistické doktríně byl vysoký. Především z toho prostého důvodu, že „hlad po kinu“ se masově šířil jako potřeba iluze a stesk po zábavě, a nikoli jako touha po ideologii. Tehdejší náladám vyhovovaly spíše filmové společenské pohádky ze Západu nežli domácí filmové komentáře k sociální politice. Generační konglomerát hlediště (mládež vedle předválečných filmových fanoušků) přál spíše někdejší modelům filmových postav. Odchod (nikoli zcela přirozený) někdejších hvězd polského filmového plátna byl kompenzován galerií cizinek. Francouzky Martine Carolová, Michèle Morganová, Gaby Morlayová, Dany Robinová, Američanky Betty Davisová a Rosalind Russellová — to všechno byly „ženy v kloboucích“, těžko dosažitelné, vynikající elegancí a krásou, obvykle zbavené všedních nesnází. K tomu se družilo známé pravidlo: Vytváříme životní styl na základě projekce našich vlastních snů, a nikoli na základě reálného sociálního stavu. „Ženy v šátcích“ zůstávaly v oblasti každodenní skutečnosti, nemohly tedy příliš fascinovat.

Socrealistický film se pokoušel přenést objekt oné fascinace do jiné, abstraktnější oblasti, ale — alespoň v Polsku — neúspěšně. Kromě výše zmíněných příčin rozhodovala o tom odlišnost kultury. Zásada stranickosti umění nacházela jen slabou odezvu ve zdejší společenské životě, který byl vzdor

---

13) V. Pudovkin, *O realizmie socjalistycznym w filmie radzieckim*. „Kwartalnik filmowy“, 1951, č. 1.



všem změnám dosti vzdálen ideji jediné strany. Selhávala také didaktika chápaná jako prosté předávání žádoucích myšlenek. Výchovné prvky umění vykazovaly ve zkušenosti několika generací Poláků životnost, která byla ovšem podmíněna vnější atraktivností vzoru (známý příklad: sienkiewiczovský historismus typu „učit tím, že bavím“). Nejdůležitější však bylo, že tradiční domácí představy o tom, jak vypadá vydařený a zajímavý život, se podstatně lišily od sovětských vzorů společenské dokonalosti, a to tím spíše, že jejich filmová pojetí pocházela hlavně z předválečného období.

Titulní hrdinové Pyrjevova filmu *Poznali se v Moskvě* (Svinarka i pastuch; 1941) se setkají ve Všesvazové zemědělské výstavě v Moskvě a vracejí se do svých vísek pevně rozhodnutí pracovat produktivně: jen díky takové práci se budou moci oba zamilovaní znovu setkat. Tuto odměnu, které si údernická kolchoznice Glaša (Marina Ladyninová) a Musaiba, šikovný pastevec z Dagestánu, tolik cení, by polské obecenstvo nepochopilo; bylo by tedy nesnadné napodobit to vše v polské mutaci. Podobně se věci mají i s dalšími hmotnými či čestnými vyznamenáními. Věra Marecká jako předsedkyně kolchozu (*Členka vlády* – Člen pravitelstva; r. Iosif Chejfic a Alexandr Zarchi, 1939) a Boris Čirkov jako učitel (*Učitel* – Učitel; r. Sergej Gerasimov, 1939) jsou za své úspěchy v práci zvoleni do Nejvyššího sovětu SSSR; záporný hrdina z *Bogaté nevěsty* (Bogataja nevěsta; r. Ivan Pyrjev, 1937) dostane za to, že přiznal svou vinu a aktivně se zapojil do pracovního kolektivu, bicykl. Tyto příklady jsou vystavěny na životním stylu, který je nám vzdálený, a polský film se jim nikoli náhodou vyhýbá. Zadostiučinění hrdinům filmů Čekalského a Kawalerowiczových se dostává v rámci jejich společenství: tak např. drobní rolníci překazí mlynáři a bývalému správci velkostatku jejich pikle a mohou si zelektrifikovat vesnici (*Jasně lány*); anebo navzdory jinému mlynáři a úplatným úředníkům postaví rolníci s pomocí dělníků státní mlýn (*Zázrak u mlýna*). Zmírněny jsou také extrémní modely didaktiky. Pavlík Morozov, slavný, mj. Gorkým propagovaný socrealistický hrdina, který ve jménu loajality k organizaci zničí původní rodinné svazky, nenachází v Polsku pokračovatele. V *Obtížné lásce* prozradí sice kulacká dcera (Małgorzata Leśniewská) na vesnickém shromáždění jména nepřátel kolektivizace a zároveň vrahů, ale její přítel, mladý aktivista, jí zabrání – náhodou? – denunciovat otce.

Svět žen v šátcích je skutečnost Velkého úkolu. Do socrealistického filmu doléhají ohlasy slavných činů z vítězných bojů o nové zřízení. Tohoto boje se účastní ženy se stejným úspěchem jako muži. Na přelomu 40. a 50. let oslavuje tisk údernickou tkadlenu, organizátorku pracovní soutěže, vesničanku ve funkci starosty, předválečnou dělnici, mnohonásobnou účastnici stávek, která dnes sedí na ředitelské židli. Aktivita těchto žen je imponující. O vesničankách se dovídáme, že jsou v nových funkcích a úřadech (starostů, členů národních výborů) spokojeny, o známé lodžské přadleně se dočítáme, „jak se,

vždy usměvavá a veselá, činí každé ráno ve svém kolektivu“<sup>14)</sup> o nové mistryni polních prací zpívá soubor písní a tanců Mazowsze: „Jde traktor shora, / jede s ním a orá / děvče jako kluk.“ Filmové údernice musí však zlomit odpor svého okolí. Wanda Bugajówna, dcera starého dělníka (*Nedaleko Warszawy* – *Niedaleko Warszawy*; r. Maria Kaniewská, scénář Adam Ważyk, 1954) se rychle vpraví do práce v huti, ale má proti sobě rovněž předválečného inženýra spjatého s tradičními normami a technologiemi a bědujícího nad novou inteligencí, a má proti sobě i otce, jemuž se nelíbí, že si dcera zvolila mužský obor. S otcem kulakem bojuje také Nalepiová v Bratného povídce, zatímco ve filmu *Hledal jsem pravdu* musí Madzia (Lucyna Winnická) neustále volit mezi citovým vztahem ke Šťastnému a nutností politicky se vzdělávat.

Ve srovnání s předválečným filmem se podstatně mění vztah mezi mužem a ženou. Tradiční patriarchální vztahy se mění ve skrytý matriarchát nebo spíše v patriarchát naruby. Údernice a hrdinky válečné stranické konspirace přesvědčují své partnery o správnosti sociálních cílů a tím jim pomáhají zapustit kořeny ve svém společenství. Podmínky výchovy jsou drsné. Pocit neustálé povinnosti, organizační disciplína a kázeň v hospodaření s časem omezují oblast neužitečných gest. Koketérie se tlumí v samém počátku, neboť by svědčila o závislosti na starém řádu, a navíc neslouží žádnému praktickému účelu. Bitva o nový pořádek (*Pod frygickou hvězdou*, *Zázrak u mlýna*) boj o plnění plánu (*Nedaleko Warszawy*), široká škála pracovního úsilí (*Obtížná láska*) vyžadují, aby si člověk ledacos odřekl. Množství šátků a montérek působí, že v ženě těžko poznáváme ženu.<sup>15)</sup> Maskulinizace „žen v šátcích“ je úzce spjata se socrealistickou vojenskou poetikou. „Když nepřítel útočí, řady se musí vyrovnat.“ Tento citát z filmu *Nedaleko Warszawy* se v různých variacích opakuje jako leitmotiv v dalších filmech. Ona vojenská atmosféra bagatelizuje a odsouvá do pozadí tradiční „civilní“ snažení. Patří k nim rodina, kterou založit se nějak nehodí. „Jak ty si to vlastně představuješ, Šťastný?“ ptá se muže hrdinka filmu *Hledal jsem pravdu*. „Záclonky v okně, kytky v květináči, já a ty, Šťastný a Maďa? My žijeme krátce, Šťastný, průměrně necelý rok, pak přijde soud a rozsudek.“

Askeze je jedna z hodnot, které socrealismus vyhlašuje nejdůrazněji.

Známe-li další formy filmového životního stylu a víme-li, že po roce 1955 došlo k trvalému zmírnění doktrinní klauzury, můžeme se domnívat, že

---

14) *Poradnik „Przyjaciółki“ na 1950 rok. Niezbędny w każdym domu.* Warszawa, b.d., s. 81.

15) Tento problém se netýká jen běžných představ, ale rovněž tradičních názorů antropologie kultury. Kdo soudí, že „muž a žena se dají okamžitě rozeznat podle oděvu, který nosí“, ten zřejmě nepřihlíží k socrealistické konvenci. Srov. E. Leach, *Culture and Communication. The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology.* Cambridge – London – New York 1986, s. 55.



přísnost pravidel se týkala především aktivistů organizace a výlučně období „bouře a vzdoru“. Svědčila by o tom určitá mikrogesta a jednotlivé obrazy ze socrealistických děl a rovněž pozdější repliky, které rekonstruovaly éru doktríny. Flirt Nalepiové s mládežnickým funkcionářem v *Obtížné lásce* má latentně přízemní charakter. Starý vesničan, když zvedá šátek, který děvče odhodilo, vyčítá Jankovi žertovně: „Snad nezasedal nějaký vejbor? Zákládáte družstvo, a najednou tyhle věci!“ Šťastný ve filmu *Hledal jsem pravdu* si díky tomu, že chodí s Maďou, prohloubí svůj světový názor a získá obyčejnou lidskou citovost, ale nakonec „znehbybní celý rozklepaný s lemem podprsenky v zubech“ po boku svůdné mistrové (Teresa Szmigielová). Už roku 1952 vystupuje na stránkách *Litěraturnoj gazety* sovětský kritik Sofronov proti socrealistickým omezením: setkáváme se s filmy, jejichž hrdinové si vyznají lásku, aniž se jakkoli spolu sblíží, ba dokonce beze slov, pomocí signálů používaných při odpichu surového železa.<sup>16)</sup> Krajnost rodí krajnost! Jakožto perverzní líčí český spisovatel Milan Kundera v *Žertu* vydaném roku 1967 milostnou scénou mezi bývalým funkcionářem a jeho vrstevnicí, rozhlasovou redaktorkou, jejíž „ideály měly zcela bez pochyby původ v někdejším revolučním puritanismu“ a z které se „stávala . . . náhle holčička, chtěla se radovat, být veselá a dávat najevo své štěstí. Cítila se zřejmě zcela volná a samozřejmá ve své nahotě (měla na sobě jen náramkové hodinky, z nichž se cinkavě houpal obrázek Kremlu na krátkém řetízku) . . .“<sup>17)</sup> Obrazy tohoto druhu jsou neklamným znamením, že sevření pominulo. Pravda o socrealistickém závaží je však trochu komplikovanější.

4. V úvaze o normách chování (Znamierowski jim říká tetické normy)<sup>18)</sup> se někdy setkáváme se zjednodušenou interpretací nátlaku kulturního prostředí. V tomto pojetí by byla norma zcela apodiktická: její zdůvodnění by pocházelo od vládnoucí osoby nebo instituce. Nátlak na jednání určitým způsobem by pak byl vyjádřen hesly o absolutní povinnosti a podřízenost normě by platila především v uzavřených a izolovaných společenstvích. Popisujeme-li domácí etické normy z období socrealismu, můžeme se odvolávat na argumenty z oblasti těchto úvah. Prosté srovnání množství filmových šátků a montérek s jejich ekvivalenty v životě (všude sice pozorovatelnými, ne však převládajícími) nám naznačuje, že model není trvanlivý. Neznamená to však, že plebejské oblékání se omezovalo na reakce vynucené sociotechnikou. Postupem času mohlo počítat se souhlasem ze strany samých „modelovaných“.

16) „Litěraturnaja gazeta“, 1952, č. 64.

17) M. Kundera, *Žert*. Praha 1967, s. 179, 196.

18) Cz. Znamierowski, *Podstawowe pojęcia teorii prawa*. Poznań 1934; srov. Z. Ziemiński, *Normy tetyczne a normy aksjologiczne w koncepcji Cz. Znamierowskiego*. „Studia Filozoficzne“, 1963, č. 2.

Odhlédneme-li totiž od frazeologie frontového boje a politické bdělosti, jsou socrealistické příběhy vlastně něžnými bukoliky. Vyprávějí o žních a tavnách oceli, o elektrifikaci a pracovním soutěžení v tónině prostinké, bezhříšné existence. Idealizují krajinu i „náš lid“ a tím nás zvykají na konečný účel, jemuž má společná práce sloužit. Také socrealistický svět hodnot má své kouzlo. Společenská prestiž je dosažitelná horoucí vírou, přechází tedy z oblasti nesusnadno dosažitelných realit do poetické oblasti ducha. Co se normálních životních radostí týče, jsou naplánovány pro veškeré obyvatelstvo, a přestávají proto znepokojoval jednotlivce. Idyla, na každý pád filmová idyla, je odškodněním za nesnáze, které provázejí Velký úkol. Základ této idyly tvoří duchovní řád, týž, o němž při jiné příležitosti psal Norbert Elias: „Organizace, která vykonává kontrolu ( . . . ) nevnaší už do života jednotlivce neustálou nejistotu a pocit nebezpečí, nýbrž specifickou formu bezpečí. Toto násilí už nepůsobí tak, že se jednatel, ať už rozdávatel, nebo přijímající rány, ať už fyzicky vítězí, nebo přemožený, zmítá mezi výbuchy radosti a pocity pronikavého strachu, nýbrž tak, že z něj, z onoho násilí soustředěného za kulisami všedního života, vyvěrá neustálý rovnoměrný tlak na život jednotlivce, tlak, který jednatel často vůbec nepocituje, protože mu zcela uvykl, protože jeho chování a funkce pudů a instinktů jsou od nejranějšího mládí takovéto struktury společnosti přizpůsobeny ( . . . ) V důsledku toho ( . . . ) se mění nejen jednotlivé formy chování, nýbrž celý model chování, celá struktura psychické samoregulace.“<sup>19)</sup>

5. Revize socrealismu se projevují v několika proudech. První z nich je nesmělá normalizace životního stylu. V komedii *Ireno, domů!* (Irena do domu; r. Jan Fethke, 1955) je poprvé prolomena totálnost socrealistického kánonu práce, a to ve prospěch zřetelně vymezeného volna a příslušných modelů společenského života. Je to společenský život nejprostší, sousedský; formy zábavy jsou banální, omezují se na atrakce lunaparku. Hrdinkami filmu nejsou už zásadové bojovnice o budoucnost, nýbrž půvabům života oddané přívrženky současnosti. Populární kabaretní herečky Lidia Wysocká a Hanka Bielická vystupují zpočátku v kostýmech taxikářek, aby později učinily zadost požadavkům módy (Bielická se objeví v koketním kloboučku a originální blůzičce). Nenucená atmosféra odpočinku nahrává komediálním situacím, a i když ženám v opalovačkách chybí hodně do elegance a dáma s psíčkem, která se objeví v pozadí, není docela určitě předválečný model „Avenue du Bois“, zvrát je očividný. Hrdinka včerejšího eposu práce Urszula Modrzyńská se v *Deštivém červenci* (Deszczowy lipiec; r. Leonard Buczkowski, 1958) obrodí jako milovnice v raglánovém plášti vypůjčeném od Simony Signoretové

---

19) N. Elias, *Przemiany obyczajów w ciwilizacji Zachodu*. Warszawa 1980, s. 379–380.



z filmu *Místo nahoře*. (O tomto vtělení téměř čtyřicetileté francouzské herečky se psalo, že sex-appealem zastínila mladé hollywoodské hvězdy.) Lucyna Winnická v Kawalerowiczově *Vlaku* (Pociąg; 1959) je v poválečném polském filmu první emancipovanou pasažérkou lůžkového vagónu (tzv. „sleeping car“ byl používán bez jakýchkoli problémů, ale na plátně byl dosud utajován, aby nebudil nevhodné třídní asociace), která sdílí kupé s cizím mužem a svobodomyšlně mu věnuje noc. Životní styl všech těchto žen se mění. Člověk má chuť travestovat Maxe Webera: Včerejší puritánky už nemusí „se strachem sledovat každé své nutkání mít radost ze života“.<sup>20)</sup>

Druhou reakcí je inverze socialistického vzoru. Sklonek stalinské éry se na bezhříšná bukolika přizpůsobila jako tmavý mrak, zbavuje je optimismu, oslabuje energii, zlehčuje závěrečná posláná. Jen o něco déle než rok po premiéře *Obtížné lásky* vydává její scenárista Roman Bratny knížku povídek, v níž (kromě očekávaných *Kroků nepřítele* – *Kroki wroga*) prezentuje titulní postavu Kryšky Břítvy jako oběť demoralizace, nouze a bezcitnosti, jako bytost, která zoufale bojuje o právo na život, byť na okraji společnosti. Adam Ważyk, místo aby pokračoval ve vizích à la film *Nedaleko Varšavy*, zmiňuje se v Poémě pro dospělé (*Poemat dla dorosłych*) o dívce, oběti znásilnění, kterou vyhodili ze školy pro nemravnost („Vše je tu staré, staří jsou pohodlní přes socialistickou morálku“) a která spáchá sebevraždu. Ważyk líčí svět „patnáctiletých kurviček s vápenným úsměvem i vůní“, cituje prosbu „nestaré ženy, staré komunistky“: „Svlečte mi hadry dogmat, dejte mi obyčejný plášť.“<sup>21)</sup> Filmová dokumentární „černá série“ – Borowikův *Paragraf nula* (*Paragraf zero*), Hoffmanovi a Skórzewského *Lidé z opuštěného území* (*Ludzie z pustego obszaru*; 1957) nahrazují včerejší selanky ve stylu filmů Možděnského *Soudružky práce* (*Towarzyszki pracy*) a *Ženy nového Polska* (*Kobiety nowej Polski*; 1950). V hraném filmu získávají zvláštní závažnost adaptace próz Marka Hlaska, barda polské „odsouzené generace“. V menší míře se to týká Fordova *Osmého dne týdne* (*Der achte Wochentag*; 1958), který byl zadržen tehdejší cenzurou, ve větší míře pak *Základny zemřelých lidí* (*Baza ludzi umarłych*) Czesława Petelského z roku 1959, i když tento film nebyl dost doceněn. Jsou v něm obsaženy charakteristické symptomy změn. Jsou postřehnutelné bez ohledu na fabuli, dramatismus, ba dokonce i na dialogovou vrstvu. Jsou vázány opět na vnější prvky spojené s oděvem. Wanda (Teresa Izewska), jediná žena ve skupině mužů, ztracená v podhorské samotě, zavřená v chatrném baráku, hledá marně náhradu domova a bojuje beznadějně o budoucnost. Filmový rodokmen hrdinky *Základny* určuje šátek na hlavě

20) Srov. M. Weber, *Szkice z socjologii religii*. Warszawa 1984, s. 280.

21) A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*. *Krytyka Poematu dla dorosłych*. In: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1957, s. 148–149, 153.

a mužský svrchník přes ramena: nově příchozí má být společníci řidiče Zábavy v dobrém, ale častěji ve zlém. Ledabyly porozepnutý výstřih svědčí spíše o nedbalosti než o nenucenosti, „koňský ohon“ však přece jen hovoří o snaze srovnávat krok s módou. A konečně je tu beznadějná obrana intimity před hrozbou kasárenského života; je tu župan, onen dvojznačný příznak stabilizace („Říkal jsi náš domov, nový život“), která se nikdy neuskuteční. Stěží by se zde dalo mluvit o vzniku nové normy. Spíše naopak: různorodost oblečení je obrazem vnitřně rozporných snah v hodině krize.

Třetí reakce, i když diametrálně odlišná svým tónem, je strukturálně podobná reakci právě popsané: je to také zkreslení, jenže satirické. V polovině padesátých let se žena v šátku objevuje na scéně Studentského divadla satiriků, pseudolidový sborek je ozdobou kabaretu architektů Pineska, bez někdejší úcty se k ženě v šátku chová i divadlo Syrena. V inscenaci *Jen co rozkvetou jabloně* (Niech-no tylko zakwitną jabłonie; divadlo Ateneum, premiéra 1964) kreslí Agnieszka Osiecká se satirickou nadsázkou postavu včerejší „soudružky ze zaměstnání“: stejnokroj organizace, přísný, náročný pohled, mužská chůze, ruka prkenně svěšená a v mžiku se vztyčující k pionýrskému pozdravu. Vytrvalý odpůrce socialistické morálky, jehož portrét kreslí Osiecká ve své vzpomínkové knížce *Špatní čtyřicátníci* (Szpetni czterdziestoletni) v kapitole Rudé ponožky Leopolda Tyrmanda (Czerwone skarpetki L. T.), věnuje ve svém Deníku 1954 několik ostrých kritických poznámek nejmalebnějšímu (neboť v barvě natočenému) socrealistickému filmu. Tyrmand jakožto muž, jehož erotické potřeby se nehodily do heroické éry, vzpomíná: „V obchůdku v Mokotowské ulici stály za mnou dva prototypy filmu *Dobrodružství na Marienštatě*. Zednice, čili dámy zaměstnané ve stavebním průmyslu. Na plátně vypadaly hezky, i když ne západně (podtrhl R. M.), svěže a jadrně, poněkud řípovitě ( . . . ) ale tak čistounce a barevně, že jen se k nim přitulit a pomazlit se s nimi. Jejich pravzory stojící dnes za mnou jako by se od své filmové verze lišily. Bylo v nich něco z prehistorie, jakýsi návrat k jeskynnímu typu, byl v nich troglodytismus lidí ženského rodu, ne ještě žen, třebaže měly namalované rty a mezi prsty cigaretu. Modráky a beztvarý vatovaný kabát prozrazují jakousi dvojpohlavnost, ztrátu ženských znaků, a jasný nedostatek znaků mužských.“<sup>22)</sup> Leopold Tyrmand není jediný, kdo by byl ochoten dát přednost snobismu před pokrokem. Je to totiž jeden z nejzapálenějších obránců biologie před ideologií.

6. Kostým jakožto matrice životního stylu. Film a móda spolupracují při tvorbě životních zvyklostí jen po určité mez. Módu, vzdor tomu, že se rodí z psychologického vemlouvání a diktátu reklamy, můžeme považovat za čistý

---

22) L. Tyrmand, *Dziennik 1954*. London 1980, s. 183.



dokument doby. Film není zrcadlo reality, i když za ně bývá považován. „Čistě“ kopírování vnějšího světa narušují dvě konvence: společenská a filmová. Hraný film vstřebává především ty hmotné zevnějšky a podoby životního stylu, které jsou nositeli potenciální dramatickosti. Kousek plstěného materiálu předváděný ve filmu ztrácí už tímto faktem svou původní neutrálnost. Když si jej filmová hrdinka bere na hlavu, chce o sobě povědět více, než kolik tím říká obyčejný chodec na ulici. Účasti na společenském theatru — vědomé účelu, kondenzované do filmového času a prostoru — se dostává zvláštní závažnosti. Klobouk se závojíčkem „hraje“, kartounový šátek „mluví“. To svádí k tomu, abychom obsah sdělení interpretovali lineárně. Bližší styk s filmem nás však vede k nedůvěře. Filmovou konvencí ovládá automatismus: filmové kostýmy odkazují příliš často ke své vlastní, beletrizované historii.

Působení filmové módy je velmi sugestivní, a zároveň ošidné. Klobouky a šátky je zde možno „číst“ v globálním měřítku. Matrice pracuje se stereotypy a jen velmi zřídka zaznamenává jednotlivé, dosud nekodifikované typy písma. Automatizované užívání známých znaků nám usnadňuje popis jevu, ale ničí jeho skryté, neopakovatelné obsahy. Mizí individuální vyjadřování. Titulní „žena v klobouku“ (ze stejnojmenného filmu Stanisława Różewicze, 1983), herečka (Hanna Mikućová) zkouší dlouho jednu pokrývku hlavy po druhé. Konečně si jednu z nich vybere a ptá se režiséra, co má její kreace vyjadřovat. Nemusí to vyjadřovat nic, je to jen barevně nápadný znak, odpoví jí režisér. Totožnost postavy se zde jeví jako druhotná. Žena v klobouku se otočí a odejde. Po chvíli ji pohltí anonymní dav.

Přeložil **Erich Sojka**

(*R. Marszałek, Kapelusz i chustka. In: Film i kontekst. Ossolineum 1989, s. 35–55.*)

## Národní filmová galerie

Je všeobecně známou skutečností, že mezi prvými kritérii, jimiž byl film poměřován hned po svém vzniku na sklonku minulého století, zaujímala přední místo jeho schopnost dokumentační. Vnímavějším současníkům bylo okamžitě jasné, že se zde objevují dosud netušené možnosti zachycení důležitých nebo mizejících jevů a jejich uchování budoucím pokolením, a tak se záhy vynořily i první úvahy na téma budování speciálních filmových archivů. Odtud pak byl již jen krok k myšlence nespokojit se s pouhým kronikářským zaznamenáváním, ale vytvářet i zvláštní filmy přímo s „archivním“ záměrem uchovat pro budoucnost mizející tvář krajiny či měst a — především — podobu významných osobností.<sup>1)</sup>

Za zmínku stojí, že to u nás nebyl nikdo menší než Karel Čapek, kdo také správně postřehl, že to není jen zachycení fyzické podoby, v čem spočívá specifika takového filmového portrétu. „Několik metrů celuloidového filmu by stačilo, aby se za sto let promítl obraz člověka, na něhož bude si budoucnost vzpomínat; jeho chůze, obvyklý náklon hlavy, nějaký charakteristický a bezděčný pohyb, jenž je tak osobitý a psychologicky aspoň tak dokumentární jako písmo, to vše by bylo věčně tady . . .“<sup>2)</sup>

V meziválečném Československu byla patrně jediným realizovaným projektem tohoto druhu *Národní galerie filmová*. „Národní filmová galerie, na které filmová společnost Vlas a spol. pracuje bez jakékoli veřejné pomoci již několik let, chce využití filmového umění k zachycení významných našich osobností a nahraditi fotografii portrétem živým, jenž velké zjevy našeho života zpřítomní ještě dlouho po jejich smrti . . .“<sup>3)</sup>

1) Obecně k tomuto problému srov.: Ivan Klimeš — Jiří Rak, *Film a historie IV. Film jako pramen historického poznání*. „Film a doba“ 34, 1988, č. 11, s. 637–642.

2. Karel Čapek, *Archív života*. In: K. Č., *O umění a kultuře II*. Praha 1985, s. 423–424.

3) Článek byl zpracován na základě dokumentů uložených v Ústředním archivu ČSAV ve fondu České akademie věd a umění (ČAVU). Současně byla provedena rešerše v archivním fondu firmy A–B, který je uložen v archivu Ústředního ředitelství Čs. filmu, kde jsem však žádné doklady ke sledované problematice neobjevila. Písemnosti Favoritfilmu se nepodařilo vysledovat.



Těmito slovy začínal text pozvánky na předvedení filmu, promítaného pod záštitou České akademie věd a umění (ČAVU) 15. května 1930 v kině Favorit ve Veletržním paláci.<sup>4)</sup> Jednalo se zcela nepochybně o projekt velkého kulturního významu, protože — byť v něm podobě — zachycoval tváře více než stovky významných osobností své doby. Nejpočetněji byli zastoupeni literáti (spisovatelé, básníci), podstatně méně výtvarníci (malíři, sochaři, architekti), zhruba stejně vědci a politici, pouze šest osobností hudebního života, dva cestovatelé a pět slavných pohřbů.<sup>5)</sup> K tomuto výběru měl tehdejší tisk jisté výhrady. Časopis Studio kritizoval, že mezi vynikajícími státníky a básníky jsou zvěčněni „lidé více i méně známí, čítankami legalisovaní spisovatelé a povídkáři, bodří čeští malíři, Kalvodové a Úprkové . . .“<sup>6)</sup> Pročteme-li si titulky *Národní galerie filmové* (viz příloha), potvrdí se nám staré známé pravidlo, že dobové soudy nebývají směrodatné pro posouzení významu své kulturní reprezentace. Stejně tak se různily názory na režii jednotlivých záběrů — od kritického postoje Studia, které až na výjimky hovoří o pohyblivých fotografiích, až po takřka dojaté hodnocení „přehlídky věčného života“ na stránkách Lidových novin.<sup>7)</sup> Různá kvalita snímků byla dána skutečností, že projekt neměl jednoho režiséra. Ve spolupráci s literárním historikem Miloslavem Hýskem, který pomáhal při výběru osobností (sám se objevil pod titulkem č. 89 na záběru s Arne Novákem a Janem Opolským), pracovalo vedle Antonína Vlase jedenáct anonymních kameramanů, kteří podle již zmíněných kritických slov Studia, byli většinou vedeni „nejvýše slepou úctou k objektům své práce“.<sup>8)</sup> V jednom bodě se tisk vzácně shodoval, a to v názoru na užitečnost Vlasova projektu. Vytvoření filmové národní galerie bylo označeno za povinnost moderní společnosti k potomkům a na její založení bylo — s nadsázkou řečeno — již včera pozdě. Pro ilustraci tohoto náhledu uveďme ještě alespoň úryvek článku z Českého slova den po zmíněném promítání: „Je proto s podivem, že se u nás vzpomnělo na vytvoření filmové galerie kulturních, politických a jiných národních pracovníků tak pozdě, když každý své cti a rodinné tradice dbalý zbohatlík si zaopatřil svůj rodinný filmový aparát . . .“<sup>9)</sup> Snad ještě více než Antonínu Vlasovi, autorovi projektu, děkoval tisk Akademii, která se — podle jeho slov — díla ujala a bude v něm ještě lépe pokračovat.

Tolik bylo svěreno široké veřejnosti. Osud filmové galerie však s jejím proklamovaným významem poněkud smutně kontrastuje.

Již dva roky po zahájení natáčení, v roce 1927, byly práce omezeny pro nedostatek finančních prostředků. Antonín Vlas, majitel ateliérů se obrátil o pomoc tam, kam svým projektem směřoval a odkud do jisté míry i vycházel — k České akademii věd a umění. Pro tento krok svědčily i dvě vzájemně související skutečnosti. V první řadě

4) Podle záznamů ČAVU se *Národní galerie filmová* promítala již 22. května 1928. Tehdy ale ještě neměla definitivní podobu, kterou dokládají titulky v příloze k článku. Poslední snímky vznikly až v roce 1930.

5) Projekt zachycoval 51 literátů, 23 výtvarníků, 15 vědců, 13 politiků, 6 hudebníků, a to skladatelů i interpretů, 2 cestovatele a pět pohřbů. Snímky politiků, jimiž galerie začíná, byly převzaty od jiných filmových společností.

6) —ah—, *Národní galerie filmová*. „Studio“ 1930–1931, s. 159.

7) u—, *Filmová galerie*. „Lidové noviny“ 17. května 1930, s. 5.

8) —ah—, *Národní galerie filmová*. „Studio“ 1930–1931, s. 160.

9) —a, *Filmová galerie*. „České slovo“ 16. května 1930, č. 115, s. 4.

to byla účast profesora Hýska, člena ČAVU, při vytváření filmové galerie, v druhé řadě fakt, že Akademie sdružovala českou vědeckou i uměleckou reprezentaci meziválečného období a zhruba polovina již zfilmovaných osobností patřila k její členské základně. Prezident ČAVU Josef Zubatý, který projekt znal – sám patřil k těm, kteří v něm již byli zachyceni (objevil se pod titulkem č. 67) –, se obrátil se žádostí o podporu filmové galerie na ministerstvo školství a národní osvěty<sup>10)</sup> a až poté, kdy se jednání nesetkala s úspěchem, podnikl první pokus v rámci Akademie. Použití prostředků ČAVU přísně vymezovaly stanovy,<sup>11)</sup> a tak bylo nutné vycházet z teze, že Akademie získá vhodné mecenáše, jejichž prostřednictvím pak získá filmovou galerii darem. Sama ji bude konzervovat a doplňovat „za účelem posílení a prohloubení vztahů ke kulturním darům národním“.<sup>12)</sup> Zmíněné březnové promítání již bylo součástí tohoto plánu. O měsíc později se sešla přípravná schůze pro ustavení kuratoria pro Národní filmovou galerii, a to ve složení Josef Zubatý (prezident ČAVU), Bohumil Kafka (sochař, člen ČAVU), E. Hrubý (žurnalista a politik agrární strany) a A. Pimper (redaktor Národních listů). Komise pro Národní filmovou galerii zřídily i jednotlivé třídy ČAVU.<sup>13)</sup> Úkolem kuratoria mělo být zajištění prostředků pro zakoupení a pokračování v započatém projektu. Proto se mělo kuratorium skládat ze dvou složek – první měla mít na starosti finanční stránku věci a měla být tvořena především špičkami finančního a hospodářského života,<sup>14)</sup> druhá, sestavená ze zástupců tříd Akademie, měla pečovat o uměleckou stránku projektu. Předsedou kuratoria se stal J. Zubatý, jednatelem M. Hýsek, ostatní členové prezidia kuratoria odpovídali složení přípravné komise. Na své další poradě – v září 1930 – vyzvala skupina pro přípravu kuratoria A. Vlase, aby jakožto majitel *Národní galerie filmové* podal Akademii písemnou nabídku a obstaral finanční odhad filmu, aby se mohlo sejít navržené kuratorium. Zájem A. Vlase o prodej projektu ČAVU potvrzuje skutečnost, že nabídku podal už 30. září 1930, den po výzvě. Požadoval současně, aby mu bylo vyhrazeno

10) Dopis J. Zubatého ministerstvu školství a národní osvěty z 15. března 1927, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 135, čj. 440, k. 103.

11) Stanovy Akademii natolik omezovaly, že nemohla zakoupit ani kopii filmu z pohřbu Otokara Březiny, který jí nabídla firma Elektra-Journal. Zápis ze zasedání IV. třídy ČAVU 16. 4. 1929, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 29, k. 22.

12) Dopis A. Vlase ČAVU z 10. května 1930, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 138, čj. 1125, k. 111.

13) Činnost těchto komisí byla zcela formální. Ve IV. třídě ČAVU, která sdružovala umělce a v dalších letech měla pro projekt značný význam, byla ustavena ve složení T. F. Šimon, K. B. Jiráček a F. X. Svoboda. Práce kolegia v tomto složení skončila jeho jmenováním, a tak o dva roky později byla ustavena nová komise, přičemž se existence původní přešla mlčením.

14) Z tohoto hlediska padla volba na senátory E. Hrubého a J. Pichla, prezidenta Masarykovy akademie práce E. Zimmlera, generálního ředitele Hypotéční banky F. Hybše, ředitele Živnostenské banky J. Preise, P. Šamala, šéfredaktora Národních listů A. Pimperera, B. Kafku, R. Tyršovou, M. Hýska, F. Hodače, A. Prokūpka (předsedu národní rady), primátora K. Baxu, K. Sonntaga z Živnobanky, C. Bartoně, továrníka Waldese, prezidenta průmyslové banky Novotného, ředitele Škodových závodů K. Loewensteina, továrníka Friče, B. Němce, K. Stodolu, I. Dérera, Z. Wirtha, K. Engliše, B. Vlasáka, ředitele České komerční banky Špitálského, generála Raše a později na ředitele Moravské banky A. Kadlece, ředitele Anglo-československé a Pražské úvěrové banky Chytila, ředitele Zemské banky Roose a F. Gollera a guvernéra Národní banky Pospíšila. Protokol o přípravné schůzi konané dne 28. května 1930. ÚA ČSAV, ČAVU, i. č. 138, čj. 1229, k. 111.



právo pokračovat v této sbírce a zavazoval se, že poskytne Akademii svůj promítací sál zdarma i ke konání přednášek. Přílohu dopisu tvořily titulky filmu, které suplovaly jeho popis (viz příloha).<sup>15)</sup> Finanční odhad galerie, který připravila Společnost fotografů v Praze, zněl na 513 750 Kč, přičemž nebyla započítávána amortizace přístrojů. Předseda zkušební komise R. Jiříkovský zdůraznil, že „... odhad našich odborníků týká se pouze ceny materiální a po stránce technické, vylučuje jakoukoliv hodnotu uměleckou, historickou a kulturní. Po této stránce vymyká se cena jakémukoliv odhadu. Vzhledem k jiným filmům, kupř. filmu Svatý Václav, který vyžádal si náklad přes 5 milionů korun čsl. nesnese toto dílo v porovnání kulturním vůbec žádného přirovnání.“<sup>16)</sup>

Kuratorium, jemuž byly tyto podklady určeny, se sešlo 14. listopadu 1930. Z více než čtyřiceti pozvaných jich na jednání přišlo dvanáct, z toho žádný z ředitelů bank či továrníků... Projekt podpořil pouze nepozvaný předseda Technického muzea československého L. Novák, který upozornil, „... že by bylo spravedlivé a že by to bylo také na prospěch věci, kdyby do souboru této budoucí Národní filmové galerie byli také přibíráni vynikající čs. technické a průmyslníci...“<sup>17)</sup>

Přes tento absolutní krach se v krátké době podařilo svolat tři schůzky s různými představiteli čs. finančního a průmyslového života. Ačkoli majitel galerie žádal částku menší, než na jakou zněl odhad — 500 000, a to ještě ve dvou letech, doporučila zmíněná reprezentace, ať si Akademie nějak prostředky opatří sama, nejlépe veřejnou sbírkou. Vedení ČAVU se ocitlo v nezáviděníhodné situaci — na jedné straně závazný příslib daný Favoritfilmu na koupi filmové galerie, na straně druhé nedostatek finančních prostředků i špatná zkušenost se sbírkovou akcí na získání peněz pro gramofonický archiv.<sup>18)</sup> Navíc byl rok 1930 vzhledem k hospodářské krizi pro jakoukoli podobnou snahu krajně nepříznivý. V této tísní se prezidium kuratoria obrátilo na kancelář prezidenta republiky, aby si při osobním slyšení „vyprosili od pana presidenta morální podpory tohoto důležitého podniku“.<sup>19)</sup> Prezident Masaryk poskytoval Akademii pomoc pravidelně a zdaleka nejen morální, tentokrát však žádost ČAVU zůstala oslyšena.

Na jaře roku 1931 prezident ČAVU Josef Zubatý zemřel. Na jeho místo nastoupil Josef Bohuslav Foerster, který otázku *Národní galerie filmové* nastolil znova, tentokrát však z trochu jiného hlediska. Ještě v prosinci 1931 se ČAVU obrátila na Favoritfilm, nikoli ve věci koupě galerie, ale se zájmem v tomto projektu pokračovat. A. Vlas obratem vyčíslil náklady, které vzhledem ke zlevnění filmového materiálu měly být nižší než při minulém natáčení a upozornil, že díky vývoji nového panchromatického materiálu je možné dosáhnout i kvalitnějších záběrů než dříve.<sup>20)</sup> V tomto

15) ÚA ČSAV, ČAVU, i. č. 138, čj. 1229, k. 111.

16) Odhad z 19. října 1930. ÚA ČSAV, ČAVU, i. č. 138, čj. 1313, k. 111.

17) Dopis L. Nováka z 26. června 1930. ÚA ČSAV, ČAVU, i. č. 138, čj. 1084, k. 111.

18) III. třída ČAVU (filologická) se snažila v čele s J. Chlumským získat potřebné prostředky na financování tohoto podniku. Po mnoha osobních intervencích se ve dvou letech sehnalo čtvrt miliónu korun, z toho musela ČAVU dotovat celých 20 %.

19) Dopis Kanceláři prezidenta republiky z 19. prosince 1930. ÚA ČSAV, ČAVU, i. č. 138, čj. 1791, k. 112.

20) Dopis A. Vlase ze 7. prosince 1931. ÚA, ČSAV, ČAVU, i. č. 555, sg. 362, k. 245.

okamžiku vstupuje do hry další faktor, který byl pro osud projektu zřejmě velmi důležitý, ne-li přímo určující — možnost natočit zvukovou filmovou galerii. V čele Akademie stál hudební skladatel, tedy zástupce oboru ve Vlasově projektu zastoupeného jen minimálně a současně zástupce umění, kde zvuk hraje roli nejpodstatnější. To mohl být i jeden z důvodů, proč se porada „o definitivním rozhodnutí o filmové národní galerii“ (rozumí se Vlasově filmu), která se měla konat 15. března 1932, ale byla odložena, zřejmě již nikdy nesešla.<sup>21)</sup> Stejně tak z hudebního oboru IV. třídy ČAVU,<sup>22)</sup> která se pokračování v projektu ujala, vyšel podnět požádat o spolupráci firmu A—B, akciové filmové továrny v Praze,<sup>23)</sup> která by mohla natáčet zvukově<sup>24)</sup> a měla v úmyslu vytvořit „národní zvukofilmový archiv“. Nabídka firmy A—B byla ve srovnání s možnostmi Favoritfilmu mnohem zajímavější i výhodnější. Správní rada filmové továrny totiž rozhodla, že „... je mileráda ochotna provést zfilmování významných členů ČAVU úplně zdarma, vymínujíc si přitom pouze ponechání negativu natočeného filmu a používací právo“.<sup>25)</sup> Akademii měla být k archivování poskytnuta zdarma jedna kopie. V tomto okamžiku pohasla poslední naděje A. Vlase na pokračování natáčení v rámci ČAVU. Již v květnu 1933 ustavila IV. třída Akademie filmovou komisi ve složení Otakar Jeremiáš (hudební odbor), Alfons Mucha (výtvarný odbor) a Hanuš Jelínek (literární odbor), přizvaným členem se stal Miloslav Hýsek z III. třídy ČAVU. Snad právě pod vlivem profesora Hýska učinila Akademie pokus připojit kopie, které měla získat od firmy A—B, k Vlasově projektu a promítat galerii i zvukofilmový archiv společně. Správní rada firmy A—B však tento návrh striktně odmítla.<sup>26)</sup>

V květnu roku 1933 formulovala IV. třída ČAVU první návrhy na filmování. Vycházela přitom z vyhodnocení Vlasovy galerie, takže jednoznačně v popředí se ocitly požadavky hudebního odboru, a to na natočení J.B. Foerstra, Otakara Ševčíka,<sup>27)</sup> Vítězslava Nováka, Josefa Suka, Karla Hoffmanna a Ferdinanda Vacha. Z literárního odboru vzešly čtyři požadavky a z výtvarného pouze dva.<sup>28)</sup> Zpráva o výsledku natáčení je přinejmenším rozpačitá: do ateliérů na Barrandov se dostavili pouze čtyři

21) Poradu svolával J. B. Foerster a byla odložena vzhledem k onemocnění M. Hýska. Pozvání byli A. Seifert, A. Pimper, M. Hýsek, E. Hrubý, A. Vlas a F. Podjukl (dříve zaměstnanec A. Vlase a jeho věřitel). ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 140, čj. 322.

22) ČAVU se dělila na čtyři třídy: I. společenské vědy vyjma filologie, II. matematicko-fyzikální a přírodní vědy včetně lékařských, III. filologie a IV. třída sdružovala spisovatele, výtvarné umělce a hudební skladatele, z nichž každá jmenovaná skupina měla zvláštní odbor.

23) Továrna A—B byla původně rovněž majetkem A. Vlase, ten ji však musel ve finanční tísní prodat.

24) O vytvoření tzv. „národního zvukofilmového archivu“ rozhodla správní rada A—B tovaryň už počátkem roku 1931. Její koncepce byla stejná jako v případě němé Vlasovy galerie, dokonce prvním snímkem měly být rovněž záběry prezidenta republiky. Blíže viz *Národní zvukofilmový archiv*. „Hollywood“ 5, 1931, č. 2–5 (únor–březen), s. 5.

25) Nabídka firmy A—B z 11. května 1932. ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 140, čj. 1037, k. 117.

26) Dopis firmy A—B z 31. ledna 1933. ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 141, čj. 122, k. 118.

27) Vzhledem ke špatnému zdravotnímu stavu O. Ševčíka se ČAVU pokoušela dojednat filmování umělce doma v Písku. Firma A—B upozornila, že podle uzavřené dohody je možné filmovat jen v Praze na Barrandově, mimo Prahu pouze za dosti vysokou finanční úhradu.

28) Z literárního odboru byli pro filmování navrženi Božena Viková Kunětická, Růžena Jenesská, Karel Sezima a Jan Vrba, z výtvarného odboru František Bílek a Kamil Hilbert.



z dvanácti pozvaných umělců.<sup>29)</sup> Přes tento nezdar prvního filmovacího dne vyšel podnět na pokračování akce opět z řad hudebníků, kteří dokonce stanovili, že natáčení by se měli zúčastnit všichni přední umělci hudebního života nad 50 let, a to bez ohledu na své členství v ČAVU. Leč velkorysé plány často končí skrovnými výsledky. Tuto tezi potvrzuje výsledek druhého filmovacího dne — filmová společnost plánovala natočit deset osobností, Akademie jich po nedávných zkušenostech vyzvala šestnáct,<sup>30)</sup> z nichž zájem projevilo jen sedm . . .<sup>31)</sup> Přes všechna další usnesení hudebního odboru IV. třídy ČAVU se nepodařilo nafilmovat ani Josefa Suka, ani Otakara Ostrčila, protože oba krátce před dalším natáčením zemřeli. Došlo tak i na ironická slova redakce Studia: „ . . . možno snad též očekávat, že zvěčnění dalších nesmrtelných nebude odkládáno až takřka k jejich smrtelné posteli jako dosud . . .“<sup>32)</sup>

Natáčení dalších osobností probíhalo stejně pomalu, tj. asi jednou ročně, a mělo u členů Akademie rovněž stejnou, tj. mizivou odezvu, která byla zřejmě dána jejich negativním vztahem k filmu jako takovému a současně i jejich věkem a zdravotním stavem. Podle plánu měli být zvěčňováni především umělci „vyšších věkových kategorií“, kteří v některých případech již nebyli schopni se natáčení zúčastnit, přičemž dohoda s firmou A—B filmování umělců v domácím prostředí neumožňovala.

Vraťme se ještě jednou k osudu *Národní galerie filmové Favoritfilmu*. A. Vlas požádal koncem roku 1933 Akademii o vyjádření, zda by o jeho projekt měla zájem za předpokladu, že by ministerstvo školství v dohodě s ministerstvem obchodu odškodnilo Favoritfilm vydáním určitého počtu kontingentních listin asi v hodnotě 400 tisíc, které by A. Vlas mohl prodat u jednotlivých půjčoven. Touto cestou chtěl docílit alespoň částečné úhrady nákladů, které na vytvoření filmové galerie vynaložil. Odpověď prezidenta ČAVU je smutnou tečkou za celou záležitostí, táhnoucí se celých pět let. J.B. Foerster vyjádřil sice trvající zájem ČAVU o převzetí projektu, ale současně musel přiznat, že „ . . . bohužel veškeré kroky, které [ČAVU — A.M.] podnikla v minulých letech, aby opatřila potřebný kapitál na získání tohoto filmu, byly bezvýsledné. Dnešní těžká hospodářská doba nedovoluje ani, aby se Akademie znovu pokusila o akci na získání potřebných peněz. Podaří-li se Vám získati odškodnění . . ., Česká akademie ráda s vděčností přijme Národní filmovou galerii jako dar.“<sup>33)</sup>

29) Podle zprávy o filmování členů z 23. května 1933 podané na schůzi IV. třídy se filmování zúčastnil J. B. Foerster, V. Novák, F. Vach a B. Viková Kunětická. Zápis ze zasedání IV. třídy ČAVU, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 29, k. 22.

30) Z literárního odboru byli vyzváni F. X. Svoboda, Jaroslav Hilbert, F.S. Procházka, Antonín Klášterský, J.S. Machar, Růžena Jesenská, Jan Herben, František Tábořský; z hudebního odboru Karel Weis, Josef Klička, Karel Hoffmann, Karel Hoffmeister, Václav Talich a B. A. Wiedermann; z výtvarného odboru Celda Klouček.

31) 8. června se k filmování přihlásili F. X. Svoboda, J. Hilbert, F. S. Procházka, K. Weis, J. Klička, B. A. Wiedermann a K. Hoffmann. Na vyzvání neodpověděli vůbec V. Talich, K. Hoffmeister a J. Herben. Protokol ze zasedání IV. třídy ČAVU z 5. června 1934, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 29, k. 22.

32) —ah—, *Národní galerie filmová*. „Studio“ 1930—1931, s. 159. Josef Suk zemřel jen osm dní poté, kdy se hudební odbor usnesl pozvat jej na filmování, Otakar Ostrčil tři měsíce poté.

33) Dopis J. B. Foerstra A. Vlasovi z 2. ledna 1934, ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 142, čj. 1, k. 121.

O tři roky později, v únoru 1937, se konalo další promítání Vlasovy *Národní galerie filmové*,<sup>34)</sup> na něž byli mezi mnoha jinými pozváni i členové ČAVU. Patronem této slavnostní projekce 18. února 1937 ve Veletržním paláci byl Ústřední výbor Národní jednoty severočeské.

Česká akademie věd a umění Vlasovu *Národní galerii filmovou* nezískala a ve spolupráci s firmou A—B ji rozšířila o pouhých patnáct zvukových snímků. Veškeré snažení zůstalo omezeno na úzký okruh nadšenců — počínaje A. Vlasem přes J. Zubatého a M. Hýska k J.B. Foerstrovi, kteří pochopili nebo alespoň vytušili možnosti filmové techniky i budoucnost filmového dokumentu. Jejich velké plány narážely na nepochopení společnosti i skutečně nepříznivé podmínky dané hospodářskou krizí. Vlasova filmová galerie zřejmě shořela na konci druhé světové války,<sup>35)</sup> zbylo z ní jen malé torzo, identifikované podle zachovaných titulků. Můžeme tedy dnes navázat na slova tisku z roku 1930: nejenže nevíme, jak vypadal Karel Hynek Mácha, stejně tak neuvidíme, „ . . . jak se historik Sedláček sklání nad starou pamětní knihou, Krásnohorská se dívá očima už skoro nadzemskými do aparátu . . . tuto dojemnou přehlídku večného života, vyčarovanou hrou světél a stínů“.<sup>36)</sup>

Alena Míšková

34) Pozvánka z 11. února 1937. ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 145, čj. 270, k. 128.

35) Tato informace není ověřená, pravdou ovšem zůstává, že se celý Vlasův projekt pokládá od konce druhé světové války za ztracený. V tomto smyslu hodnotí osud *Národní galerie filmové* Karel Čáslavský, pracovník filmového archivu ČSFÚ.

36) u—, *Filmová galerie*. „Lidové noviny“ 17. května 1930, s. 5.



## SUMMARY

### National Film Gallery

**Alena Míšková**

A project of the „National Film Gallery“ was realized in years 1925 to 1930. In a silent form more than one hundred of personages were recorded in it, including 50 writers, more than 20 creative artists, 15 scientists, 13 statesmen; personages of a musical world stood at a periphery of interests. Antonín Vlas, an owner of the Favoritfilm has created the Film Gallery at his own expenses in cooperation with professor Miloslav Hýsek who has helped above all in selection of film personages. The project was in principle assigned to the Czech Academy of Sciences and Arts which had an eminent interest to buy it, also with regard to the fact that a half of personages which were recorded belonged among its members. J. Zubatý ( a president of the Academy) and M. Hýsek (a member of the Academy) with several further enthusiasts have tried in all ways to get financial means which were necessary to reimburse expensis invested by A. Vlas and to take over films but all their effort was in vain. After a death of J. Zubatý (1931) when J. B. Foerster has become a president of the Academy an interest in the silent project has somewhat slacken. At an initiative of musicians which were associated in the fourth (artistic) class of the Academy and in cooperation with the film works A—B and. Co. they have started to shoot sound films of artist's portraits. But for a lack of interest of these selected personages and their high age and a bad health only 15 shoots were realized up to the year 1936.

From the original silent Vlas's National Film Gallery which the Czech Academy of Sciences and Arts has never gained only the titles have preserved which gives an exact picture of their content (see an Annex) and several fragments.

The fate of the National Film Gallery witnesses a sad reality that only a small part of the Czech cultural representation has understood in that time a significance of the film document and nobody from representatives of Czechoslovak financial and industrial circles was willing to support such project in the time of an economic crisis.

## Národní galerie filmová

1. Velmi mnozí členové národa zajistili si pro budoucnost památku svou velikou duševní prací. Vynasnažili jsme se, abychom budoucnosti zachovali živý vzhled těchto drahých lidí, zejména v životě soukromém. Jak šťastni bychom byli, kdybychom dnes mohli pohleděti v tvář například jen Palackému, Havlíčkovi, Riegrovi, Němcové nebo Nerudovi. „Národní galerie filmová“ má toto velké poslání do nejvzdálenější budoucnosti. I tenkrát, když veliká duše již dávno opustila tělesnou schránku, na povel objeví se nám v „Národní galerii filmové“ číkoli živá hlava.

Vydavatelé

2. Tomáš G. Masaryk, první prezident čsl. republiky, narozen 7. března 1850 v Hodoníně. [čestný člen ČAVU]
3. Panychida na paměť popravených pánů na Staroměstském náměstí při třistaletém výročí 21. června 1921. [kopie]
4. Přítomni byli též – první čsl. ministr financí dr. Alois Rašín a – první ministr železnic I. Zahradník. [člen ČAVU, kopie]
5. Dr. Alois Rašín, první ministr čsl. republiky, nar. 18. října 1867 v Nechanicích, zemřel dne 18. února 1923. [kopie]
6. Dr. Alois Rašín při kolkování peněz. [kopie]
7. Generál Milan Rastislav Štefánik, nar. 21. července 1880 v Košariskách u Brezové na Slovensku, zemřel dne 4. května 1919 při návratu do osvobozené vlasti. [kopie]
8. Generál Dr. M. R. Štefánik odevzdává dne 24. července 1918 generálu Grazianimu, veliteli čsl. vojska v Itálii, bojový prapor. [kopie]
9. Alois Jirásek, nar. 23. srpna 1851 v Hronově u Náchoda, zemřel v Praze 12. března 1930. [člen ČAVU, kopie]
10. Deputace důstojníků u Mistra Al. Jiráska dne 2. července 1929 v Hronově. [kopie]
11. 4. listopadu 1929 navštívil Mistr Vysoké Mýto, aby pozdravil pluk č. 30, který byl pojmenován plukem Al. Jiráska. [kopie]
12. Na náměstí vysokomýtském mluví Mistr k svému pluku . . . [kopie]



13. . . . „Byl jsem šťasten, že jsem se dočkal samostatného státu, jehož přední ochranou je vojsko, že jsem se dočkal naší skutečné čsl. armády. Dostalo se mi ve vysokém věku cti, že jsem se stal jakoby jejím členem. Přišel jsem se pokloniti vašemu praporu a pozdraviti vás.“ [kopie]
14. Básník Adolf Heyduk, nar. 6. června 1835 v Rychmburce, zemřel 6. února 1923 v Písku. [člen ČAVU]
15. Na procházce v Písku. [kopie]
16. Básniřka Eliška Krásnohorská, nar. 18. listopadu 1847 v Praze, zemřela 26. listopadu 1926. [členka ČAVU]
17. S neteří. sl. Dornovou.
18. Prof. MUDr. Josef Thomayer [R.E.Jamot], lékař a spisovatel, nar. 23. března 1859 v Trhanově u Domažlic, zemřel 18. října 1927. [člen ČAVU]
19. Karel V. Rais, spisovatel, nar. 4. ledna 1859 v Bělohradě, zemřel 8. července 1926 na Král. Vinohradech. [člen ČAVU]
20. K. V. Rais s rodinou.
21. U hrobu rodičů.
22. Na procházce v bělohradských polích.
23. K. M. Čapek-Chod, spisovatel, nar. 21. února 1860 v Domažlicích, zemřel 3. listopadu 1927. [člen ČAVU]
24. S chotí na procházce.
25. Básník Antonín Sova, nar. 26. února 1864 v Pacově, zemřel dne 16. srpna 1928. [člen ČAVU]
26. Se synem.
27. Básník — samouk Josef Pokorný-Pikolík, nar. 15. března 1842 v Kutné Hoře.
28. Konec I. dílu.
29. Díl II.
30. Antal Stašek (JUDr. Antonín Zeman), spisovatel, nar. 22. července 1843 ve Stanově. [člen ČAVU, kopie]
31. Ignát Herrmann, spisovatel, nar. 12. srpna 1854 v Chotěboři. [člen ČAVU]
32. S rodinou na letním bytě v Řevnicích.
33. JUDr. Josef Štolba, spisovatel, nar. 3. května 1846 v Hradci Králové, zemřel dne 12. května 1930. [člen ČAVU]
34. S chotí. [kopie]
35. František Herites, spisovatel, nar. 27. února 1851 ve Vodňanech. Zemřel dne 19. ledna 1929. [člen ČAVU]
36. S rodinou na procházce.
37. Josef Holeček, spisovatel, nar. 27. února 1853 v Stožicích u Vodňan. Zemřel 6. března 1929. [člen ČAVU]

38. Dr. Jan Herben, spisovatel a novinář, nar. 7. května 1857 v Brumovicích na Moravě. [člen ČAVU, kopie]
39. František Kvapil, spisovatel, nar. 16. února 1855 ve Žherrech, zemřel dne 19. října 1925. [člen ČAVU]
40. F. X. Svoboda, spisovatel, nar. 25. října 1860 v Mníšku. [člen ČAVU]
41. Se spisovatelkou Marynou Fričovou.
42. Gabriela Preissová, spisovatelka, nar. 13. března 1862 v Kutné Hoře. [členka ČAVU]
43. Ve společnosti synů.
44. Bohdan Kaminský, spisovatel, nar. 24. února 1859 na Huse u Sychrova. Zemřel 19. července 1929 v Poděbradech. [člen ČAVU]
45. Antonín Klášterský, básník, nar. 25. září 1866 v Mirovicích u Písku. [člen ČAVU]
46. Dr. Jiří Stanislav Guth-Jarkovský, spisovatel, nar. 24. ledna 1861 v Heřmanově Městci. [člen ČAVU]
47. Za ranní projížďky ve Stromovce.
48. Řeční při otevření turistické chaty.
49. Bohumil Zahradník Brodský, spisovatel, nar. 21. srpna 1962 v Hstačově u Čáslavě. [kopie]
50. S chotí na procházce.
51. Konec II. dílu.
52. Díl III.
53. Básník a režisér Jaroslav Kvapil, autor manifestu českých spisovatelů z r. 1917, nar. 25. září 1868 v Chudenicích. [člen ČAVU]
54. Při zkoušce na lesním divadle v Krči.
55. Karel Leger, spisovatel, nar. 15. března 1842 v Kolíně. [člen ČAVU]
56. S chotí.
57. S básníkem F. Krupičkou.
58. Rudolf Krupička, básník, nar. 4. prosince 1879 ve Starkoči u Čáslavě.
59. Dr. Jaromír Borecký, básník, nar. 6. srpna 1869 v Českých Budějovicích. [člen ČAVU]
60. S chotí na letním bytě.
61. Prof. Dr. August Sedláček, dějepisec, nar. 28. srpna 1843 v Mladé Vožici, zemřel 15. ledna 1926 v Písku. [člen ČAVU]
62. V píseckém archivu.
63. S chotí.
64. Prof. Dr. Jaroslav Goll, historik, nar. 14. července 1846 v Chlumci nad Cidlinou. Zemřel dne 8. července 1929. [člen ČAVU]
65. Jaroslav Hilbert, dramatik, nar. 19. ledna 1871 v Lounech. [člen ČAVU]
66. Prof. Dr. Jindřich Vančura, historik a překladatel děl Arnošta Denise, nar. 31. srpna 1855, Klatovech, zemřel dne 26. května 1930.



67. Prof. Dr. Josef Zubatý, jazykozpytec, nar. 20. dubna 1855 v Praze. [člen ČAVU]
68. Odchází z přednášky v Klementinu.
69. Setkání s Adolfem Černým.
70. Adolf Černý, básník a publicista, nar. 19. srpna 1864 v Hradci Králové. [člen ČAVU]
71. Prof. Dr. Lubor Niederle, president Slovanského ústavu, nar. 20. září 1865 v Klatovech. [člen ČAVU]
72. Prof. Dr. Josef Škultéty, filolog a publicista, nar. 25. listopadu 1853 v Potoku na Slovensku. [člen ČAVU]
73. Za návštěvy v Praze.
74. Prof. Jan Voborník, literární historik a dramatik, nar. 10. dubna 1854 v Pohoří u Opočna. [člen ČAVU]
75. Prof. Jindřich Vodák, literární kritik, nar. 8. listopadu 1867 v Lysé nad Labem.
76. S chotí při odchodu z úřadu.
77. Dr. Josef Kořenský, spisovatel a cestovatel, nar. 26. července 1847 v Sušně u Nových Benátek. [kopie]
78. E. St. Vráz, cestovatel a spisovatel, nar. 18. dubna 1860 v Trnovu v Bulharsku. [kopie]
79. S chotí na procházce. [kopie]
80. Renata Tyršová, choť zakladatele Sokola Dr. Miroslava Tyrše a dcera Jindřicha Fügnera, spisovatelka, nar. 31. července 1854.
81. Dr. Ferdinand Císař, evangelický theolog a spisovatel, nar. 26. února 1850 v Lečicích pod Řípem.
82. Ve svém působišti v Kloboukách u Brna, kde před lety přátelsky stýkal se s dnešním presidentem Masarykem.
83. Adolf Srb, novinář, nar. 17. října 1850 v Rokycanech.
84. V. K. Jeřábek, spisovatel, nar. 4. února 1859 v Litomyšli.
85. Básník J. S. Machar, narozen 29. února 1864 v Kolíně. [člen ČAVU]
86. Básník Karel Toman, nar. 25. února 1877 v Kokovicích u Slaného. [člen ČAVU]
87. Viktor Dyk, spisovatel, nar. 31. prosince 1877 v Šopce u Mělníka. [člen ČAVU, kopie]
88. Básník Jan Opolský, nar. 15. července 1875 v Nové Pace. [člen ČAVU]
89. S prof. Arnem Novákem a Mil. Hýskem. [oba členové ČAVU]
90. Prof. Dr. Arne Novák, literární historik a kritik, nar. 2. března 1880 v Litomyšli. [člen ČAVU]
91. Dr. Hanuš Jelínek, kritik a překladatel, nar. 3. září 1878 v Příbrami. [člen ČAVU]

92. Dr. Zdeněk Wirth, historik výtvarných umění, nar. 11. srpna 1878 v Libčanech u Hradce Králové. [člen ČAVU]
93. Stanislav Lom [JUDr. Stanislav Mojžíš], dramatik, nar. 13. listopadu 1883 v Karlíně. [člen ČAVU]
94. Bratři Čapkové v zahradě své vilky. [kopie]
95. Dr. Karel Čapek, spisovatel, nar. 9. ledna 1890 v Malých Svatoňovicích.
96. Josef Čapek, malíř a spisovatel, nar. 23. března 1887 v Hronově.
97. Stanislav Hanuš, básník a překladatel, nar. 10. listopadu 1885 v Praze.
98. Básník Josef Hora, nar. 8. července 1891 v Dobřině u Roudnice.
99. S přáteli Ant. M. Píšou a Vlad. Vančurou.
100. Fr. Sokol-Tůma, žurnalista a spisovatel, nar. 2. května 1855 v Benešově u Prahy, zemřel 31. prosince 1925 v Moravské Ostravě.
101. Mluví na táboře lidu.
102. Jiří Sumín (Amálie Vrbová) spisovatelka, nar. 9. října 1863 v Uhřetěticích na Moravě. [členka ČAVU]
103. Moravské kolo spisovatelů na zájezdu v Hodoníně.
104. Otakar Bystřina (JUDr. Ferdinand Dostál) spisovatel, nar. 23. května 1861 ve Věrovanech u Tovačova.
105. Vypravuje anekdoty.
106. Metoděj Jahn, spisovatel, nar. 14. října 1865 ve Valašském Meziříčí. [člen ČAVU]
107. Karel Elgart Sokol, spisovatel, nar. 18. ledna 1874 v Ivančicích na Moravě. Zemřel 21. července 1929.
108. S básníkem Vojtěchem Martínkem, nar. 11. dubna 1887 v Brušperku.
109. F. S. Procházka, básník, nar. 15. ledna 1861 v Náměšti u Olomouce. [člen ČAVU] S Frant. Sekaninou, spisovatelem, nar. 14. února 1875 v Žárovicích na Moravě.
110. Konec IV. dílu.
111. Díl V.
112. Max Švabinský, nar. 17. září 1873 v Kroměříži. [člen ČAVU]
113. Alfons Mucha, malíř, tvůrce Slovanské epopeje, nar. 24. července 1860 v Ivančicích na Moravě. [člen ČAVU]
114. Joža Úprka, nar. 26. října 1882 v Bystrici na Moravě. [člen ČAVU]
115. Jakub Obrovský, nar. 23. prosince 1861 v Kněždubě na Moravě. [člen ČAVU]
116. Sochař Ladislav Šaloun, nar. 1. srpna 1870 v Praze. [člen ČAVU]
117. Prof. Oldřich Blažíček, nar. 5. ledna 1887 ve Slavkovicích na Moravě.
118. Adolf Kašpar, malíř, nar. 27. prosince 1877 v Bludově u Olomouce. [kopie]
119. Josef Gočár, nar. v Semíně u Přelouče 13. března 1880. [člen ČAVU]



120. Franta Úprka, sochař, nar. 26. února 1868 v Kněždubech na Moravě, zemřel dne 8. září 1929. [člen ČAVU]
121. V ateliéru.
122. Na hodech v Lanžhotě.
123. Karel Špilar, nar. 21. listopadu 1871 v Plzni.
124. Alois Kalvoda, nar. 15. května 1875 v Šlapanicích u Brna.
125. František Jakub, nar. 22. prosince 1875 na Vinohradech.
126. František Ondrušek, nar. v Bystřici pod Hostýnem 4. března 1861.
127. Antoš Frolka, nar. 13. června 1877 v Kněždubě na Moravě.
128. Josef Štolovský, nar. 2. srpna 1879 v Rychnově nad Kněžnou.
129. Roman Havelka, malíř, nar. 30. dubna 1877 v Jemnici na Moravě.
130. Ota Bubeníček, nar. 31. října 1871 v Uhříněvsi.
131. Jan Dědina, nar. 1. září 1870 ve Strakách u Nymburka.
132. Rudolf Vácha, nar. 19. června 1860 v Hluboké nad Vltavou.
133. Ludvík Kuba, malíř a sběratel slovanských písní, nar. 16. dubna 1863 v Poděbradech.
134. S paní Marií Calmou-Veselou při studiu slovanských písní.
135. Marie Calma-Veselá, spisovatelka.
136. Alois Jaroněk, nar. 16. června 1870 ve Zlíně na Moravě.
137. Bohumír Jaroněk, nar. 23. dubna 1866 ve Zlíně na Moravě.
138. Dr. Karel Baxa, pražský primátor, nar. 24. června 1862 v Sedlčanech.
139. Poslanec Adolf Prokůpek, nar. 11. ledna 1868 v Kutlířích u Kolína.
140. Senátor Emanuel Hrubý, nar. 21. května 1865 v Mezouni u Berouna.
141. Syndik Jiří Pichl, nar. 18. února 1872 v České Třebové.
142. Ing. Ladislav Novák, ministr obchodu.
143. Karel Engliš, Dr., nar. 17. srpna 1880 v Hrabyni ve Slezsku. [člen ČAVU]
144. Maffie.
145. Ministr prof. Dr. Milan Hodža, nar. dne 1. února 1878 v Sučanech na Slovensku.
146. Ve své pracovně.
147. Izidor Zahradník, nar. 25. června 1864 v Hostačově u Golčova Jeníkova, zemřel 19. února 1926 ve Vídni. [člen ČAVU]
148. Chirurg, prof. Dr. Rudolf Jedlička, nar. 22. února 1869 v Lysé nad Labem, zemřel dne 26. října 1926 v Novém Světě.
149. Chirurg, prof. Dr. Otakar Kukula, nar. 2. února 1867 v Jičíně, zemřel dne 11. srpna 1925. [člen ČAVU]
150. Dr. August Zátka, vůdce české práce v Českých Budějovicích, nar. 27. července 1847 v Českých Budějovicích.
151. Prof. Otakar Ševčík, nar. 22. března 1852 v Horažďovicích.
152. Ema Destinová, roz. Kittlová, nar. 26. února 1878, zemřela dne 28. ledna 1930. [kopie]

153. Jan Kubelík, nar. 5. července 1880 v Michli u Prahy. [člen ČAVU, kopie]
154. Oskar Nedbal, dirigent, skladatel, nar. 26. března 1874 v Táboře.
155. Alois Krössing. [kopie]
156. Josef Benka, malíř.
157. Jaro Procházka, malíř, nar. 22. dubna 1886 v Praze-Vysočanech.
158. Fr. Hiršl, malíř.
159. Fr. Šubrt, hudební skladatel.
160. Josef Hais-Týnecký, spisovatel a redaktor, nar. 3. března 1885 v Klatovech.
161. Quido Maria Vyskočil, spisovatel.
162. Anatol Rubín, spisovatel.
163. Pohřeb Heydukův.
164. Pohřeb Sedláčkův.
165. Pohřeb Antonína Sovy. [kopie]
166. Pohřeb Emy Destinové. [kopie]
167. Pohřeb Aloise Jiráska v Praze. [kopie]
168. Pohřeb a cesta z Prahy do Hronova. [kopie]
169. JUDr. Josef Matoušek, nar. v Železném Brodě 25. května 1876.
170. JUDr. Dimitrij Preiss, Hodonín, 24. prosince 1889.
171. Dr. Ant. Šenkýř, nar. 19. prosince 1881 v Přestavlkách okres Benešov.

ÚA, ČSAV, ČAVU, i.č. 138, čj. 1229, k. 111.

*Poznámka:* V hranatých závorkách jsou poznámky editora, které zachycují údaj o členství v ČAVU a údaje, zda snímek existuje v kopii. Není-li uvedeno jinak, filmovaná osobnost nebyla v té době členem Akademie a snímek se nedochoval. Na tomto místě děkuji K. Čáslavskému za určení dochovaných kopií.



15. března 1927, Praha

*Dopis J. Zubatého, prezidenta ČAVU, ministerstvu školství a národní osvěty, kterým se Akademie poprvé pokoušela získat podporu státních orgánů na financování projektu Národní galerie filmové.*

V Praze dne 15. března 1927

Ministerstvu školství a národní osvěty

Firma Favoritfilm Vlas a spol. v Praze pracuje již 2 a půl roku o filmové galerii našich vynikajících osvětových pracovníků, jejímž účelem jest zachovati potomstvu jejich obrazy tak, jak se ve skutečném životě jevíli svým současníkům. Měl jsem příležitost již častěji pozorovati sám tuto práci i její posavadní výsledky a s plným vědomím svým o nich prohlásiti, že opatří pro budoucnost vzácné památky, po jakých marně toužíme, vzpomínáme-li na práci mužů a žen, kteří se nedožili dob, v nichž takové památky je opatrovati možno.

Podnik tento je soukromý, uhrazuje svá značná vydání posud jen ze soukromého jmění osob při něm zúčastněných, a poněvadž jeho snahy vlastně vylučují příjem, který by byl v poměru jen poněkud přiměřeném potřebným vydáním, mělo by se mu podle mého soudu dostati přímé podpory z míst, kterým jest pečovati o osvětové potřeby národa československého. Proto pokládám za svou povinnost, doporučiti jej přízni ministerstva školství a národní osvěty.

Zubatý

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 135, čj. 440, k. 103.

\* \* \*

14. září 1928, Praha

*Odpověď prezidia ČAVU na nedochovaný dopis Favoritfilmu, v níž se poprvé zmiňují představy o tom, že by se Akademie měla stát „patronem“ a vlastníkem projektu Národní galerie filmové.*

Vážený pane!

Vaše myšlenka, aby památka na přední representanty našeho kulturního života (básníky, umělce, politiky, národohospodáře atd.) byla zfilmováním trvale zachována a aby Česká akademie věd a umění se postavila v čelo podniku k tomu směřujícího, je nám velmi sympatická. Bohužel však nestačí hmotné prostředky našeho ústavu na tento velezáslužný podnik. Nedovolujít stanov y České akademie, aby se finančních prostředků jejích užívalo k jiným účelům než přesně vymezeným.

Považovali bychom arci za velikou chybu, kdyby myšlenky Vaší měla se zmocniti cizina, která by „Národní galerii československou“ ve svůj prospěch využítkovala. Radili bychom Vám tudíž, abyste se k provedení myšlenky obrátili k těm místům, u nichž by se dalo očekávati jak porozumění věci, tak i pomocná ruka k jejímu financování. Snad by apel Váš v nynější době, kdy se oslaviti má důstojným způsobem desetiletí naší republiky, nevyzněl naprázdno. Upřímně bychom si toho přáli, ač znova opakujeme, že prostředků hmotných sami poskytnout nemůžeme.

V Praze, dne 14. září 1928

Presidium ČAVU

Zubatý — president

Kadlec — generální tajemník

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 136, čj. 1322, k. 106.

\* \* \*

Příloha III

## **Přehled filmovaných osobností Národní galerie filmové podle oborů působnosti.**

### **Literatura**

(básníci, spisovatelé, literární kritici, novináři, dramatikové)

Jaromír Borecký (59—60)

Otakar Bystřina (104—105)

Marie Calma-Veselá (134—135)

Ferdinand Císař (81—82)

Josef Čapek (94, 96)

Karel Čapek (94—95)

Karel Matěj Čapek Chod (23—24)

Adolf Černý (69—70)



Viktor Dyk (87)  
 Maryna Fričová (41)  
 Jiří Guth-Jarkovský (46–48)  
 Josef Hais-Týnecký (160)  
 Stanislav Hanuš (97)  
 Jan Herben (38)  
 František Herites (35–36)  
 Ignát Herrmann (31–32)  
 Adolf Heyduk (14–15)  
 Jaroslav Hilbert (65)  
 Josef Holeček (37)  
 Josef Hora (98–99)  
 Metoděj Jahn (106)  
 Hanuš Jelínek (91)  
 V. K. Jeřábek (84)  
 Alois Jirásek (9–13)  
 Bohdan Kaminský (44)  
 Antonín Klášterský (45)  
 Josef Kořenský (77, cestovatel)  
 Eliška Krásnohorská (16–17)  
 František Krupička (57)  
 Rudolf Krupička (58)  
 František Kvapil (39)  
 Jaroslav Kvapil (53–54)  
 Karel Leger (55–57)  
 Stanislav Lom (93)  
 J. S. Machar (85)  
 Vojtěch Martínek (108)  
 Arne Novák (89–90)  
 Jan Opolský (88–89)  
 A. M. Píša (99)  
 Josef Pokorný-Pikolík (27)  
 Gabriela Preissová (42–43)  
 F. S. Procházka (109–110)  
 K. V. Rais (19–22)  
 Anatol Rubín (162)  
 František Sekanina (109)  
 Antonín Sova (25–26)  
 Karel Elgart Sokol (107)  
 František Sokol-Tůma (100–101)  
 Adolf Srb (83)  
 Antal Stašek (30)  
 Jiří Sumín (102)  
 F. X. Svoboda (40–41)  
 Josef Štolba (33–34)

Karel Toman (86)  
 Renata Tyršová (80)  
 Jan Voborník (74)  
 Jindřich Vodák (75–76)  
 E. S. Vráz (78–79, cestovatel)  
 Vladislav Vančura (99)  
 Quido Maria Vyskočil (161)  
 Bohumil Zahradník Brodský (49–50)

### Výtvarné umění

(malíři, sochaři, architekti)

Josef Benka (156)  
 Oldřich Blažíček (117)  
 Otta Bubeníček (130)  
 Josef Čapek (94, 96)  
 Jan Dédina (131)  
 Antoš Frolka (127)  
 Josef Gočár (119)  
 Roman Havelka (129)  
 Ferdinand Hiršl (158)  
 František Jakub (125)  
 Alois Jaroněk (136)  
 Bohumír Jaroněk (137)  
 Alois Kalvoda (124)  
 Adolf Kašpar (118)  
 Ludvík Kuba (133–134)  
 Alfons Mucha (113)  
 Jakub Obrovský (115)  
 František Ondrušek (126)  
 Jaro Procházka (157)  
 Ladislav Šaloun (116)  
 Karel Špilar (123)  
 Josef Štolovský (128)  
 Max Švabinský (112)  
 Franta Úprka (120–122)  
 Joža Úprka (114)  
 Rudolf Vácha (132)

### Hudba

(skladatelé, interpreti)

Ema Destinová (152)  
 Alois Krössing (155)

Jan Kubelík (153)  
Oskar Nedbal (154)  
Otakar Ševčík (151)  
František Šubrt (159)

### **Politika**

(ministři, poslanci, finančníci)

Karel Baxa (138)  
Karel Engliš (143)  
Milan Hodža (145–146)  
Emanuel Hrubý (140)  
Tomáš G. Masaryk (2)  
Josef Matoušek (169)  
Ladislav Novák (142)  
Jiří Pichl (141)  
Adolf Prokůpek (139)  
Alois Rašín (4–6)  
Antonín Šenkýř (171)  
Milan R. Štefánik (7–8)  
Isidor Zahradník (4, 147)

August Zátka (150)

### **Věda**

Jaroslav Goll (64, historik)  
Miloslav Hýsek (89, literární kritik a historik)  
Rudolf Jedlička (148, lékař)  
Otakar Kukula (149, lékař)  
Lubor Niederle (71, pres. Slovanského ústavu)  
Arne Novák (89–90, literární kritik a historik)  
August Sedláček (61–63, historik)  
Josef Škultéty (72–73, filozof)  
Josef Thomayer (18, lékař)  
Jindřich Vančura (66, historik a překladatel)  
Jan Voborník (74, literární historik)  
Zdeněk Wirth (92, historik umění)  
Josef Zubatý (67–69, lingvista)

\* \* \*

### **Příloha IV**

*19. října 1930, Praha*

*Odhad technické hodnoty Národní galerie filmové, zpracovaný Společenstvem fotografů v Praze ilustruje technickou stránku vzniku filmu i ceny fotomateriálu druhé poloviny 20. let.*

České akademii věd a umění v Praze.

Na vyzvání ředitelství České akademie věd a umění, abychom odhadli technickou hodnotu filmového díla „Národní galerie filmová“ dostavili se z našeho společenstva následující odborníci: p. Richard Jiříkovský, předseda zkušební komise pro zkoušky učňů a tovaryšů, a p. starosta společenstva Leopold Jelínek do závodu firmy Favorit-filmu, kde jim byl film předveden, na základě čehož sjednotili se na tomto posudku:



Celková metráž již hotového a k předvádění schopného filmu jest něco přes 3. 000 m, z čehož bereme za základnu míru 3. 000 m. Podle technických zásad je však usuelní, že původní nesestříhaný negativ se vždy mnohokráte, přetočí, při hraných filmech až osmkrát, a proto jest v tomto případě myslitelné, že bylo vytočeno materiálu negativního alespoň 9. 000 m.

Podle záznamů z let dřívějších mezi rokem 1924—30 pohybovala se cena materiálu negativního mezi cenou Kč 7.50 a klesla do dnešního dne až na Kč 3.25 na 1 běž.m. za materiál speciální a na Kč. 5,- za materiál panchromatický.

Jelikož právě v dobách drahoty materiálu bylo tohoto vytočeno více než nyní vypočetli a stanovili jsme průměrnou cenu surového materiálu negativního na Kč 4,— za 1 b.m. Stál tedy původně vytočený materiál cca 9. 000 . . . . . Kč 36.000.— samozřejmě bez jakéhokoliv zpracování a manipulace.

převod Kč 36.000.—

Vyvolání a zpracování tohoto negativu podle obvyklých cen vyžádalo si nákladu (Kč 1.— za 1 běž.m.) . . . . . 9.000.—

První kopie z tohoto negativu musela býti rovněž delší metráže než jest nyní předložená vzhledem k sestřihu každého filmu, zbytečně dlouhých scén anebo negativu nepodařeného a stála tedy první kopie při kopírování cenu Kč 3.— za 1 běž.m. 27.000.—

Jak nám však bylo řečeno majitelem, tato první kopie byla rozstříhána a darována filmováním a mimo této první kopie byly pořízeny ještě dvě další, a to již zkrácené, které se nalézají v rukou majitele a které rovněž reprezentují částku . . . 18.000.—

Podle povahy natočeného filmu museli býti speciálně jen k tomuto stále v permanenci nejméně 2 lidé, kteří při průměrném platu Kč 3.000.— měsíčně, včetně všech poplatků pokladenských, pensijních, daňových atd. vyžádali si náklad za jeden rok Kč. 72.000.— tedy za 4 léta jen . . . . . 288.000.—

Filmováno bylo celkem cca ve 165 případech, bylo nutno jezdit drahou, platit diety, cestovné, dopravu přístrojů jak filmovacích, tak i v několika případech přístrojů osvětlovacích, z nichž některé byly dosti nákladné, otevřeme-li proto poměr při jednom filmování všech spojených s tím výloh a oceňujeme-li je sumou, která není jistě přemrštěná, t.j. cca Kč 200.— za 1 případ, vyžadovaly tyto výlohy náklad celkem cca . . . . . 33.000.—

Dále jak nám bylo sděleno majitelem a viděli jsme v jeho kanceláři, bylo prý z tohoto filmu pořízeno velké množství zvětšenin jednak formátu pohlednice, jednak formátu 18 × 24 cm. Podle sdělení majitele bylo jen za materiál bez práce vydáno za dobu 5 let přes Kč 20.000.—, kteroužto možnost připustíme, ale nemůžeme posoudit z toho důvodu, jelikož vyrobené zvětšeniny byly rozdány a v rukou majitele se nalézá jen nepatrné množství těchto.

Připustíme-li možnost, že z kapitálu výše odhadnutého ztracen byl i úrok, který vzhledem k tomu, že kapitál byl investován postupně, jest nutno stanoviti cca na 5 %, činí suma prošlých úroků obnos . . . . . 102.750.— s čímž jest nutno vzhledem k drahému úvěru počítati.

Přicházíme tedy k závěru, že celý náklad na toto dílo obnáší cca . Kč 513.750.—

V této sumě ovšem nejsou odhadnuty žádné pomůcky jako přijímací přístroje, osvětlovací tělesa, jejich udržování a opravy, kteréžto přístroje jsou vesměs velmi drahé.

Rovněž tak nejsou počítány práce laboratorní a různá vydání, která za tuto řadu let byla jistě dosti značná.

Odhad našich odborníků týká se pouze ceny materiální a po stránce technické, vylučujíc jakoukoliv hodnotu uměleckou, historickou a kulturní. Po této stránce vymyká se cena jakémukoliv odhadu.

Vzhledem k jiným filmům, kupř. filmu „Svatý Václav“, který vyžádal si náklad přes 5 miliónu korun čsl., nesnese toto dílo v porovnání kulturním vůbec žádného přirovnání.

Richard Jiříkovský  
Předseda zkušební komise.

Za:  
Razítko

Leopold Jelínek  
starosta.

V Praze dne 19. října 1930.

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 138, čj. 1313, k. 111.

\* \* \*

#### Příloha V

3. prosince 1930, Praha

*Dopis profesora Rudolfa Barty, člena Masarykovy akademie práce, je důkazem, že o projekt Národní galerie filmové byl zájem i mimo Akademii. Jednoznačně z něj ovšem vyplývá, že i veřejnost chápala přednostní právo ČAVU na vlastnictví tohoto filmu.*

Velevážený pane řediteli,

jsa dosud churav, prosím abyste prominul, že nemohu Vám osobně referovati o jednání s p. Vlasem ve věci národní filmové galerie a sděluji Vám vše písemně.

Nechal jsem původně nepřímou se informovati a pokusil se rovněž nepřímou jednati o koupi filmů, avšak p. Vlas prohlásil, že Česká akademie již s ním jednala, a to na základě obnosu 500.000.— Kč a že je pevně přesvědčen, že obnos ten dostane. Z toho důvodu není prý příčina, aby jej levněji prodával.

Ostatně odhad, který prý si Česká akademie opatřila, je mnohem vyšší, než on žádá. Pokusil jsem se sám jednati s p. Vlasem, a to ve příčině koupě kopie. Navštívil mě tudíž v mé kanceláři a sdělil mi, že by byl event. ochoten kopii mi prodati, a po delším jednání vyjádřil se, že cenu mi stanovil as 11.000 Kč arciť normální kopii, né uměleckou, a to pouze pro mojí soukromou potřebu.

Mezi rozhovorem zmínil se též o jednání s Českou akademií v příčině prodeje



a sdělil mi, že se dozvěděl, že následkem nepřítomnosti některých pánů při poslední schůzi, kde jednalo se o koupi filmů, ke konečnému zásadnímu rozhodnutí nedošlo.

Sdělil mi dále, že nabízený negativ jest něco přes 3000 m dlouhý se dvěma kopiemi, rozumí se s veškerým právem pro ČSR jak promítacím, reprodukčním i kopírovacím.

Z rozmluvy jeho seznal jsem, že z žádaného obnosu 500.000 Kč nic nesleví, poněvadž je pevně přesvědčen, že Akademie za obnos ten film převezme. Byl by však ochoten, dostane-li se mu do 15. t.m. rozhodnutí, na dvouroční splátky film ten přenechat s tou podmínkou, že by se mu při odebrání ihned aspoň 200.000 Kč zaplatilo. Dále mi sdělil, že obnos 500.000 Kč by si sám vyinkasoval, kdyby prý dostal sběrací arch podepsaný Českou akademií.

Přikládá seznam p. Vlasem mně ponechaný, prosím velevážený pane řediteli, abyste toto moje sdělení vzal lask. na vědomí a telefonicky přímo p. Vlasovi ráčil sdělit, jak o věci té jste se rozhodl.

Lituji, že se mně vzdor snaze nepodařilo docílit, abych mohl Vám podati nějaké příznivější vyřízení, a mám tu čest poroučeti se Vám s projevem

hluboké úcty:

Barta

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 138, čj. 1084, k. 111.

\* \* \*

Příloha VI

17. ledna 1933, Praha

*Zápis z prvního jednání, které vedla filmová komise IV. (umělecké) třídy ČAVU s firmou A—B.*

Do schůze se dostavil zástupce firmy A—B pan Ladislav Hamr, z členů komise dr. Hanuš Jelínek. Poněvadž další pánové již nepřijdou, projednal přítomný člen se zástupcem firmy A—B bližší podrobnosti.

Firma představovala by si věc tak, že by pánové, kteří by měli býti filmováni, dostavili se ve větších skupinách do ateliéru na Barrandově, kde se od března začne filmovat.

Autorská práva by si firma podržela, a to v tom smyslu, že by každý týden zařadila do svého žurnálu některého z filmovaných členů Akademie. O textování by se ovšem dohodla s Akademií. Akademii pak odevzdala by jednu kopii i se zvukovou páskou. Kopii tuto možno předváděti popřípadě i bez zvuků na aparátech obyčejných pro ně-

mý film. Číselného omezení firma nemá, ponechávajíc v tom Akademii úplnou volnost. U hudebníků bylo by eventuelně možno reprodukovati i hru na nástroji. Od března počínaje byly by ateliéry k dispozici a stačilo by dohodnouti se telefonicky buď s panem Hamrem, nebo s ředitelem Reichlem zatím ještě v kanceláři na Vinohradech v A—B.

dr. Hanuš Jelínek

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 138, čj. 1229, k. 111.

\* \* \*

#### Příloha VII

24. listopadu 1933, Praha

*Poslední pokus A. Vlase, majitele Národní galerie filmové, získat nové vedení Akademie pro podporu svého projektu.*

Týká se: „Národní galerie filmové“.

Jako majitel výše uvedené firmy, jakož i národního a kulturního filmu:

„Národní galerie filmová“ dovoluji si co nejzdvořileji požádati Českou akademii věd a umění o lask. vyjádření, zda-li má ještě zájem na tomto filmu, kdyby ministerstvo školství v dohodě s ministerstvem obchodu odškodnilo mne vydáním určitého počtu kontingentních listin v ceně cca Kč 400.000.—, které bych měl možnost u jednotlivých půjčoven prodati za tutéž cenu.

Touto transakcí bylo by mi umožněno docílit alespoň část hotových výdajů a nákladů na tuto sbírku vynaložených, aniž by ministerstvo školství anebo ministerstvo obchodu muselo vydávati hotové peníze a Česká akademie věd a umění získala by tuto jistě cennou sbírku, kterou sám jeden její člen, a to p. prof. Dr. Milan [!] Hýsek aranžoval a navrhoval.

Česká akademie věd a umění dala sv.č. tento film odhadnouti svými technickými znalci, a to Společenstvem fotografů v Praze, kteří odhadli náklad na tuto sbírku na Kč 513.000.—. Originál tohoto odhadu nalézá se v rukou České akademie věd a umění. Tato sbírka má však po stránce umělecké, historicko-dokumentární a národní daleko větší cenu nejen všeobecně, ale hlavně i pro Českou akademii věd a umění, což jest nesporné, a z toho důvodu prosím a doufám v lask. Vaši podporu, aby tak nejen mně bylo tím pomoheno dosíci alespoň částečnou úhradu vynaložených nákladů na tuto sbírku, které dnes těžce postrádám, ale i aby tato sbírka nabývajíc den ze dne



větší ceny dostala se do Vašich rukou, kde bude na místě a kam byla od prvopočátku určena.

Vyprošuji si Vaše ct. brzké rozhodnutí a odpověď a znamenám

s projevem úcty a oddanosti  
Antonín Vlas

N.B.

Současně s tímto dopisem podávám žádost na ministerstvo školství a národní osvěty, aby se toto dohodlo s ministerstvem obchodu o dalším vyřízení.

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 141, čj. 1057, k. 119.

\* \* \*

#### Příloha VIII

14. května 1934, Klatovy

*Dopis Josefa Kličky je jedním ze šesti zachovaných dopisů, jimiž se vyzvaní přihlašovali k filmování.*

České akademii věd a umění v Praze!

Vaše vyzvání k filmování dne 8. června 1934 jest pro mne velkým vyznamenáním a s radostí se jej zúčastním. Zároveň prosím, bylo-li by možné místo proslovu jedno-minutového zaimprovisovati na klavíru, což by mně lépe vyhovovalo.

V hluboké úctě oddaný

Josef Klička

ÚA ČSAV, ČAVU, i.č. 251, sg. 117, k. 182.

\* \* \*

## Soupis snímků „zvukofilmového archívu“ filmové továrny A–B. natočených z podnětu ČAVU v letech 1933 – 1936.

1. Božena Viková-Kunětická, spisovatelka, členka ČAVU, snímek zachován
2. Josef. B. Foerster, hudební skladatel, člen ČAVU, snímek zachován
3. Vítězslav Novák, hudební skladatel, člen ČAVU, snímek zachován
4. Ferdinand Vach, hudební skladatel, člen ČAVU, snímek zachován
5. František X. Svoboda, spisovatel, člen ČAVU, snímek se nezachoval
6. Jaroslav Hilbert, spisovatel, člen ČAVU, snímek se nezachoval
7. František S. Procházka, spisovatel, člen ČAVU, snímek zachován
8. Karel Weis, hudební skladatel, člen ČAVU, snímek zachován
9. Josef Klička, spisovatel, hudební skladatel, člen ČAVU, snímek zachován
10. Bedřich A. Wiedermann, hudební skladatel, snímek se nezachoval
11. Karel Hoffmann, hudební skladatel, snímek se nezachoval
12. Rudolf Medek, spisovatel, člen ČAVU, snímek zachován
13. Karel Petr, matematik, člen ČAVU, snímek zachován
14. Gabriela Preissová, spisovatelka, členka ČAVU, snímek zachován
15. Karel Weigner, lékař, člen ČAVU, snímek zachován

### Poznámka:

Pod heslem ČAVU jsou ve filmovém archivu Čs. filmového ústavu uloženy ještě snímky B. Bradáče, F. Udržala, F. Staňka, F. Hybše, A. Chlebonové, J. Rozkošného a dvou blíže neurčených osobností. Vzhledem k tomu, že se nejedná ani o členy ČAVU, ale výhradně o politické osobnosti, a to především agrární strany, je nepravděpodobné, že by k jejich vzniku dávala podnět Akademie. Tato galerie by měla spíše blíže k podobnému projektu národně demokratické strany, o němž se zmínil K. Čapek v Národní práci 5. 5. 1927 (K. Čapek, *Ratolest a vavříň*, Praha 1970, s. 19).



## Dějiny kinematografie po americku

*Film History. An International Journal.*

Roč. 1 (1987), č. 1–4, 397 s.

Prvý ročník časopisu *Film History*, vydávaného ve Spojených státech péčí pracovníka newyorského „Museum of Moving Image“ Richarda Koszarského, obsahuje řadu zajímavých příspěvků, které by si zasloužily samostatnou recenzi. Ještě zajímavější však se jeví možnost podívat se na čtyři čísla časopisu jako na celek a pokusit se na jeho základě získat jistou představu o podobě současné americké filmové historiografie.

Převážná většina článků vychází v zásadě z tradičních postupů, téměř pro všechny je však charakteristické vědomí širších souvislostí vývoje filmu a snaha tyto souvislosti alespoň do jisté míry postihnout. Čistě uměnovědný přístup k filmovému dílu zde reprezentuje jediný článek. **Martin Sopocy** (*French and British Influences in Porter's American Fireman*. Č. 2, s. 137–148) v něm rozebírá dramatickou stavbu slavného Porterova filmu a jeho práci s kamerou, aby ukázal, nakolik byl americký tvůrce ovlivněn pracemi Georgese Mélièse a Jamese Williamsona. Početně jsou naproti tomu zastoupeny příspěvky, zabývající se sociálními a politickými aspekty filmové tvorby. Tak např. **Jan-Christopher Horak** (*G.W. Pabst in Hollywood or Every Modern Hero Deserves a Mother*. Č. 1, s. 53–63) hledá příčiny neúspěchu známého německého režiséra ve Spojených státech. Rozebírá jediný Pabstův hollywoodský film *Moderní hrdina* (*A Modern Hero*, 1934), srovnává jej s tehdejší běžnou americkou produkcí a ukazuje, proč byl pro amerického diváka nepřijatelný. **Peter Stanfield** (*The Western 1909–14: A Cast of Villains*. Č. 2, s. 97–112) se zabývá počátečním obdobím formování westernu jako filmového žánru. Analyzuje stereotypy hlavních postav, protihráčů kladného hrdiny, přičemž v nejfrekventovanějších typech – indián, Mexičan, „městský hejsek“ – nehledá pouze charakteristiku dané etapy vývoje nejstaršího filmového žánru, ale především příspěvek k poznání dobové sebereflexe Američanů. **Richard Alan Nels** (*Commercial Propaganda in the Silent Film: A Case Study of A Mormon Maid* (1917). Č. 2, s. 149–162) přistupuje k rozboru filmu o mormonech z hlediska přístupu Američanů k menšinovým náboženstvím. Dokazu-

je, že film byl přímo odvozen z Griffithova *Zrození národa* a propagandistické využití scén s Ku-Klux-Klanem je mu jasným „barometrickým“ údajem o stavu náboženské tolerance v tehdejších Spojených státech.

Vedle těchto do jisté míry tradičních příspěvků najdeme v prvním ročníku *Film History* i články zcela překračující hranice běžné filmové historie a dokumentující její prorůstání s ostatními historickými obory. **Harvey Deneroff** („*We Can't Get Much Spinach!*“ *The Organization and Implementation of the Fleisher Animation Strike*. Č. 1, s. 1–14) líčí ve své studii vznik odborové organizace v newyorském studiu animovaných filmů, podmínky práce v tomto podniku a konečně průběh stávky, ke které zde došlo v roce 1937. Jeho příspěvek se tak pohybuje na pomezí filmové a sociální historie. Ještě dále jde ve svém článku docentka historie z Canisius College v Buffalo **Nancy J. Rosenbloomová** (*Between Reform and Regulation. The Struggle over Film Censorship in Progressive America, 1909–1922*. Č. 4, s. 307–325). Zkoumá v něm osudy Cenzurního sboru pro filmová představení, vytvořeného v New Yorku v roce 1909 a zaniklého o třináct let později v důsledku nástupu Willa Hayse do funkce hlavního hollywoodského cenzora. Pro Rosenbloomovou je celá tato historie především ilustrací vzestupu a úpadku wilsonovského progresivismu, její velice zajímavý článek je stejně tak příspěvkem k dějinám americké kinematografie, jako k dějinám samotných Spojených států.

Již po několik desítek let je v americké historiografii přikládán velký význam práci s pamětníky. Jak ukazuje příspěvek **Richarda a Diany Koszarských** („*No Problems. They Liked What They Saw on the Screen*“: *An Interview with Joseph Ruttenberg*. Č. 1, s. 65–95), není tato oblast zanedbávána ani na poli filmových dějin. Rozhovor s J. Ruttenbergem (1889–1983), kameramanem, který začínal u zpravodajského filmu v roce 1915 a svůj poslední film natočil v roce 1968, je skutečně osvěžujícím pohledem do dějin amerického filmu.

Programově tiskne Koszarski ve svém časopise také edice významných dokumentů, vztahujících se k dějinám kinematografie. Celé třetí číslo prvního ročníku *Film History* zaplňuje zpráva Departmentu spravedlnosti o známém sporu mezi Motion Picture Patents Company a tzv. nezávislými producenty. Soudní jednání, které v průběhu let 1908–1914 definitivně rozhodlo o pádu monopolu MPPC a vytvořilo tak podmínky pro další bouřlivý rozvoj americké kinematografie, je zaznamenáno v šesti svazcích dokumentů o celkem 3 435 stranách. Publikovaná zpráva je stručným výtahem, zachycujícím hlavní momenty jednání a nejdůležitější legislativní rozhodnutí, o která se konečný verdikt opíral. Je škoda, že nesporně zajímavé edici chybí pečlivější vybavení. V podobě, ve které je předkládána není například možné přesně datovat vznik publikovaného dokumentu (po 22. 6. 1914), přičemž vzhledem k administrativní praxi federálních orgánů je více než pravděpodobné, že ke zprávě existoval datovaný průvodní dopis, se kterým ji Department ostatním agenturám předkládal.

Vedle původních článků a edic slibuje *Film History* systematicky publikovat také informace o fondech filmových archivů a knihoven. V prvním ročníku plní tento příslib příspěvek současného šéfa Pacific Film Archives v Berkley **Stephena Gonga** (*National Film and Video Storage Survey Report and Results*, Č. 2, s. 127–136). Výsledky průzkumu, provedeného v roce 1986, poskytují přehled o rozsahu (nikoli obsahu) filmových sbírek ve fondech převážně většiny amerických veřejných institucí, od ma-



mutích typu Kongresové knihovny, shraňující 100 000 titulů, po drobné místní instituce, jako je např. Archiv státu Mississippi se 7 tituly.

Na základě jednoho ročníku jednoho odborného časopisu, byť jistě významného, není pochopitelně možné vynášet definitivní soudy o stavu vědního oboru v zemi, jako je USA. Nicméně i z předcházející stručné charakteristiky nejzajímavějších článků Film History 1987 myslím vyplývají některé poznatky, charakterizující současné tendence v americké filmové historiografii. Především je zřejmé, že se našim americkým kolegům daří vykračovat poza kdysi svazující meze svého oboru. Většina z nich přestala být filmovými kritiky, využívajícími při vynášení soudů výhod časového odstupu, a stala se - nebo usiluje stát se - skutečnými historiky, schopnými zkoumat dějiny filmu s ohledem na široký sociální, politický a ekonomický kontext jeho vývoje. Film History si klade za cíl mapovat veškeré aspekty výroby, distribuce, předvádění a recepce komerčního i nekomerčního filmu, a to v historické dimenzi od počátečních pokusů prvních filmových experimentátorů po současnost. Je to cíl nesporně velmi náročný, ale soudě podle prvních čísel tohoto časopisu reálný. Přispět k jeho naplňování by jistě měla i skutečnost, že Film History nechce být coby publikační platforma omezena jen na americkou historickou obec, ale nabízí spolupráci filmovým historikům z celého světa.

Petr Mareš

\* \* \*

## Neznámé zápisy Dovženkových deníků

*Oleksandr Dovženko: Storinky ščodennyka.*  
„Dnipro“ (Kyjev), 1988, č. 10, s. 85–100.

„Bolyť u mene serce deň i nič . . .“ (Iz zapysnykiv O. Dovženka).  
„Literaturna Ukrajinna“ (Kyjev), 1989, č. 5 (2.2.), s. 6.

Pro ukrajinský kulturní život posledních let se stal velmi důležitým jevem vzrůst pozornosti věnované ukrajinské kulturní avantgardě prvního porevolučního desetiletí, která byla ve třicátých letech zničena protikulturní etnocidou stalinského režimu. Neméně zájem vzbuzuje boj o ukrajinskou kulturní svébytnost, vedený v následujících desetiletích. V ukrajinském tisku jsou nyní zpřístupňovány důležité prameny k této problematice, jejichž vydání bylo ještě před několika málo lety naprosto nemyslitelné.

Jedním z nejuznávanějších představitelů ukrajinské porevoluční kultury zůstává i v takto se měnícím kontextu Oleksandr Dovženko (1894–1956). Také pro upřesňování jeho biografie a vnitřního rozměru díla vznikly o mnoho příznivější podmínky

než dosud. Snad nejvýznamnějším pramenem pro řešení těchto, ale také řady obecnějších otázek zůstávají Dovženkovy deníkové zápisy, vedené v průběhu let 1924 — 1956; pro starší dobu se bohužel nedochovaly.

Po prvních časopiseckých otiscích z přelomu padesátých a šedesátých let bylo jejich ukrajinské znění poprvé knižně vydáno v pátém svazku Dovženkových spisů (Tvory v p'jaty tomach. Tom 5. Kyjiv 1966). V úvodu připojeného, velmi skrovného poznámkového aparátu bylo jen stručně zmíněno, že texty deníkových zápisů jsou poněkud zkráceny. Z hlediska ediční techniky se navíc jako značně nešťastné ukázalo být umělé odtržení tzv. záznamů ze zápisníků (z let 1942 — 1943) a z deníků (z let 1943 — 1956), mezi něž byla neorganicky včleněna zvláštní řada zápisů z let 1952 — 1956, týkající se především vzniku Dovženkem nedokončené Poémy o moři.

Všechny tyto nedostatky bylo možno odstranit alespoň po 20 letech, když byla do tisku připravována poněkud upravená reedice pětisvazkového souboru Dovženkova díla. Roku 1985 se objevil závěrečný svazek, vydaný značně vyšším nákladem než jeho předchůdce z roku 1966. Snad právě z tohoto důvodu se redakční kolektiv rozhodl resp. byl donucen provést dodatečnou revizi toho, co je možno čtenáři předložit. Výsledkem se stala paradoxní skutečnost: vydání deníkových zápisů z roku 1985 se ukázalo být ještě méně spolehlivým než předcházející edice. Dokladem je už to, že rozsah vydaného textu Dovženkových deníkových zápisů poklesl o 30 tiskových stran. Poznámkový aparát, který tuto skutečnost pečlivě zatajil, byl navíc zbaven politicky ožehavých míst, týkajících se osobností J. V. Stalina a L. Beriji. Takto očištěný svazek byl podepsán do tisku v dubnu 1985, tedy v době, kam je většinou zasazován počátek sovětské přestavby.

Potěšující je, že už o tři roky později se mohly v ukrajinském tisku objevit první publikace dodatků k dosud zpřístupněným Dovženkovým deníkovým zápisům. Tohoto úkolu se podjal spisovatel Oleksandr Pidsucha, mimochodem jeden z členů redakčního kolektivu obou neúplných knižních edic deníků. Jeho úvod k oběma časopiseckým edicím, ze kterých zde čerpáme, je nadmíru stručný; nenacházíme zde odpověď na řadu dotazů textologického charakteru, které je třeba v souvislosti s Dovženkovými deníky řešit.

V obou doplňujících edicích se vydavatel soustředil především na dosud proskribované zápisy z dubna až července 1942, resp. srpna až prosince 1943; z pozdějších bylo vybíráno jen nepatrně. Tím není řečeno, že např. zápisy z období po roku 1945 nebyly v dřívějších edicích postiženy méně výrazně. Je třeba také zdůraznit, že Pidsuchovy edice jsou výběrové — soustřeďují se na zveřejnění dosud netištěných partií a ponechávají stranou to, co bylo vydáno roku 1966. Teprve přesné a úplné vydání všech zápisů, pořízené na základě veškerých dochovaných rukopisů a opatřené podrobným a spolehlivým komentářem, umožní kvalifikované zhodnocení Dovženkových deníkových záznamů a jejich pramenné hodnoty. Na tomto místě se pokusíme pouze o stručné naznačení některých zajímavých skutečností a doprovodíme je citací několika namátkou vybraných zápisů.

Zápisy z jara a léta 1942 nás uvádějí do bezprostředního zázemí východní fronty, zprvu ještě před německým nástupem směrem na Stalingrad a pak už v jeho průběhu. Válka ve všech podobách je hlavní dominantou záznamů. Pro české posuzovatele Dovženkovy tvorby zůstala zatím téměř úplně utajená podstata dovženkovského po-



hledu na válečnou skutečnost. Jde o pohled zcela národně uvědomělého Ukrajince, člověka myslícího, hluboce vzdělaného a posuzujícího vývoj událostí především z hlediska historické zkušenosti i současného utrpení své vlastní země a národa. V případě jiných zemí a národů by to nejspíše bylo považováno za logické a odůvodněné, v případě Ukrajinců byl podobný přístup ještě v nedávné minulosti označován za projev buržoazního nacionalismu.

„Na ukrajinských láněch a vesnicích, v ohni a plamenech se řeší osud lidstva, řeší se obrovský problém světové hegemonie; řeší se osud lidstva na našem osudu. Jak jsi nešťastná, naše země,“ zapisuje si Dovženko 5. 4. 1942. O sedm týdnů později, 23. 5. 1942, Dovženko s hrůzným klidem konstatuje: „Ukrajinský národ zahyne v této válce, soudruzi patetikové,“ přičemž na tato slova navazuje hněvná filipika proti temným a krutým vojenským prokurátorům, už připraveným tvrdě řešit případy údajné zrahy ukrajinského civilního obyvatelstva na územích, okupovaných v tu chvíli Němci.

Tato dnes méně vnímaná tvář války posiluje Dovženkovy obavy z budoucnosti. Jasně tu zaznívá tušení represálií, které přijdou ze sovětské strany po budoucím vyhnání Němců z Ukrajiny. Popravy a deportace dále zvýší počet obětí a rozsah ztrát, které už na konci prvního roku sovětsko-německé války dosáhly na ukrajinském území obrovské výšky.

Dovženko ostatně zachycuje i zprávy, které přicházejí z druhé strany fronty, mj. o odvozu Ukrajinců z okupovaných území na práci do Říše, a doprovází je úvahami o zjevné ztrátě tohoto obrovského kontingentu lidí pro poválečný život ukrajinského národa a obnovu jeho země.

Ve chvílích tíživé deprese se Dovženko obrací k historii Ukrajiny a pokouší se najít souvislosti se současnými událostmi. „Přečetl jsem znovu Dějiny Ukrajiny. Bože, jak jen jsou smutné a neradostné. Jak jen jsou nepodařené a zbavené světla. Nemá se nic dělat — jsme i špatní, i nešťastní. Více ale nešťastní, než špatní,“ zapisuje 27. 4. 1942.

K této chmurné dějinné reflexi patří i spíše v náznaku zachycené ohlasy předválečného vývoje a jeho temných stránek. Vlastní zkušenost z těchto let vede Dovženka k opakovaným úvahám o nesprávném přístupu ke kulturní tradici a o absurditě výchovného systému, které se v mimořádné válečné situaci plně projevily a mnohonásobně zvýšily množství ztrát sovětské strany. V neposlední míře napadá i nesprávnost a faleš politické práce, např. v podobenství o začarované tribuně z 14. 4. 1942, zakončeném slovy: „Ó tribuno! Kolik hlupáků z tebe sestupovalo jako vítězové.“

Přes to vše, co bylo zatím uvedeno, je nutno zdůraznit, že Dovženko nemyslí jen na svůj národ, ale snaží se poctivě pracovat k jakémusi opravdovému, čistému internacionalismu. Chtěl by vidět zájmy Ukrajiny a celého svazu jako sourodý celek, a proto žije v neustálém napětí pod dojmem nesčíslných jevů, které tuto vysněnou jednotu zájmů popírají.

Právě tak Dovženko, pečlivě pozorující všechny absurdity a nedokonalosti kolem sebe, se cítí být komunistou, ačkoli formálně členem komunistické strany nebyl. Nevídá za daných podmínek jinou možnost smysluplné práce pro svou zemi a národ. Musí věřit v to, co si spojuje s Leninem, protože nenalézá jiné východisko. Klade však v této souvislosti nejvyšší možné nároky na sebe i své okolí.

Celá válka by měla být jakousi očištnou lázní, umožňující začít vše znovu, smysluplněji než dříve. Nemalé naděje spojoval Dovženko z tohoto hlediska s N. S. Chruščovem, tehdy prvním tajemníkem ÚV KS Ukrajiny, s nímž se mohl osobně setkávat. Na podzim roku 1943 vystřídal tuto naději hluboké a zřejmě trvalé rozčarování.

Grůzný obraz války se v Dovženkových zápisech výrazně stupňuje v červnu a červenci 1942, kdy se stal svědkem ústupu sovětských vojsk na jihovýchodním úseku fronty. Příslušné pasáže, v dosavadních edicích v úplnosti pominuté, zachycují zkratkovitě apokalyptický obraz útěku a nekvalifikovaného velení, které v řadě případů přispělo ke zcela zbytečné ztrátě stovek a tisíců lidských životů. „Nějaký ničema a kreten, bilhorodský velitel se rozhodl před mostem (přes Don) zkontrolovat jízdní rozkazy všech automobilů. V důsledku tohoto kretenismu se na sebe natlačily přes tři tisíce automobilů naplněných vším, co si jen lze představit. Nadávky, hádky, zmatek. Přiletělo 27 bombardovacích letadel. Zničila všechno. Nelze ani popsat, ani zapomenout na všechno, co se tam dělo. Zbytečně zahynuly tisíce lidí, tisíce automobilů byly poničeny a spáleny. A to vše kvůli jednomu hlupákovi. Nikdo ho nespoutal ani nezastřelil. Jsem si jist, že i teď někde, nepouští.“ V kritických chvílích, kdy jedinou nadějí se Dovženkovi stejně jako jiným zdá být otevření druhé fronty západními spojenci, se stupňuje jeho kritika negativních jevů sovětské skutečnosti. Dovženko se snaží ve svých zápiscích pochopit fyziognomii hlupáctví, obdařeného mocí, útočí na nepravdivě píšící sovětský tisk, lakující válečnou realitu a tím jen dále komplikující situaci.

Zápisy z druhé poloviny roku 1943, psané v době postupného pronikání sovětské armády zpět na Ukrajinu a především po osvobození Kyjeva, se mj. pokoušejí formulovat Dovženkovo vidění některých aktuálních úkolů obnovy země, zároveň však zachycují nový počátek starých chyb. Na konci listopadu 1943 je Dovženko zdrcen odsouzením svého právě otištěného díla *Ukrajina v ohni*, kde bylo, samozřejmě ne v tak otevřené podobě jako v případě deníkových zápisů, vysloveno nebo naznačeno mnoho Dovženkových myšlenek o válce a jejím dopadu na Ukrajinu.

Proti práci byly vzneseny kritické připomínky z nejvyšších míst, což rozhodujícím způsobem formovalo další Dovženkův vztah k Stalinovi i Chruščovovi. Tento zásah ovlivnil i další Dovženkův tvůrčí osud — nesměl se vrátit na Ukrajinu, kde chtěl po válce pracovat, a v Moskvě byly až do konce života jeho scénáře podrobovány kritice, vráceny k přepracování nebo odmítány. Talent jednoho z velkých tvůrců světové kinematografie byl definitivně uzavřen do striktně vymezených hranic, které mu nebylo umožněno překročit. Pocit osobní křivdy splynul u Dovženka s vědomím křivdy, páchané na celém jeho národu.

Na Nový rok 1944 si do deníku zapsal: „V tomto roce by měla skončit světová válka na evropském kontinentu. Je třeba očekávat velké množství událostí, možná nečekaných a neodhadnutelných, ale hlubokých a mimořádných svými důsledky. Do této chvíle nikdo nemůže říci, zda v Evropě budeme, nebo nikoli. Zdá se mi, že ne. Německo čeká strašná doba, kterou si zasloužilo vši svou kanibalskou podstatou. Ruský národ za obrovskou cenu vyjde na širokou arénu mezinárodního života. Obnoví se Polsko, Čechy a Rakousko, vyroste jugoslávská federace. Jenom jedna Vdova bude oplakávat své děti uprostřed ruin až do své smrti — zamlčená, podezřelá a uražená pastorkyně Evropy.“



Takovýto ukrajinský akord patří také do Dovženkova díla. Byl přítomen při všech jeho pozdních filmových realizacích a nelze jej vymazat, chceme-li Dovženkou osobnost chápat opravdu v plné šíři.

Kompletní edice textu Dovženkových deníků, která je věcí budoucnosti, nám bezpochyby přiblíží ještě výrazněji provořadou kulturní osobnost východoevropského kontextu, jednoho z důležitých účastníků zápasu umění 20. století proti totalitarismu. Mnohé z toho, co je možné teprve nyní si v Dovženkových denících přečíst, najde odezvu také u českého čtenáře. Proto by bylo vhodné uvažovat o doplněné reedici záslužného výboru Aleny Morávkové z roku 1964, který ve své době vzbudil nemalou pozornost české kulturní veřejnosti.

**Bohdan Zilynskyj**

\* \* \*

**Jindřich Plachta:** *O lidech nešikovných.*

*Ed., vysvětlivky, doslov Zdeněk Šolle, il. Vladimír Jiránek, Praha, Československý spisovatel 1989, 391 s., náklad 50 000 výtisků.*

Asi nebude sporu o tom, že pramenná základna naší filmovou historiografií dosud běžně využívaná není, zvláště pro předválečné období, příliš rozsáhlá. Omezuje se především na vlastní filmy (a mění se tak vlastně na jakousi retrospektivní kritiku), speciální filmový tisk a filmové rubriky v denních listech; na hodnověrnost posledně uváděných typů pramenů nelze ovšem příliš spoléhat. Ale i když prozkoumáme archívy (pozůstalosti jednotlivců, archívy politických stran, ministerstev, registratury kin atd., atd.), zůstane zde ještě jedna veliká neznámá a tou je řadový divák. Stále nevíme, jaký byl vkus lidového publika, jemuž byla přece většina české filmové produkce adresována, jaké byly jeho představy o filmu a o kinematografii vůbec. Můžeme je samozřejmě rekonstruovat z filmů samotných, především těch komerčně nejúspěšnějších, určité vodítko lze nalézt v novinářských čtenářských korespondencích a pod. Smyslem této recenze je upozornit na další pramen, který může tuto mezeru v našich znalostech alespoň částečně vyplnit — jsou to zábavní rubriky novin a časopisů. Zde bývala často otiskována humoristická dílka, která podobné názory rezonovala — byť často s ironickou nebo přímo satirickou nadsázkou, čteme-li je však s tímto vědomím, mohou být až překvapivě výmluvná. (Pro ilustraci toho, co mám na mysli, si dovoluji uvést příklad ze starší české literatury: jsem hluboce přesvědčen, že známý výrok aktuára Roubínka z Jiráskovy Filozofské historie, oslavující jako příkladné typy českých vlastenců Žižku a císaře Josefa, také není příliš vzdálen od skutečných názorů našeho biedermeierovského měšťanstva.) I ve filmové publicistice jsou ostatně občas citovány sloupky Karla Poláčka a samozřejmě Čapkův seriál *Jak se dělá film*.

Z tohoto hlediska nás v recenzované knížce, obsahující průřez literární tvorbou populárního divadelního a filmového herce Jindřicha Plachty (vlastním jménem Jindřich

Šolle) uveřejňovanou hlavně v Českém slově, Lidových novinách a Ahoji na neděli, zaujme především rozsáhlý seriál „Člověk poznamenává“ (s. 209 – 328). Jsou to fiktivní deníkové záznamy nezaměstnaného Martina Člověka z let 1935 – 1936, rodáka z východních Čech žijícího v Praze. Jde o vykonstruovaný typ zcela postrádající vzdělání (dopouští se řady rozkošných výroků o literatuře), který své vědomosti čerpá jedině z četby denního tisku a pak - z filmu, a to především českého. Tato dvě média určujícím způsobem formují jeho názory i představy o světě. Proto např. o americkém filmovém dokumentu *Století v plamenech* zobrazujícího dění první světové války neváhá prohlásit: „Já nevím, kdo hrál v tom filmu toho rakouského císaře Františka Josefa, ale to řeknu hned, kam se ten chudák hrabe na našeho představitele Vaverku. A ten Vilém to hrozně přeháněl, stejně korunní princ. Co by to muselo být za idiota, aby věřil, že takhle si počínal německý císař a následník trůnu. Neustále sebou trhali a dívali se do aparátu. Také od postavy italského krále čekal jsem více. Pravda, Itálie nebyla na světovou válku připravena, proto také nemá v tom filmu nějak zvlášť šťastné scény“ (s. 223). Absolutním měřítkem českého filmu posuzuje i světovou produkci hranou a to ho vede ke zjištění, že „taková Hepburnová by musela být ještě krásnější, kdyby mohla hrát takovou Madlu z cihelny nebo Kráčmerku, či Nanynku Kulichovou a Bezdětnou“ (s. 239). Reprezentantem vzdělaných lidových vrstev je jeden z Martinových kamarádů, kuchař, jehož vyšší kulturní úroveň Plachta dokumentuje např. tím, že ho nechá bohatou výpravu českých filmů charakterizovat slovy „čuňárny prvního řádu“ (s. 230), což se samozřejmě Martina Člověka velice doctkne.

Ovšem Martinem Člověkem není filmová tematika Plachtových fejetonů zdaleka vyčerpána. Najdeme zde dále nádherné metaforické vyjádření ducha českých filmů ve sloupku věnovaném konci starých vinohradských ateliérů společnosti AB. Personifikovaný ateliér je tu charakterizován tím, že „nedovedl hýřit, jeho pochoutkou byla vepřová prorostlá s knedlíkem a zelím“ (s. 202).

O úrovni českého filmařského prostředí vyprávějí zase v nadsázce fiktivní zápisky pomocného režiséra Františka Hylfáka, uvádějící např. i tento povzdech zasloužilého pracovníka českého filmu: „Kde jsou mé ideály, s jakými jsem začínal svou životní dráhu, a jaké prase je ze mne dnes“ (s. 188). Zápisky pak obsahují satiru jak na cizí („Jak u nás točili Američané Bílou horu“), tak domácí („Jak jsme dělali Závišovy písně, nejlepší film sezóny“) povrchní filmařský přístup k historickým i životním skutečnostem. Přímo hodnotu historického pramene pak má osobní vzpomínka na natáčení Fričova *Pátera Vojtěcha*.

Nemá smysl pokračovat v uvádění dalších příkladů — třeba postava Paní Acetylénové je snad dostatečně známa. Spíše se do závěru nabízí ediční návrh — co taková antologie staršího českého humoru o filmu? Jsem si jist, že její smysl by rozhodně nespočíval jen v pobavení čtenáře, a nejde také jen o historickou dokumentárnost. Při srovnání se současnou českou produkcí by taková četba mohla dokonce působit tristně.

Jiří Rak

\* \* \*



Jedním z nejrozšířenějších recenzentských nešvarů bývá absolutizování vlastní představy o posuzované publikaci bez ohledu na autorký záměr. Abychom předešli podobným nedorozuměním, dejme nejprve slovo jednomu z pořadatelů této knížky. Hned v úvodu totiž Valentin Knor upozorňuje, že se v tomto případě nejedná o Frídovu monografii, že kniha má být jen „připomenutím výrazné osobnosti předního filmového historika a publicisty, spoluzakladatele filmového archívu ČSFÚ a, především, vzácného člověka“ a zároveň vyslovuje přání, aby pro ty, kdo jej neznali, byla „podnětem k bližšímu seznámení s touto mezinárodně uznávanou osobností filmové historiografie a filmového archivnictví“ (s. 7). Nuže, sám patřím mezi ty, kteří již nestihli poznat osobně Myrtila Frídu a rovnou se přiznám, že právě z toho důvodu bych před sebou raději viděl jeho monografii, ale . . . (viz výše).

Jaký Myrtil Frída tedy vystává před čtenářem této publikace? Především je to sympatický obraz nesmírně vtipného člověka, recesisty, pro něhož je humor prostě životní potřebou — to s dostatečnou přesvědčivostí dokládají vlastní Frídovy fotografie (např. „Jsem vám velmi nakloněn“ nebo „Jsem vám velmi zavázán“, s. 21), dopisy Jiřího Voskovce a Jana Wericha, a jako o takovém o něm hovoří vlastně všechny zde publikované vzpomínky. Jasná je také jeho úloha jako filmového archiváře — jeho zakladatelská práce ve filmotéce, zapojení do mezinárodních organizací filmových archivů atd., o tom všem není možné pochybovat.

Jak je to ale s Frídou — historikem? Zde, jak se domnívám, pořadatelé sborníku již tak šťastnou ruku neměli právě proto, že nechtěli vytvořit monografickou práci. Osobně laděné vzpomínky zařazené v první části publikace totiž většinou jen obecně hovoří o jeho velikých znalostech, o množství filmů, které shlédl, a shodují se v jeho charakteristice jako „filmového fanouška“. Ale pozor, fandovství přece není věda, řekne si opatrný čtenář a vzpomene slavného výroku historika Josefa Pekaře, že základem historické práce je skepse. V tomto náhledu jej pak ještě utvrdí vzpomínka Eileen Bowserové, kurátorky oddělení filmu Muzea moderního umění v New Yorku, podle níž bylo Frídovi vytýkáno, že „jeho nevýhoda jako filmového historika byla v tom, že do oboru vnášel nadšení filmového fanouška“ (s. 30). Zbývá tedy seznámit se s antologií autentických Frídových textů v druhé části knihy. Bohužel pro laického čtenáře bude tato partie zřejmě představovat jen souhrn publicistických poznámek, vzpomínek na některé osobnosti, medailonků tvůrců apod. Pořadatelé vůbec nezodpověděli svůj výběr zařazených ukázek, které ani nejsou tematicky utříděny, ale mechanicky seřazeny v chronologickém pořadí podle doby svého vzniku nebo prvního publikování — pak ovšem jsou vzpomínky na Jindřicha Brichtu a Jaroslava Brože proloženy medailónkem Binga Crosbyho. Co je ale horší, chybí jakkoliv stručné zhodnocení Frídovy historické práce, její zařazení do kontextu naší filmové historiografie a prostě celá standardní výbava každé antologie (i když „nechce být monografií“). Tento neseriózní dojem je pak ještě zesílen amatérskou podobou bibliografických údajů, a to jak u publikovaných ukázek, tak v závěrečné bibliografii. Tady je ale

třeba na vysvětlenou a na Frídovu obranu uvést (kromě poukazu na jeho trvale cenné encyklopedické a katalogové práce) několik zásadních poznámek.

1) Skutečnost, že většina zde publikovaných Frídových textů nepůsobí na první pohled dojmem vědecké práce, není vinou jeho, ale odpovědnost za to nese obecný stav naší filmologie. Ta si totiž za dlouhá léta svého trvání nedokázala vytvořit publikační platformu pro vědecké studie a autoři, byť sebeerudovanější, byli prostě tlačeni k běžné publicistice se všemi jejími nešvary. Charakteristické ostatně je, že i v tomto sborníku „nejodbornější“ práce (studie o britské kinematografii v letech druhé světové války a portrét režiséra Alfréda Radoka) ve své době nenalezly uplatnění a jsou zde publikovány poprvé.

2) I když tak neučinili pořadatelé sborníku, je možné na tomto místě alespoň ve stručnosti upozornit na moderní a pro současnou badatelskou práci stále inspirativní Frídův přístup k filmovým dějinám. Frída se předně nikdy nestaví do nadřazené pózy estétského či přeintelektualizovaného posuzovatele; ví, že základem filmové produkce i pramenem obliby filmu na celém světě jsou díla obvykle s určitou přezíravostí označovaná jako komerční. Ale pozor, zcela nenápadně nám Frída sdělí, že i na komerci musí být kladeny určité požadavky, když např. velikost umění Douglase Fairbankse vysvětlí srovnáním s ostatní tvorbou podobného druhu, tím, že za jeho projevem „se skrývala jistá umírněnost a inteligence, která chyběla jak Johnymu Weismüllerovi, tak i všem ostatním filmovým Tarzanům“ (s. 119). A dále, přes svou imponující znalost filmů a speciální filmové literatury, která je znatelná z každé řádky jeho textů, je Frídovi jasné, že podstata filmového dějepisectví nespočívá jen v popisu či hodnocení starých snímků, ale je mnohem hlubší než toto obvyklé anti-kvářství. Uvedme jako pars pro toto jeho přístup závěrečné zhodnocení Rodolfa Valentina. Historický význam tohoto slavného filmového milovníka spatřuje v tom, že jeho „zjev, herecký projev a samozřejmě i jeho role zůstanou sociologickým dokladem o celé jedné uzavřené éře filmového podnikání, o zálibách, přáních a vkusu filmových diváků z let, kdy slovo biograf mělo ještě příděch nádherného dobrodružství“ (s. 131).

3) Pro českého filmového historika mají ovšem Frídovy práce ještě další hodnotu než čistě faktografickou nebo metodickou, je jich totiž možno se zdarem využít i k rozhojnění pramenné základny naší práce. Zde mám na mysli samozřejmě vzpomínky na některé významné osobnosti naší kinematografie (Jindřich Brichta, Karel Smrž, Jaroslav Brož) nebo medailónky, v nichž jsou vzpomínky jiných reprodukovány (např. stať „Poklady pana Pišvejce“ zachovávající postřehy bývalého majitele putovního kina o vkusu tehdejšího publika: „Podaří-li se vám do toho ještě dostat chudého sirotka nebo otce, pozdě pykajícího za svůj hřích, máte vyprodáno, zaručeně vyprodáno,“ s. 89). Frída navíc nevynechal jedinou příležitost, aby do svého vyprávění nevčlenil domácí problematiku. Tak v kapitole o britské válečné kinematografii nalezneme informaci o tamní činnosti našich režisérů a naprosto pravidelně se dovídáme o ohlasech zmiňovaných filmů v našem prostředí. Přehled vývoje filmové detektivky pak obsahuje i pasáž o protektorátním zásahu proti reklamě na promítání Psa Baskervillského, kdy si publikum slova propagačního letáčku „stopa vede do Blaníku“ nespojilo pouze s názvem známého pražského biografu a vidělo v nich „přínejmenším odvážnou zprávu o brzké akci blanických rytířů“ (s. 85). V neposlední řadě je pak



třeba ocenit Frídovy literární schopnosti, při vši lehkosti nesklouzávající nikdy do laciných klišé. Lze jen litovat, že člověku takových znalostí, erudice, schopnému nazírat dějiny filmu v obecných souvislostech nebyla dopřána možnost, aby se mohl soustředit k syntetické práci, že byl donucen rozmělnit své schopnosti v běžné publicistice.

Takové neradostné konstatování, spadající ovšem na vrub organizace naší filmové vědy a nikoliv Frídův, by nebylo dobrým zakončením tohoto zamyšlení. Dodejme tedy, že profesor Pekař ke stáru svou charakteristiku historické práce doplnil v tom smyslu, že k její podstatě patří kromě zdravé skepse i láska. Koneckonců Frídova charakteristika vzpomínkové knihy Václava Wassermana, na níž oceňuje „vypravěčské umění, v němž se mísí pochopení a úcta k práci filmových průkopníků s laskavým humorem a lehce ironickým nadhledem, který je v odstupu času nezbytný“ (s. 169) se plně vztahuje i na jeho vlastní práci.

**Jiří Rak**

\* \* \*

## **Knížka o skladateli filmové hudby**

**Jiří Pilka:** *Jiří Srnka a jižní Čechy.*

*České Budějovice, Jihočeské nakladatelství 1988, 195 stran, náklad 800 výtisků.*

Stranou centra, v zátíší jihočeského regionu, se objevila knížka, která by neměla zůstat přehlédnuta. Pozornost odborné veřejnosti zasluhuje zejména proto, že jde o jeden ze vskutku nemnohých titulů přerušujících mlčení o otázkách filmové hudby. Od vydání knihy Milana Kuny *Zvuk a hudba ve filmu* (Praha, Panton 1969) zůstalo toto pole prakticky ležet ladem. To, co se v českých zemích na toto téma v dalších letech publikovalo, skýtá velice smutný pohled na zcela zanedbanou, teorií i kritikou ignorovanou oblast. Nejenže neexistuje soustavný výzkum, ale i pozornost publicistická je bohužel naprosto výjimečná. Sporadicky se objeví rozhovor s některým skladatelem, ještě sporadičtěji letmý rozbor hudby nějakého filmu a dost. Jedinou větší prací o této problematice jsou — nemýlím-li se — skripta Vladimíra Bora *Hudební filmy a muzikál* (Praha, AMU—SPN 1981). Částečně jsou otázky filmové hudby zastoupeny alespoň v encyklopedické literatuře, například v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (Praha, Supraphon 1980) nalezneme poměrně rozsáhlé heslo „hudební film“ z pera Antonína Matznera, slovník československých filmových tvůrců *Filmové profily* Šárky a Luboše Bartoškových (Praha, ČSFÚ 1986) zase obsahuje 31 portrétů filmových skladatelů. Problematiku filmové hudby (a hudby v biografiích) okrajově reflektuje i reprezentativní dílo české muzikologie *Dějiny české hudební kultury 1890/1945 I. — II.* (Praha, Academia 1972—1981). Na Slovensku je situace o poznání příznivější, hlavně zásluhou Juraje Lexmanna, autora významné práce *Teória filmovej hudby* (Bratislava, Veda 1981), mapující přehledně celou problematiku a přinášející řadu metodologických podnětů. Rovněž historicko-analytické příspěvky

Nadi Földváriové mají velkou poznávací hodnotu (viz. např. studii *Prostriedky napätia v hudbe slovenského vojnového filmu*; Slovenské divadlo 1989, č. 1).

Funkce rozsáhlejších monografických studií o filmové hudbě je ovšem nezastupitelná. Nejde jen o rozvíjení metodologických stránek výzkumu či o aplikaci moderních metod na konkrétní materiál; v tomto ohledu by té hrstce zainteresovaných odborníků mohla koneckonců docela dobře stačit zahraniční literatura. Má-li se však v našem prostředí kultivovat a rozvíjet myšlení o filmové hudbě, musí být k dispozici snadno dostupné zdroje poučení a otázky filmové hudby se musí stát i předmětem soustavné popularizace, a to zdaleka ne jen směrem k laické veřejnosti, ale stejně tak i směrem k filmovým i hudebním kruhům. Publicistika obou těchto oborů nabízí mnoho dokladů o tom, jak okrajové místo zaujímá filmová hudba v povědomí kritiků i teoretiků. Filmová kritika vnímá hudbu ve filmu zpravidla jen jako doplňkový prostředek, který má náladotvornou nebo i jen „náladupotvrzující“ funkci, a věnuje jí minimální pozornost. Stejně ji odbývají i řídce se vyskytující teoretické práce (viz např. příslušnou pasáž Galiny Kopaněvové v knize *Řeč dramatu II. Film a televize*; Praha, Horizont 1988). Muzikologickým kruhům je alespoň třeba přiznat určitou iniciativu. Problém jejich přístupu k filmové hudbě tkví v nedocenění (a někdy přímo přehlížení) faktu, že hudba znějící ve filmu je součástí jiného, svébytného znakového systému než samostatná hudební skladba a že tu tedy nutně musí platit jiná kritéria. (Vzpomeňme na diskuse muzikologů o práci s Mozartovou hudbou v *Amadeovi* Miloše Formana.) Je to zdánlivě pátová situace: filmová publicistika se hudbě vyhýbá proto, že její fundovaná reflexe vyžaduje hudební vzdělání, a z analogických důvodů se zase publicistika hudební vyhýbá filmu. Navíc se filmová hudba může z ryze hudebního hlediska někomu jevit jako oblast málo zajímavá (jde přece o účelovou hudbu ve služebném postavení, absurdně limitovanou délkou záběrů), ba dokonce umělecky nesvéprávná. Je to osud typický pro všechna pomezí témata, která vyžadují zvláštní specializaci a mezioborovou komunikaci.

V českých zemích byla reflexe filmové hudby vždy závislá na víceméně soukromém zájmu několika jedinců; žádné badatelské pracoviště ji do svého výzkumného programu nezařadilo. Když pak těch několik specialistů obrátilo v průběhu šedesátých let svou pozornost jinam, problém filmové hudby jako by přestal existovat. Za dvacet let se v české publicistice neobjevil prakticky ani jediný jejich následovník. Za takové situace je ovšem nutno návrat jednoho z nich k problematice filmové hudby s úlevou uvítat.

**Jiří Pilka** (nar. 1930) je jedním z muzikologů, kteří se v padesátých a šedesátých letech věnovali filmové hudbě v celé řadě článků i delších studií. Dnes patří v českých zemích k nejrenomovanějším znalcům této problematiky, zvláště pak jejích historických aspektů. Více než zde recenzovaná publikace měla by toto tvrzení doložit — doufejme, že zanedlouho — jeho připravovaná monografie o vývoji české filmové hudby (spoluautorem je Antonín Matzner).

Pilkova práce *Jiří Srnka a jižní Čechy* je vlastně částečně remake. Již v roce 1957 vyšla Pilkově v Knihnici Hudebních rozhledů velká studie *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Návrat k tématu ovšem přinesl značné rozšíření záběru. Předmětem autorovy pozornosti je nyní dílo již uzavřené, dílo vznikající v rozpětí dvacátých až sedmdesátých (resp. počátku osmdesátých) let. Padá zde také omezení na filmovou hudbu,



autora zajímá skladatelovo dílo v jeho celistvosti. Těžiště Srnkovy tvorby spočívá ovšem ve skladbě pro film. V letech 1936 – 1945 psal Srnka prakticky jenom filmovou hudbu (případně scénickou nebo hudbu k rozhlasovým hrám). Přirozeným důsledkem toho je, že skladatelova koncertní tvorba zůstává trvale ve stínu. Připomenout ji, ne-li přímo rehabilitovat, bylo Pilkovou ctižádostí.

Projekt publikace vznikl z iniciativy Jihočeského nakladatelství, které tak získalo nový titul do ediční řady Postavy jihočeské kulturní minulosti. Regionální akcent byl zřejmě pro autora natolik závazný, že jej vtělil i do názvu celé publikace, ačkoliv se materiál knihy tak úzkému vymezení vzpírá. Pilka se sice k jihočeským motivům v Srnkově životě i díle pravidelně vrací, ale leckterá z těchto „jihočeských“ pasáží je zjevnou úlitbou objednavateli.

Rozpaky však nevyvolává samo regionální ohrazení šířeji uchopeného tématu, jako mnohem spíše lokálně patriotický charakter jeho zpracování. Popisné faktografické pasáže zde často dostávají prostor na úkor kritické analýzy. Autor má pohříchu sklon k uhlazování rozporů, všechen svůj nemalý stylistický um vynakládá na oslabování či zamlžování konfliktů. Životní pouť tvůrce zdá se tak být hladká a bezproblémová. Klást pronikavější otázky, které by snad mohly celkový obraz problematizovat, jako by nebylo vhodné. „Záměr této práce není vědecký, sleduje popularizační cíle,“ vysvětluje Pilka v poznámce k přílohám (s. 183). Ale proč by práce populárního charakteru nemohla být pojata problémově a vnímavěji sledovat sporné otázky? Populární portréty slavných rodáků si zpravidla libují v oslavně nostalgickém tónu a nevzrušivém líčení běhu života, ale Pilkova monografie tento subžánr přece jen přesahuje a větší ignorování jeho zvyklostí (resp. zlovyků) by bylo celé knížce prospělo. Pozornější čtenář může z několika náznaků postřehnout, že mezi Pilkou a Srnkou byl přímý příbuzenský vztah, který měl na oslabení vůle ke kritickému a strážlivě věcnému hodnocení jistě svůj podíl.

Text místy vyvolává otázky, které bohužel nechává nezodpovězené. Co například způsobilo, že skladatel, který spojil celý svůj život s hraným filmem, skončil jako dvašedesátiletý svou spoluprací s ním již v roce 1969, ačkoliv měl před sebou ještě více než desetileté tvůrčí období? Od protektorátních let byl Srnka pravidelným spolupracovníkem Otakara Vávry, jemuž po válce zhudebnil téměř všechny jeho filmy až po *Kladivo na čarodějnice*. Proč tato spolupráce nepokračovala? Do monografie tohoto typu by patřily i společenské postoje skladatele, tím spíše, že jim autor pro období protektorátu určitou pozornost věnuje. Ne tak již v poválečném období, tolik bohatém na tragické zvraty a tak konfliktním pro samorostlejší umělecké osobnosti. Stylista Pilkovy úrovně by dokázal leccos uložit mezi řádky, jestliže bylo v době vzniku rukopisu vyloučeno, aby o těchto otázkách psal otevřeně.

Obdobnou asymetrii ovšem nalezneme i ve sledování kontextů filmové hudební a pro ni už lze sotva najít zdůvodnění. Zatímco se nám dostane přehledného výkladu o stavu filmové hudby ve třicátých letech, kdy Srnka do této branže vstupoval, marně hledáme obdobné pasáže u kapitol o poválečném období, k dispozici je pouze výčet jmen nových filmových skladatelů (s. 88–89). Ve svém oboru zaujímal Srnka suverénní postavení jistě do poloviny padesátých let. Pak se situace začala měnit: stoupala roční produkce hraných filmů, rostla konkurence v nové generaci, ale hlavně začal být ve filmové hudbě překonáván symfonismus, který byl Srnkovou doménou. Šedesátá

léta jsou již zcela ve znamení žánrové i stylové různorodosti. Srnkova filmografie z této dekády je ve srovnání s předchozí téměř o polovinu kratší (u krátkých filmů je tento pokles ještě daleko a daleko výraznější). Zjevně se tedy změnila skladatelova pozice v oboru, jistě i proto, že se filmové (tedy i filmové hudební) umění začalo ubírat jiným směrem. Srnka je v šedesátých letech ještě podepsán pod významnými filmy Vávrovými, ale s představiteli mladé a střední generace filmařů, kteří celému desetiletí vtiskli tvář, již nespolupracoval. Tento umělecko-historický kontext, který by dodal obrazu Srnkova tvůrčího vývoje potřebnou plasticitu, zůstal Pilka čtenářům dlužen, ačkoliv bychom pro takový úkol jen s obtížemi hledali autora povolanějšího.

Těžiště celé práce spočívá ve stručném analytickém popisu Srnkových kompozic, zejména filmových. Pilka postupuje chronologicky jen při sledování koncertní tvorby; u filmů volil způsob produktivnější. Rozčlenil filmy typologicky (zvláště pro období do roku 1945 a zvláště pro období poválečné) podle charakteru úkolu, jaký před skladatele kladly. Samostatně pojednával zejména filmy s jihočeskou tematikou a sledoval na nich Srnkovo sepětí s hudební tradicí jižních Čech. Vybraným titulům zastupujícím jednotlivé skupiny vždy věnoval zevrubnější pozornost, i když právě v jejich výběru zůstaly nevyužity některé možnosti. Ze skladatelovy tvorby z šedesátých let se například zabývá *Romanci pro křídlovku*, ne však již *Zlatou renetou* a *Kladivem na čarodějnice*, o nichž pouze konstatuje, že se v nich Srnka v rámci možnosti scénáře „vyrovnával (. . .) se soudobými hudebními proudy včetně náznaků dodekafonie“ (s. 107). Právě *Kladivo na čarodějnice* nabízelo jistě zajímavé srovnání s husitskou trilogií, které by mohlo říci mnoho o proměně pojetí historického filmu i hudby v něm. Filmy, v nichž skladatel usiloval o stylově moderní výraz (Pilka se podrobně věnuje pouze *Krakatitu*), vzbuzují navíc zvláštní zvědavost i proto, že Srnka zjevně nebyl žádným experimentátorem a netradiční hudební směry 20. století mu zůstávaly cizí (což také Pilka decentně naznačuje). Právě v Srnkově tradicionalismu tkví možná jedna z příčin jeho míjení se s mladšími generacemi filmařů.

Zvláštní ocenění zasluhuje autorův zájem o Srnkovu tvorbu pro televizi. Vymezil jí sice prostor malý, ale i tak je toto upozornění na další novou oblast „účelové“ hudby důležité. Pilka zmiňuje večerníčkový seriál *Broučci*, hlavní pozornost však právem věnuje seriálu *F.L. Věk*, největšímu televiznímu úspěchu skladatele.

Na Pilkově knížce je patrné, že jí předcházela velmi důkladný sběr materiálu a jeho pečlivá dokumentace. Hodnotu publikace nemálo zvyšují přílohy, obsahující úplný soupis Srnkova díla (včetně televizní a scénické hudby) i kompletní Srnkovu diskografii. Rozhodně slouží autorovi ke cti, že navzdory populárnímu charakteru knížky opřel text v první řadě o primární prameny (partitury, filmy, gramofonové desky, korespondence z pozůstalosti) a ne — jak je v podobných případech běžné — jen o literaturu k tématu.

Návrat Jiřího Pilky k otázkám filmové hudby nepřinesl nové metodologické podněty a neznamená ani kritickou revizi rozšířených představ o skladatelově významu. Pilka nicméně doplnil Srnkův profil o výběrové zhodnocení nefilmových kompozic a hlavně se zasloužil o vytvoření a částečné zpřístupnění solidní materiálové základny, která je patrně největším přínosem celé práce.

Ivan Klimeš



## Seminář nadvakrát

Odbor výzkumu v Českoslovenkém filmovém ústavu na sebe upozorňuje, a to způsobem nikterak snadným či laciným. Snaží se totiž vybudovat pevné základy pro profesionalizaci filmologie neboli filmové vědy a postupné konstituování tohoto oboru jako seriózní vědní disciplíny. Je to úkol, k jehož metám sotvakdo dnes přes všechny překážky dohlédne. Je na co navazovat: během šedesátých let se na půdě ústavu efektivně rozvíjelo badatelské úsilí, které však bylo (stejně jako jeho výsledky) záhy v rámci normalizace prakticky likvidováno. Intelektuální tradice uplatňovaná v badatelském kabinetu blahé paměti měla být jednou pro vždy umlčena a její místo měla zřejmě zaujmout filmová publicistika nejasné úrovně, obskurní učítání ze sovětské marxisticky, případně jakési aplikovaná ideologie. Za tím vším byla cítit urážející sebejistota normalizačních koryfeů, kteří pohlíželi na film spíš jako na ring bez rozhodčího než jako na svéprávný umělecký druh.

Poměrně nedávno, v době, která zdaleka ještě nepřála svobodnému rozvoji humanistických věd, resp. uměnověd, byl opět stanoven úkol v podobě dějin českého filmu, což slibovalo možnost nového rozvinutí české filmové historiografie. V prosinci 1988 uspořá-

dal odbor výzkumu dvoudenní konferenci k dějinám naší kinematografie; byla to po letech první známka jistého oživení a snad i předzvěst mezioborového navazování při rozvoji filmového bádání. Na listopad 1989 pak byl naplánován seminář o stavu a možnostech poznání české kinematografie v době německé okupace. Setkání se realizovalo 29. listopadu 1989 v Klubu Čs. filmu. Je jistě pochopitelné, že připravený program, zaměřený poměrně úzce k problému, byl odložen — vždyť kolem kráčely dějiny. Setkání mělo podobu vzájemné výměny názorů a postřehů, tu o tzv. protektorátním vlastenectví, o časových zlomech okupace, o specifice české produkce v té době atd., ale i o deformaci, ba absenci české filmové historiografie za uplynulých dvacet let a upřednostňování aspektu státních cen a národního umělectví na úkor solidního rozpoznání kvality. Dominantní myšlenkou však byl vztah mezi politikou a kulturou jako dvěma specifickými sociálními fakty i životními fenomény, které nemohou ze vzájemného vztahu vystoupit. Právě tento vztah, jeho půdorys a charakter, je v každé době příznakový. Doba německé okupace — podobně ovšem jako doba normalizace — je charakteristická absencí skutečné politiky, která je na-

hrazena kulturou, a to pohříchu ideologizovanou kulturou. Z podstaty kultury však vyplývá, že se současně dokáže sama ze sebe této ideologizaci bránit. Jakým způsobem, to se mohlo stát předmětem uvažování při dalším seminárním setkání.

V březnu 1990, jak bylo plánováno, se sešli takřka titíž zájemci (z ČSFÚ, filozofické fakulty UK, Ústavu pro českou a světovou literaturu, Historického ústavu) na řádném semináři. Stať Ivana Klimeše Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu mezitím vyšla v prvním, notně opožděném čísle *Iluminace*, Jiří Rak předložil účastníkům předem své teze k tématu Český film a hnutí na obranu republiky. Jistě není třeba zdůrazňovat, jak užitečná je takto včasná možnost seznámit se s textem předkládaného referátu, oč lépe se potom diskutuje či polemizuje. Jen z technických důvodů nemohl být předem rozeslán i referát Zdeňka Štábly o společnosti Pragfilm. Velice obsáhlá diskuse byla takřka dravě živá, bezesporu přínosná. A navíc — jaksi v druhém plánu — také okouzující: snad všichni účastníci diskuse už zapomněli na tíseň autocenzury. „Můžeme myslet nahlas, veřejně, a nikdo nás neobviní,“ konstatoval předsedající doc. Robert Kvaček. Domnívám se, že právě společné otevřené uvažování na dané téma vytváří jedinečnou možnost jiskřivých spojení, které mohou být užitečnější než svazky vytištěných referátů.

Jako jeden z klíčových problémů se podle mého jeví otázka periodizace vývoje české filmové kultury za protektorátu. Je jisté, že musíme respektovat proměny uvnitř tohoto období, které byly způsobeny společenskými a politickými (příp. vojenskými) vlivy. Rea-

govali na ně i filmoví tvůrci a je tedy možné najít odezvu vývoje protektorátu ve vývoji českého filmu té doby. Domnívám se ale, že je třeba důsledně hledat vazby mezi tímto — řekněme — společenským vývojem kinematografie a vývojem autenticky filmovým, zjednodušeně pojmenovaným jako proměny filmové řeči. Mám za to, že v dějinách kinematografie není možné aplikovat pouze politická či sociální hlediska periodizace. Souvisí to ovšem s širším problémem — totiž na jedné straně s pojetím dějin a na druhé straně s pojetím filmového díla, od něhož se musejí důsledně odvíjet veškeré konsekvence, ať už jde o periodizaci či o zkoumání konkrétního artefaktu.

Do jisté míry analogický je problém hodnocení děl vzniklých za protektorátu. Jsou to filmy, jejichž společenská, národní orientace bývá, jak vyplývá mj. ze statí I. Klimeše, tematizována. Je natolik závažná, že v historiografickém hodnocení dominuje. Přesto jsem si jist, že bude nutné kultivovat ještě moment estetické analýzy, zkoumání významové sktruktury filmového díla, zkoumání autorské výzbroje a používání určitých výrazových postupů. Společenské, politické a historické souvislosti jsou u filmů zkoumaného období, frapantní, ale jejich rozpoznání představuje jen jeden dílčí (byť podstatný) aspekt. Ve jménu komplexnosti filmového díla i snahy o komplexnost jeho poznání půjde o dynamické vzájemné obohacování historicko-společenského hlediska a hlediska filmově analytického. (Už proto je účelné chápat seminář také jako výzvu odborné veřejnosti, hlavně pracovištím, která by měla generační průrvu ve filmologii usilovnou péčí překlenout.)

Na semináři se uplatnil především



pohled společensko-historický, případně institucionálně kinematografický, ale zaznělo tu leccos závažného i z pohledu pamětníků. Česká filmová historiografie má totiž stále ještě jedinečnou šanci, která se však jaksi biologicky zužuje: je mezi námi řada pamětníků a současně i skupina soudných historiků s kritickým odstupem — není to ideální spojení k vytvoření plnokrevných dějin?! Není to připomínka, abychom nepromarňovali jedinečné příležitosti k zachování třeba subjektivního, ale jistě životně autentického vědomí kontinuity?! (Díky pamětníkům víme leccos podrobného např. o genezi znárodnění, ale právě na tomto semináři jsme se dozvěděli, že jeden z nejvzácnějších pramenů, totiž vzpomínky filmových pracovníků ve Filmu a době 1965, poznamenaly závažné cenzurní zásahy.)

Jako by se právě na takovém semináři formulovaly marginálie jak k dějinám naší kinematografie, tak k syntetickým dějinám protinacistického odboje. Myšlenky jsou přitom vyslovovány mnohdy čistě pracovně, aby byly iniciovány další úvahy; hodnocení mohou být pozoruhodně protichůdná (např. tzv. antisemitská scéna z *Jana Cimbury*, 1941). Pamětníci (zejm. Elmar Klos) připomínali některé paradoxy — kupříkladu manifestaci české kultury při Filmových žních ve Zlíně, které Němci detašovali do provincie v přesvědčení, že tam bude taková akce zanedbatelná. Znovu se uvažovalo o tom, jak v protektorátním češství kultura suplovala politiku po způsobu útěšlivé náhražky. Byl připomenut mohutný zájem o českou literární klasiku 19. století a E. Klos upozornil na jistou analogii tohoto protektorátního zájmu s televizním seriálem F. L. Věk z počát-

ku normalizačního útlaku. Z. Štábla mluvil o tom, že těsně poválečné úspěchy našeho filmu byly umožněny právě filmovým děním za okupace, kdy byli z filmové kultury eliminováni tvůrci, kteří nebyli zárukou kvality. Uvažovalo se o zvlátnostech vnímání národních motivů v tehdejších filmech. (Luboš Bartošek upozornil, že český divák chápal chodský nebo kyjovský kroj jako národní kroj, protože, jak řekl doc. Kvaček, folklór v představách nacistických ideologů rozděloval lidi, české publikum však spojoval.) I. Klimeš uvažoval ještě o modulaci filmu v souvislosti s vývojem šestileté okupace. Jan Bernard pak citoval pasáže z memoárů Václava M. Havla. Cenné bylo především to, že Elmar Klos otevřeně komentoval vše, co o něm Bernard z Havlových vzpomínek uvedl, zejména o očištné komisi z 1945, o Filmklubu, kam dle Klose K. H. Frank přišel všeho všudy jednou — při otevření, o zvláštním Havlově „Lucernakoutku“ ve Filmklubu, kde se konala všemožná jednání atd. Jiří Rak upozornil na dosavadní přehlížení filmu jako prostředku mocného sociohistorického působení; na průnik filmu do moderní společnosti. J. Doležal připomínal širší souvislosti kulturního života za protektorátu.

Na závěr jednání se konala projekce dokumentárního snímku *Praha, láska má* (O. Kmínek, 1939) a celovečerního filmu *Jarní píseň* (R. Hrušínský, 1944).

Není pochyb o tom, že seminář tohoto druhu, jaký se konal na půdě ČSFÚ, je nad jiné účelným pracovním setkáním lidí, kteří se mohou už jen svým „myšlením nahlas“ profesně obohacovat. Tento seminář byl dalším krokem na cestě k mezidisciplinární spolu-

práci, krokem, který jistě nebyl poslední. (Doc. Kvaček navrhl, aby se tento seminář stal „permanentním“, aby se volné seskupení lidí mohlo scházet k tematickým diskusím.) Zajisté bude

ku prospěchu věci, když budou myšlenky našich historiků komplikovány z úhlu esteticko-analytického.

**Michal Bregant**



***Autoři původních článků v tomto čísle:***

**PhDr. Stanislav Ulver** — filmový teoretik, redaktor časopisu *Film a doba*.  
(Adresa: Film a doba, Slavičkova 5 160 00 Praha 6.)

**PhDr. Wojciech Mischke** — historik umění působící v polských kunsthistorických a filmologických organizacích.  
(Adresa: P.O. Box 791, 30-960 Kraków 1, Polsko.)

**doc. PhDr. Emanuel Pecka, CSc.** — sociolog, pracovník katedry politologie a sociologie politiky na Vysoké škole ekonomické.  
(Adresa: náměstí A. Zápotockého 4, 130 00 Praha 3.)

**PhDr. Alena Míšková** — historička, působící v Ústředním archívu Čs. akademie věd.  
(Adresa: Ústřední archiv ČSAV, Karlova 2, 110 00 Praha 1.)

## **ILUMINACE**

Vydává Československý filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1, telefon 26 00 87. Redakce: ČSFÚ — odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6, telefon 35 28 41—2. Rozšiřuje PNS — městská správa v Praze. Objednávky přijímá expedice ČSFÚ. Národní 40, 110 00 Praha 1. — Vychází dvakrát ročně. Cena jednotlivého sešitu 10,— Kčs, roční předplatné 20,— Kčs. Sazba a tisk Nadas. Rukopis byl odevzdán do tiskárny v září 1990. Vyšlo v lednu 1991.

NVP 310015088

Československý filmový ústav, Praha 1990

ISSN 0862—397X

2. ročník časopisu Iluminace (čísla 1 a 2) vychází s podporou filmové a televizní sekce Českého literárního fondu.



ILUMINACE č. 2/89

ČLÁNKY

Stanislav Ulver: Čas a globální čas ve filmu

Hugo von Homannsthal: 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

ILUMINACE č. 1/90

ČLÁNKY

Vlastimil Zuska: Estetická versus umělecká hodnota. Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu

Karel Litsch: Začátky českého filmu a právní předpisy

Emanuel Pecka: Starší česká sociologie a otázky filmu

Petr Mareš: Film jako historický pramen

Marc Ferro: Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu — Čapajev (1934)

EDICE

Ivan Klimeš: Film v rozhlase

Rozhlasové přednášky o filmu (Otto Rádl, Vladislav Vančura, Oktáv Mikan, Václav Tille, Jan Kučera)

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY