

ČS. FILMOVÝ ÚSTAV
knihovna

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

724

- O řeči (v českém) filmu
- Styl a médium ve filmu
- Píseň o Nibelunzích
v novověké tradici
- Vladislav Vančura v zajetí
filmu
- Zikmund Winter, velkofilm
a historický film
- Za čest vítězů (scénář)

1/91

ROČNÍK III.

Cena 10 Kčs

**Český
filmový ústav**

ifuminace



10085203 *Národní filmový archiv*

95203
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

MAKS KPP 0000188

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu
ročník 3, 1991, číslo 1 (5)

Řídí / Editor-in-chief: Ivan Klimeš. Redakční kruh / Editorial board: Michal Bregant, Jan Lukeš, Petr Mareš, Jiří Rak, Vlastimil Zúška. Redaktorka / Editor: Eva Strusková. Obálka / Cover design: Eva Dušejovská.

Adresa redakce / Address: ČFÚ - odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6

OBSAH

ČLÁNKY

Zdena Palková: O řeči (v českém) filmu	3
Erwin Panofsky: Styl a médium ve filmu	19
Zdeněk Hojda: Píseň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa)	35
Jiří Holý: Vladislav Vančura v zasetí filmu	69
Věra Brožová: Zikmund Winter, velkofilm a historický film	91

EDICE

Jiří Rak: Úvodní poznámka	117
Za čest vítězů (scénář)	118

ÚVAHY O LITERATUŘE

Petr Málek: <i>Franz K. Stanzel: Teorie vyprávění</i>	133
Jiří Rak: <i>Leni Riefenstahl. Memoiren 1902 - 1945</i>	136

ZPRÁVY

Přemysl Maydl: Filmová věda se prezentuje. Poznámky ke konferenci Česká a slovenská kinematografie 60. let.	139
--	-----

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics

Vol. 3 (1991), No. 1 (5)

CONTENTS

ARTICLES

Zdena Palková: Speech in (Czech) Cinema	3
Erwin Panofsky: Style and Medium in the Motion Pictures	19
Zdeněk Hojda: Nibelungenlied in Modern Historical and Cultural Tradition (and Fritz Lang's Nibelungen)	35
Jiří Holý: Vančura under the Spell of Cinema	69
Věra Brožová: Zikmund Winter, Spectacular Film and Historical Film	91

DOCUMENTS

Jiří Rak: An Introductory Note	117
For the Winner's Honour (Scenario)	118

REVIEWS

Petr Málek: <i>Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens</i>	133
Jiří Rak: <i>Leni Riefenstahl, Memoiren 1902 – 1945</i>	136

NEWS

Přemysl Maydl: Film Criticism Presents Itself. Remarks on the Conference Czech and Slovak Cinema of the Sixties	139
--	-----

O ŘEČI (V ČESKÉM) FILMU

Zdena Palková

1. Začneme-li uvažovat o problematice jazyka a řeči ve filmu, ocitáme se v málo zmapovaném terénu. Na straně teorie postrádáme propracovanou hypotézu o místě řeči ve struktuře filmu, která by formulovala základní zásady používání slova ve filmu, tj. naznačovala by hranice možností a omylů. Na straně empirie postrádáme – alespoň pro český film – důkladnou a dostatečně obsáhlou analýzu materiálu, která by umožňovala stavět vedle sebe úspěšné a neúspěšné varianty v použití řeči ve filmu a na tomto základě pak formulovat nějaké obecnější závěry.

Obsahem tohoto článku je několik dílčích úvah, které vznikly při pozorování toho, jak se zachází s řečí v současném českém filmu. Netvoří souvislý výklad a jejich cílem není víc, než otevřít téma.

2.0 Užitečné je připomenout si fungování řeči v přirozené mluvní situaci, tj. v životě, a potom porovnat, jak se toto fungování promítá ve dvou druzích umění, které jsou z hlediska používání řeči životu nejbližší, v divadle a ve filmu. Říkáme-li „nejbližší“, máme tím na mysli, že v obou je přítomen člověk, kterého můžeme vidět i slyšet.

2.1 Použití řeči v reálné životní situaci má více různých aspektů. Z hlediska našeho tématu jsou důležité především následující:

a) Řeč je prostředkem *sdělení* myšlenkových obsahů.

Z toho, co člověk v určité konkrétní situaci řekl, se něco „dovídáme“, ať už o vnějším světě nebo o myšlenkových pochodech mluvící osoby.

b) Řeč je druhem *akce*.

Fakt, že v daném okamžiku člověk promluvil, ke komu a jak, představuje vždy „čin“, aktivní zásah do vývoje situace. Je to způsob jednání člověka v dané situaci.

c) Řeč je prostředkem *charakteristiky* osobnosti.

Řeč vzniká jako individuální, jedinečné použití jazyka (který je naopak obec-

ným znakovým systémem), je vždy aktivitou konkrétního člověka. Proto ze způsobu řeči zpětně usuzujeme nejen na aktuální rozpoložení mluvčího, na jeho postoj k dané situaci, ale obvykle také na některé jeho vlastnosti (temperament, vzdělání, věk atd.).

Tyto a další aspekty působení řeči se při jejím použití vzájemně prolínají a v reálné situaci bývá obtížné (a často málo smysluplné) je diferencovat. Nicméně ze zkušenosti víme, že v různých konkrétních případech mohou nabývat různé váhy.

2.2 V reálném životě má objektivní převahu věcně sdělná funkce řeči v tom smyslu, že právě ona bývá nejčastěji vědomým záměrem mluvčího. Další aspekty vypovídají především o samotném mluvčím; zde pro ně budeme používat označení *pragmatická složka* řeči. V každém projevu jsou v nějaké míře také přítomny, ale aktéři komunikace je za normálních okolností registrují spíše „mimochoodem“ nebo je vůbec ponechávají bez povšimnutí. Těžiště pozornosti se na ně přesouvá teprve v situacích, jež jsou nějak „osobně“ vyhoceny, např. je-li mluvčí osoba sama předmětem zájmu nebo v případě konfliktních či emocionálně zatížených dějů.

Značnou část prostředků, které vytvářejí v projevu pragmatickou složku, představují zvukové kvality řeči (změny intonace, dynamiky, tempa, hlasového tónu atd.). Nebývají stabilizovány jako prostředky jazykové, mluvčí jich užívá spontánně a kontroluje je méně než třeba výběr slov.

Ze zkušenosti víme, že člověk často nedokáže záměrně ovlivňovat dojem, kterým jeho řeč působí. Např. moderátor v diskusi, která by měla být objektivní, nezachová „neutrální“, čistě sdělovací tón a prozradí tak (nechtěně), že je osobně zaujat ve prospěch či neprospěch určité strany. Rozhlasový novinář tlumočící mechanicky převzatý text předstírá zájem a snaží se mluvit důrazně. Akcentuje však nevhodně nebo příliš emotivně a výsledek není věrohodný. Příklady nalézáme na každém kroku, v projevech veřejných i soukromých. Je přitom příznačné, že i člověk, který sám není obratný v řeči, je obvykle schopen v projevu druhého postřehnout nejružnější rozdíly. Jako posluchači máme větší mluvní průpravu, než jako mluvčí.

2.3 Zajímavou otázkou je míra, s jakou se pragmatická složka řeči promítá v oné „neutrální“ situaci, tj. jak zřetelně dává mluvčí za normálních okolností najevo vedle věcného obsahu sdělení své osobní postoje a vlastnosti.

Přes veškeru rozmanitost individuální promluvy se v tomto směru uplatňuje výrazný sociální faktor, jakýsi obecný úzus v daném kulturním prostředí. V každém konkrétním lidském společenství působí v řečovém chování jistá konvence, již se jednotlivci do značné míry přizpůsobuje. Tato konvence se týká i podílu emocionality, expresivity a dalších projevů „osobního zaujetí“, které doprovázejí věcné sdělení. Právě to pak umožňuje, aby případné vybočení z „normálních mezí“ bylo účastníky komunikace registrováno jako příznak mimořádné situace či svérázného chování člověka.

Společenský úzus limitující pragmatickou složku řeči je (jako každá konvence) determinován v čase a prostoru. Liší se v různých kulturách, v různých obdobích téže kultury, význam může mít aspekt generační, sociálně stratifikační, atd. Ze zkušenosti víme, že i jednotlivá rodina mívá vlastní konvenci, která je při pohledu zvenčí zřejmá, tj. odráží se od obecnějšího pozadí. Stejně tak víme, že záleží na mluvní situaci, především na stupni vztahu k partnerovi. Limity „normálu“ jsou poněkud jiné mezi cizími lidmi, běžnými známými, přáteli atd. Ačkoli rozdíly bývají subtilní, opět dostačují k tomu, aby třetí, nezúčastněná osoba dosti jistě odhadla základní typ vztahu.

Lze klást otázku, do jaké míry je při vytváření „sítě“ konvencí směrodatným činitelem sám jazyk. Např. při poslechu cizích jazyků býváme náchylni soudit, že některý jazyk je „temperamentnější“ než jiný. Odpověď nebude jednosměrná. Jazyk je nástroj dorozumívání, který vznikl a rozvíjí se společenskou činností „mluvení“ a „domlouvání se“. Z tohoto hlediska působí konvence jako prius, ona určuje způsob zacházení s jazykem. Jazyk je jen jejím „ukazatelem“. Jestliže se však v důsledku toho vytvoří určité speciální výrazové prostředky, vzniklé formy se stabilizují a stanou se součástí jazyka, jaksi se „osamostatní“ a mohou zpětně ovlivňovat – především udržovat – přijatou konvenci. V tomto smyslu působí jazyk vůči konvenci jako aktivní „výchovný“ faktor. Např. čeština používá při oslovení druhé osoby dvou různých způsobů, tykání a vykání. Tím se stává zjevnou jistá diferenciací vztahů mezi mluvčími, která pak ovlivňuje i jiné aspekty chování.

3.0 Použití řeči v divadle a ve filmu má určité společné rysy, které ho odlišují od použití v reálné skutečnosti.

3.1 Základní je fakt, že se v tom případě mění znaková situace, v níž řeč působí, stává se vícevrstevnou. Každý jazykový projev je sám o sobě znakovým (sémio-tickým) jevem. Zde však tvoří součást vyššího znakového útvaru, který představuje divadelní inscenace nebo film jako celek. Jako složka tohoto celku je řečový projev adresován příjemci (pozorovateli), který stojí mimo danou („hranou“) mluvní situaci. Zjednodušeně řečeno, postavy hry nebo filmu mezi sebou rozmlouvají proto, aby se něco dozvěděl divák.

Postoj příjemce tomu odpovídá: Na rozdíl od reálné mluvní situace přičítá divák význam a záměrnost všemu, co je řečeno, všechno interpretuje, ať už vědomě nebo intuitivně, v souvislosti s ostatními složkami. Z hlediska celku díla nepředpokládá „prázdná místa“ ani chyby.

3.2 Odlišnost základní znakové situace má důsledky pro účinek různých aspektů řeči.

Fakt, že jazyková komunikace je v divadle i ve filmu předváděna – podobně jako v životě – současně s fyzickou akcí jednajících postav, způsobuje, že divák vnímá různé aspekty použití řeči snadněji, než v druzích umění pracujících pouze se slovem.

Fakt, že předváděný „svět“ hry nebo filmu je zřetelně fiktivní, uzavřený a nezávislý, způsobuje, že si divák – více než ve skutečném životě – těchto různých aspektů vědomě všímá. Především si uvědomuje přítomnost (existenci) pragmatické složky a soustavně ji sleduje. Z toho, co si jednající postavy říkají, si bere informaci o ději, ale také o nich samotných.

4.0 Připomeňme nyní určité rozdíly v uplatnění řeči v divadle na straně jedné a ve filmu na straně druhé. Zde je nutno poznamenat, že říkáme-li „v divadle“, máme na mysli jen tu jeho část, která používá mluveného slova, tedy pouze divadlo činoherní.

Zdrojem těchto rozdílů je odlišný způsob, jakým se řeč podílí na stavbě celku.

V činoherním divadle patří řeč ke složkám dominujícím, ve filmu nikoli. Němý film zůstává filmem, němé divadlo přestává být činohrou a mění se třeba v pantomimu.

Přitom se liší využívání různých funkčních aspektů řeči.

V divadle je řeč hlavním projevem chování a jednání jevištní postavy vůči světu. Slouží k „dorozumívání“ mezi postavami, k sdělování jejich vnitřního myšlenkového světa a je současně i nejdůležitější formou jejich akce. Ve srovnání se skutečností zaujímá řeč v divadelní hře větší prostor: nahrazuje jiné projevy „života“ jevištní postavy.

Film ukazuje postoje, chování i charakter člověka obrazem, prostřednictvím rozmanitých forem fyzického jednání. I myšlenky může vyjádřit vizuálním způsobem. Proporce, s nimiž se řeč uplatňuje jako sdělení, akce, či charakteristika osoby atd., mohou odpovídat reálné skutečnosti. Přitom prostor, který ve filmu řeč zaujímá, může být omezenější než ve skutečnosti. Jak napsal již Walter Kerr: „Ticho – či poměrné ticho – filmu je inherentní vlastnost druhu“ (Jak nepsat hru, Praha 1962, s.165).

Konečně je na místě připomenout i rozdíl materiální formy: V divadle působí na diváka živá, bezprostřední řeč, ve filmu její elektroakustická transformace. Jak známo, živý signál řeči upoutá pozornost déle než signál zprostředkovaný. Monolog, který z jeviště sledujeme jako vzrušující děj, může ve filmovém ztvárnění působit únavně. Ne nezbytně, ale snadněji. Z hlediska našeho uvažování je to ovšem rozdíl formální, který má význam především jako jeden z činitelů limitujících percepci diváka.

Celkově lze však říci, že účast řeči na existenci fiktivní skutečnosti se ve filmu dosti podobá reálné situaci, v divadle se od reality zřetelně odlišuje.

5.0 Uvedené skutečnosti mají pro zacházení s řečí ve filmu určité důsledky.

5.1 Dimenze řeči představuje složku záměrně budované struktury, a měla by tudíž být záměrně budována. Divák záměrnost předpokládá.

Na jedné straně to autorům umožňuje, aby i ve filmu využívali řeči výrazným a působivým způsobem. Na druhé straně je to však zavazuje k tomu, aby jistou

dávku pozornosti věnovali řeči v každém případě, tedy i tehdy, nemíní-li tuto složku výrazněji zatížit. Patrně nikdy by nemělo být zcela lhostejné, co, kdy a jak postava filmu řekne, jakmile jednou promluví.

5.2 Aspektem, který má ve filmu pravděpodobně největší oprávnění a nejúčinněji působí, je *aspekt charakterizační*.

Dimenze řeči je ve filmu, podobně jako v životě, vázána nejtěsnějším způsobem na individualitu jednajících osob, odvíjí se jako součást „prvního plánu“ jejich existence. Děj příběhu i aktivní chování osob vůči světu máme možnost přímo pozorovat. Myšlenka, kterou nese řeč, je ze všeho nejvíce projevem vlastností filmové postavy, způsobu jejího uvažování v dané konkrétní situaci. Smysl, kterého řeč nabývá, je „vážen“ souhrnem konkrétních okolností. Přitom platí obousměrný vztah: Řeč vypovídá o myšlení člověka a vlastnosti člověka určují hodnotu jeho slov.

5.3 Budeme-li uvedené požadavky aplikovat při výběru prostředků pro řečovou složku konkrétního filmu, mohou se na první pohled jevit jako dva póly protikladu: na jedné straně vědomá *stylizace*, na druhé straně snaha o *přirozenost* řeči. Ve skutečnosti nejde o jevy, které si navzájem konkurují. Pro úspěšné působení řeči ve filmu je patrně třeba, aby byly respektovány *oba* tyto požadavky.

Tyto teoretické úvahy nabudou konkrétnější podoby, začneme-li rozebírat případy, kdy pásmo řeči nepůsobí nebo naopak působí ve struktuře filmu přesvědčivě. Film má ovšem mnoho podob a každé porovnání je nezbytně poněkud zkreslující. Následující výklad by musel být veden jiným způsobem, kdybychom např. začali uvažovat o specifické problematice řeči ve filmech, které jsou přepisem literární předlohy a snaží se zachovat specifickou jazykovou dimenzi původního díla.

6.0 Jazyk českých filmů posledních let rozhodně netrpí přehnanou „literárností“ či „spisovností“. Naopak je většinou zřejmé, že se jejich tvůrci velmi snaží, aby řeč jednajících osob byla „přirozená“, aby to byla běžná řeč každodenního života.

Svědčí o tom používání mimospisovných jazykových vrstev ve slovníku i v tvarosloví, ale také např. „porušená“ stavba vět, četné elipsy, vyšinutí z vazby, slangové fráze i (v posledních letech téměř módní) vulgarismy.

Přesto je výsledek nezřídka sporný: řeč působí samoučelně, křečovitě či chaoticky, míváme pocit, že se scéna vleče. Použití běžné, tzv. obecné češtiny (v lingvistické terminologii) samo o sobě nezaručuje, že dimenze řeči vytvoří organickou složku ve struktuře celku. Základní chybou bývá, že se řeč snaží napodobit reálný dialog, místo aby vytvářela jeho typickou stylizaci. Některé projevy takového přístupu, v současném filmu časté, se objeví v dále uvedených příkladech.

Dříve však ještě poznámku k metodě výkladu. Konkrétních příkladů užíváme proto, abychom ozřejmili problém a vybíráme je pro jejich názornost. Cílem není

pohled historický nebo kritický a nesměřuje k individualitě autorů, nýbrž k poznávání vlastností jedné ze složek, jež tvoří strukturu filmu. Příklady v našem výkladu zastupují typ a z tohoto hlediska by mohly stejně dobře pocházet z jiných filmů jiných autorů. Záměrně používáme příkladů z malého počtu filmů, aby bylo vidět, že v daném celku nejsou náhodné, nýbrž že naznačují princip. Pro tuto demonstraci používáme následující čtyři filmy:

Intimní osvětlení (1965, Ivan Passer), *Hoří, má panenko* (1967, Miloš Forman), *Discopříběh* (1987, Jaroslav Soukup), *Kamarád do deště* (1988, J. Soukup).

6.1 Řeč v běžném životě bývá často zkratkovitá, s čímž tvůrci dialogů obvykle počítají. Bývá však také naopak mnohomluvná, snadno obsahuje slova, která jsou z informativního hlediska „zbytečná“. Objevují se z různých příčin, většinou pod tlakem individuální mluvní situace. Přeneseme-li takový dialog v plné šíři do filmové reality, vzniká obsahově „řidký“ (ne-li prázdný) časový prostor. Pak záleží na tom, co je smyslem dané scény a jak se řeč propojuje s ostatními složkami celku.

Př. (1) Dialog je telefonní rozhovor, první z několika dialogů, které A postupně vede, vždy s negativním výsledkem. Hlavním smyslem je, aby divák byl svědkem jak snahy, tak neúspěchu.

A: Tady je Michal, promiňte, pane Mácha, že volám tak pozdě, je doma Franta?

B: Né, je na šňůře, hrajou na Slovensku.

A: Aha, jo vlastně. No, tak nic, díky, dobrou.

B: Jo.

(*Kamarád do deště*)

Není pochyby, že tento dialog by se v realitě mohl odehrát. V daném filmovém kontextu ho však pociťujeme jako rutinní šablonu. Je to patrně proto, že je zařazen jako článek dějové linie a z hlediska informace, kterou poskytuje, je příliš obšírný. Postrádáme dostatečný důvod, proč by měl poutat naši pozornost. Z charakterizačního hlediska je ukázkou jednoho z mnoha možných individuálních řešení konkrétní mluvní situace, která sama o sobě zde není předmětem zájmu.

Př. (2) Dialog je opět součástí děje. Předvádí „trik“, kterým C oklame otce, aby mohl na schůzku.

A: Dobrý den, pane Horáček. Už pude Jirka?

B: Kam? Kam by chodil, má domácí vězení.

A: No ale máme na učňáku povinné úklid.

C: Hele, řekni, že sem nikam nemoh, jo?

B: No počkej, počkej, počkej! To je něco jinýho! Tam musí, že jo, jak by to vypadalo.

C: Nijak.

B: Jaký „nijak“! Okamžitě se voblíkni a upaluj! – Už de.

C: No jo.

(Discopříběh)

V tomto případě mají všechny repliky samy o sobě smysl pro vývoj situace. Tvoří součást akce, která se jinak než řečí nemůže uskutečnit. Jejich text je však i zde až příliš realisticky prokreslen, scéna ztrácí na tempu.

6.2 Realistické napodobování „přirozené“ řeči mívá nežádoucí důsledky také v elementární rovině herecké dikce. Je to jistě primitivní otázka technická, ale zdaleka ne primitivní problém. Použití slov a konstrukcí z mimospisovných vrstev jazyka spojují herci obvykle s nedbalou, náznakovou výslovností. Svádí k tomu také výše zmíněná nadbytečnost textu. Ve snaze mluvit „zběžně“, mluví však často nesrozumitelně.

Technickým základem této nesrozumitelnosti je obvykle polykání slabik, neúměrné zrychlení některých částí vět, nedostatečná diferenciací samohlásek a nezřetelná výslovnost souhláskových skupin. Nechceme zde však zacházet do těchto podrobností. Spíše se pokusíme reagovat na potenciální námitky.

Je pravda, že i v reálném životě se v dialogu nesrozumitelnost objeví. Tam však posluchač může požádat o vysvětlení. Je také pravda, že některé části textu nejsou podstatné a herec je obvykle přesvědčen, že pouze tyto deformoval. Divák však neví, jestli to, čemu nerozuměl, bylo, nebo nebylo podstatné. Je-li nesrozumitelností více, ztrácí pozornost k řeči nebo trpělivost vůbec. Mimo to, jak jsme se snažili doložit v § 6.1, řeč ve filmu by zbytečné části spíše obsahovat neměla.

Je tu však ještě další hledisko: V celku, který tvoří pevnou strukturu, by měla být i „nesrozumitelnost“ funkční. Předpokladem pro to je, aby byla zřetelně vyčleněna. Připomeňme si scénu vypuknutí požáru z filmu *Hoří, má panenko*: Hlučný chaos, jímž vrcholí fiasko kolem volby královny krásy, končí řadou zmatených a nesrozumitelných výkřiků. Následuje okamžik hlubokého ticha a do něho promluví nejprve překvapený a potom okouzlený hlas: „Hoří. Hoří!“ Pak vypukne opět vřava. Takto sugestivního účinku by nebylo možno dosáhnout, kdyby nesrozumitelnost amorfně prolínala celou vrstvou řeči.

Nedbalý výslovnostní úzus je v současném filmu velmi častý a spíše ho přibývá. Zapomíná se na to, že používání jazykových prostředků z mimospisovných vrstev, zejména výrazů z různých slangů, snižuje možnost, aby si divák domyslel, co se říká, jestliže dobře neslyšel. Přitom nesrozumitelné bývají pochopitelně i podstatné části replik.

Př. (3) V dialogu vysvětluje A své dívce, ale hlavně divákovi, proč neohlásil policii, že byl přepaden a okraden. Nesrozumitelné části slov jsou zapsány kurzívou.

B: To je přece nesmysl, musíš to oznámit!

A: To nejde.

B: Proč? Proč to nejde, Michale?

A: Sem v *podmínce*. Po vojně sem dělal u benzínky. Vedoucí *tam* měl *manko*. *Hodil to i* na mě. Teď už by mi nevěřili.

(Kamarád do deště)

Př. (4) B přinesl peníze, které A nutně potřebuje.

B: Na.

A: Dík.

B: *Eště abys nadával!* Hlavně to koukej sehnat, ať mu to můžu vrátit.

(Kamarád do deště)

Nesrozumitelná replika v př. (4) není z věcného hlediska podstatná, následující věta však jakoby navazuje, takže máme pocit, že nám něco ušlo.

Není snad třeba rozvádět, že z technického hlediska je nesrozumitelnost řeči ve filmu zbytečná, a to i tehdy, vystupují-li neherci (jako je tomu např. právě ve filmech *Hoří, má panenko* a *Intimní osvětlení*, v nichž rozumíme téměř všemu).

6.3 Všímalí jsme si nadbytečnosti slov vzhledem k tomu, co se jejich prostřednictvím divák dovídá. Řeč však může být nadbytečná sama o sobě, a to i je-li informativní. Jak už bylo řečeno, dimenze řeči by měla být ve filmu především součástí existence jednajících osob (viz § 5.2). Informace, které vrstva řeči prostředkuje divákovi, působí jako přirozené, jen jsou-li smysluplné či uvěřitelné v rámci jednání konkrétních osob za konkrétní situace.

Příznačným typem, v němž dialog vyžaduje z tohoto hlediska pozornou péči, je situace, kdy je třeba stručně sdělit divákovi konkrétní fakta, která stojí mimo rámec zobrazovaného děje.

Už výše uvedený př. (3) naznačuje, jaký problém máme na mysli. Obšírné vysvětlení, které obsahuje replika A₂, je sice potřebné pro diváka, vzbuzuje však pocit „vyprávění“, což v dané situaci nepůsobí pravděpodobně. Už jen přesun vět, např. *Jsem v podmínce. Nevěřili by mi!* by poskytl možnost repliku rozložit na dvě části a obě samostatně (tj. různým způsobem) vázat na konkrétní situaci.

Uvedeme ještě jeden příklad, v němž by řešení nebylo tak jednoduché.

Př. (5) Dialog mezi A a jeho dívkou poté, co se A marně snažil vypůjčit potřebné peníze.

B: Tak já prodám auto.

A: Neblázni. *Vaši tě zabijou, až se vrátěj. To nejde.*

B: Tak co chceš dělat?

(Kamarád do deště)

Nesnáze činí označená část repliky A. Obsahuje informaci o nepřítomnosti rodičů, kterou divák potřebuje pro pochopení pozdější zápletky. Z hlediska situačního kontextu je však nepravděpodobná. Nepřijatelnost dívčina návrhu pro

A je dostatečně vyjádřena prostým *Neblázni*. Bez dalšího rozvádění by rozhovor působil organicky, jako potvrzení bezvýchodnosti situace: Začíná se uvažovat o krajnostech, přičemž nereálnost navrženého řešení je oběma mluvčím předem jasná. Tomu odpovídá zběžný, nezávazný způsob řeči i odpověď B bez dalšího komentáře nebo naléhání. Rozvedení repliky A dalšími větami budí však dojem, že A přece jen o věci uvažuje, případně chce své dívce zabránit v nepředloženém jednání. Tomu však neodpovídá tón rozhovoru ani další replika B. Celek pak působí uměle.

6.4 Nadbytečnost slovního vyjádřování i nesrozumitelnosti v řeči snadno způsobí, že divák začne linii řeči sledovat jen rámcově. Nebývá pak vnímavý k významovým a stylistickým rozdílům ani tam, kde by si to autoři přáli. Podobný stav může však vzniknout i z dalších, a asi vážnějších (protože strukturních) příčin:

Účinek slova ve struktuře filmu závisí také na tom, jak se pásmo řeči propojuje s fyzickým chováním osob. Je zřejmě žádoucí, aby se obě linie prolínaly, doplňovaly, ale zbytečně se nezdvojovaly. Probíhá-li slovo jen jako doprovod akce, je opět „devalvováno“. Stane-li se tento způsob principem a řeči je mnoho, podporuje dojem stereotypnosti jednotlivých scén a může i sluchově unavovat jako trvalá kulisa. Tímto neduhem často trpí zejména veseloherní a dobrodružný žánr.

Je však dobré si uvědomit, že vhodný způsob propojení řeči s fyzickým jednáním ve filmu představuje opět rozdíl proti použití řeči v reálné skutečnosti. Elementárním příkladem je situace oblíbená ve filmech nejrůznějšího druhu: Více lidí pozoruje prostor před sebou a čeká na příchod nebo příjezd někoho nebo něčeho. Všichni jsou soustředěni a hledí tímž směrem. V realitě života nepřekvapí, řekne-li někdo z čekajících: „*Už je tady, deme!*“ Ve filmu je to replika vhodná spíše do parodie. Neutrálně působí jen tehdy, nevidí-li divák nebo některý z čekajících na příchozího.

Nadbytečnost slovního proudu, který v podstatě jen „koloruje“ zobrazované situace, nelze dobře demonstrovat pouhým zápisem textu. Kromě toho jednotlivá scéna sama o sobě nebývá zvlášť nápadná. Negativní účinek se projeví především při opakování v rámci celku.

7.0 Raději tedy vyjdeme z opačného konce a zařadíme příklady, v nichž se řeč zdařilým způsobem uplatňuje jako výrazná a podstatná složka.

7.1 Řeč může být jedinečným prostředkem, je-li třeba zobrazit typický způsob myšlení člověka v určité situaci. V tom případě se stává samostatnou dimenzí a divák ji napjatě sleduje, ať je z věcného hlediska jakkoli bezobsažná. Má-li však být myšlenkové schéma z řeči patrné, nesmí být dialog zaplevelen množstvím zbytečným nebo nesrozumitelných slov.

Př. (6) B přivádí svého přítele A a jeho dívku C ke svému rodinnému domku,

v němž budou hosty. Dialog se odvíjí cestou mezi brankou a vchodem do domu.

A: Člověče Bambas, to je pěkný!

B: *No, tak ta terasa...*

A: Co děláš, Bambas, dyť to je vono, právě!

B: *No dyť říkám, ta terasa...*

C: Tam se dobře jí.

B: No, to je pravda.

. Nechcete angrešt?

C: No, já chci... (k A:) No co, prosim tě?

B: Eště jeden by tu někde měl bejt... (prohlíží keříček)

A: No tak ho nehledej...

(Intimní osvětlení)

Pouhý zápis textu, bez zvukové formy, ztrácí mnoho z kontrastů, které jsou v dialogu obsaženy. I tak je však nápadná úspornost a funkčnost použitých replik. Ani výplňková slova, charakteristická pro obecnou češtinu (*no, dyť ap.*) nejsou zde jen příznakem jazykové vrstvy, ale stávají se funkčními z hlediska logiky myšlení postav i atmosféry celé scény: *No, tak ta terasa...* vyjadřuje pochybnost. *No dyť říkám, ta terasa...* vzápětí na to přitakání. Opakování *No* téměř v každé větě dialogu, který je vzhledem k celkovému trvání scény skromný, podporuje její vlídně rozpačitou náladu.

Další příklad ukazuje, jak se obsahově téměř „prázdný“ text může stát funkčním jakožto projev myšlení a chování lidí.

Př. (7) Vstupní dialog filmu; členové hasičského spolku postupně vcházejí do sálu a prohlíží si sekyrku, kterou chtějí věnovat bývalému předsedovi k narozeninám (uvedena je jen první část dialogu).

A: Ukaž!

B: To je pěkný, co?

A: Je to pěkný, bude mít radost.

C: Ukaž, dej to sem!

D: To je pěkný!

E: Dyť tu sem, vokaž, no!

C: To bude mít radost, z tohohle!

F: Pěkný, pěkný to je.

A: Ale stejně vám řeknu, že sme mu to měli dát dřív. Vloni. Když slavil ty pětavosumdesátiny. A ne teď až na poslední chvíli.

C: No jo, to je pravda.

B: Ale vloni jsme nemohli vědět, že bude mít letos rakovinu.

A: To je právě vono. Teď to vypadá, jako dyš mu to chcem honem dát, než umře. A to eště chcete, aby měl ňákou radost.

D: Ale počkej, to víme jenom my, že má rakovinu. Von to neví. Tak může mít stejnou radost, né?

(*Hoří, má panenko*)

Vidíme, že zdánlivě náhodný sled replik tvoří souvislý a smysluplný řetěz. Významová neurčitost úvodních vět staví diváka náraz doprostřed dění a jejich mechanickým opakováním vzniká z mluvčích „společnost“. Z hlediska sdělné funkce jsou opakované repliky „prázdné“, včetně věty „bude mít radost“. O to výrazněji pak tento motiv zazní na konci v zcela odlišné a konkrétní poloze.

7.2 Schematizace řeči jako prostředek pro zobrazení lidského uvažování je zřetelná i ve všech dalších ukázkách. V příkladech (8) a (9) kromě toho vidíme, jak propojení – či spíše rozpojení – řeči a zobrazené skutečnosti výrazně přispívá k celkovému účinku.

Prvním příkladem je scéna z filmu *Hoří, má panenko*, v níž se členové hasičského spolku po rozkradení tomboly radí, co dál (uvedena je jen závěrečná část delšího dialogu).

Př. (8)

A: Počkejte, mládenci, počkejte, vycházejte z toho, že u nás na plese není nikdo, kdo by si nekoupil aspoň jeden los. Zloděj bez losu u nás – neexistuje.

B: Z toho vycházejme. Z toho vycházejme.

C: No jo, tak z toho vycházejme, ale ty lidi tam čekaj, tak jim to musíme říct, ne?

A: Prosím tě, co bys jim pořád říkal, já nevím, co jim budeš říkat. Ty mně připadáš jak Ježíš Kristus, pořád někomu něco vysvětlovat. Podívej se. Tombola je rozkradená, ty lidi tam byli všecy, všecy sou podezřelí, tak ať držej hubu.

C: No a to je právě důležitý, že sou všichni podezřelí.

(hlasy přes sebe: To není pravda, něco na tom je atd.)

C: No jo, ale tak jim to někdo musí říct, porád!

B: A co by jim kdo říkal?

C: No že sou všichni podezřelí.

E: Mládenci, já nevím, jak myslíte, copak já bych jim to moh říct sám, to je maličkost. Ale myslím, že je to zbytečný.

A: No já nevím, zbytečný.

E: Zbytečný. Podívejte. Oni lidi dobře vědí, když si to rozkradli, že to nemůžou vyhrát. A taky dobře vědí, že sou všichni podezřelí: Lidi nejsou hloupí. Nejsou hloupí.

D: Nepodceňovat. Pánové, nepodceňovat ty lidi.

B: Ano, nepodceňovat. Lidem musíme věřit!

E: Ano. Nepodceňovat a věřit lidem.

(následuje ticho, které si postupně všichni uvědomí)

Chlapi, děte se tam někdo podívat! Co se tam děje v sále..

(Kamera ukazuje prázdný sál. Lidé jsou pryč. Nepadne jediné slovo. V následu-

jícím okamžiku členové spolku vypochoďují s pozdravnými výkřiky /zapomenuté/ gratulace k bývalému předsedovi.)

(*Hoří, má panenko*)

Jedním ze zdrojů účinku scény je ostrý přechod od dialogu k pokračování děje, fakt, že dlouhá úporná debata o tom, jak se zachovat „k lidem“, je uřata bez jediné další poznámky, která by komentovala nenadálé řešení. V reálu skutečného života by nepochybně takový komentář následoval. Zde se groteska lidského uvažování předvedená dialogem a „realita“ ukázaná obrazem střetávají v kontrastu, který není ničím změkčen. Celá situace, postoje a myšlení všech jejích aktérů, tím dostává zpětně ještě další dimenzi.

Jiný způsob funkčního kontrastu řeči a obrazu ukazuje závěrečná scéna filmu *Intimní osvětlení*.

Př. (8) Dialog se odehrává na balkóně vilky, rodina s oběma hosty sedí u snídani.

A (přináší pohárky s vaječným koňakem): Von je trochu hustší, ale dobřej.

B: Já mam ajrkoňak ráda.

C: Takovej blivajs.

A: Maruš, proč nejíš?

D: Copak můžu, s tím zubem?

E: Už si ho mohla mít dávno venku.

D: Ty mlč, prosim tě!

(zvoní budík)

C: To je čipera, ten bude jednou zvonit poledne!

A: Von zvoní dobře, ale holt pozdě, no.

B: A to vždycky?

A: Vždycky. Někdy vo hodinu, někdy vo dvě, vono taky podle počasí. Dyť už ho mám taky pětadvacet let. Já kdybych ho večer nenatáhla, tak snad ani neusnu.

E: Ale babi, je budík nezajímá.

A: Ale dyť my mluvíme spíš vo zvyku, ne vo budíku.

C: Tak na co?

(Všichni vstanou k přípitku)

C: Na ten koncert. Na pěkný ženský. A na co ještě?

E: A dyť to máš jedno.

C: No na to sem ještě nepil. Tak na to!

(všichni stojí se zakloněnými hlavami, protože hustý koňak ze skleniček nevyteče)

E: To takle tady budem stát do soudného dne?

A: To chce trochu trpělivost. Ale zato je dobřej.

(všichni stojí dál, dlouho; kamera se vzdaluje)

...

C: *To sou neděle.*

(v hlase poklid až uspokojení, zní Mozart, Malá noční hudba)

(*Intimní osvětlení*)

Paralelní linie řeči a fyzické existence postav tu probíhají jakoby nezávisle, střetává se dojem pohody a drobných disharmonií. Obraz ukazuje nejprve idylu a potom komičnost situace. Dialog připomene vztahy mezi členy společnosti. Je to vlastně rekapitulace, postavy pronášejí věty, které jsou pro ně typické a znějí nám známě. Divák se tak ocitá v roli kritického pozorovatele, který si s odstupem uvědomuje vnitřní napětí i vnější komiku. To ještě umocní vzdalující se kamera. Závěrečná věta pak zazní jako laskavý kontrast k tomuto pocitu diváka.

7.3 Poslední příklad připomíná ještě jednu scénu z filmu *Hoří, má panenko*. Pásmo řeči budované s příznačnou úsporností se zde uplatňuje s pronikavým účinkem.

Př. (9)

Scéna při požáru; mluví lidé kolem sedícího starce, jemuž hoří dům.

A: Pani, děte na stranu, kousek.

B: Dyť já tady stojím proto, aby neviděl, jak mu hoří barák! Taký ho na to necháte koukat!

C: Otočte ho aspoň, dyť je to blbý!

A: Tak se dědo votočte.

D: Sedněte si, dědo, sedněte, pomalu.

A: No dyť von se tam stejně dívá.

B: No nedivte se, dyť mu hoří barák!

E: Dědo, není vám zima?

A: Tak pudeme blíž k vohni, ne?

D: Tak dědo, vstaňte, deme blíž.

C: Hergot člověče, tady to už nějak pálí!

A: Tak dědo, posaďte se, tady vám snad nebude zima. A hergot, tak nekoukejte tam pořád!

F: (hospodský začíná organizovat stánek s občerstvením):

Dědo, já si pučím váš stůl. Tak holky, vyndejte si kelímky, sem mi dejte tu slivovici, no, tak, votvírák tam není, votvírák. Tak, postavte to na trávu. Na všecky se dostane, na všecky!

G: Pane vrchní, dvě piva bych prosil!

F: Stavte se do fronty, tady prosím, do fronty!

E: Dědo napíte se trochu, je vám beztoho zima.

Stařec: Otče náš, jenž jsi na nebesích... (modlí se celý Otčenáš)

(*Hoří, má panenko*)

Pásmo řeči je tvořeno uspořádanou řadou jednoduchých, velmi konkrétních replik více mluvčích. Tato stavba umožňuje, aby se na malé ploše vytvořila souvislá výpověď s množstvím vnitřních zvrátů. Řeč je pevně zabudována do struktury celku. Vzniká řada vzájemně se prolínajících kontrastů: v řeči samé (proměny argumentace pro posouvání židle se starcem směrem od ohně, k ohni), mezi obsahem řeči a paralelním fyzickým jednáním (podívanou si nikdo nenechá ani na okamžik ujít), mezi řečí skupinky okolo starce a vyvoláváním při organizaci improvizovaného občerstvení, mezi řečí lidí a praskáním požáru, ovšem také mezi řečí přihlížejících a starcovým mlčením. Demonstrováný soucit zdůrazňuje necitelnost situace. Vzniká intenzivní pocit mentality davu a faktické lhostejnosti k neštěstí druhého člověka. (Jak je vidět, bylo by třeba dlouhého výkladu, abychom nedokonale naznačili, co a jak sděluje jeden cílevědomě postavený filmový dialog.)

8.0 Uzavíráme své uvažování s vědomím, že jsme se sotva dotkli složité problematiky. Teoretikům filmu se tyto poznámky budou jevit nejspíš jako náhodné. Lingvista rozezná záměr prostředkovaný volbou příkladů: Používá se v nich téže vrstvy národního jazyka, a to vrstvy, jejíž doménou je běžná každodenní konverzace. Relativně srovnatelný je i širší kontext, v jehož rámci řeč působí. Jde vesměs o filmy hrané, co do místa i času blízké zkušenosti diváka, také nejen úzce zábavné, ale v podtextu směřující (i když různou měrou) k obecnější výpovědi.

Právě na tomto typu textů lze názorně pozorovat jeden druh neúspěšného používání řeči ve filmu: Obecně platná skutečnost, že linie řeči netvoří nosný základ struktury filmu, vzbuzuje mylnou představu, že zacházení s řečí může být náhodné. Zároveň se většinou předpokládá, že převzetí autentických dialogů z reality zajistí autentičnost působení řeči ve filmu. Zdá se, že právě v kontextu současného českého filmu je aktuální tyto omyly připomenout. Pokusili jsme se proto alespoň ukázat, že opravdu není lhostejné, co, kdy a jak postava filmu řekne, jakmile jednou promluví; konečně ani to, jestli promluví.

SUMMARY

Speech in (Czech) Cinema

Zdena Palková

The paper contains some ideas concerning the problems of language and speech in Czech cinema, the aim being in the first place to reconsider these problems which have been dealt with insufficiently up to now.

In the general part of the paper /art. 1 to 5/, natural speech communication is compared with the way in which speech manifests itself in plays and films.

In the real-life world speech is, in the first place, a means of the *communication* of messages, b/ a kind of *action* and c/ a means of the *characterization* of persons. In most cases the function that communicates facts is prevalent, while other aspects which give information on the speaker himself in the first place, attract attention only in the situations in which they have a „personal“ sting.

In plays and films, speech operates in a more complicated situation characterized by signs. As an element of a superior system of signs, expression by speech /which in itself is a phenomenon characterized by signs/ is directed to an addressee who is outside the given /"acted"/ situation defined by speech. Taking notice of all the aspects of the use of speech, the spectators interpret them in connexion with the other elements of the whole. From the character's speech, they gain information both on the action and the characters themselves.

The differences in the use of speech on stage on the one hand and in cinema on the other are based on the part, different in each of these cases, taken by speech in the construction of the whole. Speech is one of the dominant elements in plays, while this is not the case in cinema. The use of various functional aspects of speech is also different. In theatre, speech is the main expression of a stage character's behaviour and his acts towards the world. It occupies more space than in reality, being a substitute for other manifestations of a stage character's „life“. The cinema shows human attitudes, behaviour and character through images, different forms of physical acts. In cinema, speech may have the same function as in real life while *the space* occupied in a film by speech may be more limited. Generally speaking, it may be said that, in cinema, the part taken in fictitious reality by speech rather resembles the situation in real life, while on stage it is distinctly different from it.

From this, the following conclusion must be drawn as regards the handling of speech in cinema: a/ The speech dimension as part of a superior structure should always be *constructed purposefully* even if a film-maker does not intend to give particular weight to this element. b/ The *characterizing aspect* is perhaps the one which is the most legitimate in films. The idea born by speech is, in the first place, an expression of a film character's qualities, of his way of reasoning in a specific situation.

As to the demands on the choice of language means, these two requirements seem to be the two poles of a contradiction: *conscious stylization* of speech on the one hand and its *naturalness* on the other. In reality, these two requirements do not compete with each other, because if speech is to function successfully in a film, both requirements must be met.

In present-day Czech films whose actions is close to the cinema-goers experience as to its place and time, we often see that, in spite of obvious attempts at „naturalness“, the flow of speech gives the impression of being an end in itself, lengthy or convulsive. The mere use of the respective languagetratum (the so-called colloquial Czech) does not ensure that the language dimension will produce an organic element in the structure of the whole. It is a frequent elementary mistake that speech tries to imitate real-life dialogues instead of producing their typical stylization.

In the following part of the paper several examples of the negative or positive use of speech are analyzed. The samples are comparable with each other as to the national languages stratum used in them (the so-called colloquial Czech) and, relatively, as to the context in which speech operates. They are chosen from the films *Intimate Lighting* (1965, Ivan Passer), *The Firemens Ball* (1967, Miloš Forman), *Disco Story* (1987, Jaroslav Soukup) and *A Pal through Thick and Thin* (1988, J. Soukup).

The examples mentioned in art. 6 show how a dialogue which is realistic in substance may seem lengthy in the context of a film and they turn attention to the insufficient intelligibility of „natural“ diction, to the superfluosness of the speech which only „colours“ the situations and to some other mistakes.

Examples in which, on the contrary, speech is an expressive and substantial element are included in the art. 7. In all of them, speech plays the role of an irreplaceable means of expression of man's typical way of thinking in a given situation. In such cases, speech becomes an independent dimension, and the spectator follows it in suspense although it has almost no content as to facts. Examples are given first of a terse dialogue which clearly shows the pattern of ideas and second of several ways of a functional (and often contrast-producing) linkage between speech and the reality shown.

The part containing documents is not meant to be a critical review of individual films but to make the preceding reflexions specific. We try to show that what a character says in a film and when and how he does it should not be considered with indifference.

STYL A MÉDIUM VE FILMU

Erwin Panofsky

© Princeton University, Department of Art and Archeology

Filmové umění je jediným uměním, které mohli naši současníci pozorovat od jeho opravdových začátků, a jeho vývoj je o to zajímavější, že probíhal v podmínkách opačných než vývoj ostatních umění. Nebyla to totiž umělecká naléhavost, která vedla k objevu a postupnému zdokonalování nové techniky, ale byl to technický vynález, který dal vzniknout objevu a postupnému zdokonalování nového umění.

Z toho vyplývají dvě základní skutečnosti. Za prvé fakt, že původním základem radosti z filmu (moving pictures) nebyl objektivní zájem o specifickou látku, tím méně estetický zájem o formální prezentování látky, ale čirá radost z toho, že věci vypadaly, že se hýbají, a nezáleželo na tom, jaké věci to byly. Za druhé fakt, že filmy – nejdříve předváděné v „kinetoskopech“, totiž kinematografických kukátkových zařízeních, ale schopné projekce na plátno od samých počátků v r. 1894 – jsou původně nefalšovaným výtvozem lidového umění (přitom platí, že lidové umění se odvozuje od toho, co je známo jako „vysoké umění“). V samých začátcích filmu nacházíme prosté zachycení pohybu: cválající koně, železniční vlaky, požární stříkačky, sportovní události a pouliční scény. A když se dospělo až k natáčení hraných filmů (narrative films), vytvářeli je kameramani, kteří byli vším jiným než „producenty“ nebo „režiséry“, hráli v nich lidé, kteří byli čímkoli jiným než herci, a radost z nich měli lidé, kteří by se byli urazili, kdyby je někdo nazval „milovníky umění“.

Obsazení těchto archaických filmů se obvykle utvářelo v „kavárně“, kam byli na určitou hodinu svoláni nezaměstnaní volní herci a běžní občané mající vyhovující vzhled. Podnikavý kameraman vstoupil dovnitř, najal čtyři nebo pět vyhovujících osob a natáčel film tak, že je pečlivě instruoval, co mají dělat: „Nyní budete předstírat, že jste uhodil tuto dámu do hlavy.“ Výtvořů tohoto typu byly předváděny spolu s čistě věcným záznamem „pohybu pro pohyb“ v několika

malých a omšelých kinech většinou navštěvovaných „nižšími třídami“ a ostrůvky mládeže toužícími po dobrodružství. (Náhodou si vzpomínám, že okolo roku 1905 bylo v celém Berlíně jedno obskurní a utahané kino se špatnou pověstí, které z nějakých nezjistitelných důvodů neslo anglický název „The Meeting Room“.) Je malý zázrak, že „lepší společnost“, když se pomalu začala odvažovat do těchto raných kin, nechodila do nich proto, aby zde hledala normální a pravděpodobně seriózní zábavu, ale proto, aby se s charakteristickou a sebevědomou shovívavostí tak snadno získávanou ve veselé společnosti vrhala do folkloristických hloubek Coney Island nebo evropského karnevalu; dokonce ještě před několika lety patřilo k nepsaným zákonům, že i sociálně a intelektuálně dobře situovaný člověk by se mohl přiznat, že se mu líbí přísně vzdělávací filmy typu *Sexuální život mořské hvězdice* nebo filmy s „krásnou scénérií“, ale nikdy by se nemohl přiznat k vážné náklonnosti k hraným filmům.

Dnes nikdo nemůže popřít, že hrané filmy jsou nejenom „uměním“ – a abych řekl pravdu, často ne dobrým uměním, ale to se může říci stejně tak dobře o ostatních uměních – ale také spolu s architekturou, karikaturou a „komerčním designem“ jediným vizuálním uměním, které je zcela živé. „Film“ („movies“) obnovil onen dynamický kontakt mezi uměleckou produkcí a spotřebou, který se z důvodů příliš komplexních, než abychom se jim mohli tady věnovat, bolestivě zmenšil, jestliže vůbec nezanikl, v mnoha jiných oblastech uměleckého snažení. Ať se nám to líbí, nebo nelíbí, je to film, který formuje více než jakákoli jiná síla názory, vkus, jazyk, oblékání, chování, a dokonce fyzický vzhled veřejnosti, přičemž působí na více než na 60 % populace na Zemi. Kdyby všichni vážní básníci, skladatelé, malíři a sochaři byli pomocí zákona donuceni přestat tvořit, jen malá část veřejnosti by si toho všimla a ještě menší část by toho vážně litovala. Kdyby se něco podobného stalo s filmem, sociální důsledky by byly katastrofální.

Na začátku tedy šlo o přímý záznam pohybu bez ohledu na to, co se pohybovalo, viz prehistorické předchůdce našich „dokumentárních filmů“ („documentaries“), a brzy poté se objevily rané hrané filmy (narratives), viz prehistorické předchůdce našich celovečerních hraných filmů (feature films). Potřeba děje mohla být uspokojena pouhými výpůjčkami ze starších umění a dalo by se očekávat, že přirozeným místem odkud si vypůjčit je divadlo, protože divadelní hra je zřejmě onen *genus proximum* k hranému filmu v tom, že děj je ztvárněn postavami, které se pohybují. Ovšem ve skutečnosti imitování divadelních her vstoupilo do vývoje filmu až relativně pozdě a zcela frustrujícím způsobem. To, co se stalo na začátku, bylo něco zcela jiného. Namísto imitování divadelních představení už vybavených jistým množstvím pohybu přidaly ty nejranější filmy pohyb k umění původně statickému, a tak oslňující technický vynález mohl získat svůj vlastní triumf bez toho, aby se vměšoval do sféry vysokého umění. Přirozený jazyk, který má vždycky pravdu, potvrdil tento citlivý výběr, když hovořil o „pohyblivých obrazech“ (moving picture) nebo prostě o „obrazech“ (pictures)

místo toho, aby přijal domýšlivou a od základu mylnou „hru na plátně“ (screen play).

Nehybné věci oživené v nejranějších snímcích byly opravdu obrázky: špatné obrazy z devatenáctého století a pohlednice (nebo voskové figuríny à la madame Tussaud) doplněné komickými karikaturami – nejdůležitějším kořenem filmového umění – a náměty z lidových písní, laciných časopisů a lidových románů; a film čerpající z tohoto dědictví zapůsobil přímo a velmi intenzívně na lidovou uměleckou mentalitu. Lidé oceňovali – často souběžně – za prvé, cit pro spravedlnost a mravnost, kdy čest a pracovitost byly odměněny, zatímco hříchy a lenost byly potrestány; za druhé, čistou sentimentalitu, kdy „tenká stružka zobrazovaného milostného zájmu“ dosáhne svého cíle „poněkud klikatými cestičkami“, nebo když otec, drahý otec, který přišel z hospody, našel své dítě, jak umírá na záškrť; za třetí, pudový instinkt pro krveprolití a krutost, když Andreas Hofer čelil střelícím četě, nebo když (ve filmu z r. 1893 – 94) hlava Marie, královny skotské, opravdu upadla; za čtvrté, smysl pro mírnou pornografii (s velkým potěšením vzpomínám na francouzský film kolem r. 1900, ve kterém se převlékala jedna zdánlivě zaoblená a jedna zdánlivě štíhlá dáma do koupacího oděvu – na čestnou a přímou pornografii mnohem méně spornou než jsou filmy s dnes již zesnulou Betty Boopovou, nebo, a je mně to líto říkat, než jsou některé z posledních výtvoří Walta Disneye); a konečně, ten drsný smysl pro humor názorně popisovaný jako „slapstick“, který je živěn sadistickými nebo pornografickými instinkty, buď jednotlivě, nebo v kombinaci.

Teprve okolo roku 1905 se film odvážil adaptovat *Fausta*¹⁾ (obsazení stále neznáme, což je dostatečně charakteristické) a teprve v r. 1911 Sarah Bernhardtová propůjčila svou prestiž neuvěřitelně roztomilé filmové tragédii *Královna Alžběta*²⁾. Tyto filmy představují první vědomý pokus přesadit film z lidové zábavy do „opravdového umění“, ale zároveň jsou svědectvím toho, že dosáhnout tohoto záhodného cíle není tak snadné. Brzy se přišlo na to, že napodobování divadelního představení s postaveným jevištěm, pevnými vstupy a výstupy a s jasnými literárními ambicemi je přesně ta věc, které se film musí vyhnout.

Legitimní cesty vývoje filmu byly otevřeny ne tím, že by se uteklo od lidového charakteru primitivního filmu, ale jeho rozvojem v rámci jeho vlastních možností. Ony prvotní archetypy filmových produkcí na lidové úrovni – úspěch nebo odplata, sentiment, senzáce, pornografie a drsný humor – mohly vyrůst do ryzí historie, tragédie a milostného románu, zločinu, dobrodružství a komedie, jakmile se poznalo, že mohou být zobrazeny ne pomocí umělecké injekce literárních hodnot, ale využitím unikátních a specifických vlastností nového média. Je důležité, že počátky tohoto legitimního vývoje předcházejí pokusům dotovat film vyššími hodnotami odjinud (rozhodující období bylo asi od r. 1902 do r. 1905)

¹⁾ Faust (r. Georges Méliès, 1904).

²⁾ La Reine Elisabeth (r. Louis Mercanton, 1912).

a že nejdůležitější kroky byly udělány lidmi, kteří byli laiky a outsidersy z hlediska seriózního jeviště.

Tyto jedinečné a specifické možnosti mohou být definovány jako *dynamizace prostoru* a, srovnatelně, *zprostornění času*. Toto tvrzení je tak zřejmé, že může být považováno za triviální. Avšak právě proto patří k onomu druhu pravd, na které se pro jejich trivialitu snadno zapomíná, nebo jsou zanedbávány.

V divadle je prostor statický, tzn. jak prostor prezentovaný na jevišti, tak prostorový vztah diváka k představení jsou nezměnitelně fixní. Divák nemůže opustit své sedadlo a uspořádání jeviště nemůže být změněno během jednání (vyjma takových jednotlivostí jako je vycházející měsíc nebo stahující se mračna, anebo nelegitimních zpětných výpůjček z filmu, jako jsou pohyblivé kulisy nebo ztrácející se umělý horizont). Avšak na vyrovnání této restrikce má divadlo tu výhodu, že čas, který je médiem pro emoci a myšlenku přenesitelnou řečí, je volný a nezávislý na čemkoli, co by se mohlo přihodit ve viditelném prostoru. Hamlet může recitovat svůj slavný monolog vleže na gauči, ve střední vzdálenosti, nedělat nic, může být jen matně rozeznatelný pro diváka a posluchače, a přesto pouhými slovy v nich vyvolá city nejintenzivnější emocionální akce.

U filmu je situace obrácená. Tady také divák zabírá určité místo, ale pouze fyzicky, nikoli jako subjekt estetické zkušenosti. Esteticky je v neustálém pohybu, protože jeho oko se identifikuje s objektivem kamery, který neustále mění vzdálenost i směr. A jako je pohyblivý divák, tak je také ze stejného důvodu pohyblivý prostor, který je mu představován. Nejenom tělesa se pohybují v prostoru, ale prostor sám se pohybuje, přibližuje se, vzdaluje, otáčí se, rozpouští se a znovu krystalizuje podle toho, jak se objevuje prostřednictvím řízeného pohybu a zaostřování kamery a prostřednictvím střihu a střihové skladby filmu, – a to se nezmiňuji o takových speciálních efektech jako jsou vize, transformace, zmizení, zpomalený a rychlý pohyb, zpětný chod a trikové filmy. To otevírá svět takových možností, o kterých jeviště nemůže ani snít. Necháme-li stranou takové kameramenské triky, jako je účast odhmotnělých duchů v seriálu *Přátelé z onoho světa*³⁾ nebo ještě efektivnější zázraky napsané Rolandem Youngem v *Muži, jenž činil zázraky*⁴⁾, máme k dispozici z čistě věcného hlediska nesčíslné bohatství témat, která jsou „běžnému“ jevišti tak nedostupná, jako mlha nebo sněhová bouře sochaři; všechny druhy mocných živelných jevů a naopak jevy natolik mikroskopické, že nemohou být viditelné za normálních podmínek (tak jako zachraňující injekce se sérem vstříknutým v posledním okamžiku nebo osudové kousnutí komára šířícího malárii; úplné bitevní scény; všechny druhy operací, nejenom ve smyslu chirurgickém, ale také scény jakékoli aktuální výstavby, boření nebo

³⁾ Topper (r. Norman Z. McLeod, 1937), Topper Takes a Trip (r. Norman Z. McLeod, 1937).

⁴⁾ The Man Who Could Work Miracles (r. William Dieterle, 1936).

experimentování jako v *Jednom z nesmrtelných*⁵⁾ nebo v *Madame Curie*⁶⁾; opravdu velký dav pohybující se mnoha místnostmi zámku nebo paláce. Rysy jako tyto, dokonce pouhé přenesení scény z jednoho místa na druhé prostřednictvím auta odvážně se pohybujícího hustou dopravou nebo motorovým člunem řízeným v nočním přístavu, nezajistí vždy pouze primitivní filmovou působivost, ale zůstávají také výrazně účinným prostředkem pro vyvolání emocí a vytvoření napětí. A navíc film má sílu, zcela upřenou divadlu, sdělovat psychologické zkušenosti tím, že přímo promítá jejich obsah na plátno, a předstírá, jako kdyby oko diváka patřilo vědomí postavy (jako když se představy a halucinace opilce z jinak přeceňovaného *Ztraceného víkendu*⁷⁾ objevují jako čistá realita, místo aby byly popisovány ve slovech). Avšak jakýkoli pokus sdělovat myšlenky a city výlučně, nebo dokonce primárně řečí nás nechává s pocitem rozpaků, nudy nebo obojího.

Co míním myšlenkami a city „sdělovanými výlučně, nebo dokonce primárně řečí“, je prostě toto: Proti naivnímu očekávání vynález zvukové stopy v r. 1928 nebyl s to změnit základní fakt, že film, pohybující se obraz, i když se naučil mluvit, zůstává obrazem, který se pohybuje, a nemění se v dílo, které je napsáno a inscenováno. Jeho podstatou zůstává série vizuálních záběrů, které drží pohromadě nepřerušovaný tok pohybu v prostoru (ovšem s výjimkou takových zastavení a přestávek, které mají stejnou kompoziční hodnotu jako pauza v hudbě), a ne neustálá analýza lidského charakteru a osudu přenášená efektivní a samou o sobě „krásnou“ dikcí. Nemohu si nevzpomenout na tvrzení o filmu, které by bylo více zavádějící než výrok pana Erika Russela Bentleye v jarním čísle *Kenyon Review* z r. 1945: „Možnosti zvukového filmu (talking film) se liší od němého v přidání rozměru dialogu – který by mohl být poezií.“ Já bych navrhoval toto: „Možnosti zvukového plátna (talking screen) se liší od němého v tom, že spojuje viditelný pohyb s dialogem, který by proto raději neměl být poezií.“

Ti z nás, kteří jsou dostatečně staří, aby si vzpomněli na období před r. 1928, si mohou vyvolat z paměti starodávného pianistu, který s očima upřenými na plátno doprovázel události hudbou přizpůsobenou jejich náladě a rytmu; a my si také můžeme vyvolat z paměti tajuplný a strašidelný pocit, který se nás zmocnil v okamžiku, když pianista opustil své místo na několik minut a filmu bylo dovoleno, aby běžel sám – jenom tma naplněná monotónním klapotem stroje. Takže němý film nebyl nikdy němý. Viditelné představení vždy vyžadovalo a dostávalo slyšitelný doprovod, který od samých začátků odlišoval film od pantomimy a spíše jej – *mutatis mutandis* – zařazoval k baletu. Příchod zvukového filmu neznamenal ani tak „přidání“ jako transformaci: transformaci hudeb-

⁵⁾ *The Story of Louis Pasteur* (r. William Dieterle, 1936).

⁶⁾ *Madame Curie* (r. Mervyn Le Roy, 1944).

⁷⁾ *Lost Weekend* (r. Billy Wilder, 1945).

ního zvuku do artikulované řeči, a proto transformaci kvazi pantomimy do zcela nového druhu představení, které se liší od baletu a shoduje se s divadelní hrou v tom, že zvukový komponent se skládá ze srozumitelných slov, avšak liší se od divadelní hry a shoduje se s baletem v tom, že akustická část není oddělitelná od vizuální. Ve filmu to, co slyšíme, zůstává, ať už je to dobře nebo špatně, neoddělitelně promíšeno s tím, co vidíme. Zvuk, artikulovaný nebo neartikulovaný, nemůže vyjádřit nic víc, než je v téže době vyjádřeno viditelným pohybem, a v dobrém filmu se o nic takového ani nepokoušejí. Abych to řekl krátce, děj – nebo jak se tomu velmi vhodně říká „scénář“ – filmu je předmětem toho, co bychom mohli nazvat *princip koexpresibility*.

Empirický důkaz tohoto principu můžeme spatřovat v tom, že kdykoli dialogický nebo monologický element získá dočasnou převahu, objeví se s nevyhnutelností přírodního zákona „detail“. Co je účelem detailu? Když se nám ukazuje ve zvětšení buď obličej mluvčího, nebo obličej posluchače anebo se obličej střídají, kamera přeměňuje lidskou fyziognomii v rozsáhlé pole akcí, na němž – a to je dáno schopnostmi představitelů – každý subtilní pohyb rysů, který je téměř nezjistitelný z normální vzdálenosti, se stane výrazovou událostí ve viditelném prostoru, a tím se zcela začleňuje do výrazového obsahu mluveného slova. Naopak na jevišti má mluvené slovo spíše větší než menší vliv proto, že nám není dovoleno počítat vousy v Romeově knírku.

To neznamená, že scénář je zanedbatelný faktor ve výstavbě filmu. To jenom znamená, že jeho umělecký záměr se trochu liší od záměru hry, a mnohem více od záměru románu nebo poezie. Stejně jako úspěch gotické portálové sochy nezávisí pouze na jejích sochařských kvalitách, ale také, a dokonce více, na integrovanosti architektury portálu, stejně tak úspěch filmového scénáře – ne nepodobného operního libretu – závisí nejen na jeho kvalitě literární, ale také, a dokonce více, na jeho integrovatelnosti s událostmi na plátně.

Dalším empirickým důkazem principu koexpresibility je, že dobré filmové scénáře se špatně čtou a zřídka bývají publikovány v knize, zatímco, z druhé strany, dobré divadelní hry musejí být drasticky změněny, seškrtnány nebo obohaceny o souvislosti, aby se z nich staly dobré filmové scénáře. Např. v Shawově *Pygmalionu*⁸⁾ byl moudře vypuštěn vlastní proces Lízina fonetického vzdělávání, a dokonce i její daleko důležitější závěrečný triumf na velkém večíрку; vidíme – ale spíše slyšíme – některé vzorky jejího postupného lingvistického zlepšování a nakonec se s ní setkáváme při jejím návratu z recepce, kdy je vítězná a nádherně oblečená, ale hluboce zasažená touhou po uznání a sympatii. Ve filmové adaptaci nejsou tyto dvě scény pouze doplněny, ale silně zdůrazněny; jsme svědky fascinujících činností v laboratoři s řadou točících se disků a zrcadel, varhanních píšťal a třepotavých plamenů a zúčastníme se večíрку na velvyslanectví s mnoha

⁸⁾ *Pygmalion* (r. Anthony Asquith, Leslie Howard, 1938).

okamžiky hrozícími katastrofou a s málo protitahy, které by ji mohly oddálit. Bezesporu tyto dvě scény, zcela chybějící v divadelní hře a jistě nedostupné na jevišti, byly vrcholem filmu, zatímco shawovský dialog silně seškrtaný vyšel v některých momentech trochu ploše. A kdykoli, tak jak je tomu v mnoha jiných filmech, poetická emoce, hudební vzednutí nebo literární nápad (musím s politováním konstatovat, že i průpovědky Groucho Marxe) zcela ztrácejí kontakt s viditelným pohybem, vyhánějí citlivého diváka doslova z místa. Je opravdu hrozné, když se sentimentální muž po sebevraždě své partnerky dlouze podívá na její fotografii a řekne něco tak málo koexpresibilního v tom smyslu, že na ni nikdy nezapomene. Ale když namísto toho zarecituje něco tak vznešeně překoexpresibilního jako Romeův monolog u mrtvé Julie, je to daleko horší. Reinhardtův *Sen noci svatojanské*⁹⁾ je pravděpodobně nejnešťastnější velkofilm, který byl natočen a Olivierův *Jindřich V.*¹⁰⁾ vděčí za svůj relativní úspěch, necháme-li stranou všechno, až na šťastnou adaptovatelnost právě této hry, tolika skvělým výkonům, že snad díky bohu zůstane spíš výjimkou, než že by měl založit pravidlo. Je v něm zkombinován „uvážlivý střih“ s interpolací skvělé podívané, neverbální komedie a melodramatu, využívá prostředku nejlépe snad pojmenovatelného „nepřímý detail“ (krásná tvář pana Oliviera ponořena do sebe naslouchá, ale nevyslovuje velkou samomluvu) a nejzřetelnější je, že se pohybuje mezi třemi rovinami archeologické reality: rekonstrukcí alžbětinského Londýna, rekonstrukcí událostí z r. 1415, jak jsou vylíčeny v Shakespearově hře, a rekonstrukcí provádění této hry na Shakespearově jevišti. To všechno je naprosto legitimní; avšak i při tom se nejvyššího ocenění filmu dostávalo od těch, kteří jako kritik z New Yorkeru nemají rádi ani film v čisté podobě, ani čistého Shakespeara.

Podobně jako všechny současné detektivní příběhy potenciálně obsahují spisy Conana Doylea (až na drsné exempláře školy Dashiella Hammetta), stejně tak filmy natočené v období 1900 – 1910 předurčily látky a metody filmové tvorby i pro příští období. Tato éra vyprodukovala prvotisky westernů a kriminálních filmů (úžasná *Velká železniční loupež*¹¹⁾ od Edwina S. Portera), z nichž se vyvinuly moderní gangsterky, dobrodružné filmy a detektivky (detektivky, jestliže jsou dobře udělány, jsou stále jednou z nejčtenějších a nejvlastnějších forem filmové zábavy, neboť prostor je zatížen časem dvakrát, protože se divák ptá nejen na to, co se stane, ale také na to, co se stalo předtím). V tom samém období se objevily i fantasticky imaginativní filmy (Méliès), které měly vést k expresionistickým a surrealistickým experimentům (*Kabinet doktora Caligariho*¹²⁾, *Krev básníka*¹³⁾

9) A Midsummer Night's Dream (r. Max Reinhardt, 1935).

10) Henry V (r. Laurence Olivier, 1944).

11) The Great Train Robbery (r. Edwin S. Porter, 1903).

12) Das Kabinett des Dr. Caligari (r. Robert Wiene, 1919-1920).

13) Le Sang d'un poète (r. Jean Cocteau, 1930).

atd.) na jedné straně a k daleko povrchnějším a okázalým pohádkám à la Tisíc a jedna noc na druhé straně. Komédie, které později triumfovaly v Charlie Chaplinovi, ve stále nedostatečně ceněném Busteru Keatonovi, v bratrech Marxových a v předhollywoodských pracích Reného Claira, dosáhly dobré úrovně u Maxe Lindera a ostatních. V historických a melodramatických filmech byly položeny základy pro filmovou ikonografii a filmový symbolismus a v raných pracích D. W. Griffitha nacházíme nejen pozoruhodné pokusy o psychologickou analýzu (*Svědomy zločinu*¹⁴⁾) a sociální kritiku (*Spekulant s obilím*¹⁵⁾), ale také takové základní technické inovace jako celek, retrospektiva a detail. A skromné trikové a kreslené filmy prošlapávaly cestu kocourovi Felixovi, Pepkovi námořníkovi a Felixově úžasnému potomkovi, myšákovi Mickeymu.

S omezením, které samy přijaly, představují ranější Disneyovy filmy a některé scény z jeho pozdějších filmů* jakoby chemicky čistou destilací filmových možností. Zachovávají nejdůležitější folklórní prvky – sadismus, pornografii, humor produkovaný oběma stranami a morální spravedlnost – téměř vždy neřaděné a často přetavené do variací primitivního a nevyčerpatelného motivu Davida a Goliáše, triumfu očividně slabšího nad očividně silnějším; a jejich fantastická nezávislost na přírodních zákonech jim dává sílu spojit čas s prostorem tak perfektně, že prostorové a časové zkušenosti zraku a sluchu se zdají být vnitřně téměř zaměnitelné. Řada mýdlových bublin úspěšně propíchnutých vydává sérii zvuků přesně korespondujících výškou a hlasitostí s velikostí bubliny, tři čípky Velrybáka Williho – malý, velký a střední – rezonují s tenorem, basem a barytonem a představa statické existence je zcela zrušena. Žádný z objektů ve filmu, ať je to dům, piano, strom nebo budík, nepostrádá schopnost organického, ve skutečnosti antropomorfního pohybu, výrazu obličeje a fonetické artikulace. Shodou okolností dokonce v normálních realistických filmech může hrát oživený objekt hlavní roli, jestliže je dynamizovatelný tak, jako tomu bylo se starými lokomotivami ve filmech *Frigo na mašině* a *Frigo, oběť krevní msty*¹⁶⁾ od Bustera Keatona. Každý si pamatuje na to, jak rané ruské filmy využívaly možnost heroizovat všechny druhy strojů; a pravděpodobně to není jen náhoda, že díla, která se zapsala do historie filmu jako největší komický a největší vážný mistrovský film němého období, nesou jméno a učinily nesmrtelnými dvě velké lodi: *Navigátor*¹⁷⁾ (1924) od Keatona a *Potěmkin*¹⁸⁾ (1925) od Ejzenštejna.

Vývoj od těchto rozpačitých začátků k tomuto velkému vrcholu nabízí fascinující podívanou na nové umělecké médium, které si postupně uvědomuje svou

¹⁴⁾ *The Avenging Conscience* (r. David Wark Griffith, 1914).

¹⁵⁾ *A Corner in Wheat* (r. David Wark Griffith, 1909).

¹⁶⁾ *The General* (r. Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1926), *Our hospitality* (Buster Keaton, Jack Blystone, 1923). [Panofsky uvádí film nepřesně jako *Niagara Falls* - pozn. red.]

¹⁷⁾ *Frigo Plave. Navigátor* (r. Buster Keaton, Donald Crisp, 1924).

¹⁸⁾ *Křižník Potěmkin. Broněnosec „Potěmkin“* (r. Sergej Ejzenštejn, 1925).

legitimitu, tj. výjimečné možnosti a omezení – podívanou nikoli nepodobnou vývoji mozaiky, která transponovala pomíjivé žánrové obrázky do mnohem trvanlivějšího materiálu a kulminovala v hieratickém supernaturalismu Raven-ny; nebo vývoj dřevorytu, který začal jako levná a dostupná náhražka knižních iluminací a kulminoval v čistě „grafickém“ stylu Dürerově.

Stejně tak němý film vytvořil svůj pevně vymezený styl přizpůsobený specifickým podmínkám média. Dosud neznámý jazyk byl uplatněn u publika, které jej ještě nebylo schopné číst, a čím více zkušeností s ním získávalo, tím více jemností se v jazyce mohlo vyvinout. Pro saského rolníka okolo roku 800 nebylo lehké porozumět obrazu znázorňujícího muže, jak lije vodu na hlavu jiného muže, a dokonce později bylo pro lidi těžké pochopit význam dvou dam stojících za trůnem vladařovým. Pro publikum okolo roku 1910 bylo neméně těžké pochopit význam němé akce na pohybujícím se obrázku, a tak producenti užívali vysvětlení podobná těm, která nacházíme na středověkém umění. Jedním z nich byly titulky a citace dopisů, překvapující ekvivalenty středověkých titulů a svitků (v ještě ranějších dobách bylo dokonce zvykem, že existovali vysvětlovači, kteří přímo živým slovem komentovali: „Nyní si myslí, že jeho žena je mrtvá, ale není.“ nebo „Nechci se dotknout přítomných dam, ale těžko by některá z nich udělala tolik pro své dítě.“). Jiná, méně dotěrná metoda vysvětlování vznikla zavedením pevné ikonografie, která od začátku informovala diváka o základních faktech a postavách, stejně jako ty dvě dámy za vladařem, když jedna držela meč a druhá kříž, byly jednoznačně určeny jako Statečnost a Víra. Podle standardního vzhledu, chování a doplňků vznikly a byly identifikovatelné dobře zapamatovatelné typy ženy Vamp, Prosté dívky (pravděpodobně nejpřesvědčivější ekvivalenty středověkých personifikací Hříchu a Ctnosti), Domáckého manžela, Zlosyna, který se vyznačoval černým knírem a vycházkovou holí. Noční scény byly na modrém, nebo zeleném filmu. Kostkovaný ubrus znamenal jednou provždy „chudé, ale čestné“ prostředí; šťastné manželství, které má být brzy ohroženo stíny z minulosti, bylo symbolizováno tím, že mladá žena rozlévá ranní kávu svému muži; první polibek byl stereotypně oznamován tím, že si mladá dáma něžně pohrávala s partnerovou kravatou, a byl stereotypně doprovázen pokopáváním levou nohou. Chování postav bylo podobně předurčeno. Chudý, ale počestný dělník, který po odchodu ze svého malého domu s kostkovaným ubrusem potkal opuštěné dítě, nemohl udělat nic jiného, než vzít je do svého domu a vychovávat je, jak nejlépe uměl; domácký manžel nemohl nic jiného než podléhat, ovšem dočasně, svodům ženy Vamp. Výsledkem toho všeho bylo, že tato raná melodramata byla vysoce uspokojující a utěšující v tom, že události získaly tvar bez komplikací s individuální psychologií a podle čisté aristotelovské logiky, s níž se tak těžko setkáváme v reálném životě.

Prostředky tohoto druhu se stávaly postupně méně nezbytnými, protože diváci si zvykli interpretovat samotné akce a byly skutečně zrušeny vynálezem zvukového filmu. Avšak i dnes přežívají – zcela legitimně, jak se domnívám – pozů-

statky principu „fixního přístupu a atributu“ a mnohem základnější, primitivní nebo lidová představa o výstavbě zápletky. Ještě dnes považujeme za jisté, že záskrt se u dítěte objeví, když rodiče jsou mimo, a když už se objeví, že vyřeší jejich manželské problémy. Ještě dnes vyžadujeme na decentní detektivce, aby číšník, ačkoli může být cokoli od agenta britské tajné služby po opravdového otce dcery v domě, se nestal vrahem. Ještě dnes máme rádi, když Pasteur, Zola nebo Ehrlich vyhrají nad hloupostí a špatností pomocí svých vážených manželek, které jim po celou dobu věří a věří. Ještě dnes dáváme přednost šťastnému konci před nejasným a trváme do poslední chvíle na respektování Aristotelova pravidla, že příběh má začátek, střed a konec – pravidla, jehož zrušení udělalo tolik pro odcizení veřejnosti od vyšších sfér moderní literatury. Primitivní symbolismus také přežil v takových zábavných detailech, jako je poslední scéna v *Casablanca*¹⁹⁾, v níž potěšitelně pokřivený a pravověrný prefekt policie hází prázdnou láhev od minerálky do koše na odpadky; a v takových výmluvných symbolech nadpřirozena jako smrt sira Cedrika Hardwicka v přestrojení za „džentlmena v pracovním plášti“ (*Vypůjčený čas*²⁰⁾), nebo postava Hermese Psychopompose v pruhovaných kalhotách ředitele letecké společnosti, vytvořená Claudem Raineem (*Záhadný pan Jordan*²¹⁾).

Nejvíce nápadný pokrok byl učiněn v režii, osvětlování, práci kamery, střihu a vlastním herectví. Avšak zatímco většina těchto oblastí vývoje pokračovala bez přerušení – ovšem nikoli bez úpadků, krachů a archaických recidiv – vývoj herectví pocítil náhlé přerušení způsobené vynálezem zvukového filmu, a to takové, že herectví v němém filmu může z retrospektivy už být považováno za ztracené umění, které snese srovnání se ztracenou technikou Jana van Eycka nebo, přidržíme-li se naší předcházející podobnosti, s ryteckou technikou Dürerovou. Brzy se přišlo na to, že hraní v němém filmu ani nebylo pantomimickým přeháněním herectví na jevišti (jak obecně a chybně předpokládali profesionální divadelní herci, kteří se stále častěji snižovali k tomu, aby hráli ve filmu), ani se vůbec nemohlo obejít bez stylizace; člověk krácející dolů z přístavního můstku všedním běžným způsobem vypadá, pokud se tento záběr objeví na plátně, zcela jinak, nikoli jako člověk scházející obyčejným způsobem po schůdcích. Pokud má obraz vypadat zároveň přirozeně a smysluplně, musí se vytvářet způsobem odlišným jak od stylu jeviště, tak od běžného života; při vytváření organického spojení mezi herectvím a technickým postupem kinematografie se musí stát řeč postradatelná – stejně jako na Dürerových otiscích se stala barva postradatelná při vytváření organického vzhledu a techniky rytiny.

¹⁹⁾ *Casablanca* (r. Michael Curtiz, 1942).

²⁰⁾ *On Borrowed Time* (r. Harold S. Bucquet, 1939).

²¹⁾ *Here Comes Mister Jordan* (r. Alexander Hall, 1941).

To je přesně to, čeho velcí herci němé éry dosáhli, a je důležité, že ti nejlepší z nich nepřišli z jeviště, jehož vykrystalizovaná tradice zabránila jedinému filmu Eleonory Duseové *Popel*²²⁾, aby se stal něčím více než drahocným záznamem herečky. Namísto toho přicházeli z cirkusu nebo z varieté, jako tomu bylo v případě Chaplina, Keatona a Willa Rogerse; nebo nepřicházeli z ničeho zvláštního jako v případě Thedy Bary nebo jejího velkého evropského protějšku – dánské herečky Asty Nielsenové nebo Grety Garbo; nebo z čehokoli pod sluncem jako v případě Douglase Fairbankse. Styl těchto „starých mistrů“ byl opravdu srovnatelný se stylem rytin v tom, že musel být přehnaný ve srovnání s jevištním herectvím (stejně jako ostře vryté a prudce zakřivené stopy rydla jsou přehnané ve srovnání s tužkou nebo štětcem), avšak bohatší, bystřejší a nekonečně přesnější. Příchod zvukového filmu zredukoval, jestliže nezrušil, tento rozdíl mezi filmovým a jevištním herectvím, a tak postavil herce a herečky němé éry před vážný problém. Buster Keaton podlehl pokušení a propadl. Chaplin nejříve zkusil zůstat věrný sám sobě a být výjimečným tradicionalistou, ale nakonec se vzdal a měl jen mírný úspěch (*Diktátor*²³⁾). Pouze slavný Harpo uspěl, když odmítl říci jediný artikulovaný zvuk, a pouze Gretě Garbo se do jisté míry podařilo principiálně proměnit styl. Ale ani v jejím případě se nemůžeme zbavit pocitu, že její první zvukový film *Anna Christie*²⁴⁾, v němž se mohla ukrýt po většinu času do nemluvné nebo jednoslabičné mrzutosti, byl lepší než její pozdější výkony; a v druhé, zvukové verzi *Anny Kareninové*²⁵⁾ je nejslabší okamžik jistě ten, když pronáší dlouhou ibsenovskou řeč k svému muži, a nejsilnější ten, když tiše kráčí po nástupišti nádraží, zatímco její beznaděj získává tvar v souladu jejího pohybu (výrazu) s pohybem nočního prostoru okolo ní naplněného reálnými zvuky vlaků a imaginárním zvukem „malých mužů se železnými kladívky“, který ji dohání neúprosně a téměř, aniž si toho všimne, pod kola.

Je malý zázrak, že se občas pociťuje jistý druh nostalgie pro němou éru a že byly vypracovány prostředky, které kombinují přednosti zvuku a řeči s přednostmi němého hraní takové jako „nepřímý detail“ už zmíněný ve spojení s *Jindřichem V.*, tanec za skleněnými dveřmi ve filmu *Pod krovy Paříže*²⁶⁾, nebo ve filmu *Román podvodníka*²⁷⁾ líčení S. Guitryho o událostech z mládí, které na plátně doprovází „němá“ sekvence. Avšak tento nostalgický pocit není sám o sobě argumentem proti zvukovému filmu. Jeho vývoj ukázal, že v umění každý zisk zahrnuje z druhé strany i ztrátu, ale že zisk zůstává ziskem vzhledem k tomu, že základní podstata média je realizována a respektována. Člověk si může předsta-

22) *Cenere* (r. Febo Mari, Arturo Ambrosio, 1916).

23) *The Great Dictator* (r. Charlie Chaplin, 1940).

24) *Anna Christie* (r. Clarence Brown, 1930).

25) *Anna Karenina* (r. Clarence Brown, 1935).

26) *Sous les toits de Paris* (r. René Clair, 1930).

27) *Le Roman d'un tricheur* (r. Sacha Guitry, 1936).

vit, že když jeskynní člověk z Altamiry začal malovat své býky v přirozených barvách namísto toho, aby pouze zachycoval kontury, konzervativnější jeskynní lidé předpověděli konec paleolitického umění. Ale paleolitické umění pokračovalo a stejně tomu bude s filmem. Nové technické vynálezy mají vždy tendenci zmenšit hodnoty už dosažené, obzvláště u média, které vděčí za svou existenci technickému experimentování. První zvukové filmy byly jistě horší než už vyspělé němé filmy a mnohé současné barevné filmy jsou horší než nyní vyspělé zvukové, černobílé filmy. A dokonce, když se splní noční můra Aldouse Huxleyho a chuťové, čichové a hmatové vjemy budou přidány ke zrakovým a sluchovým, dokonce tehdy budeme moci říci spolu s apoštolem, podobně jako jsme to řekli, když jsme byli poprvé konfrontováni se zvukovou stopou a barevným filmem: „Máme potíže na každé straně, ale nesoužíme se; jsme rozpačití, ale nejsme zoufalí.“

Ze zákona o časově vázaném prostoru a prostorově vázaném čase vyplývá, že scénář nemá na rozdíl od divadelní hry *žádnou estetickou existenci nezávislou na svém předvedení a že jeho postavy nemají žádnou estetickou existenci mimo jejich ztvárnění herci.*

Autor divadelní hry píše v radostné naději, že se jeho práce stane nesmrtelným klenotem v pokladnici civilizace a bude předváděna ve stovkách představení, která nejsou ničím jiným než přechodnými variacemi na „dílo“, které je věčné. Scenárista na druhé straně píše pro jediného producenta, jednoho režiséra a jedno obsazení. Jejich práce je na stejném stupni tvořivosti jako ta jeho; a kdyby tentýž scénář byl zfilmován jiným režisérem s jinými herci, výsledkem by byla úplně jiná „hra“.

Othello a Nora jsou konečné, skutečné postavy stvořené dramatikem. Mohou být hrány dobře nebo špatně, mohou být interpretovány jedním nebo druhým způsobem, ale ony docela přesně existují nezávisle na tom, kdo je hraje, nebo jestli je vůbec někdo hraje. Postavy filmu však žijí a umírají s hercem. Neexistuje entita „Othello“ interpretovaná Robesonem nebo entita „Nora“ interpretovaná Duseovou; jsou jen entity „Greta Garbo“ převtělená do postavy nazývané Anna Christie nebo entita „Robert Montgomery“ převtělená do vraha, který z hlediska toho, co víme, nebo chceme vědět, může navždy zůstat anonymní, ale nikdy nepřestane pronásledovat naši paměť. Dokonce i v tom případě, že jména postav jsou Jindřich VIII. nebo Anna Kareninová, král, který vládl Anglii od r. 1509 do r. 1547, a žena vytvořená Tolstým, neexistují mimo osobnosti Garbo a Laughtona. Jsou pouze prázdnými a netělesnými náčrtky jako stíny v Homérově Hádu a získávají charakter reality pouze, když jim vdechne život herec. A opačně, jestliže je filmová role špatně zahráná, nezůstává z ní doslova nic bez ohledu na to, jak zajímavá byla psychologie postavy nebo jak byl zpracován text.

Co platí pro herce, platí mutatis mutandis pro většinu ostatních umělců, kteří se podílejí na výrobě filmu: režiséra, zvukaře, velmi důležitého kameramana a dokonce maskéra. Divadelní představení se zkouší, dokud není všechno připra-

veno, a pak se opakovaně předvádí ve třech po sobě jdoucích hodinách. Na každém představení musí být každý po ruce a dělá si svou práci a po představení jde domů a jde spát. Práce divadelního herce může být proto přirovnána k práci hudebníka a práce divadelního režiséra s prací dirigenta. Tak jako oni mají určitý repertoár, který nastudovali a provedli v řadě úplných, ale pomíjivých představení, ať je to Hamlet dnes, Duchové zítra, nebo Život s otcem na věčné časy. Činnosti filmového herce a filmového režiséra jsou naopak srovnatelné spíše s činnostmi sochaře nebo architekta než s aktivitami hudebníka nebo dirigenta. Jevištní práce je nepřetržitá, ale pomíjivá, filmová práce je přetržitá, ale permanentní. Jednotlivé záběry jsou točeny kus po kuse a napřeskáčku podle nejúčinnějšího využití zařízení a personálu. Každá epizoda se opakuje znovu a znovu, dokud nesedí, a když je celek sestřihán a zkomponován, je to jednou provždy. Není třeba zdůrazňovat, že tato procedura nemůže než podtrhnout společnou podstatu, která existuje mezi osobnostmi filmového herce a jeho rolí. Když se tvoří kousek po kousku bez ohledu na přirozenou posloupnost událostí, „postava“ může vyrůst do sjednoceného celku pouze tehdy, jestliže se herci podaří být – nikoli je pouze hrát – Jindřichem VIII. nebo Annou Kareninovou po celé období únavného natáčení. Mám z nejlepších zdrojů, že s Laughtonem bylo opravdu těžké žít po šest nebo osm týdnů během nichž hrál – ale spíše byl – kapitánem Blightem.

Mohlo by se říci, že film, který se tvoří společným úsilím, v němž všechny příspěvky mají stejný stupeň trvalosti, je nejbližší moderní ekvivalent středověké katedrály; role producenta koresponduje více či méně s rolí biskupa nebo arcibiskupa; role režiséra je srovnatelná s hlavním architektem; role scenáristy s rolí scholastických poradců, kteří stanovovali i ikonografický program; a herci, kameramani, střihači, zvukaři, maskéři a různí technici mohou být srovnáni s těmi, kdo zajišťovali fyzickou realizaci dokončeného výtvaru – od sochařů, malířů skla, litců bronzů, tesařů a zedníků až ke kameníkům a dřevařům. A když si promluvíte s kýmkoli z těchto spolupracovníků, každý vám s naprostou dobrou vírou řekne, že jeho práce je opravdu nejdůležitější – což je zcela pravda v tom smyslu, že je nepominutelná.

Toto srovnání se může zdát být svatokrádežné nejenom proto, že je proporčně méně dobrých filmů, než je dobrých katedrál, ale také proto, že film je komerční. Ovšem, kdyby komerční umění mělo být definováno jako umění, které není produkováno, aby prvotně uspokojilo tvůrčí potřebu svého tvůrce, ale primárně určené k tomu, aby uspokojilo požadavky zákazníka nebo kupující veřejnosti, pak se musí říci, že nekomerční umění je spíše výjimkou než pravidlem, a to výjimkou spíše nedávnou a ne vždy šťastnou. I když je pravda, že komerční umění je vždy v nebezpečí, že skončí jako prostitutka, je stejně pravda, že nekomerční umění je v nebezpečí, že skončí jako stará panna. Nekomerční umění nám dalo Seuratovu „Grande Jatte“ a Shakespearovy sonety, ale mnoho z toho je tak výjimečné, až na hranici nesdělnosti. Na druhé straně komerční umění nám

dalo mnoho z toho, co je vulgární nebo snobské (to jsou strany téže mince) až na hranici nechutnosti, ale také Dürerovy tisky byly částečně dělány na objednávku a částečně, aby byly prodávány na tržišti, a že Shakespearovy hry – oproti ranějším maskám a interludiím, které byly produkovány u dvora aristokratickými amatéry, a mohly si proto dovolit být tak nesrozumitelné, že dokonce ti, kteří je v monografiích popisují, občas nejsou schopni pochopit jejich zamýšlený význam – byly zamýšleny tak, aby se líbily, a ony se líbily, nejen několika vybraným, ale každému, kdo byl ochoten dát šilink za vstupné.

Je to požadavek sdělnosti, který dělá komerční umění životnější než nekomerční, a proto potenciálně mnohem efektivnější jak v tom dobrém, tak zlém. Komerční producent může obojí, jak vychovávat, tak kazit publikum, a může dovolit publiku – nebo spíše své představě o publiku – se nechat veřejností vychovávat, nebo kazit. Jak se prokázalo na mnoha vynikajících filmech, které se staly velkým kasovním úspěchem, publikum neodmítá přijímat dobré produkty, jestliže se k němu dostanou. To, že se k němu nedostávají příliš často, není způsobeno ani tak komercí jako takovou, ale příliš malou prozíravostí a, ačkoli se to zdá paradoxní, příliš velkou bázlivostí při jejím uplatňování. Hollywood věří, že musí produkovat to, „co publikum chce“, zatímco publikum by vzalo cokoli, co Hollywood vyprodukuje. Kdyby se Hollywood rozhodl sám, co chce, prosadil by se s tím, i kdyby se rozhodl „rozloučit s dobrým i špatným“. Neboť, když se vrátíme tam, kde jsme začali, v moderním životě je film to, co ostatní formy umění postrádají, nikoli ozdoba, ale nutnost.

Že by tomu tak mělo být, je zřejmé nejen ze sociologického, ale také z kunsthistorického pohledu. Procesy všech dřívějších reprezentačních umění se shodují ve větší či menší míře s idealistickou koncepcí světa. Tato umění, abych tak řekl, operují od vrcholu k podstavě a ne od podstaty k vrcholu; začínají s myšlenkou, která má být promítnuta do beztvaré hmoty, a ne s objekty, které konstituují fyzický svět. Malíř pracuje na čisté zdi nebo na plátně, které přetváří do podoby věcí a lidí podle své myšlenky (nezáleží na tom, nakolik byla tato myšlenka živena realitou); nepracuje s věcmi a lidmi samotnými, dokonce ani když „pracuje podle modelu“. To samé platí o sochaři s jeho beztvarou hroudou hlíny nebo neopracovaným blokem kamene či dřeva, o spisovateli s jeho listem papíru nebo diktafonem, a dokonce o divadelním architektovi s jeho prázdným a bolestně omezeným výsekem prostoru. Je to film a jenom film, který dává za pravdu materialistické interpretaci světa, která, ať se nám to líbí, nebo nelíbí, prostupuje současnou civilizací. S výjimkou příliš speciálního případu animovaných kreslených filmů organizuje film materiální věci a osoby, nikoli neutrální médium do kompozice, která získává svůj styl, a může se dokonce stát fantastickou nebo nechtěně symbolickou ani ne tak interpretací v umělcově mysli, jako skutečnou manipulací s fyzickými objekty a záznamovou technikou. Médium filmu je sama fyzická realita jako taková: fyzická realita Versailles z 18. století – a nezáleží na tom, zda je to originál, nebo hollywoodské faksimile nerozeznatelné od originálu

pro všechny estetické záměry a předpoklady – nebo realita předměstského domu ve Wetchesteru; realita Rue de Lappe v Paříži nebo pouště Gobi, realita bytu Paula Ehrliche, realita newyorských ulic v dešti; fyzická realita motorů a zvířat, Edwarda G. Robinsona a Jimmiho Cagneye. Všechny tyto objekty a osoby musejí být uspořádány do uměleckého díla. Mohou být uspořádány různým způsobem („uspořádání“ ovšem zahrnuje takové věci jako nalíčení, osvětlování a práci kamery), ale nelze jim uniknout. Z tohoto hlediska je zřejmé, že pokus o podmanění světa uměleckou přestylizací, jak tomu bylo v expresionistické výpravě filmu *Kabinet doktora Caligariho* nemohlo být nic jiného než vzrušující experiment, který mohl mít jen malý vliv na hlavní běh událostí. Přestylizovat realitu před jejím poznáním znamená vyhýbat se problému. Problém je manipulovat s nestylizovatelnou realitou a natáčet ji tak, aby výsledek měl styl. To je téma ne méně skutečné a ne méně obtížné, než jsou témata ve starších uměních.

Přeložil Otakar Šoltys

*Dělám tento rozdíl proto, že podle mé zkušenosti znamenal ústup ze slávy, když byla ve *Sněhurce*²⁸⁾ zavedena lidská postava a když ve *Fantazii*²⁹⁾ byl pokus vizualizovat slavnou světovou hudbu. Základní čteností animovaného kresleného filmu je oživit, t.j. obdařit neživé věci životem, nebo živé věci jiným druhem života. Jedná se o metamorfózu a taková metamorfóza je zázračně přítomná v Disneyových zvířatech, rostlinách, bouřkových mracích a vlcích. Kdežto jeho trpalíci, princezny, lesáci, hráči baseballu, růžoví kentauři a *amigos* z Jižní Ameriky nejsou transformace, ale v nejlepším případě karikatury a v nejhorším padělky nebo vulgarity. Pokud jde o hudbu, může se zdát, že její filmové užití není už nadále připisováno principu koexpresibility, ale filmovému užití mluveného slova. Je hudba, která dovoluje, nebo dokonce vyžaduje doprovod vizuální akcí (jako je taneční hudba, baletní hudba a jakákoli operní hudba), a hudba, o které platí pravý opak; a opět platí, že nejde o kvalitu (většina z nás dá přednost Straussovou valčíku před Sibeliovou symfonií), ale o záměr. Ve *Fantazii* byl hroší balet úžasný a části Pastorální symfonie a „Ave Maria“ žalostné ne proto, že výtvarná úroveň hrošího baletu byla daleko lepší (srov. výše), a jistě ne proto, že Beethoven a Schubert jsou příliš svatí, aby mohli být zobrazeni, ale prostě proto, že Ponchielliho „Tanec hodin“ je koexpresibilní a Pastorální symfonie a „Ave Maria“ nejsou. V takových případech, jako jsou tyto, se bude dokonce nejlepší představitelná hudba a nejlepší kreslený film spíše potlačovat, než by navzájem posilovaly svůj účinek.

²⁸⁾ Snow White and the Seven Dwarfs (r. Walt Disney, 1937).

²⁹⁾ Fantasia (r. Walt Disney, 1940).

Experimentální důkaz pro všechno řečené přinesl Disneyův poslední film *Zahrajte tu mou*³⁰⁾, v němž světová hudba byla šťastně redukována na Prokofjeva. Dokonce mezi ostatními sekvencemi byly nejúspěšnější ty, z nichž byla lidská přítomnost vyloučena, nebo redukována na minimum; Velrybák Willie, Balada Johnnyho Fedora, Alice s modrou čepičkou a především opravdu skvělý Goodmanův kvartet.

Redakční poznámka

Esej Erwina Panofského vznikl postupně. Základní koncept textu byl přednesen v Princetonu při příležitosti zahájení činnosti Filmové knihovny Muzea moderního umění. Autor ho publikoval pod názvem *On movies* (Princeton University, Department of Art and Archeology, Bulletin, 1936, s. 5-15). O rok později byla zveřejněna jeho revidovaná verze pod názvem *Style and Medium in the Moving Pictures* (Transition, XXVI, 1937, s. 121-133). Po druhé světové válce autor studii dále doplnil a publikoval její víceméně definitivní verzi pod titulem *Style and Medium in the Motion Pictures* (Critique, I. 1947, č. 3, s. 5-38).

Český překlad byl pořízen na základě textu, otištěného ve sborníku *Film Theory and Criticism*. (Ed. Gerald Mast – Marshall Cohen, New York-London-Toronto 1974). Redakce po konzultaci s pracovníky Filmového archívu ČFÚ doplnila filmografické údaje.

³⁰⁾ *Make Mine Music* (r. W. Disney, Jack Kinney, Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Robert Cormack, Joshua Meador, 1946).

PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH V NOVOVĚKÉ HISTORICKÉ A KULTURNÍ TRADICI (A NIBELUNGOVÉ FRITZE LANGA)

Zdeněk Hojda

Věnováno dr. Jiřímu Kořalkovi k 60. narozeninám

„Každý národ má mít svou epopej.“¹⁾ Slova Johanna Wolfganga Goetha, jež předešla rozšířené mínění romantiků, „odchovaných“ Ossianovým zpěvem a po jeho vítězném tažení Evropou už *conditio sine qua non* moderní národní identity. I Češi, jak známo, pociťovali deficit velkého epického příběhu, odtud pramenilo i všeobecné nadšení, kterému se těšil *Rukopis královédvorský*. Na rozdíl od něj byla *Píseň o Nibelunzích* sice památkou pravou, k národní identifikaci však na první pohled nepřilíš vhodnou. Mohl se stát zpěv o velké pomstě Kriemhildy a o vyvraždění kmene Burgundů (Nibelungové či v původní skandinávské verzi Niflungové byli dle nejednoznačných výkladů buď jeho vládnoucí dynastií nebo synonymem majitelů pokladu) oporou národního sebevědomí? Byl přece textem nanejvýš problematickým nejen svým apokalyptickým koncem, ale i svou slohovou nejednotností. Byl „slepencem“, v němž se mísí příběhy pohádkové (příběh o Sigfriedovi-Sigurdovi a draku, příběh o valkyře Brunhildě-Brynhildě v králov-

1) „Jede Nation, wenn sie für irgend etwas gelten will, muß eine Epopöe besitzen“ [napsáno 1811/12]. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 7. Buch. In: Karl Heinemann (hg.), *Goethes Werke*. Leipzig–Wien (Meyer's deutsche Klassiker), Bd. 12, s. 311. Goethe zde rozvíjí myšlenku o zjalování veškeré národní poezie, která se nemůže inspirovat situací, v níž celý národ stojí za jedním mužem, svým králem, který ve stavu nebezpečí a války sám rozhoduje o jeho osudu. V tomto smyslu oživila vývoj německé poezie zejména sedmiletá válka.

ství věčného ledu) s historickými událostmi z doby stěhování národů (porážka Burgundů v boji s hunským Etzelem-Attilou), svět starogermánský a svět vikinský, příběhem, který převyprávěl někdy okolo r. 1200 neznámý podunajský básník a posunul jej do roviny hrdinského „šansonu“ ve dvorsko-aristokratickém stylu.²⁾ Byl nadto příběhem zapomenutým, jenž musel být nejen znovuobjeven, ale také přeložen do novoněmčiny! A přece došla renesance Nibelungů tak daleko, že byli v interpretaci, kterou jim dalo 19. a první polovina 20. století, chápáni jako příběh Němců (!), v novodobé propagandě nacionální, nacionalistické, německo-imperiální i nacistické desítkami způsoby použitý a zneužitý. Abychom pochopili, jak k tomuto „zázraku“ došlo a jaké místo zaujímá v této tradici vynikající film Fritze Langa z r. 1924 nejen z hlediska úzce filmového, je třeba si rekapitulovat dějiny jedinečné interpretace i dezinterpretace nibelungovského eposu ve vědomí moderního německého národa.³⁾

Jak jsem naznačil, nezdálo se r. 1755, když rukopis Nibelungů našel v hohe-nembské knihovně Jacob Hermann Obereit, lékař v Lindau na Bodamském jezeře, že byla objevena památka, jež se stane základem pro budoucí národní mýtus.⁴⁾ V nadcházejícím století historismu, jež pro každou vizi budoucnosti a pro každou filozofii pokroku potřebovalo „dějinný vítr v zádech“⁵⁾, onom tak mýtotvorném 19. století, ukázalo se nicméně záhy, že rukopis byl nalezen právě včas. Švýcarský spisovatel a literární vědec Johann Jakob Bodmer se „zmocnil“ Obereitova nálezu a vydal už r. 1757 druhou část eposu pod názvem *Chriemhildens Klage* [Kriemhildina žaloba].⁶⁾ Teprve r. 1782 vydal úplný text Christoph Heinrich Myller a recenzent tohoto vydání, Johannes von Müller, poprvé srovnal skladbu s Illiadou [„Teutsche Illias“].⁷⁾ Jeho srovnání však ještě vyznělo ve prospěch Homérův. Rozpačitá byla reakce vůdčích německých intelektuálů, kteří k písni přistupovali z hlediska klasické estetiky. Goethe si svůj exemplář Myllerova vydání ani nerozřezal, Johann Gottfried Herder se vyjádřil, že mu pro středohornoněmecké eposy chybí čas i chuť.⁸⁾ Ještě o generaci mladší Hegel byl – už v době frenetického obdivu pro epos – toho mínění, že látka nemá předpoklady k tomu, aby se stala epopejí všech Němců. „Co mají Burgundové a Etzel společného s Němci 19. století,“ ptal se Hegel, „vždyť i bez učenosti cítíme se

²⁾ Srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 391-393 (doslov Pavla Trosta).

³⁾ Metodicky se zde odvolávám zvláště na studii Jiřího Raka a Ivana Klimeše, *K otázce vztahu filmu a historie*. „Film a doba“ 33, 1987, č. 10, s. 580-584. Oběma autorům zároveň děkuji za mnoho cenných rad a podnětů.

⁴⁾ K nálezu a první publikaci Písně nejpodrobněji Ehrismann 1974, s. 247 n.

⁵⁾ Srv. Thomas Nipperdey, *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 101.

⁶⁾ Srv. Brackert 1971 a Ehrismann 1974.

⁷⁾ Srv. Brackert 1971 a Frühwald 1987, s. 19.

⁸⁾ Srv. Brackert 1971. Starý Friedrich II. vyjádřil se prý: „Podle mého názoru nestojí podobné skladby ani za dávku střelného prachu a nezaslouží, aby byly vytahovány ze zapomnění. Alespoň ve své knihovně bych takové věci netrpěl, nýbrž bych je vyhodil.“ Cit. podle Mackensen 1984, s.

v básních Homérových více doma," tvrdil ve svých přednáškách z estetiky na konci 20. let 19. století.⁹⁾ V tomto názoru se s ním však už většina německého čtenářského publika rozcházela.

Epos o Nibelunzích „prorazil“ definitivně v letech německých osvobozovacích válek proti napoleonské armádě, jimiž počíná německé „obrození“. V situaci ohrožení a semknutosti zformulovala mladá romantická generace národní program, současně dozrála i nová estetika, jež dovedla ocenit také středověké umění. Poprvé August Wilhelm Schlegel spojil ve svých berlínských literárněhistorických přednáškách (1802/03) nibelungovský epos s dějinami všech Němců¹⁰⁾, v r. 1807 vyšel první novoněmecký překlad Friedricha Heinricha von Hagen. Patrioticky naladěné dámy z lepší společnosti odložily francouzské romány a nadchly se pro středověké Nibelungy. Euforie vyvrcholila okolo r. 1812. Hagen ve Vratislavi (1812) a geograf August Zeune v Berlíně (1812/13) měli na svých přednáškách o Písni nabitě posluchárny, posledně jmenovanému se zapsala polovina všech studentů berlínské univerzity. Zeune vydal pro německé dobrovolníky v poli „Feld- und Zeltausgabe“ Nibelungů a jako ředitel berlínského ústavu slepců přišel dokonce s kuriózním návrhem, aby slepí mládenci putovali po Německu jako středověcí trubadúři a přednášeli strofy z eposu. Schlegel navrhol Nibelungy za povinnou školní četbu.¹¹⁾ Odsudek básně, jakého se neprozřetelně dopustil konzervativní dramatik August von Kotzebue, označiv Brunhildu za ženského dragouna a Siegfrieda za obraz Napoleonův, byl chápán jako národní zrada.¹²⁾ Nibelungové povýšili na národní paladium a zároveň příslušně „změšťanštěli“. Dobře je to vidět na obraze smrti. Neumírá se už pro čest, ale pro obecné lidské hodnoty, ne pro stav, ale pro národ, „krásná“ klasicistní smrt se proměňuje v divokou a pochmurnou smrt romantickou. Národní specifika byla hledána a nacházena v charakteru hrdinů,¹³⁾ když v celkovém vyznění příběhu mohl být národní smysl nalezen jen obtížně. Ctnosti, které Hagen z eposu „vyčetl“ – byla

⁹⁾ Cit. podle Brackert 1971. Clemens Brentano v dopise Josephu Görresovi z r. 1810 prý zlomyslně líčí, jak zastihl Hegela, který si četl Píseň o Nibelunzích a překládal si ji do řečtiny, aby ji lépe vychutnal.

¹⁰⁾ O Schlegelových přednáškách srv. Ehrismann 1974, s. 257; Mackensen 1984, s. 221; Frühwald 1987, s. 20.

¹¹⁾ Srv. zejména Mackensen 1984, s. 222-225; dále Frühwald 1987, s. 25 n. Werner Wunderlich, *Ein Hauptbuch bei der Erziehung der deutschen Jugend...* Zur pädagogischen Indienstnahme des Nibelungenliedes für Schule und Unterricht im 19. und 20. Jahrhundert. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 120-122.

¹²⁾ Giessenský buršenshaft „Černých“, k němuž náležel i vrah Augusta von Kotzebue, Karl Ludwig Sand, schvaloval politickou vraždu jako přípustný čistý prostředek a odvolával se přitom mimo jiné na Siegfriedovo zavraždění Hagenem! Srv. Ehrismann 1974, s. 269; srv. též Mackensen 1984, s. 227. Oblibou postavy Hageny z Tronje v okruhu buršenshaftů byly ovlivněny také pozoruhodné nibelungovské kresby frankfurtského malíře Ferdinanda Fellnera, srv. Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 309-311.

¹³⁾ Srv. Ehrismann, 1974, s. 261.

to pohostinnost, poctivost, počestnost, věrnost, přátelství až ke smrti, lidskost, mírnost, velkomyslnost v boji, hrdinství, neotřesitelná stálost, nadlidská statečnost, smělost, obětavost pro čest, povinnost a právo – naplňovaly nadějí v návrat „staré německé slávy.“¹⁴⁾ Hagen takto vytyčil hlavní výkladovou linii Nibelungů: v jednání hlavních hrdinů jsou nadále nacházeny staré německé ctnosti, vlastní už „tacitovským“ Germánům, mění se jen jejich pořadí, jak se do popředí vysouvají postupně různí hrdinové eposu. Klaus von See mluví – s trochou nutného zjednodušení – o éře Kriemhildy, éře Siegfrieda a éře Hageny.¹⁵⁾ Kriemhildino biedermeierovské období se vyznačuje zdůrazněním oddanosti, (manželské) věrnosti a smyslu pro rodinu, obětavé lásky. Nad pomstychtivou furií Kriemhildou dominuje Kriemhilda familiární a senzitivní.

S nástupem restaurace přešla iniciativa v interpretaci eposu z romantiků zpět na učence (filology a germanisty), v roce 1827 vyšel dodnes užívaný překlad od Karla Simrocka.¹⁶⁾ Novou aktuálnost získala Píseň s bojem za německou jednotu. Tehdy se zrodily dva velké dramatické projekty, jež dodnes hrají rozhodující roli v prostředkování nibelungovské látky. Byla to dramatická trilogie Christiana Friedricha Hebbela *Nibelungové*¹⁷⁾ a Wagnerův *Prsten Nibelungů*.¹⁸⁾ Tragédie Vídeňáka Hebbela vznikala od 40. let a byla ovlivněna i potlačením revoluce 1848, v Hebbelově interpretaci potlačením německé (=nibelungovské) revoluce slovanskými (=Attilovými) vojsky. Drama mělo svou premiéru ve Výmaru r. 1861, pro svou filozofičnost bylo však přece jen trochu těžkou podívanou. Nesporně větší ohlas získal Richard Wagner, nejen proto, že velký epos se opernímu zpracování přímo nabízel¹⁹⁾, ale paradoxně hlavně proto, že nerespektoval stylově „nejednotný“ děj Nibelungů a postavil své libreto na fabuli, v podstatných rysech shodné se severským literárním předobrazem Nibelungů, ságou o Völsunzích z 13. století, jejíž děj je obsažen v prozaické Eddě.²⁰⁾

¹⁴⁾ Srv. Brackert 1971 a zvláště Mackensen 1984, s. 222.

¹⁵⁾ von See 1991, s. 60 n.

¹⁶⁾ Srv. Joachim Heinzle, '...diese reinen kräftigen Töne'. Zu Karl Simrock's Übersetzung des *Nibelungeliedes*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 111-118.

¹⁷⁾ Horst Albert Glaser, *Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels Nibelungen*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 333-350. Srv. také Ehrismann 1974, s. 278.

¹⁸⁾ Srv. sborník *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987 a naposledy Thomas Koebner, *Minne Macht. Zu Richard Wagners Bühnenwerk Der Ring der Nibelungen*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 309-332.

¹⁹⁾ Operní přepis *Nibelungů* doporučoval už v r. 1844 ve své *Estetice aneb nauce o krásnu* Friedrich Theodor Vischer. Srv. Mackensen 1984, s. 237.

²⁰⁾ Přehledné srovnání děje Písně o Nibelunzích, příbuzných starohornoněmeckých textů, severských písní s historií o Sigurdovi a Wagnerova *Ringu* srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 368-371 (Jindřich Pokorný, úvod k poznámkám).

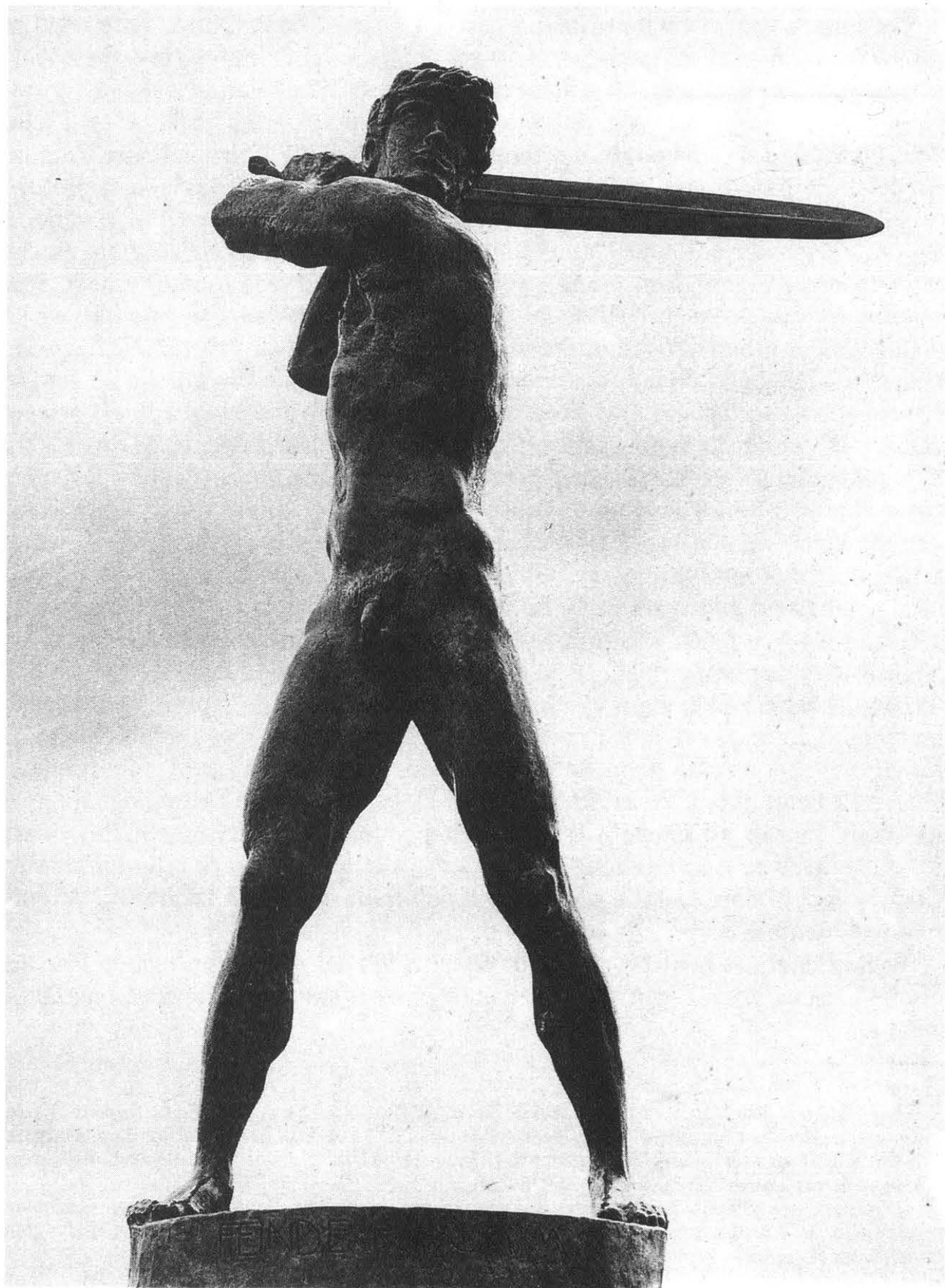
*Vølsunga saga*²¹⁾ vypráví příběh Sigurda, potomka boha Odina. Jeho osud je spojen s historií zlatého pokladu, který kdysi posloužil Odinovi a bohům z Walhally jako výkupné. Zlato, které si mezitím přivlastnil drak Fafnir, získává Sigurd, který obludu zabije. Na pokladu však spočívá kletba, která přináší neštěstí jeho držitelům. Sigurd se na počátku příběhu učí kovářem u Fafnirova bratra Regina. Když zabije Fafnira, uniká Reginovi, který se chce zmocnit pokladu, a protože se vykoupal v krvi obludy, porozumí řeči ptáků. Ptáci ho dovedou k valkýře Brynhildě, jedné z bojovnic Odinových, která byla zakleta do věčného spánku za neposlušnost. Sigurd ji probudí a slíbí si s valkýrou vzájemnou věrnost. Pak vstoupí Sigurd do světa lidí. Jako majitel zlatého pokladu si zakrátko získá přátelství dvou bratří z královského rodu Gjukungů, zvaných též Niflungové, Gunnara a Högneho. Ti ho – s pomocí čarodějného nápoje zapomnění – ožení se svou sestrou Gudrun a Sigurd nadto slíbí svému čerstvému švagru získat pro něj valkýru Brynhildu za ženu. Pomocí úskoku se to Sigurdovi podaří, nakonec však Brynhild pomstí svou urážku, přiměje Sigurdovy švagry, aby jej zabili a pak sama spáchá sebevraždu. Vdova po Sigurdovi, Gudrun, se podruhé vdá za krále Hunů Atliho, který rovněž touží po Fafnirově zlatě. Proto k sobě pozve Gunnara a Högna. Když mu Niflungové odmítnou říci, kde je ukryt poklad, vynese nad nimi ortel smrti. Jejich sestra Gudrun, aby pomstila své bratry, zabije po vzoru antické Médey své děti a nakrmí jejich masem Atliho, kterého pak také zabije.²²⁾ Vidíme tedy na první pohled, že se Wagner inspiroval ságou zvláště v první části tetralogie, druhá pak vypráví příběh valkýry Brynhildy. Teprve v třetí části hudebního dramatu přichází na scénu příběh Siegfriedův, opět podle severského rozvrhu. V *Soumraku bohů* se konečně odehraje drama mezi Siegfriedem, Gudrun a Brünhildou. Po zabití Siegfrieda Hagenem vynese Brünhilda jeho tělo na hranici, zapálí ji a sama vjede na koni do plamenů. Vody Rýna se rozlijí, dcery Rýna-Rusalky se zmocní svého prstenu a vše skončí velkým požárem Walhally. Druhá část příběhu, historie o Gudrun-Kriemhildě a Atlim-Etzelovi už Wagnerem využita nebyla.²³⁾

Vedle skandinávské látky (Ságu o Völsunzích znal zřejmě z překladu Friedricha Heinricha von Hagen) se Wagner inspiroval studiem *Německé mytologie*

²¹⁾ Srv. *Sága o Völsunzích*, přel. L. Zatočil. Praha 1960 a Snorri Sturluson, *Edda. Sága o Ynglingzích*, přel. Helena Kadečková. Praha 1988, verše 46-51, s. 114-120. Shrnutí obsahu má Margaret Schlauch, *Stare sagi islandzkie*. Warszawa 1976, s. 115-120 a Michail Ivanovič Steblin-Kamen-skij, *Mýtus a jeho svět*. Praha 1984, s. 233-238.

²²⁾ Volným pokračováním této ságy je *Ragnars saga lodrókar*, Sága o Ragnarovi Kožených kalhotách, jejíž hrdinkou je dcera Sigurda a Brynhildy – v sáze o Völsunzích nezmiňovaná – která se vdá za Ragnara.

²³⁾ Přehledné shrnutí všech čtyř částí *Ringu* srv. „Scénografie“ č. 53-54, Divadelní ústav Praha 1984, kde je přetištěna v českém překladu publikace *Historie d'un Ring de Richard Wagner*. Paris 1980, vydaná k nové inscenaci *Ringu* Pierrem Boulezem v l. 1976-1980, realizované ke 100. jubileu bayreuthských festivalních her.



Franz von Stuck, *Feinde ringsum* (Nepřátelé okolo). 1914. Sbírka G. Schäfera, Schweinfurt. Bronz.



Nibelungové, I. díl filmu: Hagen von Tronje (Hans Adalbert Schlettow) před zavražděním Siegfrieda.

bratří Grimmů a ovšem filosofií Schopenhauerovou a Nietzscheovou.²⁴⁾ Wagnerova festivalní tetralogie vznikala od 40. let; první část cyklu, *Zlato Rýna*, byla poprvé uvedena r. 1853, poslední *Soumrak bohů* byl dokončen až r. 1874. Wagner se vyhnul úskalí světonázorových, etických a literárních rozporů, jež obsahuje *Píseň o Nibelunzích*, „anektoval“ pro Němce s konečnou platností nordickou pohanskou mytologii a na jejím základě vytvořil svůj národní „Gesamtkunstwerk“. Tím, že vzal Nibelungův jejich rozpornost, vzal jim i jejich historicitu, vytvořil nový příběh, čistý mýtus. Způsobil nám tím ne jeden problém, neboť při sledování nibelungovské tradice není vždy možné rozhodnout, kde působil který z obou různých příběhů s řadou shodných postav, kde *Píseň o Nibelunzích* a kde ságami inspirovaná fabule Wagnerova.

Sjednocením Německa nastává nová etapa využívání nibelungovské tradice, podle Klause von See - éra Siegfriedova.²⁵⁾ „Všeněmecký“ epos, který byl dotud posilou v boji za sjednocení, určitou kompenzací chybějící státnosti, měl být nyní naplno využit jako integrující historická tradice. K integraci německého státu se totiž nehodila „státotvorná“ tradice Friedricha II., ta byla výhradně pruská. Probereme-li další „pomníkové“ kandidáty na německé identifikační figury, zjistíme, že Germania byla příliš abstraktní dámou. Štaufům – vzhledem k paralelám mezi středověkým protipapežským ghibellinstvím a vilémovským „Kulturkampfem“ jinak velmi vhodným – chyběla literární popularizace (snad jen kyffhäuserská „blanická“ pověst o Friedrichu Barbarossovi tu sehrála určitou roli) a stejná byla slabina Hermanna-Arminia, hrdiny germánského protiřímského odboje, o němž vypráví jen Tacitus, a kterému tak chybělo autochtonní literární zpracování (někdy byl však Hermann prostě ztotožňován se Siegfriedem).²⁶⁾ Vše hovořilo pro dostatečně známé a ve školních osnovách zakotvené hrdiny Písně. Bojovně velkoněmecký tón jejich interpretaci dodal už r. 1859 básník Felix Dahn²⁷⁾ a prusko-francouzská válka 1870-71 byla interpretována jako boj Siegfrieda s Mariannou.²⁸⁾ Ze škály německých vlastností, jejichž nositeli byly postavy eposu, byla nyní akcentována hlavně věrnost a bojovnost, interpretace se stále více posouvala do eposu národního k písni hrdinské. Nad vchodem do německého pavilónu na světové výstavě v Paříži r. 1900 vítala návštěvníky právě figura Siegfrieda.²⁹⁾

²⁴⁾ Srv. Mackensen 1984, s. 239 n.

²⁵⁾ von See 1991, s. 68 n.

²⁶⁾ Srv. von See 1991, s. 44 n. V přebásnění Wilhelma Jordana se stal dokonce Siegfriedův syn objevitelem Ameriky a jeho dcera pramáti Hohenzollernů [!], srv. Mackensen, s. 248 n.

²⁷⁾ Ke dvěma liniím nibelungovské tradice, linii romanticko-mýtické a linii politicko-ideologické, která začíná u Dahna, srv. Frühwald 1987, s. 18 n. a Wappenschmidt 1991, s. 222.

²⁸⁾ *Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Sestavil a komentoval Werner Wunderlich, Stuttgart 1977, s. 42.

²⁹⁾ Srv. Ulrich Schulte-Wülwer, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst und Kunstliteratur zwischen 1806 und 1871*. Kiel 1974, s. 215 a 220. Josef Sattler vydal k pařížské výstavě monumentální edici Písně, pro niž vytvořil speciální „nibelungovské“ písmo, srv. von See 1991, s. 79.

Poklad Nibelungů, chápaný v dobách rozdělení ještě romanticky jako symbol národa, se stává v militaristickém Německu Viléma II. synonymem jednoty impéria. Pro vojenské manévry r. 1893/4 vydal císař heslo: „Die deutsche Einheit der Nibelungenhort.“³⁰⁾ Vznikaly pomníky kancléře Bismarcka jako nového Siegfrieda, posledního v řetězci hrdinů německého panteonu, jemuž předcházeli Hermann, Siegfried drakobijce a velký Fritz-Friedrich II.³¹⁾ Na první místo mezi ctnostmi byla vyzdvížena bezpodmínečná věrnost spjatá s tvrdostí a rozhodností, s totální připraveností vzít na sebe následky činů, jež si tato „slepá“ věrnost vyžádá. Na nibelungovskou věrnost se odvolával i říšský kancléř von Bülow ve svém slavném projevu o německo-rakouském spojení 19. 3. 1909: „Četl jsem kdesi posměšná slova o našem vazalství vůči Rakousku-Uhersku. Taková slova jsou prostoduchostí. Není mezi námi boj o přednost jako mezi oběma královnami v Písni o Nibelunzích. Ale nibelungovskou věrnost nechceme z našeho vztahu k Rakousku-Uhersku vyloučit, tu chceme oboustranně bránit.“³²⁾ A jako se stupňující se válečná propaganda nevzdala postavy Siegfrieda, reka, jenž porazí nepřátele svírající Německo ze všech stran (motiv *Feinde ringsum*, rozumí se z východu i západu³³⁾), nadešel s apostrofováním věrnosti čas pro dalšího hrdinu eposu, Hagen von Tronje.³⁴⁾ Po vypuknutí války byla věrnost Nibelungů povýšena na státní doktrínu,³⁵⁾ hrdinové eposu se stali „patrony“ bojových operací německé armády. Tak obranná linie německé armády na čáře Arras-Remeš z dubna 1917 byla nazvána Siegfriedovou linií, jeden z posledních pokusů o proražení postavení Dohody z podzimu 1918 byl označen jako Hagenův útok.³⁶⁾ Určitou „gumovost“ nibelungovských symbolů ukázala naopak takzvaná „Dolchstosslegende“, která vznikla po kapitulaci ve vojenských kruzích. Podle ní prý civilisté-diplomati vrazili německé armádě dýku do zad stejně jako Hagen Siegfriedovi,³⁷⁾ postava Hagenova posloužila tu tedy v negativním kontextu.

30) Cit. podle Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 324. Srv. také obraz Wilhelma Trübnera *Kaiser Wilhelm I. auf dem Schlachtfeld von Walküren begrüßt* z r. 1897 in: Storch 1987, s. 198.

31) Srv. Lutz Tittel, *Das Niederwalddenkmal 1871-1883*. Hildesheim 1979, s. 103-105 a Samuel Lublinski, *Bismarck*. In: Storch 1987, s. 225.

32) Cit. podle Herfried Münkler, *'In Nibelungentreue'*. In: Storch 1987, s. 209.

33) Srv. Brackert 1971 a Storch 1987, s. 228-229 (práce Franze von Stuck).

34) von See 1991 s. 88 n.

35) Srv. *Der Schatz des Drachentödters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Sestavil a komentoval Werner Wunderlich, Stuttgart 1977, s. 63-65: „Nibelungovská věrnost“ byla devizou spolku „Nibelungia“, zal. 1879, titul *Nibelungentreue* nesla sbírka válečných písní, vydaná W. Schererem r. 1916. O proměně nibelungovské věrnosti ve státní doktrínu srv. také Herfried Münkler - Wolfgang Storch, *Siegfried. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin 1988, s. 15 n.

36) Rozbor názvosloví různých německých manévru však ukázal, že spíše než Píseň byl tu inspirací Wagnerův *Ring*, von See 1991, s. 79-80 (na západní frontě se objevily ještě pojmy „Alberich-Bewegung, Hundingstellung a Brunhildstellung“). Srv. také Herfried Münkler, *Siegfriedlinie und Hagenangriff*. In: Storch 1987, s. 230-231.

37) Podle „Neue Zürcher Zeitung“ ze 17. 12. 1918 byla německá armáda „von der Zivilbevölkerung

Politické využívání nibelungovských symbolů pokračovalo i po válce, v atmosféře zahořklého „permanentního boje“ proti nespravedlivému versaillskému systému.

* * *

Je přirozené, že všechny nacionální, politické a obecně kulturní interpretace Nibelungů nezůstaly bez vlivu na scénář filmu. V jeho formální podobě se však – přes všechnu stylovou důslednost – odrazily také dosavadní interpretace výtvárné. Ikonografie nibelungovského eposu začíná cyklem kreseb Švýcara Johanna Heinricha Füssliho z počátku 19. století³⁸⁾, plně „ponárodnění“ Nibelungů přinesl však až grafický cyklus Petera Cornelia, cyklus, kterého plán pojal Cornelius na vrcholu nibelungovské euforie r. 1812, který byl však vydán žet až r. 1817³⁹⁾, v době narůstající restaurační rezervovanosti. Cyklus nicméně svého tvůrce proslavil – dokonce ještě na kresbě Josefa Mánesa *Uvítání Petra Cornelia v Praze* z r. 1864⁴⁰⁾ se objeví mezi atributy v rukou múz, doprovázejících zestárlého mistra, dívka s mečem a pochodní v pravici a knihou Nibelungů v levici. Corneliovo pojetí odpovídá plně měšťanskému pojetí eposu v „Kriemhildině éře“, ornamentalizuje starý věk, vybírá víceméně sentimentální motivy (Kriemhilda a Siegfried jako milenci) a bohatě využívá náboženské ikonografické sémantiky.⁴¹⁾ Poměrně pozdní ohlas romantické periody v zobrazení eposu máme také u nás. Jsou to pozoruhodné malby Antonína Lhoty, Rudolfa Müllera a Adolfa Weidlicha z roku 1845, provedené na zakázku Hugona hraběte Salma-Reifferscheida v druhorokokovém sálu jeho paláce v Panské ulici v Praze (čp. 890/II).⁴²⁾

Jiným způsobem zpracoval téma Julius Schnorr von Carolsfeld v monumentálním cyklu fresek pro novorenesanční královské křídlo (Königsbau) mnichovské rezidence. V pěti velkých „nibelungovských“ sálech (sál hrdinů, sál svatby, sál zrady, sál pomsty a sál žalosti) vznikl zde na zakázku krále Ludvíka I.

³⁸⁾ Gert Schiff, J. H. Füssli: 'Sivrit, ein beßrer Achilleus'. In: Storch 1987, s. 125-139.

³⁹⁾ Srv. Frank Büttner, Peter Cornelius. In: Storch 1987, s. 145-148.

⁴⁰⁾ Perokresba reprodukována v „Umění“ 7, 1934, s. 355.

⁴¹⁾ Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 304-306; Frühwald 1987, s. 27; von See 1991, s. 63 n. a zejména Klaus Lankheit, *Nibelungen - Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 193-218 (vyšlo poprvé in: „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ 7, 1953, s. 95-112).

⁴²⁾ Srv. Emanuel Poche - Pavel Preiss, *Pražské paláce*. Praha 1973, s. 184 a Lubomír Slavíček, *Neue Quellen zur österreichischen Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts. Wiener Maler in der Salm'schen Gemäldesammlung*. „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“, 24 / 25, 1980 / 1981, s. 164 a 167 (pozn. 5). Hugo Karel, starohrabě Salm-Reifferscheidt (1805 – 1888), byl druhým významným mecenášem umění v rodu Salmů po svém otci Hugo Franzovi. V souvislosti s výzdobou pražského paláce cituje Slavíček dopis starohraběte řediteli pražské umělecké akademie Kristianu Rubenovi.

Bavorského v letech 1831-1867⁴³⁾ cyklus velikého patosu, zbavený však svého romanticko-revolučního obsahu. Schnorr vlastně v tomto prostředí dovedl do konce interpretaci Nibelungů jako hrdinského eposu na poli malby. Scény z Písně byly tu prezentovány jako zviditelněný ideál, ve smyslu morálně-etickém i ve smyslu ikonografickém. Léta jež ohraničují práci na mnichovském cyklu se ostatně takřka kryjí s obdobím rozkvětu „klasické“ historizující malby. Ke Schnorrovým freskám se tak nebo onak odkazovaly nibelungovské náměty v historické malbě druhé půle 19. století. Jeden příklad máme i z Čech.

Emil Lauffer, německý malíř z Dvorců na Moravě a žák Rubenův ve Vídni, vystavil ve výročním salonu Krasoumné jednoty r. 1881 obraz *Kriemhildina žaloba*.⁴⁴⁾ Zajímavé je, že již roku 1879 se jej pokusil vystavit v Mnichově, kde byl však porotou zamítnut. Důvodem bylo pravděpodobně poněkud archaické pojetí scény jako onoho velkého „tableau vivant“, jaká známe z historické malby 50. a u nás i 60. let. I v Čechách byl ostatně tento styl malby shledáván jako překonaný. Dosvědčuje to Weitenweberova kritika Laufferova obrazu ve Světozor: „Nibelungové Laufferovi nejsou bez vad a zejména porcelánový ton, který více méně celým obrazem vládne, jest dojmu pravdy nemálo na újmu.“⁴⁵⁾ Daleko méně milosrdným v kritice „starogermánského stylu“ byl však už v r. 1863 Karel Purkyně, který v kritice výroční výstavy napsal: „Do galerie náš ‘Rembrandt’ nechodí. Oživne teprve tenkrát, když se otevře každoroční výstava. Je tam od zahájení – ach, tam vidí nudnou kompozici s Gudrun, zde kus ságy o Fritjofovi, zde opět Nibelungy, tady je velký slavný obraz z Düsseldorfu, s králem jenž strašně koulí očima, s několika dámami mocných, krimhildovských postav...“⁴⁶⁾ Germánská a severská mytologie stala se svou inflací až jakýmsi symbolem tohoto „nepravdivého“ divadelního malování a Purkyně si na düsseldorfských

⁴³⁾ Srv. Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz. 1827-1867*. Kiel 1978. Výňatek z této studie otištěn in: Storch 1987, s. 140, 155-159. Srv. dále Wappenschmidt 1991, s. 224-225.

⁴⁴⁾ *Seznam umělecké výstavy roku 1881*. Praha (Krasoumná jednota) 1881, č.k. 93: „*Kriemhilda obviňuje Gunthera a Hageny ze zavraždění svého chotě Siegfrieda. (Nibelungy, 17. dobrodružství)*“. Srv. katalog výstavy *Z malířských salonů v Praze před sto lety*, č.k. 13. Připravil Roman Prahel, vyd. GVU Klatovy-Klenová 1980. Lauffer pracoval na obrazu od počátku 70. let a skicu k němu prezentoval už r. 1873 na výstavě svatolukášského spolku; srv. Roman Prahel, „*Dobrou noc, krásné umění v Čechách?*“. *Ke krizi v české malbě počátku 70. let 19. století*. „Umění“ 32, 1984, s. 523, pozn. 9.

⁴⁵⁾ Vilém Weitenweber, *Žofínská výstava*. „Světozor“ 15, 1881, s. 267.

⁴⁶⁾ Karel Purkyně, *Umělecká výstava 1863*. „Politik“ 3. 5. 1863, č. 123. Cit. podle Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*. Praha 1944, s. 308. Purkyně zde zřejmě reagoval na vystavení obrazů H. Schwemmingera, *Darstellungen aus dem Nibelungen-Liede* (1861, č.k. 90), a Theodora Pixise, *Scene aus der deutschen Helden-sage Gudrün* (1862, č.k. 151). O čtvrtstoletí později si s mytologickou malbou zažertoval trochu jinak pražský rodák Gabriel Max, když v obrazu *Věneček* zparodoval v postavách třinácti opic návštěvníky výstavy, kteří si prohlížejí malbu s Tristanem a Isoldou. Zprávu o obrazu přinesla „Zlatá Praha“ 6, 1889, s. 324.

zchladil záhu asi trochu i proto, že podobně se dotýkat vlasteneckých výjevů – jaké ostatně sám před nedávnem maloval – přece jen nemohl.

Sledujeme-li vývoj ikonografie výjevu s Kriemhildinou žalobou⁴⁷⁾, zjistíme, že Lauffrův obraz byl velice konzervativní nejen v provedení, ale i v kompozici. Při srovnání kresby Johanna Heinricha Füssliho (1805)⁴⁸⁾, obrazu vídeňského malíře Carla Rahla (1835)⁴⁹⁾, Schnorroy mnichovské fresky *Kriemhilda u mrtvoly Siegfriedovy* z r. 1846/47 a konečně pozdního obrazu Laufferova (1879), vidíme v podstatě totéž řešení. Zhruba ve středu kompozice je Kriemhilda, u Rahla a Lauffera klečící, u Füssliho a Schnorra stojící. Napřaženou rukou ukazuje na zachmuřeného Hageny, gestem druhé ruky naznačuje (u Füssliho a Rahla) odvolání se k vyššímu rozsudku. Hagen stojí vždy v sebejistém kontrastu, za ním se „schovává“ Gunther. Laufferova kompozice je v podstatě stranově obrácenou obměnou Rahlova obrazu včetně kříže za lůžkem a divadelně působícími kulisami pozadí (Schnorr zasadil výjev do konkrétní wormské katedrály). To nejzajímavější je, že kompozici a gestiku v této klíčové scéně eposu, která motivuje následující Kriemhildinu pomstu, opakuje v příslušné scéně i Langův film. Zdá se, že tento častěji opakovaný výjev trval v „ikonografickém povědomí“, příčiny této shody byly však možná i jiné povahy. Potřeba beze slov narativně vyjádřit určitý vrcholný moment děje (odtud časté diskuse o vhodném „načasování“ výjevu na tom či onom historickém obraze) byla totiž společná historické malbě i němému filmu a také prostředky tohoto vyjádření – výrazné gesto, výraz tváře, postoj, pohled – musely být do určité míry totožné.

Nová vlna malířské i sochařské recepce příběhů z Nibelungů přichází do německého umění s generací moderny, bezprostředně před světovou válkou a pak i během ní a po ní. Ani tentokrát nezůstaly stranou Čechy, kde epos působil teď už většinou „ve službách“ kulturní emancipace a politických aspirací německé menšiny. Zmínit se chci zejména o pozoruhodném českoněmeckém umělci, rodáku ze Všerub, sochaři Franzi Metznerovi.

⁴⁷⁾ Šlo o takzvanou „Bahrprobe“, zkoušku před marami, při které začne mrtvola zavražděného znovu krváčet ze svých ran, přiblíží-li se vrah. Srv. v překladu Jindřicha Pokorného:

Oni však zapírali. I řekla smutná paní:

„Kdo by rád podal důkaz nevinu, ať se brání,
ať předstoupí zde k márám, a tak se před svědky
vyjeví rázem pravda nepochybnými prostředky.“

Dodnes lze vidat onen podivuhodný jev:

na těle zabitého vyvstane znovu krev,

přistoupí-li vrah k márám. Tak zvěstil rudý proud,

že z Hagenovy vůle musel pan Siegfried zahynout. (Píseň o Nibelunzích 1989, s. 160).

⁴⁸⁾ J. H. Füssli, *Kriemhild klagt an der Leiche Siegfrieds im Dom zu Worms Gunther und Hagen des Mordes an*. Kunsthau Zürich, Graphische Slg., inv. č. 4. 1914/40.

⁴⁹⁾ C. Rahl, *Kriemhild an der Leiche Siegfried erklärt Hagen als dessen Mörder*. Österreichische Gal. Wien, Inv. č. 7777. Srv. katalog výstavy ÖG na zámku Halbturn *Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalereien des 19. Jahrhunderts*. Wien 1989, č. k. 32.



Emil Lauffer, *Kriemhildina žaloba*. 1879. NG v Praze, i. č. 0-505. Olej. Foto NG v Praze.

Nibelungové, I. díl filmu: Kriemhilda (Margarete Schönová) obviňuje Hageny ze Siegfriedovy vraždy.



Nejprve krátký výčet děl, která vytyčovala zmíněné výtvarné zázemí a zároveň odpovídala tomu směru ideologizace eposu, který byl naznačen při shrnutí o vývoji nibelungovské tradice. Jednu linii tvoří freskové cykly, spjaté s kultovními místy eposu. Ještě minulé epoše patří fresky Ferdinanda Wagnera ve velkém sále pasovské radnice (1889/93).⁵⁰⁾ Ze zcela jiného ducha vyvěraly malby Karla Schmolla von Eisenwerth ve wormském Cornelianu z let 1912/14, v druhé světové válce zničené, poslední nibelungovský monumentální cyklus.⁵¹⁾ Tady máme co dělat s dílem, které záměrně patetizuje německou vůli k boji, jakousi ponurou odhodlanost čelit nadcházející katastrofě. Ve zřejmém tíhnutí k „osvědčeným“ hodnotám novoidealismu, k německy zbarvené představě o „velikosti“, ozývá se tu stejný „Götterdämmerungspathos“ jakým se vyznačují Metznerovy plastiky lipského památníku bitvy národů.⁵²⁾ Ostatně se Schmollovy fresky stejně dobře „osvědčily“ v polním dřevorytovém vydání z let 1917/18 v *Soldatenzeitung der 10. Armee*, bojující na východní frontě.⁵³⁾ Jakýmsi protějškem temného odhodlání Schmollova jsou díla, vzniklá pod bezprostředním dojmem válečné katastrofy Německa, expresivní výkřiky zoufalství jež se artikulovalo snad ještě častěji než před válkou na poli nibelungského eposu. Cyklus sedmi dřevorytů *Die Nibelungen* vytvořil v prvním poválečném roce Max Slevogt, příznačně jen druhou, „apokalyptickou“ část Nibelungů, doprovodil cyklem uhlokreseb z let 1920/23 Ernst Barlach a myslím nejpozoruhodnějším dílem tohoto směru je cyklus 23 barevných leptů (z původních akvarelových předloh), *Nibelungenlied* od Josefa Hegenbartha z České Kamenice (1922/1923).⁵⁴⁾

Langův film bývá tradičně označován jako dílo expresionistické, to je však pravda jen způli. Zatímco ve ztvárnění závěrečné řeže, „soumraku Nibelungů“, vycházel tvůrce filmu nepochybně z obdobného stylového a pocitového zázemí jako soudobé expresivní umění Barlachovo či Hegenbarthovo, navázaly, domnívám se, pasáže odehrávající se na burgundském dvoře na trochu jiné výtvarné kořeny, totiž na rakouský a německý symbolismus a secesi. V oblasti nibelungovské ikonografie tu mám na mysli hlavně Carla Otto Czeschku, který r. 1908

⁵⁰⁾ Repr. v knize *Auf der Suche nach den Nibelungen. Städte und Stätten, die der Dichter des Nibelungenliedes beschrieb*. Text Werner Huber, foto Michael Gööck, Gütersloh 1981. Kritiku pasovských fresek podává Wappenschmidt 1991, s. 239-244.

⁵¹⁾ J. A. Schmoll genannt Eisenwerth, *Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 251-283. Výňatek s poprvé otištěnými barevnými reprodukcemi z předloh z r. 1916 in: Storch 1987, s. 213-221. Před Cornelianem stála Siegfriedova kašna od Adolfa von Hildebrand (socha z r. 1905, celek postaven až r. 1921), rovněž zničená za druhé světové války. Foto původní situace srv. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, c.d., s. 257.

⁵²⁾ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland*. „Historische Zeitschrift“ 206, 1968, s. 576.

⁵³⁾ Reprodukce z polního vydání J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, c.d., s. 277-279. Srv. také Zbyněk A. Zeman, *Selling the War: Art and Propaganda in the First World War*. 1978.

⁵⁴⁾ Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt*. In: Storch 1987, s. 240-243; Oskar Bie, *Josef Hegenbarth*.

ilustroval v nádherných secesních ornamentech „ve stylu Hagenbundu“ vídeňské lidové vydání eposu⁵⁵⁾ a Albina Eggera-Lienze, jehož *Vjezd Etzelův do Vídně* návrh nástěnného obrazu pro vídeňskou radnici z let 1909-1910⁵⁶⁾, přímo evokuje ornamentální důstojnost Langova filmu a jeho zálibu v siluetě. Vzpomeneme si tu například na jednu z úvodních scén z dvora Burgundů, onen působivý dlouhý záběr na průvod dvořanů, zabíraný přes záda a rozkročené nohy nehybných ozbrojenců v popředí. Soudím, že nejbližší secesnímu projevu se Langův film ocitá tam, kde pracuje s vyhraněnou řecí ornamentu, s kontrastem černé a bílé, ale i s určitou „secesní“ stylizací herců, vnějškovou (kostýmy, účesy) i pohybovou („hieratické“ držení těla, pronikavé pohledy). Zdá se mi, že například vítězná Brunhilda na začátku druhého dílu filmu je vlastně velmi blízká Klimtově Juditě a podobně Kriemhilda, když bez pohnutí tváře sleduje nelítostné vraždění svých příbuzných, připomene osudovou Nemesis, onen typ ženy, který přinesl symbolismus. Styčné body jsou i jinde. Nelze si například nevšimnout souvislostí mezi obrazem mnichovského knížete umělců Franze von Stucka *Nibelungové v nouzi* (okolo 1920)⁵⁷⁾ a závěrečné scény filmu s Hagenem a Guntherem v hořící síni.

K nejzajímavějším a nejkvalitnějším sochařským počínům na téma Nibelungů patřily dvě figurální kašny od Franze Metznera.⁵⁸⁾ První, „Siegfriedova“ byla objednána r. 1906 pro Liberec; druhá, „Rüdigerova“, původně určená pro Vídeň, našla nakonec místo v Jablonci nad Nisou. Ač vytvořeny před válkou, byly obě realizovány až po smrti svého tvůrce⁵⁹⁾, shodou okolností krátce po premiéře Langova filmu, v letech 1925 a 1926. Pro dynamicky se rozvíjející průmyslová města a tradiční centra německé politiky v Čechách měly obě postavy také symbolický význam. Vždyť Píseň o Nibelunzích byla v období poversaillského revizionismu interpretována i jako píseň o bojích na hranici,⁶⁰⁾ píseň o východní expanzi.

Nejprve k historii kašny s postavou markraběte Rüdigerera von Bechelaren. Připomeňme si, že Rüdiger je jednou z klíčových postav druhé části eposu.⁶¹⁾ Je

⁵⁵⁾ *Die Nibelungen dem deutschen Volke*. Převyprávěl Franz Keim, Wien-Leipzig 1908. Reprodukce Czeschkových ilustrací in: Storch 1987, s. 212-213. Czeschka pocházel z Vídně, pracoval v Hamburku a v letech 1910 a 1914 vystavoval v Praze s Německo-českým uměleckým svazem (*Deutsch-Böhmischer Künstlerbund*), zal. 1909; srv. katalogy výstav v Rudolfinu.

⁵⁶⁾ Srv. Storch 1987, s. 210-211; kaseinová malba uložena v Tyrolském zemském muzeu.

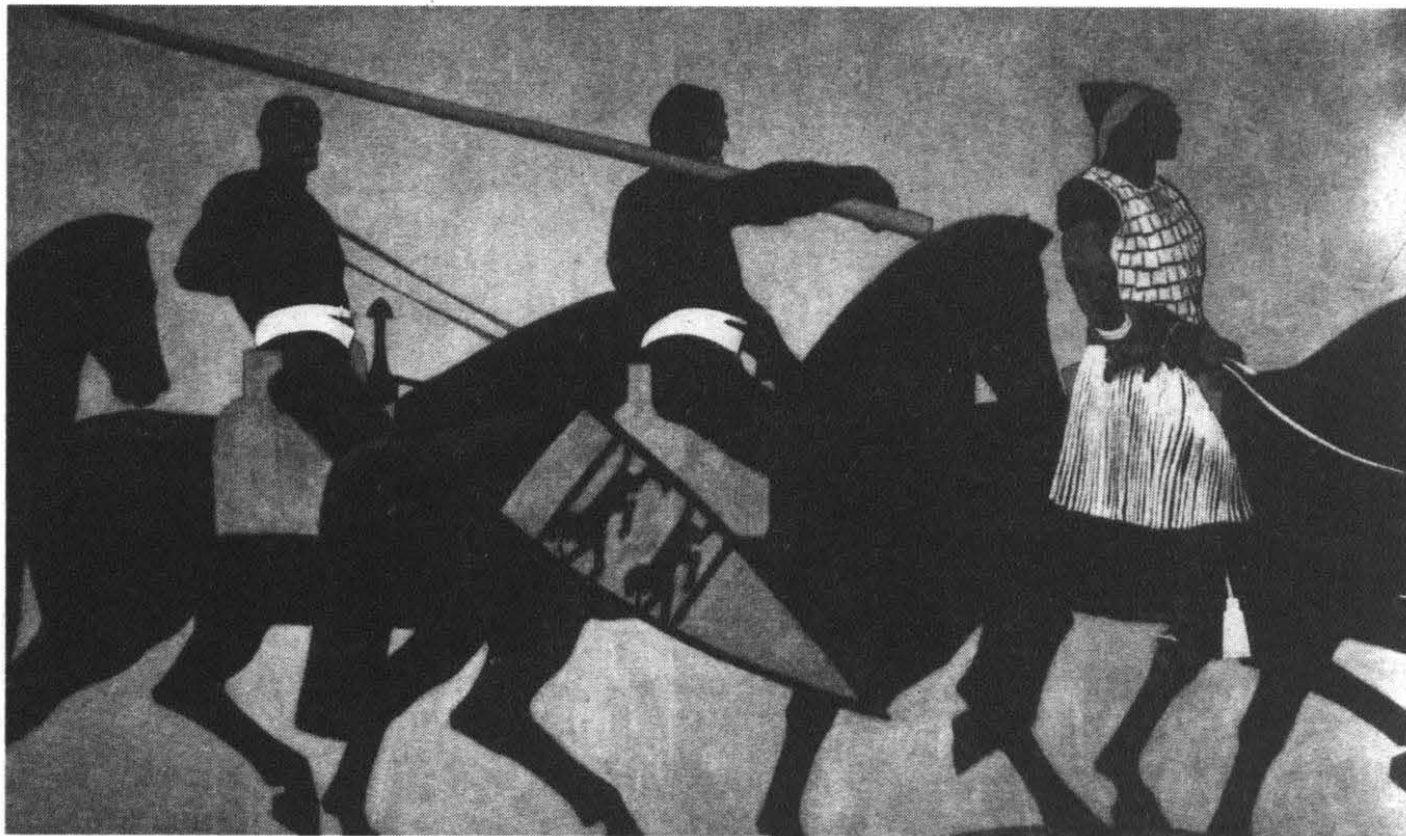
⁵⁷⁾ Storch 1987, s. 239.

⁵⁸⁾ Kvalitou i pojetím za Metznerovými pracemi zůstává například zmíněná Hildebrandova plastika pro Worms nebo *Siegfried* Huberta Netzera pro hřbitov padlých na Kaiserbergu v Duisburgu z let 1919-1921 (srv. Storch 1987, s. 238).

⁵⁹⁾ Franz Metzner zemřel v Berlíně r. 1919, ve věku 49 let. K životopisu sochaře srv. Otto Riedrich, *Franz Metzner*. Warnsdorf-Leipzig 1925 a katalog výstavy *Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin-Wien-Prag-Leipzig*. Připravila Maria Pöttl-Malikova, München 1977. Třetím „nibelungovským“ projektem F. Metznera byla kašna *Dcery Rýna*, vytvořená r. 1906 pro Berlín, srv. O. Riedrich, c.d., s. 19.

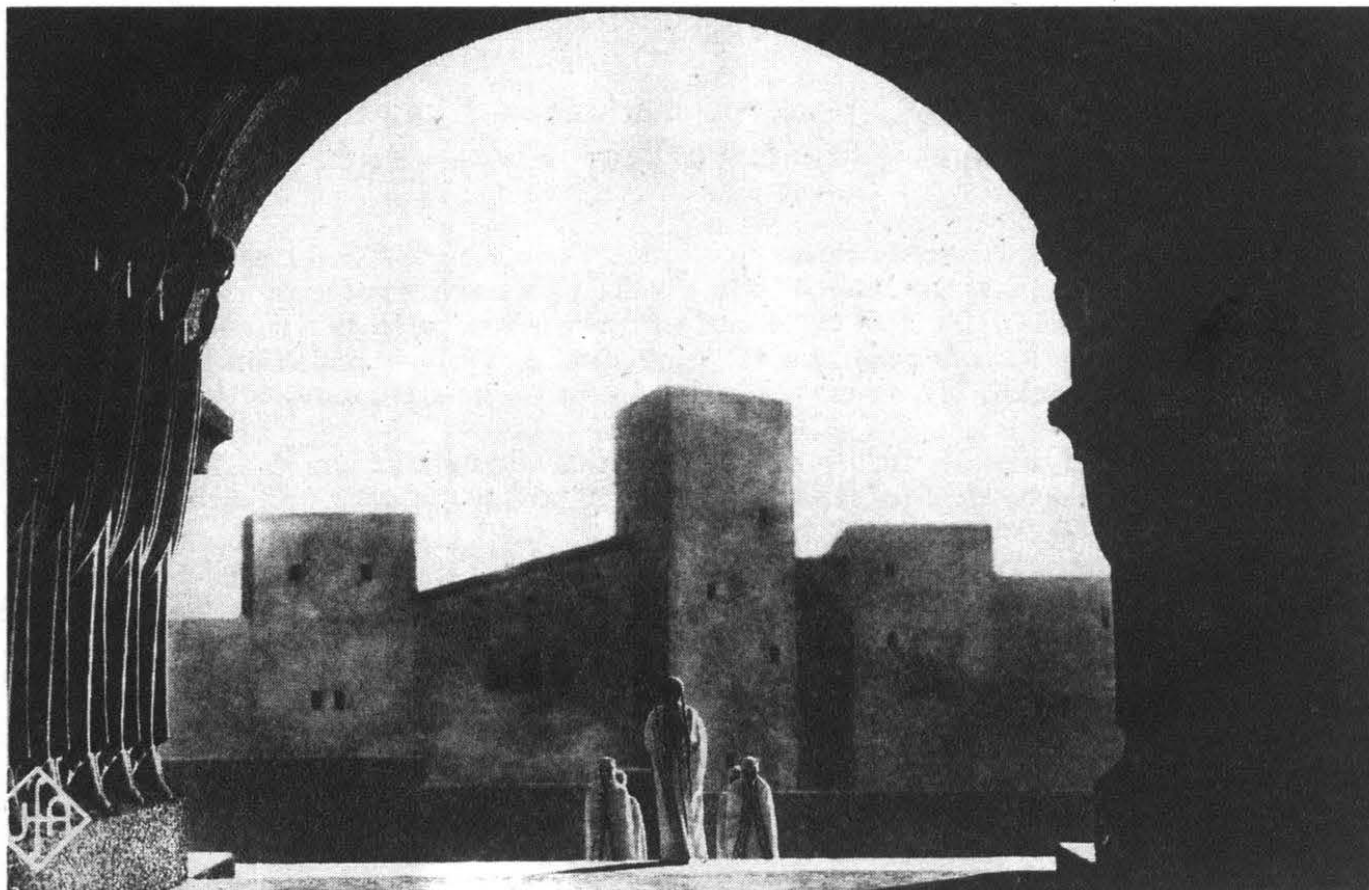
⁶⁰⁾ Srv. Karl Busch, *Das Nibelungenlied in deutscher Geschichte und Kunst*. München 1934; cit. podle von See 1991, s. 84.

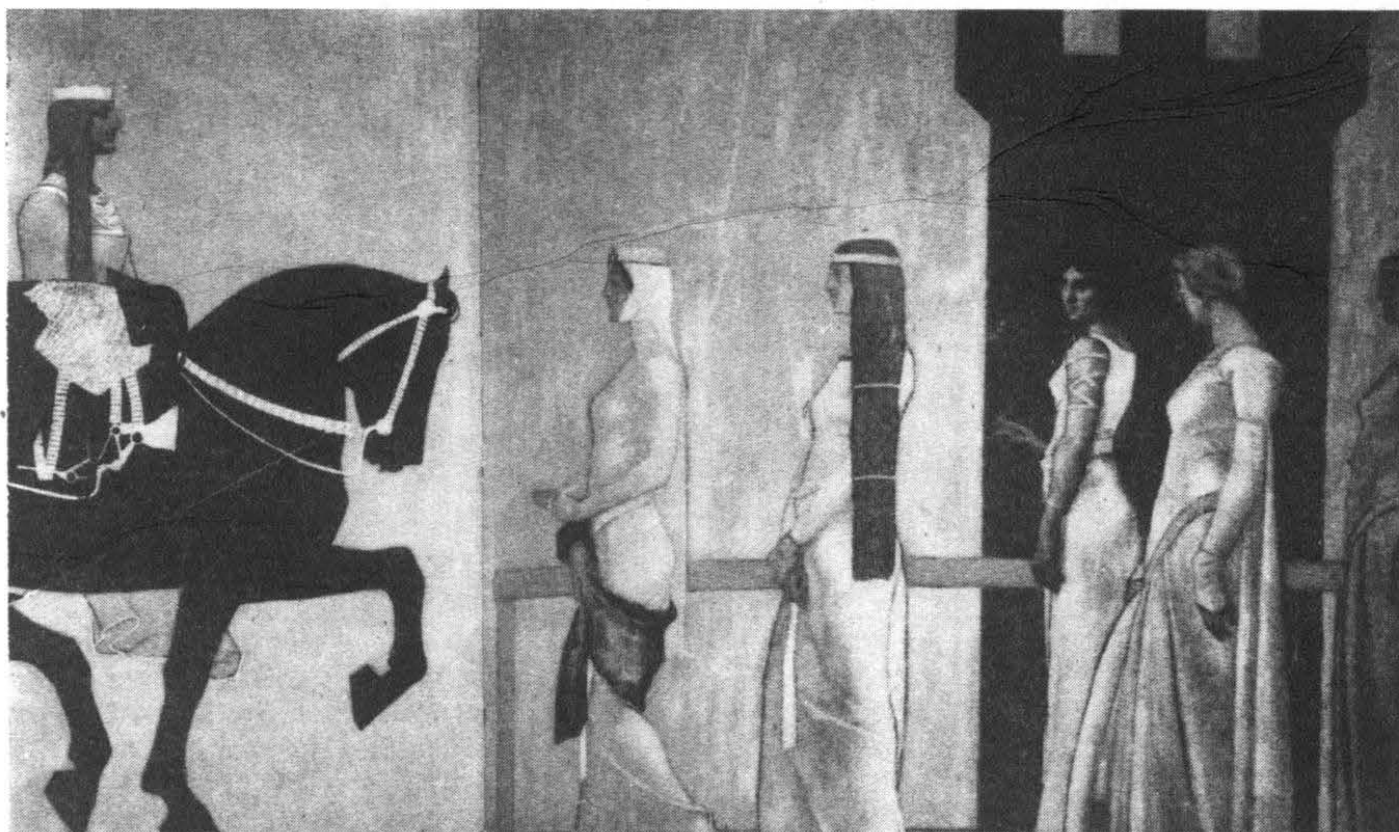
⁶¹⁾ Srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 378 n. (poznámky Jindř. Pokorného)



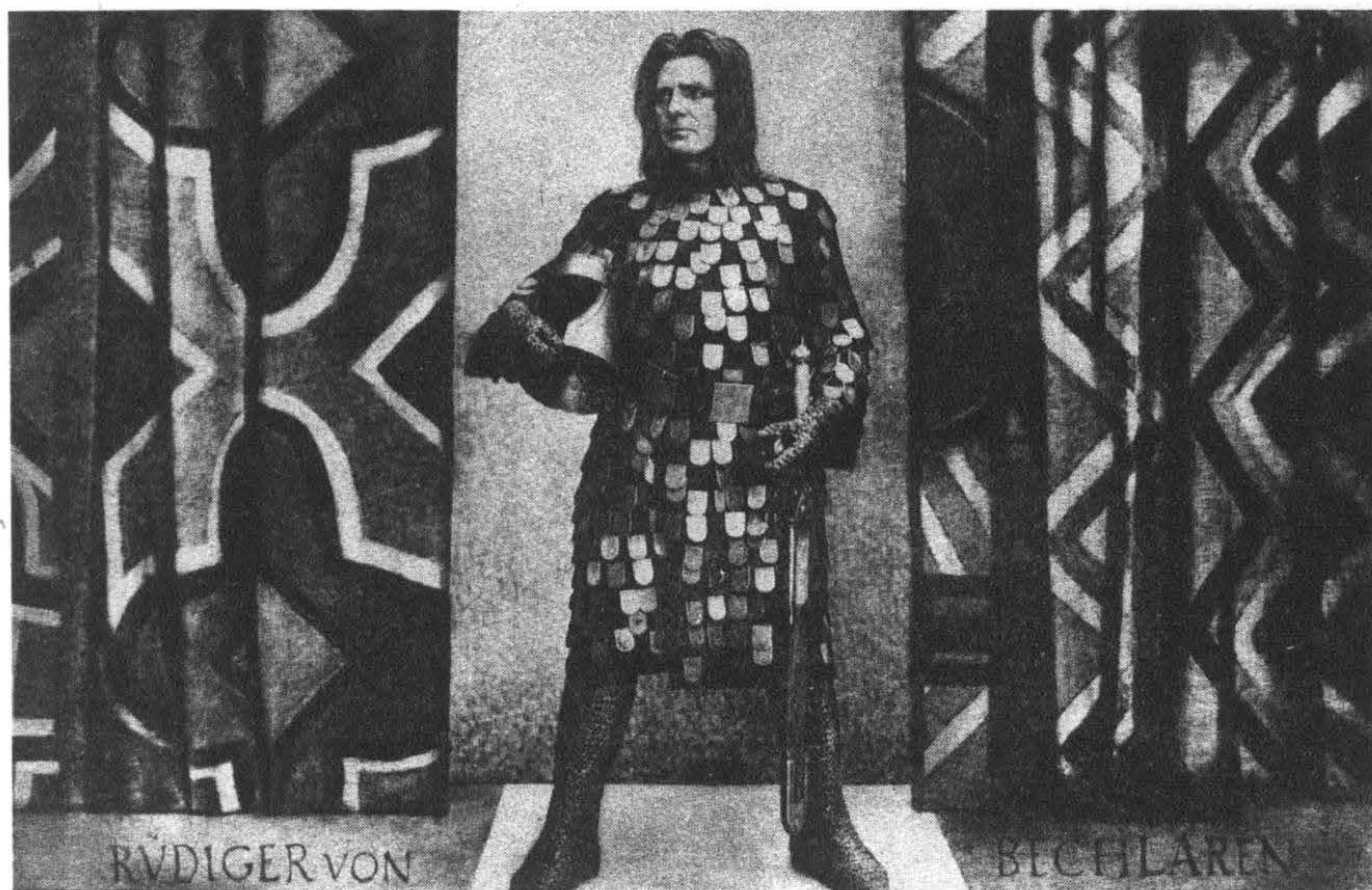
Albin Egger-Lienz, *Vjezd krále Etzela do Vídně*. 1909/10. Tyrolské zemské muzeum Innsbruck. Kaseinová malba.

Nibelungové, I. díl filmu: Kriemhilda na cestě do chrámu.





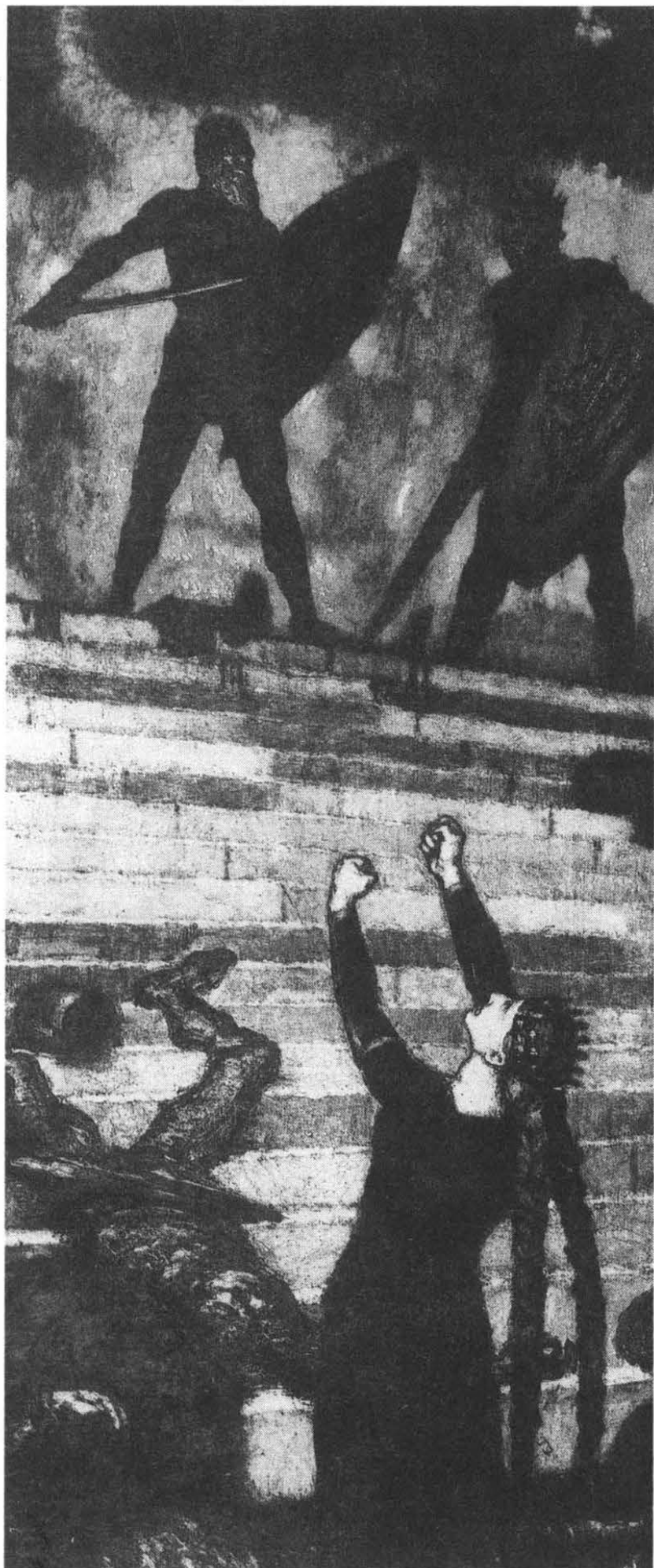
Nibelungové, II. díl filmu: Rüdiger von Bechelaren (Rudolf Rittner) přichází jako posel krále Etzela.





Nibelungové, II. díl filmu: Hagen (Hans Adalbert Schlettow) s Guntherem (Theodor Loos) v hořící hale.

Franz von Stuck, *Der Nibelungen Not*
(Zkása Nibelungů). Okolo 1920. Sou-
kromá sbírka. Olej.





Franz Metzner, *Hrabě Rüdiger z Bechelaren*. 1912. Dnes součást
Kašny Nibelungů v Kaufbeuren-Neugablonz, do r. 1968 NG v Praze.
Bronz. Foto NG v Praze.

Etzelovým manem a do děje vstupuje jako vyslanec, jenž přichází ke Kriemhildě s Etzelovou nabídkou k sňatku. Přitom Kriemhildě slíbí svou věrnost a své služby. Když pak Kriemhilda pozve své bratry a Hageny ke slavnosti na Etzelův dvůr, zastaví se tito po cestě na Rüdigerově sídle,⁶²⁾ kde jsou přátelsky přijati. Vůči Burgundům cítí teď Rüdiger závazek hostitele a přítele, navíc zasnoubí Giselherovi svou dceru. Kriemhilda potom přiměje svého muže, krále Etzela, aby se stal nástrojem její pomsty a své hosty napadl a Rüdiger se tu ocitá v konfliktu dvojí věrnosti, věrnosti lenníka a věrnosti přítele. Protože je především rytířem, zvítězí lenní závazek a závazek služby Kriemhildě. Rüdiger obrátí své zbraně proti Burgundům, kterým však dá po rytířsku příležitost k rovnému boji. Celý Rüdigerův příběh představuje uvnitř Písně o Nibelunzích mladší vrstvu, rytířský a křesťanský prvek, protiklad pohanství Hunů i Nibelungů.⁶³⁾ Navíc je tento příběh spjat s Podunajím, s Vídní. A bylo to zároveň v prvním desetiletí našeho věku, kdy rakouská kultura začala objevovat staroněmecké mýty, naroubované na domácí katolické tradice a kdy například Richard von Kralik z Lenory založil ve Vídni Spolek sv. Grálu (1905) a časopis *Der Gral*.⁶⁴⁾

Nebylo tedy náhodou, že se mladý Franz Metzner, od r. 1903 profesor Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, obrátil – v rozporu s dosavadními akcenty nibelungovské ikonografie – právě k postavě Rüdigerova, rakouského a křesťanského hrdiny eposu. Návrh kašny na téma *Bolest a boj* podal r. 1904. Rüdiger je tu zachycen ve svém krutém rozhodování, hluboce zamyšlen, s hlavou skloněnou, na složených rukou položený meč.⁶⁵⁾ Kašna byla určena pro náměstí před Votivním kostelem, při hlasování v městské radě však návrh o jeden hlas neprošel.⁶⁶⁾ Myšlenka na kašnu Nibelungů byla pak ještě jednou oživena r. 1912, opět však bezvýsledně. Teprve pět let po smrti sochaře získalo figuru, vystavenou mezitím na posmrtné výstavě a zakoupenou zde pro Moderní galerii v Praze,⁶⁷⁾

⁶²⁾ Bechelaren, dnešní Pöchlarn v Dolních Rakousích, kde bylo v r. 1987 otevřeno muzeum Písně, „die Nibelungen-Gedenkstätte“.

⁶³⁾ Srv. Otto Stoebl, *Franz Metzner*. „Deutsche Arbeit“ 4, 1905, seš. 7, s. 458. Díky tomuto článku, který zahlédl za výlohou jednoho drážďanského knihkupectví architekt pomníku Bitvy národů Schmitz, byl vlastně Franz Metzner „objeven“ pro německé umění a pověřen prestižní sochařskou spoluprací na lipském památníku.

⁶⁴⁾ Srv. Antonín Měšťan, *Der Renouveau catholique in den böhmischen Ländern*. In: *Frankreich und die böhmischen Länder im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1990, s. 41. Nový zájem o mýtus, našel odraz i v názvu výtvarného spolku „Hagenbund“.

⁶⁵⁾ Srv. *Franz Metzner, ein Bildhauer der Jahrhundertwende...* München 1977, foto č. 16-17 (ztracené návrhy reliéfů kašny na téma „Bolest a boj“), kat. č. 18 (bronzová postava Rüdigerova 1912, odlitek podle modelu z r. 1904, Österreichische Galerie Wien, inv. č. 6175) a kat. č. 62 (návrh na kašnu Nibelungů, kresba uhlím, Ostdeutsche Galerie Regensburg, z pozůstalosti sochaře).

⁶⁶⁾ O. Riedrich, c.d., s. 17.

⁶⁷⁾ Vzpomínková výstava byla uspořádána v Metznerově ateliéru v Berlíně ještě r. 1919. Už v březnu 1920 založil v Praze Karl Krattner „Metzner-Bund“ jako svaz německých umělců v Čechách (odbočky v Liberci, Jablonci n. N., Teplicích, Chebu a Českém Krumlově) a pro německý odbor Moderní galerie získal pak z pozůstalosti sochu Siegfrieda (1908) a Rüdigerova. Srv. Archiv Národní galerie, fond „Karl Krattner“ a fond „Moderní galerie“.

město Jablonec nad Nisou. Toto město mělo za sebou prudký rozmach v druhé polovině 19. století a ve 20. letech našeho věku se dotvářelo jeho nové centrum, Řemeslnické náměstí (Gewerbeplatz), kde architekt Joseph Zasche zbudoval na místě zbořeného svatoanenského kostela nový chrám Nejsvětějšího srdce Páně.⁶⁸⁾ Před ním určil místo „Nibelungovské kašně“ s ústřední figurou Rüdigeru, definitivně osazenou roku 1930.⁶⁹⁾ Dle pozdní interpretace tu opět zosobňoval dvojí loyaltitu, tentokrát jabloneckých a vůbec sudetských Němců: loyaltitu národu a loyaltitu Československé republiky [!].⁷⁰⁾

Druhý příběh se rozvinul okolo sochy Siegfrieda pro kašnu v Liberci, navrženou Metznerem r. 1906.⁷¹⁾ Model k ní předložil na všeobecné českoněmecké výstavě, konané v Liberci téhož roku.⁷²⁾ Atletickou postavu nahého Siegfrieda, zosobnění síly, doplnil sochař atributem svíčky na jeho pravé dlani, symbolem života. Siegfried měl stát na poměrně vysokém kónickém soklu, ozdobeném plochým reliéfem, mísu kašny podepíralo pak devět schoulených gigantických postav. Projekt byl určen pro nejexponovanější místo ve městě, Staroměstské náměstí před novogotickou radnicí architekta Neumanna z let 1888-1893. Původní rozměry čtrnáctimetrové mísy kašny sochař zredukoval po uvážení měřítka náměstí na devět metrů. Metzner však nebyl jednoduchý autor. Ačkoliv nám dnes může jeho velkoněmecký „mužný“ neoklasicismus připadat až příliš pádný a srozumitelný, svědčí neúspěchy mnoha Metznerových projektů o tom, že publikum nebylo na tento druh patosu připraveno a nedovedlo sochaři odpustit jeho rezignaci na „cukrářské“ manýry.⁷³⁾ V libereckém případě sice městská rada

⁶⁸⁾ Zdeněk Lukeš – Jan Svoboda, *Joseph Zasche*. „Umění“ 38, 1990, s. 541. Autoři hodnotí Zascheho projekt pro jeho rodné město (narodil se v Jablonci / N, r. 1871) jako jednu z nejvýznamnějších meziválečných sakrálních staveb u nás.

⁶⁹⁾ Rüdiger se stal novým symbolem města. V roce 1945 byla socha snesena a v 50. letech odevzdána do Národní galerie v Praze. Na její místo byl později postaven pomník Rudé armády. V roce 1968 vykoupilo sochu z prostředků veřejné sbírky město Kaufbeuren-Neugablonz, kde žije kolonie jabloneckých přesídlenců. Zde byla rekonstruovaná kašna 6. července 1969 odhalena. Srv. Gertrud Zasche, *Was kann uns Metzners Rüdiger heute bedeuten?* Kaufbeuren-Neugablonz 1969.

⁷⁰⁾ Gertrud Zasche, *c.d.*, s. 27-28. Znovupostavení Rüdigeru v Naugablonz neprošlo bezkonfliktně. Zascheová polemizuje proti výtkám o malé umělecké ceně pomníku, dále proti námitkám z levicových kruhů, které viděly v rekonstrukci pomníku symbol pomsty a odplaty a končeně proti klerikálním hlasům, které viděly v centrální postavě Kašny Nibelungů symbol pohanství.

⁷¹⁾ Srv. O. Riedrich, *c.d.*, s. 20; Otto Kletzl, *Das Schicksal eines Metznerwerkes*. „Deutsche Arbeit“ 24, 1925, s. 302-304 a Franz Metzner, *ein Bildhauer der Jahrhundertwende...* München 1977, fot. č. 18 (ztracený návrh kašny z r. 1906).

⁷²⁾ Srv. Franz Servaes, *Die Kunst auf der Reichenberger Ausstellung*. „Deutsche Arbeit“ 5, 1906, s. 365-372.

⁷³⁾ Z dalších neuskutečněných projektů možno připomenout Wagnerův pomník pro Berlín (1901), pomník císařovny Alžběty pro Vídeň (1903), monumentální kašnu pro Essen (1910), Bismarckův pomník pro Hamburk (1911) a Lessingovu sochu pro Vídeň (1912); z prací, jež byly určeny pro české země, pomník Františka Josefa pro Krnov (1908), Liebigovu sochu pro Liberec (1908).

Metznerův projekt prosazovala, postavilo se však proti němu veřejné mínění a tak se ani „Siegfriedova kašna“ nedočkala uskutečnění.⁷⁴⁾ Čas dozrál i v Liberci teprve po sochařově úmrtí. Roku 1922 byla plastika odlita v Berlíně z původního modelu a po vyřešení finančních nároků konečně r. 1926 postavena na kdysi proponované místo, na němž setrvala do r. 1945.⁷⁵⁾

Shrnuto a podtrženo, film *Nibelungové* nelze posuzovat odtrženě od jeho výtvarného zázemí. Jmenovitě jsem poukázal na inspirace historickou malbou (kompozice některých scén, pohádkovost), symbolismem (ornament, stylizace postav) i expresionismem (Island, hunský dvůr, scéna závěrečné řeže). Také formální jazyk Metznerova sochařského díla se Langova filmu v řadě bodů dotýká. Monumentalita a statičnost ve vedení herců, kritikou ostatně Langovi vytýkaná, měla ve svých cílech mnoho společného s úsilím Metznera a dalších soudobých sochařů⁷⁶⁾ o dosažení jednolité a pádné plastické formy.⁷⁷⁾

* * *

Snažil jsem se dotud přiblížit, z jakého historického a výtvarného kontextu vyrůstalo Langovo dílo. Mým záměrem zároveň bylo – a měla k tomu přispět už historie výtvarných realizací nibelungovské látky – pokusit se alespoň částečně zmapovat půdu na kterou film vstupoval u nás, stav historického vědomí o Nibelunzích. A zde je ovšem nutno rozlišovat historické vědomí (a povědomí) českého a německého obyvatelstva v Čechách.

Netřeba pochybovat o tom, že čeští Němci reflektovali německou nibelungovskou tradici včetně všech manipulací s jejími hrdiny, svědčí pro to nesporně i fakt spontánního zájmu o realizaci obou výše zmíněných Metznerových pomníků právě v 20. letech, kdy se dostávají Němci v Čechách do „obranné“ pozice. Díky vlně „lidových vydání“ můžeme počítat s tím, že poměrně široké německé publikum mohlo znát i text Písně. Už v roce 1851 byl novoněmecký překlad

Metznerovou sochou, pomníkem Mozarta (1913), určeným původně před Nové německé divadlo v Praze. Srv. O. Riedrich, c.d., passim a Karl Krattner, *Franz Metzners Kaiser Josef II. für Teplitz in Böhmen*. „Deutsche Arbeit“ 5, 1906, s. 379-380.

⁷⁴⁾ Metzner se pak k postavě Siegfrieda ještě dvakrát vrátil: r. 1908 vytvořil gráciézního Siegfrieda, který je dnes v NG v Praze (NG, inv. č. P 2117 a *Franz Metzner, ein Bildhauer der Jahrhundertwende*. München 1977, č. kat. 18) a znovu, úplně jinak, se vrátil k Siegfriedově postavě za války, roku 1916 (srv. O. Riedrich, c.d., s. 26). Liberecký projekt však za sochařova života obnoven nebyl.

⁷⁵⁾ Podle dobové fotografie, za niž děkuji dr. Miloslavě Melanové ze Severočeského muzea v Liberci, držel tento Siegfried, na rozdíl od návrhu z r. 1906, na ruce nikoli svíčku, ale jakéhosi cherubínka. V roce 1945 byla socha zničena.

⁷⁶⁾ Stejného rodu jako Metznerovy plastiky je například dílo Hanse Kletta *Licht und Kraft* na hradě v Coburgu z roku 1902, vytvořené na paměť Lutherova pobytu zde r. 1530.

⁷⁷⁾ Srv. O. Riedrich, c.d., s. 32, který mluví o respektování přirozenosti kamene a jakoby egyptských či indických kořenek Metznerova umění. Tato německá plastičnost byla dávana do protikladu s francouzským sochařstvím, s Rodinovou malířskostí, srv. O. Stoebl, c.d., s. 452.

vydán také v Praze a znovu na konci století, roku 1899, vyšlo v Praze školní vydání.⁷⁸⁾ Český překlad Písně však nebyl v 19. století a vůbec před r. 1924 pořízen.⁷⁹⁾

Bylo také řečeno, že v případě Nibelungů nelze zapomenout na podstatnou roli, kterou sehrála při zprostředkování látky Wagnerova operní tetralogie. Jsem přesvědčen o tom, že *Prsten Nibelungů* byl hlavním zdrojem asociací o hrdinech eposu, v tomto případě u českého i německého publika, dokládají to ostatně i komparace Langova a Wagnerova díla, které se objevily v kritikách filmu. Wagnerův operní cyklus se zakládal sice na jiné fabuli, to však v rovině onoho rámcového povědomí o eposu nevadilo, hrdinové byli přece titíž. Musíme si tedy položit otázku, kdy a na jaké úrovni byl Wagnerův Prsten uveden alespoň na pražských scénách.

Pražští diváci se mohli poprvé setkat se všemi čtyřmi částmi Prstenu ještě na staré německé scéně v letech 1885-1887 v inscenacích Angelo Neumanna (šéfem německé opery v Praze 1885-1910)⁸⁰⁾, muže, jehož umělecká proslulost daleko přesahovala „provinční“ pražskou scénu a který právě Wagnerovu dílu věnoval mimořádnou pozornost. Vždyť Wagnerovi byl věnován i první operní cyklus v nové budově divadla (dnešním Smetanově divadle) r. 1890 a Wagner byl pravidelně uváděn v rámci májových festivalů, předchůdců Pražského jara, jejichž tradici Angelo Neumann založil r. 1899.⁸¹⁾ V letech první světové války uvedl Karel Kovařovic první dvě opery z cyklu také na českou scénu. V překladu Josefa Vymětala bylo v Národním divadle inscenováno v březnu 1915 *Zlato Rýna*, v únoru pak 1916 *Valkýra*.⁸²⁾ Na pražskou wagnerovskou tradici mohl

⁷⁸⁾ *Das Nibelungenlied*. Sest. K. A. Hahn, Prag 1851 a *Das Nibelungenlied*. Ed. O. Henke, Prag 1899.

⁷⁹⁾ To ovšem neznamená, že epos Nibelungové byl v kruzích českých literátů skladbou nečtenou. Zvláštního ohlasu došel u Jana Erazima Vocela, který publikoval roku 1854 v Muzejníku úvahu *Aestetický význam básni královského rukopisu: Záboj a Jaroslav*. „ČČM“ 28, 1854, s. 440 n. (za upozornění děkuji dr. J. Rakovi). Vocel zde srovnává motivaci jednání Záboje z RK a hlavních postav z Nibelungů. „Hlavní důvod, na němž proslavená báseň Nibelungenlied osnována jest, záleží v náruživé pomstě Krimhildy,...avšak když konečně hrozného Hagen z Tronje...v moci své má, chce jej živého na svobodu pustiti, když jí poví, kde poklad Nibelungů jest schován...pomsta, jižto potoky krve udatných reků byly obětovány, dá se ukojiti zlatem.“ (c.d., s. 449-450). Oproti této nemravné motivaci Kriemhildině je Záboj veden ke svému konání pohnutím nad truchlivým osudem vlasti [!]. O tom, že Vocel četl Nibelungy pozorně svědčí i postřeh Vojtěcha Jiráta, který zjistil, že v části svých romancí z cyklu *Přemyslovci* (např. v *Libuši*), použil Vocel nibelunskou strofu. Srv. Vojtěch Jiráta, *Portréty a studie*. Praha 1978, s. 436 (za upozornění děkuji dr. Jindř. Pokornému).

⁸⁰⁾ Jitka Ludvová, *Německý hudební život v Praze 1880-1939*. In: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 55, 113-116.

⁸¹⁾ Srv. zatím netištěný referát Jitky Ludvové na konferenci *Pražské festivity*, pořádané Archivem hl. m. Prahy v říjnu 1989.

⁸²⁾ Srv. Hana Konečná, *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881-1983*, sv. 1-3. Praha 1983, nr. 1681 a 1726. Český *Siegfried* byl uveden na scéně ND až r. 1932 pod vedením Otakara Ostrčila, srv. H. Konečná, c.d., nr. 2448, *Soumrak Bohů* zatím na pražské české operní scéně

navázat i vídeňský dirigent Alexander Zemlinsky (v Praze 1911-1927), který, shodou okolností v časové koincidenci s uvedením Langova filmu, nově a na vysoké úrovni nastudoval a uvedl *Zlato Rýna*, *Valkýru*, *Siegfrieda* i *Soumrak bohů* v období mezi květnem 1923 a červencem 1924.⁸³⁾

* * *

Premiéra Langova filmu *Nibelungové* se odehrála v Berlíně v únoru (1. díl *Siegfried*⁸⁴⁾), respektive dubnu (2. díl *Kriemhilds Rache*⁸⁵⁾) 1924. Pražské uvedení v kině Lucerna následovalo poměrně nedlouho poté, 24. října, resp. 14. listopadu 1924.⁸⁶⁾ Film předcházela velká reklama, jež zdůrazňovala prestižní úlohu, jakou měl pro obnovenou německou kinematografii, podtrhovala společenský lesk premiéry, při níž přítomen prezident Říšského sněmu, řada ministrů a vyslanců, připomínala řeč dr. Gustava Stresemanna, tehdy ministra zahraničí, kterou pronesl na popremiérovém banketu.⁸⁷⁾ Hodně místa bylo věnováno obvyklým reklamním trikům, zdůrazňování velké nákladnosti (15 milionů Kč) a výpravnosti filmu, úspěšném ohlasu v řadě evropských zemí (jeho pařížská premiéra se měla dokonce konat v budově Velké opery!). Film byl bez obalu a barnumsky označován za dosud největší a nejkrásnější film světa.⁸⁸⁾ Diváci měli být nalákáni do kin myticko-romantickým kouzlem příběhu, velkou a tragickou láskou Siegfrieda a Kriemhildy i technickými kouzly, která film sliboval. K reklamní kampani přispěla i prohlášení tvůrců, režiséra Fritze Langa a jeho družky, autorky scénáře They von Harbou. Ti kladli důraz zvláště na svůj záměr zpřítomnit znovu 20. století svět mýtu, pokusit se znovu a jinak o to, co učinil Wagner operní řečí, tentokrát novým prostředkem, „nejlidovějším“ filmovým uměním. Jako nový pokus o zpřítomnění mýtu s výslovným odkazem na Hebbela a Wagnera byl film

⁸³⁾ Jitka Ludvová, c.d., s. 59-60, 113-116.

⁸⁴⁾ Film byl natočen v ateliérech UFA v Neubabelsbergu 1922/1924. Scénář: Thea von Harbou. Režie: Fritz Lang. Kamera: Carl Hoffmann, Günther Rittau. Stavby: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut. Kostýmy: Paul Gerd Guderian, Anne Willkommová. Masky: Otto Genath. Triková část (Sen o sokolu): Walter Ruttmann.

Hrají: Paul Richter (Siegfried), Margarete Schönová (Kriemhilda), Hanna Ralphová (Brunhilda), Theodor Loos (Gunther), Hans Adalbert Schlettow (Hagen), Bernhard Goetzke (Volker z Alzey), Georg John (Mime a Alberich) ad. Produkce: Decla-Bioscop AG, Berlín. Metráž: 3.216 m. Hudbu k filmu složil Gottfried Huppertz. – Premiéra 14. 2. 1924 v Berlíně (Ufa-Palast am ZOO). – Film byl v Německu znovu uveden v r. 1933 ve zkrácené ozvučené verzi (2.258 m) pod názvem *Siegfrieds Tod*.

⁸⁵⁾ Stejný tvůrčí tým jako v 1. dílu. V dalších rolích Rudolf Klein-Rogge (Etzel), Hans Carl Müller (Gerenot), Erwin Biswanger (Giselher), Rudolf Rittner (Rüdiger z Bechelaren), Fritz Alberti (Dietrich z Bernu). Metráž: 3.576 m. – Premiéra 26. 4. 1924, Berlín.

⁸⁶⁾ Podle údajů v pražském denním tisku.

⁸⁷⁾ Srv. „Deutsche Zeitung Bohemia“ 22. 10. 1924, s. 5.

⁸⁸⁾ Srv. zvláště „Prager Tagblatt“ 23. 10. 1924, s. 6.

uváděn i v běžné novinové reklamě.⁸⁹⁾ Fritz Lang a Thea von Harbou věnovali film „Dem deutschen Volke zu eigen.“⁹⁰⁾ Převedením do filmové řeči nechtěli příběh banalizovat, naopak jej monumentalizovali – vždyť šlo o duchovní svátost národa – a to zejména pomocí výtvarných prostředků. Právě způsob výtvarného zpracování filmu – Lang byl výtvarně vzdělán – měl vyjádřit národní svéráz.

Dílo bylo pokusem o německý velkofilm, který neměl konkurovat americkému filmu „na jeho vlastním hřišti“, to je vnějškovou výpravností, měl nabídnout vlastní, německé řešení problematiky historického filmu.⁹¹⁾ To se Langovi plně povedlo, právě výtvarná stránka učinila z *Nibelungů* jeden z milníků filmového umění. Tuto stránku věci ponechám však historikům filmu. Mne bude zajímat, jak se odrazila v Langově filmu dosavadní výkladová schémata eposu, hlavně však ona nescetná topoi, spojená s hlavními hrdiny, která existovala v povědomí o Nibelunzích a s kterými Thea von Harbou, jež si vytkla za cíl vytvořit pro scénář „nový“ příběh, obsahující všechny obecně známé motivy, nutně musela počítat. „Nebylo možné zůstat na jedné předloze, protože by jedna či druhá vzpomínka na drakobijce Siegfrieda, na Nibelungy a pana Etzela, která tkví ve vědomí lidu, musela přitom přijít zkrátka. Proto jsem rezignovala na věrné přetvoření jedné předlohy a snažila jsem se ze všech – a je jich víc než se člověku sní – vybrat to nejhezčí a znovu to přetavit v jeden celek,“⁹²⁾ prohlásila Thea von Harbou. Už proto, že mělo jít o eklektickou syntézu toho, co žilo z Nibelungů (ne však z Wagnerovy verze!) v historickém vědomí, nemohla autorka scénáře omezení daná tímto vědomím nerespektovat.

Thea von Harbou si byla dobře vědoma nesourodosti a mnohovrstevnatosti eposu, poměrně ostré rozlišení jednotlivých světů pomocí výtvarných i speciálně filmových prostředků stalo se proto jedním z úhelných kamenů koncepce filmu.⁹³⁾ Byl tu svět Siegfrieda drakobijce, tedy svět pohádky, dále svět středověké dvorské kultury, reprezentovaný burgundským dvorem ve Wormsu, byl tu tajemný a hrozivý Island-Isenland, sídlo Brunhildino a byl tu konečně barbarský východní svět Hunů. Až do posledního detailu Lang propracovává formální řeč těchto „světů“. Ve světě Siegfriedově je nejpůsobivější sluj pokladu, se zdvojenými skalními

⁸⁹⁾ Např. „Deutsche Zeitung Bohemia“, 23. 10. 1924: „Nach Hebbel und Wagner hat sich nun die Kunst der neuesten Zeit, die Kinematographie, des Nibelungenstoffes bemächtigt.“

⁹⁰⁾ Kanzog 1987, s. 203.

⁹¹⁾ Srv. Fritz Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*. Cit. podle Prinzler 1986, s. 210.

⁹²⁾ Thea von Harbou, *Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*, s. 10. Cit. podle Heller 1991, s. 354-355. Srv. též Thea von Harbou und Fritz Lang, *Vom Epos zum Film*. In: Storch 1987, s. 96 a Thea von Harbou, *Das Nibelungenbuch*, München 1923.

⁹³⁾ Srv. Fritz Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*. Cit. podle Thea von Harbou und Fritz Lang, *Vom Epos zum Film*. In: Storch 1987, s. 97, a Heller 1991, s. 358.

sloupy a přikovanými postavami skřetů. Je to vysoké zaklenutý prostor, jakási mytická „rotunda“, připomínající Halu mrtvých v památníku „Freikorpsu“ na slezském Annabergu⁹⁴) a další „mrtvé“ prostory pod velkými a ponurými německými pomníky počátku století, např. eisenaušským pomníkem buršenshaftů (1902), hamburským pomníkem Bismarcka (1906) či Kreisův návrh pomníků téhož železného kancléře pro Bingerbrück (1910).⁹⁵) Jiným druhem bizarnosti vyniká Brunhildin ostrov vprostřed hořícího moře, vskutku islandská vulkanická krajina se skalisky, jež připomenou svět fantaskních „lesů“ Maxe Ernsta na jeho obrazech z dvacátých let. Nejpropracovanější je ovšem ornamentika wormského dvora, založená na přísné symetrii a řádu. Na secesní kořeny tohoto ornamentu jsem už poukázal. Ornamentizováni jsou i lidé, zejména kompars. Nejvýrazněji snad v úvodní scéně se zbrojnoši, přes jejichž záda je zabírán defilující průvod dvořanů, ale i scéně s příjezdem Brunhildy do Wormsu, když islandská královna kráčí před Guntherem po štítech bojovníků z lodi na pevninu, ve scénách před chrámem a jinde. To byl svět, s kterým se měl německý divák vskutku identifikovat! Pravým protikladem tohoto světa pevného řádu je svět Hunů, v němž se vše rozplývá v jakési amorfnoti. A opět zde hraje svou roli kompars, bizarní skřeti nárudek, pohybující se přiskoky. Snad nejlépe je kontrast obou dvorů patrný na postavách pěvců, ušlechtilého aristokratického Volkera a hunského šaška Webe-la. Bizarnost je tu tak vystupňována, že byl Lang dokonce obviněn z jistého druhu rasismu.⁹⁶) Myslím však, že tomu tak nebylo, byl to jen další extrémní projev jeho představ o stylové čistotě.

Své formální prostředky k rozlišení jednotlivých prostředí nevolil Lang s nějakou historizující úzkostlivostí. Etnografické atributy Hunů pocházely prý z berlínského muzea jihomořských (pacifických) kultur⁹⁷), také ornamentální pojednání interiérů wormského hradu má daleko ke skutečnému raně středověkému výtvarnému projevu. Lang není „archeolog“, použije-li nějakého výtvarného motivu, chce tím vyvolat spíše asociace. Jeho řeč je řečí symbolů⁹⁸), řečí neobyčejně květnatou, užívající symboly vskutku mytické a dávno zasuté (Siegfriedovo troubení na roh před Brunhildiným hradem, přípitek krví na bratrství Siegfrieda a Gunthera, Hagen sedící před zavražděním Siegfrieda s obnaženým mečem na kolenou, „Bahrprobe“, Rüdigerova přísaha na ostří meče), symboly významu národního a sebeidentikačního (podoba Siegfrieda – mladého plavého hrdiny, Siegfriedův bílý kůň, dubový les), obecně srozumitelné symboly přírodní (čistý

⁹⁴) Srv. Lutz Tittel, *Die Spur der Nibelungen in deutschen Monumentaldenkmälern*. In: Storch 1987, s. 94-95.

⁹⁵) Lutz Tittel, *Das Niederwalddenkmal 1871-1883*. Hildesheim 1979, fotografická příloha nr. 63 a Samuel Lublinski, *Bismarck*. In: Storch 1987, s. 225.

⁹⁶) Heller 1991, s. 358-359.

⁹⁷) Heller 1991, s. 362.

⁹⁸) O znacích a symbolech také Kanzog 1987, s. 218-221.

pramen, z něhož pije Siegfried před tím, než je zabit; loučení Siegfrieda s Kriemhildou pod kvetoucím stromem; „věčná“ zima v lese, na místě vraždy, kde si nabírá Kriemhilda na památku prstí promíšenou se Siegfriedovou krví; temnota noci, v které je zavražděný nesen na hrad), sexuální (místo Brunhildina pasu, symbolu čistoty v Písni, který jí Siegfried odebírá, nastupuje ve filmu symbol decentnější, náramek s hadem), symbolika černé a bílé barvy v ostrém expresionistickém kontrastu (v setkání a v „souboji“ královen) atd. Langovou důslednou stylovostí – „Willen zum Stil“ – jsou poznamenány nejen komparsní, ale i hlavní postavy. Právem bylo poukázáno na gestiku a komponování skupin, připomínajících symbolistní obrazy Maxe Klingera a Arnolda Böcklina.⁹⁹⁾

Jak byli ve filmu představeni hlavní hrdinové eposu, jak je poznamenal víc než stoletý vývoj různých účelových interpretací, který jsem shrnul úvodem? Oproti Siegfriedovi válečníkovi, jaký zdomácněl v propagandě z doby světové války, vrátil se u Langa „očistěný“ plavý hrdina z mýtů, v podání Paula Richtera až trochu zženštilý. Kriemhilda Margarethy Schön také dokázala být spíše křehká než vskutku pomstychtivá. Pravděpodobně jedním z nejlepších hereckých výkonů ve filmu je Brunhilda Hanny Ralphové, pohansky živočišná a krutá. V rámci tohoto trojúhelníku si divák mohl najít klasický milostný romantický příběh a přitom mu byly v trochu oslazené podobě připomenuty „charaktery“ hrdinů: Siegfriedova neohroženost, Kriemhildina oddanost a pak láska až za hrob, Brunhildina sveřepost v pomstě za urážku. Ještě blíže aktuálnímu čítankovému výkladu se dostáváme u postav válečníků. Vynikající je Hagen, uvedený samozřejmě titulkem: „Hagen, nejvěrnější z věrných“, s ponurým „atributem“ okřídlené přílby velice úsporný v pohybech, strážce rodu a jeho zákonů. Podobně „hieratickou“ rytířskou postavu představuje v druhém dílu také Hagenův spojenec a pak protihráč Rüdiger. Válečníci mají ovšem působit nelítostně. Vždyť i propagační leták k filmu tvrdil: „V dějinách světa nebylo záludnějších brachů, bezohlednějších věrolomníků a chladnokrevnějších vrahů než byli Germáni. Ale, a to je hlavní věc, byli vždy lidmi, kteří stáli za svým slovem a svými činy!“¹⁰⁰⁾ K tomu netřeba nic dodávat.

„Kritika“ či spíše novinářský ohlas filmu v českém i českoněmeckém tisku ulpíval většinou na povrchnostech. Chváleny byly především nové možnosti filmového umění, které daly vzniknout dokonalým iluzím exotického prostředí¹⁰¹⁾, obrovské nadšení recenzentů budil pravidelně drak, který „byl na scéně vždy směšný“ (myšleno u Wagnera), zatímco zde tento div techniky, manipulovaný stopadesáti asistenty, plně přesvědčoval. Píše se o fantastické mašinérii, evokující „prvotní doby lidstva, kdy bojovali lidé s posledními zbytky ještěřů“¹⁰²⁾

⁹⁹⁾ Heller 1991, s. 361.

¹⁰⁰⁾ Cit. podle Mackensen 1984, s. 254.

¹⁰¹⁾ „Prager Tagblatt“ 24. 10. 1924, s. 6 a „Deutsche Zeitung Bohemia“ 24. 10. 1924, s. 5.

¹⁰²⁾ Např. „Národní politika“ 24. 10. 1924.



Nibelungové, II. díl filmu: Siegfried se koupe v dračí krvi.

HUNGER IST HOCHVERRAT

Die Pleite

Preis: 20 Goldpfennige

Nr. 8, November 1923



George Grosz, *Siegfried Hitler*. 1922/23. Perokresba. Obálka časopisu „Die Pleite“ č. 8, listopad 1923.

[sic!]. Dojímal hasnoucí pohled zabitého draka, s nímž „uhasíná celý jeden svět“. Vzácnější byly reflexe uměleckých kvalit příběhu. Výjimkou je zde Večerník Práva lidu, který pochopil didaktický význam filmu: „Jen toho nechápeme,“ psal recenzent, „že film není přístup mládeži zejména studující, že je to germánská epopej by přece nemělo rozhodovati! [podtrhl Z. H.], spíše by tu měly padati na váhu umělecké a básnické kvality díla, které jsou jistě pozoruhodny.“¹⁰³⁾ Prager Tagblatt připomněl, že Fritz Lang je silnou uměleckou osobností, jež v sobě nezapře malíře.¹⁰⁴⁾ Soudobá německá kritika nebyla vždy tak milosrdná a Herbert Ihering (Berliner Börsen-Courier) například filmu vytkl statičnost, přílišnou stylizaci a slabé herecké výkony. Hovoří o „stylu knižní malby“, Lang prý obětoval film ilustraci¹⁰⁵⁾. Umělecké kvality filmu, stylová důslednost, „expresionismus“, byly rozpoznány až s jistým odstupem.¹⁰⁶⁾

* * *

Zdálo by se snad, že mýtičnost díla a jistý kult násilí – závěrečné orgie vybíjení Nibelungů na Etzelově hradě zaujmají přes čtyřicet minut promítacího času – vyhovovaly populistické („völkisch“) a nacionalistické recepci díla. Na to byl však Langův film příliš kvalitní podívanou, příliš konsekventně uměleckým činem.¹⁰⁷⁾ Další recepce nibelungovských tradic šla dále spíše těmi cestami, jež naznačila léta první světové války: Nibelungové se stali „součástí“ státní doktríny, v nacistické školní výuce sloužili hrdinové Písně jako vzor heroismu, víry v osud, hrdinské smrti pro národ, mužné cti a věrnosti.¹⁰⁸⁾ V době nepodařeného mnichovského puče byl ještě Hitler karikován Georgem Groszem jako „starogermánský“ ochlupený Siegfried,¹⁰⁹⁾ po nástupu nacistů však šly žerty stranou. Mýtus se stal součástí slovníku nových mocných. V projevu nad mrtvým Hindenburgem poslal jej Hitler k bojovníkům do Walhally,¹¹⁰⁾ své poslední „perverze“ se dočkal

¹⁰³⁾ B. Bělohlávek ve „Večerníku Práva lidu“ 21. 5. 1924 (film byl tehdy uveden v Lucerně v předpremiéře pro zvané hosty), s. 3.

¹⁰⁴⁾ „Prager Tagblatt“ 23. 10. 1924, s. 6.

¹⁰⁵⁾ Herbert Ihering v „Berliner Börsen-Courier“ 1. 5. 1924. Cit. podle Prinzler 1986, s. 212.

¹⁰⁶⁾ V české kritice např. šifra „zs“ v „Lidových novinách“ 9. 4. 1932 (při příležitosti znovuuvedení filmu), s. 5.

¹⁰⁷⁾ Po nástupu nacistů k moci Fritz Lang emigroval do USA. Z literatury o Langovi vyjímám Lotte Eisner, *Fritz Lang*. London 1976; Fritz Lang, *The Image and the Look*. Ed. Stephen Jenkins, London 1981 a Frieda Grafe, Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler a Peter Syr, *Fritz Lang*. München–Wien 1986.

¹⁰⁸⁾ Srv. Ehrismann 1974, s. 272 a Werner Wunderlich, *Ein Hauptbuch bei der Erziehung der deutschen Jugend... Zur pädagogischen Indienstnahme des Nibelungenliedes für Schule und Unterricht im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 130–131.

¹⁰⁹⁾ Obálka časopisu „Die Pleite“, č. 8, listopad 1923.

¹¹⁰⁾ Ehrismann 1974, s. 274.

motiv věrnosti.¹¹¹⁾ Přijetí mýtu nacisty vrcholilo pak ve slavném Göringově projevu k východní armádě z 30. ledna 1943 proneseném v posledních dnech stalingradské bitvy, kdy bylo zřejmé, že porážka je již neodvratná.¹¹²⁾ Hermann Göring tu vyzval německé vojáky k poslednímu boji, „smysluplné oběti“, boj u Stalingradu vyhlásil – skoro jasnozřivě – za opakování boje Nibelungů v Etzelově hradu. Mýtus a život na chvíli splynuly. Boj ve stalingradském kotli byl opravdu koncem Nibelungů-Němců. A jako se německý národ po r. 1945 rozešel se svými dějinami, tak se rozešel i se symbolikou, čerpanou z Písně o Nibelunzích.

Přehled častěji citované literatury:

- Brackert 1971: Helmut Brackert, *Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie*. In: *Mediaevalia litteraria*. (Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag). Ed. Ursula Hennig, Herbert Kolb, München 1971, s. 343-364.
- Ehrismann 1974: Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche-Werk-Wirkung*. München 1974, kap. V.: Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes, s. 242-285.
- Frühwald 1987: Wolfgang Frühwald, *Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 17-40.
- Heller 1991: Heinz-B. Heller, 'Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt'. Fritz Langs *Nibelungen-Film*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 351-369.
- Kanzog 1987: Klaus Kanzog, *Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Hg. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 202-223.
- Mackensen 1984: Lutz Mackensen, *Die Nibelungen. Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. Stuttgart 1984.

¹¹¹⁾ Nacistický právník Karl Siegart interpretoval v právním „zdůvodnění“ krvavého potlačení Röhmovy puče stát jako dobrovolný svazek, založený na slibu věrnosti [!]; Himmler je srovnáván s Hagenem. Srv. von See 1991, s. 91-92.

¹¹²⁾ Srv. Mackensen 1984, s. 255 a Peter Krüger, *Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30. 1. 1943*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 151-190.

- Mattausch-Schmidt Roswitha Mattausch – Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Vom -Linsenhoff 1978: Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes*. In: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*. (Kat. výstavy v Historisches Museum Frankfurt), Frankfurt 1978, s. 303-325.
- Münkler-Storch 1988: Herfried Münkler - Wolfgang Storch, *Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin 1988.
- Píseň o Nibelunzích Píseň o Nibelunzích. Přel. Jindřich Pokorný, úvod napsal Pavel 1989: Trost. Praha 1974, 2. vyd.
- Prinzler 1986: *Verleihkatalog Nr. 1*. Ed. Deutsches Institut für Filmkunde und Stiftung Deutsche Kinemathek. Red. Hans Helmut Prinzler, Frankfurt a.M. - Wiesbaden - Berlin 1986, s. 209-212.
- von See 1991: Klaus von See, *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?* In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 43-110.
- Storch 1987: *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. Ed. a přípr. Wolfgang Storch. (Kat. výstavy v Haus der Kunst v Mnichově), München 1987.
- Wappenschmidt 1991: Heinz-Toni Wappenschmidt, *Nibelungenlied und Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Wege der Identitätsfindung*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 219-250.

RESÜMEE

Das Nibelungenlied in der Geschichts- und Kulturtradition der Neuzeit (und der Film 'Die Nibelungen' von Fritz Lang)

Zdeněk Hojda

In dem ersten Teil seiner Studie folgt der Autor die Geschichte der „zweiten“ Rezeption des Nibelungenliedes im deutschsprachigen Raum seit der Wiederentdeckung des Textes i. J. 1755. In den Jahren der Befreiungskriege, um 1810, wurde das Nibelungenlied ein nationales Heiligtum, ein Mythos aller Deutschen, seine Helden wurden zu Vorbildern

der deutschnationalen Tugenden. Seit 40-er Jahren des 19. Jh. diente das Lied immer mehr als Instrument im Kampf für die deutsche Einheit; in ambitionierten Projekten haben den Stoff zwei Künstler adaptiert, Ch.F. Hebbel zur dramatischen Trilogie, R. Wagner – auf Grund der Urfassung der Sigurd-Geschichte in nordischen Sagen – als vierteiliges Opernwerk 'Ring der Nibelungen'. In Böhmen fanden die Nibelungenversen in Romanzen J.E. Vocel's Spuren hinterlassen, derselbe setzte sie auch der verfälschten 'altböhmischen' Königshofer Handschrift gleich, moralisch die letztere bevorzugend.

Im vereinigten Deutschland entwickelten sich die Nibelungen zu einer integrierenden historischen Tradition, der Nachdruck lag nun auf der heldenhaften Figur Siegfrieds, und – mit dem bevorstehenden Krieg immer stärker – auf der Treue Hagens. Die 'Nibelungentreue' wird zu einer Staatsdoktrin. Alles das beeinflusste das Drehbuch des Nibelungen-Filmes von Thea von Harbou, die eklektisch einen neuen Text zu verfassen – mit allem, was im Bewußtsein des Volkes von Nibelungen lebte – bestrebt war.

Genauso wichtig, wie die politischen und nationalen Interpretationen des Nibelungen-Mythos, scheint für die Form des Fritz Lang-Filmes die ältere ikonographische Tradition zu sein. Der Autor hebt vor allem die Malerei des Historismus hervor – da faßt er u.a. die Geschichte des Bildes 'Kriemhilds Klage' von Emil Lauffer, das in Prag 1881 ausgestellt wurde, zusammen – weiter scheint einen großen Einfluß die Malerei des Jugendstils (C.O. Czeschka, A. Egger-Lienz, F. von Stuck) und des Expressionismus (J. Hegenbarth) auszuüben. Eine besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor den Schöpfungen des monumentalen Neoidealismus, vor allem den zwei 'Nibelungenbrunnen' vom deutsch-böhmischen Bildhauer Franz Metzner. Der erstere 'Rüdiger-Brunnen' (1904), ursprünglich für Wien geplant, wurde zwischen 1925 und 1930 in Gablonz a.N. neu aufgestellt, der zweite 'Siegfried-Brunnen' v.J. 1906 fand seinen Platz in Reichenberg i.J. 1926. Beide Werke brachten das starke 'Nibelungen-Bewußtsein' in Sudetenländern zum Ausdruck, wo das Lied z.T. als 'der große Epos der Grenzlandskämpfe' verstanden wurde.

Im letzten Teil schätzt der Autor die Rezeption des Filmes in Böhmen, nach seiner Prager Uraufführung im Oktober 1924. Die Rezeption im Publikum haben die oben genannten politischen und künstlerischen Interpretationen sicher beeinflusst, die Kritik machte jedoch nur Parallelen mit dem inhaltlich unterschiedlichen Wagner'schen Bühnenwerk, das in Prag vor kurzem sowohl tschechisch (die ersten zwei Opern 1915/16) als auch deutsch (alle vier Opern 1922/24) aufgeführt wurde. Sonst folgten die Kritiker die Film-Reklame, am meisten schätzten sie die Filmtechnik und die Ausstattung. Die künstlerischen Werte sind erst in 30-Jahren entdeckt worden.

VLADISLAV VANČURA V ZAJETÍ FILMU

Jiří Holý

1.

„Byl tu především film. Ten byl Vančurovi křížovatkou, na které se setkávala jeho básnická fantazie s malířským viděním scén... Sepětí toho obojího bylo velmi úzké a projevilo se v literární tvorbě Vančurově řadou filmových povídek, z nichž většinu pozná publikum teprve po zveřejnění Vančurovy pozůstalosti...“¹⁾

Tato slova napsal Jan Mukařovský v roce 1945. Od té doby bylo téma Vančura a film mnohokrát připomínáno, vznikly i speciální studie (Luboš Bartošek, Pavel Taussig). Dnes se Vančura bez diskusí řadí k představitelům českého filmového umění, mluví se s respektem o jeho tvůrčím a organizačním úsilí, filmy *Před maturitou*, *Na sluneční straně*, *Marijka nevěrnice* a *Naši furianti* patří k výrazným kapitolám kinematografie třicátých let.

A přesto filmové texty, o nichž těsně po válce psal Mukařovský, knižně dosud nevyšly. Přitom už v roce 1929 přinesl časopis *Panorama* zprávu, že Vladislav Vančura chystá k tisku soubor svých „filmových libret“. Soubor nikdy nevyšel a ani není známo, co měl obsahovat. V autorově pozůstalosti se zachoval lístek psaný jeho rukou, na němž je seznam filmových námětů a povídek. Některé se dochovaly, o jiných – jako je např. *Cirkus*, *Kuchař z vagónu restaurant*, *Dvojník* – nevíme nic. Byla tato díla vskutku napsána a připravena k vydání?

Ať tak či onak, skutečností je, že většinu písemností zabavili úředníci gestapa po Vančurově zatčení v květnu 1942. Zamýšlenou edici tedy nemůžeme rekonstruovat, nicméně v pozůstalosti zůstalo ještě dost rukopisů určených pro film. K dispozici je několik textů, které vyšly za autorova života v časopisech, a také scénáře uchované v dokumentačních archívech (*Před maturitou*, *Láska a lidé*).

¹⁾ J. Mukařovský, *O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku*. In: J. M., *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 781.

Vančurovy texty pro film, veřejnosti téměř neznámé, čítají stovky stránek...

Přitom se však Vančurova filmová práce neomezovala na náměty, synopse, filmové povídky a scénáře, případně ještě na filmové posudky, úvahy o filmu a činnost organizační. Vančura působil jak známo i jako režisér. Tím spíše musíme při hodnocení jeho filmových textů vzít v potaz, že je nepsal (jako své dílo beletristické) pro čtenáře, ale že měly především sloužit jako podklad pro natáčení. Nejsou to vlastně artefakty samy o sobě – jsou to stavební kameny pro příští díla, jejichž povaha bude určena až součtem nejrůznějších složek (vizuálních, akustických, technických postupů). Jinak řečeno je to „struktura, která chce být jinou strukturou“, jak pojmenoval slovesné texty pro film P. P. Pasolini. Projevuje se to hlavně na jazyku a stylu: organizace tvaru zdaleka není tak nápadná jako v autorových prózách a dramatech. Slovo zde nemá funkci převážně estetickou, ale obvykle více či méně referující.

Bylo by proto bláhové stavět se do role advokáta a dokazovat, že Vančurovy texty pro film v ničem nezadají vrcholům tvorby literární. Není tomu tak. Ale přece nejsou – ani ve fázi režijního scénáře – pouhou technickou pomůckou k natáčení a nejsou tudíž ani samy o sobě bez ceny. Novější uměnověda nás už poučila, že i tvary vzniklé s jiným než bezprostředně estetickým záměrem se mohou stát umělecky relevantní. Mnohé z těchto filmových textů doplňují a nově osvětlují dílčí složky i celek Vančurova díla. A navíc dokládají opravdu intenzivní zájem o oblast filmu – to je věc zásadní povahy. Troufám si říci, že Vančurův vztah k filmu je jedním z klíčů, které otevírají celou jeho estetickou koncepci světa.

2.

Kde hledat zdroje Vančurova vztahu k filmu? Nejprve asi ve výrazném tvůrčím zájmu o výtvarné umění (v mládí jak víme potlačoval i literární ambice), který formoval celé Vančurovo umělecké založení. Literární věda už zaznamenala vizuální aspekt autorova díla, snad bychom ještě přesněji mohli mluvit o pulsující, dynamické vizuálnosti (viz třeba konstrukci metaforických srovnání, pro Vančuru příznačných). Děje i postavy vidíme před sebou s konkrétní názorností, není to však Jiráskova „malířská“, zevrubná popisnost, Vančura pracuje s krátkými, rychle se proměňujícími záběry.

Můžeme takový způsob modelování skutečnosti připsat na vrub filmu a jeho působení? Ano i ne. Časté proměny úhlu zobrazení, posuny celé vypravěčské perspektivy lze vyložit i jako důsledek působení kubistické a postkubistické malby. A v širším smyslu je to součást obecnějšího pohybu na terénu moderního umění (a právě tak i moderního myšlení), který zpochybňuje představu „objektivního světa“, světa neproměnně daného a rozumem vypočitatelného.

Vančurův individuální zájem a dispozice se tak prořaly s dobovým směřová-

ním literatury k dynamické vizuálnosti (celá moderní kultura je v nebývalé míře vizuální) a zejména s avantgardním nadšením pro „desátou múzu“, jak nazval film Apollinaire. Mladé umělce přitahovala poetika němého filmu: pohyblivá názornost, která nepopisovala, ale přímo sugestivně ukazovala proudící skutečnost, čarovná schopnost přenášet děj i diváka do dalekých krajín, elementární grotesknost a také lyričnost. Film se stal paradigmatickým „poezií“, základem všech uměleckých druhů, jež zvolna splynou a v souzvuku s revolucí se budou širokým proudem rozlévat do života.

Malíř Jindřich Štyrský v roce 1923 napsal: „Viděli jste ve filmu stát u moře Pickfordovou, pomalu otáčela hlavu a dlouze a nyní dívala se svými jasnými očima na nás – tj. na několik set, několik tisíc lidí – MONO LISO – nemůžeš konkurovat!“ Nadšení pro kinematograf demonstrovalo okázalou roztržku s tradicí. Film, plebejská podívaná a zároveň zázrak strojové techniky, se stal praporem devětsilovského programu, programu, který chtěl přeskóčit hranice uznávaného estetičtva a proměnit se v život budoucnosti. „Film, jenž je básní uprostřed světa, jenž je zdrojem síly moderní poezie, spojí opět nové umělce s diváctvem,“ prohlašoval teoretický bubeník hnutí Karel Teige.

Vančuru neoslňovala dobová exotika rychlovlaků, velkoměst, préríí a tropů, k níž kina tak vydatně přispívala. Nebyl tak bezmezně opojen dobyvačnou mocí industriální techniky, z které se mělo zrodit nové umění a s níž bylo kino mnoha nitkami spojeno. A přece sdílel – pokud jde o film – avantgardní entuziasmus. Podle Vančurova názoru film není jen drama snímané kamerou, ale hlavně výtvarná záležitost. Má zvláštní vyjadřovací jazyk, živý obraz, a proto se nabízí „bezpočet prostředků. Myšlenka, pohyb, zástup, všechny živly a účinky sil budou jeho herci. Básníka film nic neomezuje. Klíčení trav, neviditelné hvězdy, Himaláje, vše, čeho se dotkne jeho poezie, zobrazí projekční plátno.“²⁾

Vančura tedy pojímá film v avantgardních intencích jako básnění. Je to oživující schopnost vnímat realitu ne jako součet daných, předmětných sil, ale vidět ji barevným sklíčkem otevírajících se, nekončících možností. Avšak básnění je u Vančury také – a zde se už jeho postoj trochu liší od avantgardní praxe – jen krásné zdání, iluze. V závěru prózy F. C. Ball (1922), která líčí s groteskní nadsázkou zrod, vzestup a pád fotbalového týmu, narážkami připodobněného Devětsilu, se praví, že ze slavného klubu zbyl nakonec jen komerční filmový snímek jejich zápasu. „Neboť jest prý krásnější to, co již není, a biograf jest novou skutečností.“ Film, krásné snění, se tu napůl ironicky předestírá jako pozitivní protipól faktické skutečnosti.

Vančuru stejně jako Nezvala či Seiferta okouzlovala lyrická poetičnost. Ale autor Pekaře Jana Marhoul si zároveň jako málokdo jiný uvědomoval i druhou stránku věci: poetičnost může zastřít reálné proporce světa. Nikoli snění, krásné

²⁾ Film. „České slovo“ 21. 8. 1920.

imaginativní vidiny, ne abstraktní utopické projekty – ale denní činná práce proměňuje tvář světa, v němž žijeme.

Proto i film, básnění v obrazech, nemůže zůstat ve sféře proklamativních utopií, měl by se stát skutečnou kulturní silou. Vančura sice během dvacátých let sdílel radikální postoj avantgardy k tehdejší české kinematografii – v roce 1929 píše, že vše, co lze v této souvislosti říci „bylo by negativní či obráceno do budoucnosti“³⁾ –, nicméně se nespokojil s povšechným přezíráním a s otiskováním nerealizovatelných „filmových básní“. Hledal i faktické cesty k uskutečnění svých představ a na rozdíl od většiny avantgardních druhů se je soustavně pokoušel uskutečnit. Z početného houfu Devětsilu zbylo nakonec jen několik umělců, kteří se zapsali do dějin našeho filmu: Jindřich Honzl, Jiří Voskovec a Vladislav Vančura.

3.

První Vančurovy texty pro film se hlásí k žánru avantgardních „scenárií“, jak je pěstovali Nezval, Seifert, Teige, Černík, Voskovec a jiní.⁴⁾ Nenapravitelný Tommy (otištěný v časopise Host 1926) využíval a parodoval americké dobrodružné filmy, snímky s „maniakem rychlosti“ Tomem Mixem či plavovlasou Pearl Whiteovou, proslavenou „Pavlinou v nebezpečí“ (Pavlina se jmenuje dívka Tommieho srdce i u Vančury). A přece dílko není pouhou parodií, za groteskní clonou a za zesměšněním amerikanismu prosvítají opravdové hodnoty: optimismus, odvaha, energická činnost.

Následující Lethargus (v časopise ReD 1929) je vážným a promyšleným pokusem přesahujícím avantgardní filmové hříčky. Využití optického triku, spojování záběrů, práce s detailem (viz souběžně vydaný Poslední soud!), reminiscence a představy vklíněné do děje (rovněž rys, který se objevuje v prózách a dramatech) – to vše už naplno prozrazuje filmové vidění. Misionář Forde, milovník dětí, zvířat a gramofonu, má v sobě nepokojnou krev Vančurových snů, kteří byli oslněni bleskem svého snu a ubírají se mimo běžné konvence. V rozhodné chvíli se neleká činů ani obětí.

Na pohled exotické téma i prostředí – boj s epidemií v Ugandě – překrývá lidská konkrétnost pohledu, sociální přesvědčivost; protiklad netečnosti mocných úředníků a solidarity lékařů (Forde, Němec Koch, Japonec Hata). Synopse se sice nestala podkladem filmu, ale autor se k ní vrátil a text přepracoval v drama Jezero Ukereve (premiéra 1936 ve Stavovském divadle).

³⁾ V. Vančura, *Hospodaření s věcmi umění* (přednáška). „Panorama“ 7, 1929, č. 5-6. Knižně in: V. V., *Rád nové tvorby*. Praha 1972, s. 72.

⁴⁾ Srov. texty a úvodní komentář v knize V. Hradské *Česká avantgarda a film*. Praha 1976.

Historie vzniku prvního Vančurova filmu *Před maturitou* je vcelku známá. Na počátku třicátých let autora vyzval ke spolupráci Julius Schmitt, spoluzakladatel a produkční výrobní společnosti A-B. Původní námět byl Schmittův: příběh o studentech a jejich komickém profesorovi, nepříteli sportu. Vančura námět podstatně pozměnil, přenesl jej z roviny veselohry do podoby mnohostranného díla s lyrickými, humornými i dramatickými momenty. Vypracoval za pomoci J. Neuberga scénář⁵⁾ a účastnil se i dalšího pracovního postupu. Pozval ke spolupráci avantgardní přátele Vítězslava Nezvala, E. F. Buriana a Bedřicha Feuersteina. Prosadil Jindřicha Plachtu, dosud komediálního herce, do dramatické úlohy profesora Kleče. Dlouho zkoušel a vybíral představitele studentských rolí. I přes laxní postoj režiséra Svatopluka Innemanna požadoval natáčení neobvyklých záběrů, pokud to ve starém vinohradském ateliéru vůbec bylo možné.

Náklady na přípravu a natáčení nebyly právě malé, jen hledání vhodných typů studentů a studentek prý stálo pětadvacet tisíc předválečných korun. Ale výdaje pokryl nečekaný divácký úspěch, i kritický ohlas byl příznivý. Psalo se o promyšlené koncepci, o převaze obrazové složky, o znatelném zvýšení vkusu české kinematografie⁶⁾. Zmínky o „vrcholném dílu, k jakému dosud český film dospěl“ nebo dokonce o „prvním vážném kroku českého filmového umění“⁷⁾ byly ovšem přemrštěné (když ignorovaly třeba Machatého *Erotikon* nebo Antonovu *Tonku Šibenici*) – a nadnesená byla i záporná reakce na ně v Tvorbě, motivovaná více ideologickými než estetickými zřeteli.⁸⁾ Podobně vnějškově přistupoval k dílu i S. K. Neumann, pokud z určitých nedostatků (sentimentálnost scén kolem Máchova jezera, nevěrojatnost Klečovy proměny v závěru) vyvozoval Vančurovu nezpůsobilost k filmové práci.⁹⁾

Avšak jiná Neumannova námitka, která poukazovala na absenci sociálního pozadí, nebyla tak nepatřičná. Alespoň sám Vančura zřejmě cítil její pádnost, když ve svém dalším nedokončeném díle, které už samostatně režíroval, v krátkometrážním snímku *Burza práce* (1933), rozvinul právě sociální motivy. Ratajova bezvýchodná situace zde nemá individuálně psychologické, ale viditelně společenské kořeny: je to výluka z práce, nezaměstnanost, která způsobila proměnu

⁵⁾ Titulky filmu, který měl premiéru 9. 9. 1932, uváděly Vančuru pouze jako „uměleckého poradce“. Z dobových ohlasů v tisku i ze vzpomínek pamětníků (J. Schmitt, *Vančurův film Před maturitou*, „Svobodné slovo“ 25. 11. 1947) je však zřejmé, že Vančura se podstatně podílel na námětu, scénáři a zčásti i na režii díla. Rozbor dochovaných textů to potvrzuje: ve scénáři nacházíme množství příznačně vančurovských motivů, také styl a formální úprava díla odpovídají ostatním autorovým scénářům. Naopak, jak už upozornil L. Bartošek, text nevykazuje shody na scénáři J. Neuberga, který byl oficiálně uváděn v titulcích. Na určitých místech je pravděpodobný cizí vliv (např. scény 58-59), ale celek díla nelze připsat nikomu jinému než Vančurovi.

⁶⁾ L. Vokrová, *Tři stupně v českém filmu*. „Magazín DP Žijeme“ 1932-33, č. 6; u, *Český film Před maturitou*. „Lidové noviny“ 2. 7. 1932.; jjp (= J. J. Paulík), *Film*. „Rozhledy“ 1932, č. 16.

⁷⁾ ber, *Z nových filmů*. „Filmové listy“ 23. 9. 1932. - V. Hrbek, *Ateliéry AB*. „Lumír“ 1932-33, č. 1.

⁸⁾ jw (= J. Weil), *České vydání „děvčat v uniformě“*. „Tvorba“ 1932, č. 38.

⁹⁾ S. K. Neumann, *Omyl neboli spisovatel a film*. „Přítomnost“ 1932, č. 37.

jeho chování a která také vyhnala Marcelu na ulici. I přesto jsou ovšem postavy, jako obvykle u Vančury, vnitřně rozporné; Rataj je „tragický a směšný“, Marcela by chtěla zůstat, ale nemůže s otcem žít, vyvolávač (figura mihnoucí se už v jedné z verzí scénáře *Před maturitou*) je šejdík a přece soucítí s Ratajem a chápe ho.

Z okruhu filmu *Před maturitou* vycházejí i další nerealizované synopse. Je to příběh z prostředí vojenského gymnázia Věk mladosti a dále dílo bez titulu, které můžeme nazvat Konec vše napraví (podle povídky z Luku královny Dorotky, viditelně napsané na jeho motivy). Něktými momenty sem patří i Železné město, ale to bylo snad napsáno později. S filmem *Před maturitou* jsou tyto texty spojeny podobnými modely postav, situací a také celkovou atmosférou, liší se však od něho zdůrazněním prvků dobrodružnosti a humoru. Ještě výrazněji než ve filmu vystupuje základní konflikt: na jedné straně bezprostřední, spontánní vztah k životu, básnivé okouzlení blízké zamilovanosti, nadšení a uchvácení – na druhé straně nepřirozený svět zkostnatělých idejí nebo utilitarismu, společenské konvence a konfekce, která nežije, ale hraje roli a kalkuluje, vnitřní prázdnota či rutinérství „lačné zisku stokrát víc než příhod“.

Ta poslední slova už náleží dalšímu dílu, Baronu Prášilovi. Vančurův Prášil je dobrodruh Borek z Petroupíma, piják, podvodník, okouzlující fanfarón. V prostředí poválečných venkovských zbohatlíků na bývalém šlechtickém zámku se pohybuje jako štika v rybníku. Ve srovnání s ním jsou kožení měšťáci směšní, ale zároveň – v tom spočívá mnohoznačnost a živost postavy – i Prášilovy feudální ctnosti a manýry jsou trochu směšné a náležejí minulosti. Proto mladí lidé, kteří jsou očarováni rytířstvím, odvahou i entuziasmem, musí překročit Prášilův stín a básnění vnést do činného života.

Pro milovníky Vančurových próz je snadné ve scénáři Barona Prášila najít období s Markétou Lazarovou a Útěkem do Budína. Autor psal Prášila opět za spolupráce s J. Schmittem, exteriéry se měly natáčet na barokním záměčku v Loučni, hlavní role byla skvěle „střižena“ pro Plachtu. Scénář se – a zde je opravdu na místě říci bohužel – nepodařilo realizovat, ačkoli vznikl vzápětí po úspěšném filmu *Před maturitou*. Rozhodně však patří k nejlepším Vančurovým pracím pro film, vyniká životností postav, přitažlivým dějem, svěbytným vizuálním viděním i nápaditým využitím zvuku a hudby.¹⁰⁾ Autor jej posléze přepracoval na román Konec starých časů (1934) a ještě i po vydání románu doufal, že se mu podaří natočit také film. Dost možná, že v tom případě by se jeho filmová kariéra vyvíjela jinak a úspěšněji – zdá se, že to byla největší Vančurova šance na hodnotný a úspěšný film.

¹⁰⁾ Na využití rozmanitých druhů zvuku a hudby v Baronu Prášilovi poukazuje stať: O. Malevič, *Od scénáře k románu*. „Sovětská literatura“ 1981, č. 6. V tomtéž čísle byla otištěna i jedna verze scénáře Barona Prášila. Ze scénáře vycházely zčásti adaptace v Divadle na provázku (Z. Pospíšil, 1973) a v Realistickém divadle (L. Pistorius, 1977), z románu Konec starých časů naopak méně zdařilý film J. Menzla (1990).

V době mezi scénářem Baron Prášil a knihou Konec starých časů totiž Vančura připravil a režijně zpracoval dvě díla, *Na sluneční straně* (1933) a *Marijku nevěrnici* (1934). A obě nesplnila jeho očekávání. Šlo o filmy rozdílné tématem, způsobem výpovědi, tvarem, odlišné volbou scenáristů i způsobem natáčení a výroby. V prvním z nich byla představovaná realita silně stylizována, s akcentovaným znakovým charakterem (např. v hereckém ztvárnění, v odění postav). Druhý, natáčený ve spolupráci s Ivanem Olbrachtem na Podkarpatské Rusi, zase měl být nanejvýš autentický, po vzoru D. Vertova či S. Ejzenštejna se natáčelo v přirozeném prostředí, v hlavních rolích vystupovali neherci.¹¹⁾ Ovšem komerční neúspěch obou filmů znamenal konec další Vančurově praktické filmové činnosti.

4.

Proč se vlastně Vančura počátkem třicátých let pustil s takovou energií do filmování? Vždyť v té době stál na vrcholu literární dráhy: za Markétu Lazarovou získal (po dvou letech od Posledního soudu) další státní cenu, kniha měla odezvu i u čtenářů, Národní divadlo uvedlo hru Alchymista, po vydání Útěku do Budína vzdal autorovi čest kníže české kritiky Šalda. A přece se právě tehdy odvrátil od prózy a dramatu a své umělecké renomé vsadil do filmové rulety. Při prvním pokusu, snímku *Před maturitou*, byl úspěšný, ale samostatný film *Na sluneční straně* (se scenáristy R. Jakobsonem, V. Nezvačem a M. Dismanem) přinesl zklamání, dílo skončilo obchodním fiaskem. Potom už nad ním nemohl držet ochrannou ruku ani seriózní Julius Schmitt, který svého času prosadil Machatého *Kreutzerovu sonátu* a který byl produkčním filmu *Před maturitou* a *Na sluneční straně*. Rozchod se společností A-B byl nevyhnutelný. Ani pak se však Vančura nevzdává, zakládá svépomocné družstvo (za finanční účasti producenta L. Koldy a nakladatelství Melantrich, které se podniku účastnilo z iniciativy Bedřicha Fučíka) a pokouší se v houštinách komerčních zájmů prosadit svou představu o uměleckém filmu. Neleká se těžkých finančních obětí, po nezdařeném pokusu s Marijkou uvažuje o postavení vlastního primitivního ateliéru, nakonec je ochoten přistoupit na kompromisy, ujímá se námětů sotva průměrných (*Pane vrchní, platím*) nebo vysloveně banálních (*Láska a lidé*), jen aby se dostal do filmového studia.

Jak vysvětlit tak intenzivní zájem, takové zaujetí? Snad jej lákal sám nový způsob tvorby, kouzlo a riziko neznámého, které jej i v próze a dramatu vedlo vždy znovu k experimentům. Snad se mu zamlouval i kolektivní způsob práce,

¹¹⁾ Podrobněji o okolnostech vzniku a natáčení filmu, jehož scénář napsal Ivan Olbracht za pomoci Karla Nového, v úvodu ke knižnímu vydání *Marijky nevěrnice* (P. Taussig, *Marijka nevěrnice*. Praha 1982, s. 7-34.).

promyšlená součinnost, již tak často zdůrazňoval ve svých úvahách o moderním umění. Svou roli hrály také osobní tvůrčí předpoklady k filmu; zmínili jsme se o avantgardním chápání kinematografie jako lidového a syntetického umění.

Původní článek velkorysého programu avantgardy, sblížení života s uměním, tanul Vančurovi stále na mysli. I on sice v průběhu dvacátých let směřoval k „čisté poetické“ tvorbě, i on spoléhal na nové uspořádání společnosti, na vybudování nových institucí, které od základu změny vztah mezi moderní kulturou a publikem. V praxi však byla zřejmá prohlubující se vzdálenost mezi úsilím o aktualizované poetické tvary a zájmy běžných čtenářů a vnímatelů umění. Postulát anti-umění, v němž měly splynout denní zkušenost s estetickým, se proměnil v jistý druh estetizace reality, v jakousi málo sdělnou avantgardní artistnost. Vančura však od počátku považoval za rozhodující dimenzi života i umění všednodenní práci, nikoliv obecné deklarace. Krok za krokem proto poznával, že nestačí se spoléhat jen na budoucí sociální a institucionální změny, jež automaticky vytvoří podmínky pro „poezii, kterou budou dělat všichni,“ – a zároveň psát duchaplná poetická díla pro elitní publikum.

Vladislav Vančura byl přesvědčen, že věci nemají předem navěky daný, apriorní význam, ale že jejich smysl se odehrává, mění a naplňuje v konkrétní, námi prožívané a námi utvářené realitě. Obrací se proto od počátku třicátých let stále výrazněji od abstraktních idejí k fakticitě života. (Běží přitom o postupné přeskupování akcentů, ne o náhlý vývojový zvrat, momenty „obratu k životu“ najdeme u Vančury od samého začátku.) Pro jeho literární dílo je v té době příznačný posun od „zaklínání“ reality jazykovým gestem, od bohaté metaforiky a expresivity, od prvků mýtizace směrem k tomu, co je viditelné, k větší míře předmětnosti, bezprostřední věcnosti. Tento vývoj později vrcholí takovými „prostřihy do reálu“ jako je próza Povětrí (která už připomíná texty Skupiny 42) nebo v esejistice úvahami o triviální literatuře jako faktické, autenticky prožívané součásti kultury.

V první třetině třicátých let jsou tyto znaky ještě ve stavu zrodu. A setkání s filmovou praxí, kterou je Vančura už natrvalo uhranut, zmíněný vývoj dynamizuje a vyhraňuje. Film je totiž mnohostranná estetická výpověď (obraz, pohyb, slovo, hudba), samou povahou konkrétnější než třeba literatura; v rámci tohoto uměleckého druhu je obecně vzato možná vyšší míra autenticity a sdělnosti. Je přirozené, že několikaletá práce ve filmu a pro film autora přiváděla od idejí k fenoménům, od kritéria abstraktní dokonalosti ke kritériu prožívané reality.

5.

Vraťme se znovu k osudům Vančury scenáristy a režiséra. Třetí z jeho velkých scénářů (po Před maturitou a Baronu Prášilovi) se jmenuje Nedorozumění. Vznikl pravděpodobně v roce 1935 a vše nasvědčuje tomu, že se měl natáčet

v amatérských podmínkách. Vančura v té době hodlal najmout pozemek, na něm postavit jednoduché studio či stan, a tak pokračovat ve filmové činnosti.

Děj Nedorozumění (původní název zněl Stěny mají uši) se odehrává v prostředí pouťového divadla. Shluky náhod a nehod, honičky, bitky, akrobatické a ekvilibristické kousky, únos, motanice kolem ukradených peněz – to vše připomíná motivy slavných němých grotesek (a Maxi Linderovi nebo Charlie Chaplinovi se podobá oblečení herce Lany). A dílo odkazuje snad ještě dál, k situačním „komedii nedorozumění“ Feydeaua či Labiche, k italské commedii dell'arte svým charakterem improvizace a typy postav (intrikán, kráska, milovník, popleta), dokonce ke klasickým veselohrám Plautovým a Shakespearovým, mimo jiné i k oblíbeným Vančurovým motivům blíženců.

Ve scénáři je důmyslně využito situačních dvojznačností (např. scéna s předváděním Othella, jež není zvlášť originální, ale je působivá), vtipně se nakládá s jednoduchými rekvizitami (bedna, brašna, šátek, cylindr), bylo počítáno i s prvky baletu, pantomimy, eskamotérství. Ale přes to všechno nevyniká text ani původností, ani filmovým viděním, spíš se podobá veselohernímu dramatu. Je to zvlášť patrné, když srovnáme Nedorozumění (byť jako scénář) s díly podobné inspirace a tématu, třeba s úspěšným Clairovým *Milionem* nebo Voskovcovým, Werichovým a Honzlovým filmem *Peníze nebo život*.

Na Nedorozumění se negativně odrazily simplifikace, s nimiž Vančura při natáčení v primitivních podmínkách počítal (mj. jednota místa, dodatečná synchronizace dialogů a hudby). Zřejmě si sám nedostatky textu uvědomoval, protože na rozdíl od jiných, původně filmových prací (Lethargus, Konec vše napraví, Baron Prášil, Děvče z ulice) se ke scénáři už nikdy nevrátil.

Další slovesné práce pro film vznikaly nejen ve druhé třetině třicátých let, kdy byl Vančura filmem vrcholně zaujat, ale i později. Datace bývá velmi obtížná. Jsou to texty různorodé obsahem a zevrubností zpracování. Odlišují se ovšem i tvarem: například Výstřel a Gilotina, byť se explicitně hlásí k filmu, mají vlastně strukturu próz a byly viditelně určeny k tiskové publikaci; druhý extrém představuje Zápas o mistrovství, který zaznamenává pouhý sled záběhů bez komentáře a je v tom ohledu ještě důslednější než většina technických scénářů.

Námět Konce starých časů (se stejnojmenným románem má společný jen název) dokládá, jak široce se Vančury dotklo veliké téma epiky dvacátého století, střet civilizace, jejích sociálních a mravních důsledků, s archaickými tradicemi a přírodou v člověku. A znovu je toto téma explikováno v pozdějších Rozsévačích, jinak než předtím v Pekaři Janu Marhoulovi, Posledním soudu, Markétě Lazarové; varianta v Rozsévačích v leccems připomíná Rodinu Horvatovu.

„Starý mistr vysvětluje, že umění znamená práci,“ čteme v Náhrdelníku.¹²⁾

¹²⁾ V Náhrdelníku Vančura volně využil témata dvou Maupassantových povídek, Šperk a Šperky. Protože francouzský spisovatel se stal hrdinou úvodní povídky Luku královny Dorotky (1932), není vyloučeno, že inspirace v Náhrdelníku spadá do téhož období.

V synopsi *Pane vrchní*, platím vyjadřují podobný názor mladí umělci a starý básník Borek (postava zjevně naráží na Neumanna), zatímco povrchní Tamara, podnikavý nakladatel a podvodník Moor mluví o umění pouze v souvislosti s efektem, líbivým vnějším úspěchem.¹³⁾ Zde opět narážíme na významné autorovo téma, mihnuvší se v *Baronu Prášilovi* a v *Nedorozumění* a později rozvedené v jednom z nejlepších filmových textů, *Děvčeti z ulice*. I v prozaických dílech lze najít četné obdoby, hlavně v povídce *Guy de Maupassant* a v *Kosmovi* (první díl *Obrazů*). Vančurovi umělci mají v sobě podivuhodné signum svého tvůrce: jsou to řeholníci ducha, vášnivě zaujatí svou prací, úsilím vyslovit pravdu a řád skutečnosti – a přece dovedou pojednou odhodit vše artificiální, zadívat se okouzleně na krásu denního světa, spontánně se otevřít druhým lidem. Umění tedy neznamená jen exploataci všednosti ve jménu krásy, ale právě tak i setkání s denním životem a utkání s ním, je to úžas nad nekončícím prouděním tvořivého života a zároveň snaha vtiskovat mu lidské významy, činně do něho zasahovat.

Dostáváme se k dalšímu motivickému znaku Vančurových filmových prací, snad nejdůležitějšímu. Můžeme jej nazvat tematickým okruhem předměstí a ulice. Patří sem pacienti (zejména šofér) ve scénáři *Před maturitou*, *Lucián* a *topič* v *Zápase o mistrovství*, ovšem i *Chaplin* se svými kumpány ve *Výstřelu*, doktor *Fousek* v *Rozsévačích* a samozřejmě, vrchol všeho, okouzující a nespoutaná *Michaela* v *Děvčeti z ulice* (v divadelní hře, jež vznikla z filmové povídky, ji autor překřtil na *Josefinu*, a tak ji vlastně přiřadil k dřívějším „předměstským figurám“, *Josefině z Brusiče noží* a *Josefině Bergmannové z Rodiny Horvátovy*). Všechny tyto postavy jsou spojeny se svěží komikou, humornými situacemi, mnohé mluví obecnou češtinou. Jsou to lidé spontánní, přímí, odvážní, plní zaujetí – často naivní a necvičení jako *Lucián* a *Michaela*, a přece opravdovosti převyšující své distingované protihráče.

Zajisté to souvisí s Vančurovým příklonem k bezprostřední, prožívané realitě, o němž jsme se zmínili. *Lucián*, *Fousek* či *Michaela* tak trochu připomínají erbovní autorovy hrdiny *Marhoulu*, *Pilipanince*, *Kozlíka*, *Prášila*, *Horvata*. I oni jsou živě nekonvenční, krácejí bez ohledu na vše „rozumné“ za svou hvězdou, ale chybí jim obřadná archaičnost, jsou zvyklí pořádně se otáčet a vyznají se v životě. Autor je vidí s větší sociální konkrétností, místy takřka dokumentární. Nesehrála zde svou roli i nezbytná filmová názornost?

Vladislav Vančura v posledních letech tvorby v literárním díle i v estetických poznámkách několikrát vyzdvihuje nadšené, třeba i diletantské zaujetí proti chladnému profesionalismu. Není to Čapkův programový obdiv k obyčejnému člověku, ani Holanova pokora před evangelickou prostotou řadových lidí, kteří

¹³⁾ Synopse *Pane vrchní*, platím vznikla podle námětu J. Reitera, ředitele Elektafilmu (Vančura s ním v lednu 1934 diskutoval v pražském rozhlasu o filmu; protože z celé debaty nic neukazuje na nějakou minulou spolupráci, lze předpokládat, že pracovní kontakt byl navázán až poté a synopse tedy byla zřejmě napsána po lednu 1934). Ani z ní ovšem nevznikl film.

nesou tíhu světa. Vančura hledá v plebejském postoji přirozené, konstantní rysy lidské povahy, setřené hierarchizací a umělými nánosy moderního věku – postupuje tedy v podobném směru jako velká část moderního umění třicátých let a svým odkrýváním dynamiky každodennosti předznamenává snahy malířů i básníků Skupiny 42.

Tematickému okruhu „předměstí“ je blízká i rozsáhlá, neukončená filmová povídka Gilotina. Je pozoruhodná svým námětem: odehrává se za francouzské revoluce, přesněji v době její kulminace, za tzv. teroru montagnardů. Dějinné kulisy jsou podány dosti věrně, historický princ Ludvík byl skutečně svěřen jakobínskému ševci Simonovi, který ho prý trýznil tak, až malý chlapec onemocněl a v červnu 1795 zemřel. Také spiknutí aristokracie proti revoluci nemusí být jen dobrodružnou rekvizitou – v Paříži bylo podobné spiknutí, jež chtělo osvobodit dauphina a prohlásit jej králem, vskutku organizováno a prozrazeno; kolovaly i pověsti o tom, že bývalí šlechtici se toulají po městě přestrojeni za nuzáky – přesně jako ve Vančurově podání – a podněcují ke vzpouře. (A každý neúspěch revoluce býval pak přičítán na konto rojalistické propagandy, jak už to bývá.)

Vančura tedy nepsal Gilotinu jen „z potřeby básně“ jako Markétu Lazarovou, ale vycházel i z historických reálií. Šlo mu snad o zachycení svérázu doby? Nebo měl být obraz revolučního teroru paralelou k diktátorským režimům současnosti, k tomu, co Šalda nazval „věkem železa a ohně?“ – Zdá se, že budeme blízko autorovým intencím, když vyjdeme právě z „předměstských“ a „pouličních“ motivů díla. Vypravěč se totiž dívá na dění důsledně „zdola“, plebejským pohledem. Historie není jen boj vznešených idejí, ale hlavně denní faktický život. Postavy tu nevystupují proto, aby odehrály svůj part na scéně, aby něco reprezentovaly, ale mají i zcela reálné, ba přízemní myšlenky. Krčmář „touží trhnout pár troniček a současně chce budit svědomí Paříže“; Simon mluví o pomstě lidu, ale ještě více ho zajímá sličná dívčina v zástupu; porotce Derenieur soudí ve jménu Revoluce a přitom si marnivě zkouší taláry.

Jistě bychom zašli daleko, kdybychom tvrdili, že Vančura jen strhává masky. V jeho vidění je obsaženo obojí, přirozená „nízkost“ nevyklučuje majestátní „velikost“. Takový mnohostranný náhled na zobrazenou realitu je ještě podtržen antiiluzivní rolí vypravěče – ustavičné komentáře a vsuvky, které obsahují mimo jiné i ironické recepty k filmovému zpracování povídky, narušují časoprostorovou kontinuitu předváděného děje a staví jej do humorného osvětlení.

Z Gilotiny byl dosud znám jen úvod, obsahující asi jen desetinu autorem dokončeného textu. Na jeho základě došla literární věda k rychlopalnému úsudku, že běží o fragment záměrný, který je „drtivě postačující“, že smyslem díla je parodie historických filmů a „pomsta“ filmovým magnátům a publicistům.¹⁴⁾ Dnes není nesnadné takové soudy rektifikovat. Nejde jen o optický klam frag-

¹⁴⁾ M. Blahynka, *Vladislav Vančura*. Praha 1978, s. 246-8.

mentu, tomu jistě podlehl každý čtenář, který neměl možnost podrobně nahlédnout do autorovy pozůstalosti. Jde o problém hlubší: ve Vančurově tvorbě z posledních let, a také v *Gilotině*, nepřevažuje „pomsta“, satira a negace, ale naopak pozitivní pól reality. Ano, i v *Gilotině* si vypravěč dělá legraci z „knih salátových“, z „barrandovské dramaturgie“, zesměšňuje sociální krotkost scénářů, snad i paroduje dobrodružné historické filmy. Ale hodnotové vnímání reality je přece mnohem širší! Je tu nadhozen třeba problém revolučního násilí (Mariana proti principu ovládnutí staví „ženský“ princip života a v tom se podobá Markétě Lazarové). Nebo záměna rolí aristokratů a plebejců – to není pouze satira, ale motiv „karnevalizující“, upozorňující na to, že markýzi i chudšasové jsou vlastně z jednoho těsta, že v povaze lidí je přes všechny proměny cosi obdobného. (Motiv „princ a chudšas“ je ostatně obsažen i v druhém dílu *Obrazů*, když se rovnoběžně sledují osudy královny a kovářského synka.)

6.

Věnovali jsme se podrobněji *Gilotině*, protože ji považujeme za nejvýznamnější Vančův text, který je veřejnosti dosud neznámý. Není ovšem jasné, zda *Gilotina* byla vskutku zamýšlena jako filmová povídka (jak je v textu avizováno) nebo zda byla od počátku koncipována jako próza, ironicky představená ve „filmovém rouchu“. Kloníme se spíše ke druhé možnosti. Jisté však je, že v roce 1937, kdy *Gilotina* pravděpodobně vznikala,¹⁵⁾ byl už Vančura vzdálen paušálnímu odmítání celé dobové kinematografické produkce, jak bylo charakteristické pro avantgardu i pro radikální levici vůbec.¹⁶⁾ Přihlížel více k faktickému stavu věcí než k ideálním představám. O tom svědčí usilovné pokusy dostat se k práci v ateliéru a ochota přijmout i méně hodnotné náměty. (A dokládají to i četné lektorské posudky na filmové povídky a scénáře, psané až za okupace. Vančura v nich obvykle hledá, nejde-li o vysloveně podprůměrnou myšlenku, praktickou cestu ke zkvalitnění díla, navrhuje reálné úpravy a škrty, nové dějové motivy, zkrátka vychází z díla samého. Není náhodou, že několikrát mluví o „civilnosti“, „civilním rozumu“ jako měřítku posuzování autentičnosti děje.)¹⁷⁾ Proto bylo Vančurovi jasné, že filmová tvorba znamená určitý kompromis. Snad i proto nedokončil prózu *Gilotina*, když se mu po několika letech opět naskytla možnost

¹⁵⁾ Úvod z ní, nazvaný *Začátek povídky nazvané Gilotina*, vyšel v *Almanachu Kmene* (jaro 1937), Praha 1937 a potom knižně ještě dvakrát v souborech Vančurových spisů (1961, 1988).

¹⁶⁾ Srov. např. prohlášení Klubu za nový film, jehož činnosti se Vančura neúčastnil, z roku 1927 (*Český filmový svět* 4, č. 5). Podobně argumentoval Josef Rybák uprostřed třicátých let, když Vančuru hájil před obviněním z filmového diletantismu (*Tvorba* 1935, č. 37). Takový mechanický odsudek nepřihlížel k faktické různorodosti filmové produkce, sahající od kýčů a banalit k dílům solidního řemeslného průměru (Slavínský, Lamač) a dále k dílům nadprůměrným (Machatý, Frič).

praktické scenáristické a režijní práce. Ve spolupráci s Václavem Kubáskem natočil dva filmy (*Láska a lidé*, 1937; *Naši furianti*, 1938). Významnější je určitě druhé dílo, adaptace klasické veselohry L. Stroupežnického. *Naši furianti* znamenali úspěch (i když nedosáhli popularity *Cechu panen kutnohorských*, jiného dobového filmu podle Stroupežnického); ve srovnání s předlohou je zajímavý například posun postavy Fialy směrem ke kladnému pólu (v posledním období převažuje ve Vančurově díle pozitivní hodnocení nad negací) a také typicky vančurovský motiv solidarity dělných lidí (vesničanů).

Z Vančurova scénáře *Našich furiantů* (spoluautor Václav Kubásek se podílel více na režii) se však, pokud je mi známo, dochoval jen fragment otištěný v časopise.¹⁸⁾ Zbývá tedy *Láska a lidé*. Geneze tohoto scénáře připomíná Čapkovy komické historky z knížky *Jak se dělá film*, kde se líčí postupné trivializování původního námětu. Došlo jen k obrácenému postupu: z nesmyslného námětu Vančura udělal seriózní scénář a nakonec vznikl slušný, byť ne nadprůměrný film.

Námět, jehož autorem byl dr. Jaroslav Martínek, líčil v romaneskních barvách osudy hraběte Viktora Velkoborského a jeho mladičké ženy Mileny. Přímo od oltáře odchází Viktor do války, kde je těžce raněn a po návratu může své ženě „nabídnout jen vroucí přátelství“. Milena však nemůže překonat touhu po dítěti. Proto Viktor přiměje automobilového závozníka Horna, jehož čirou náhodou zastihne v Monte Carlu s pistolí u spánku (Horn má dluhy a chce se zabít), aby sehrál u jeho ženy roli milence v masce. Horn souhlasí a posléze se miluje, sám v masce, s maskovanou Milenou v prázdném zámku. Tím však pravé drama teprve začíná! Do zámku vtrhne horda lupičů, Horn je ovšem likviduje, přitom přece jen strhnou ženě masku a Horn je rázem Milenou okouzlen. Zatím Viktor, šířán žárlivostí, se rozhodne zabít soka. Učiní tak v automobilu a pak se ze zoufalství vrhne svým letadlem do moře. Je pohřešován, prohlášen za mrtvého, avšak ve skutečnosti zachráněn lodí. Kupodivu ani Horn nezahyne, je pouze postřelen. Zatím Milena drží smutek po Viktorovi, porodí Hornovo dítě a po letech se náhodou setkává s Hornem. Nejprve ho odmítá kvůli dítěti, pak se ale vše vyjasní a slaví svatbu. Tu se objeví v zimě u zámku jakýsi zarostlý žebrák, „podle oduševnělých očí poznáme, že je to Viktor“. Dostává drobný peníz od Milenina a Hornova synáčka, vytřeští oči na Horna a odchází nepoznán, aby zmrzl na nedaleké lavičce v parku.

¹⁸⁾ Vyšel pod jmény Vančurovým a Kubáskovým v „Kinorevue“ 4, 1937-38, s. 512-13. Naproti tomu dochovaný scénář *Našich furiantů*, uložený v knihovně ČFÚ, za Vančurovo dílo pokládat nelze. Jako autor je zde uveden Otakar Hanuš. Srovnání s natočenou filmovou verzí prokázalo, že film nebyl natáčen podle Hanušem podepsaného scénáře. Vzhledem ke vztahu Hanuše s Vančurou je také vyloučena možnost spolupráce. Zde se naše stanovisko liší od názoru L. Bartoška, který ve svých jinak zasvěcených studiích o Vančurově filmové tvorbě vycházel z nepodepsaného exempláře téhož scénáře, který je uložen v knihovně ČFÚ, a připsal jej Vančurovi.

Tento námět zvítězil v soutěži Filmového studia (jaká byla asi další soutěžní díla?) a Vančura s Kubáskem měli podle něho natočit film. Film vznikl, byl ovšem úplně jiný,¹⁹⁾ ale ani nový scénář s novou dějovou kostrou nepatří k vrcholným dílům svého oboru. Jistě lze při dobré vůli najít zajímavé momenty, jako jsou třeba humorné scény na začátku, postava fotografa Lněničky, vančurovské motivy lásky, života a dělnictví, mladistvé víry a entuziasmu (Jiřina). Také kontrastní rozvržení hlavních figur (lehkomyslný, impulsivní Horn – vnímavý, dělný, introvertní Kovářík) a vnitřní rozpornost většiny jednajících osob patří k příznačným vlastnostem autorových filmových textů (podobně jako jeho děl prozaických a dramatických). Jako celek však scénář nevyniká filmovým viděním, vyznačuje ho – i navzdory atraktivnímu prostředí automobilových závodů – spíše popisnost.

7.

Zabývali jsme se dosud převážně jen tematickou vrstvou Vančurových filmových děl. Jaká je však jejich stavba a vnitřní struktura? Je možné ji srovnávat s organizací textu v autorově literární tvorbě?

Na takové otázky poskytne odpověď pouze podrobnější analýza slovesného filmového textu, samozřejmě se stálým přihlížením k hotovému filmu. Pokusíme se souvislost stavby a tématu naznačit několika poznámkami k textu *Před maturitou*.

Film měl premiéru 9. září 1932. V hlavních rolích hráli J. Plachta (profesor Kleč), F. Smolík (profesor Donát), A. Novotný (Šimon), M. Svoboda (Kafka), G. Hilmar (Kafkův otec), E. Pleyová (profesorka Jansová), V. Gabrielová (Marta), Z. Myslivečková (Eva), J. Steigl-Spejbl (pacient) a F. Kovářík (pacient). Hudbu složil E. F. Burian, architekti byli V. Rittershain a B. Feuerstein, kameramani O. Heller a V. Vích. O Vančurově podílu práce na scénáři (v titulcích J. Neuberg) a na režii (S. Innemann) jsme už psali.

Ze scénáře na první pohled poznáme, že film měl promlouvat „o něčem jiném“ než valná část dobové produkce. Studentské prostředí vždy bývalo vděčným námětem, meziválečná kinematografie je zobrazovala na různé úrovni, prostoduchou *Sextánkou* počínaje a Fričovými veselohrami konče. I filmy Martina Friče

¹⁹⁾ Jako autor námětu je v titulcích filmu i v dosavadních filmografiích uváděn dr. Jaroslav Martínek. Bližší pohled na Martínkův námět (uložený ve dvou variantách v knihovně ČFÚ) a srovnání se scénářem Vančurovým a Kubáskovým (s Vančurovou dominantní rolí) podstatně koriguje tyto údaje. Z námětu do scénáře nepřešlo nic víc než titul, jméno jednoho z hrdinů (Horn) a jeho povolání - automobilový závodník. Nelze než dát za pravdu názoru obou scenáristů (podle stylizace opět Vančury), kteří píší: „Filmová povídka *Láska a lidé* ... má ... znaky práce odvozené a neušlechtilé ... Z vylíčených scén nezdála se podepsaným žádná ani krásná, ani příznačná, ani původní. Vypracovali tedy jiný plán a z doporučeného návrhu podrželi jen název *Láska a lidé*.“ (Cit. podle rukopisu, uloženého v literárním archívu PNP.)

však vycházely jen ze zajímavých vnějších situací – postavy jimi bezvládně procházely (*Kantor Ideál*) nebo se projevovaly s překotnou komikou, na hranici karikatury (*Škola, základ života*). Naproti tomu Vančura učinil základem děje lidské skutky a prožitky. Postavy tu nejsou pouhými diváky, které postrkuje šťastná či nešťastná shoda okolností; jsou to bytosti „pracující“ nebo „básníci“, lidé posedlí vlastními představami a láskami. Okolní realita je pro ně hlavně výzvou, podnětem k otevřenosti vůči světu, druhým lidem. Lyrická atmosféra filmu neměla být proto jen záclonou poetického okouzlení, její funkcí bylo spoluvytvářet tuto základní významnou dynamiku díla.

Kleč, Šimon a Kafka, pedant, dobrodruh a melancholik, každý je jiným způsobem monomanem určitých idejí. Všichni tři se z jakéhosi zakletí prodírají ke skutečnému životu, k vědomí širšího obzoru a odpovědné aktivitě. Mají vyhraněný charakter, ale přitom v nich (na rozdíl od postav ve zmíněných veselohrách) je skryta oživující niterná rozpornost. Proto i proměna profesora Kleče není pouhým důsledkem náhodného zranění, měla být podle autora ještě více motivována „zevnitř“, z potlačovaných vlastností, jež se v příznivé chvíli projeví naplno. Ostatně Vančura původně navrhoval jiné závěrečné řešení: na výletě profesor zachrání své žáky před splašeným koňským spřežením a sám je zraněn.²⁰⁾ Dále je ve scénáři napsána (a v konečné redakci škrtnuta) scéna, v níž během jízdy vlakem strhne Kleče veselý zpěv studentů. Začne bezděky podupávat do taktu, ale vzápětí se ovládne a nasadí opět nepřístupnou masku. Škoda, že takové momenty nebyly ve filmu využity.

Je velmi snadné najít podobnosti s motivy ostatního Vančurova díla. Začínají třeba Šimonovým křestním jménem Jan, které autor vyhradil pro hrdiny svého srdce, snílky a básníky života, putující za poznáním světa. Analogie pokračují replikami profesora Donáta. K Šimonovi: „Život není dobrodružství. Život je práce a práce.“²¹⁾ Ke Kafkovi: „To není čin. To není řešení... Vzmuž se, vstávej, příteli, vždyť vskutku nejsi sám.“ Tyto promluvy nápadně připomínají Doktora ze hry Učitel a žák. A co motiv „krásného dne“ v závěru? Opět můžeme připomenout Učitele a žáka, Nemocnou dívku, ovšem i prózy („krásný den“ se objevuje v kontextu postavy Marhoulovy a Horvatovy).

Závěr snad působí ve filmu násilně, ale souvislost s ostatní autorovou tvorbou – Poslední soud například končí obrazem soudce, vyměřujícího trest, a v jeho náručí si hraje dítě s jablkem – ukazuje, že to neměl být happy-end. Vančurova zralá díla bývají zakončena obrazy naděje,²²⁾ a není to jen důvěra v budoucí uspořádání světa, ale právě tak i naděje jako radostný stav ducha.

20) Podle vzpomínky J. Neuberga. Srov. J. Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 87.

21) Ve filmu zní tato replika: „Život není dobrodružství. Život je práce a plán.“

22) Tím se Vančurovy závěry liší např. od poněkud tezovitých zakončení Čapkových (*Krakatit*), od náhlého metafyzického prohlédnutí v Čepových prózách a právě tak od bytostné nezavršenosti

Podobnosti najdeme nakonec i v axiologickém přístupu k látce. Škola, jak píše sám Vančura, má být ve filmu traktována s humorem nevylučujícím opravdový vztah.²³⁾ To je rys pro autora charakteristický, zmínili jsme se o tom u Gilotiny (komika neznamená jen znevážení, destrukci, ale prolnutí pohledu „vážného“ a „karnevalizujícího“).

Na počátku naší úvahy byla řeč o dynamické vizuálnosti Vančurovy prózy. Snad můžeme říci, že obdobu tohoto stylového prvku ve scénáři (částečně i ve filmu, kde opět nebylo vše realizováno) představuje časté střídání záběrů, jejich neobvyklé způsoby a rakursy kamery (průhledy křivým sklem nebo skrze drátěnou síť, rozhoupaný záběr, ruční kamera ze země, záběr z okna do sborovny, nadhled, subjektivní pohled). Právě tak střídání vizí s hlavním proudem děje (později i v Baronu Prášilovi) autor mnohokrát využil v prózách, počínaje Amazonským proudem. Při Honzlově inscenaci Vančurovy hry Nemocná dívka se promítaly některé představy promlouvajících osob na plátno. V Nemocné dívce najdeme i předobraz Klečovy operace (na rentgenové desce se tam střídavě objevuje dívka a smrt, v *Před maturitou* se obraz střídavě prosvětluje a temní). Ve filmu bylo pochopitelně možné využít ve větším měřítku simultánních vizí, představ a symboliky světla²⁴⁾ – například při Šimonově návštěvě v cestovní kanceláři, při záběrech milenců na kavářenské terase, v Klečově snu v závěru –, spojit ji s hudbou (jazz), recitací (Rimbaud, Mácha). Jinde je sémanticky využito ticha, nezřetelného šumu hlasů, hudebních nástrojů imitujících dialog (sekvence z konference snímané za skleněnou stěnou, kdy osoby nabývají fantaskní grotesknosti).

Postavy jsou charakterizovány nejen jednáním a promluvami, ale také osvětlením a příznačnými rekvizitami (zápisník a upjatý oblek Klečův – svrchník Donátův volně přehozený přes ramena). Vizuálně metonymickou znakovost rozvinula pozdější Vančurova filmová tvorba, hlavně *Na sluneční straně*.²⁵⁾ A ve scénáři Baron Prášil se kromě znakovosti vizuální pracuje i se znakovostí hudby: titulní postavu provází zvuk lesních rohů a troubení slyší jen ti, kdo v sobě uchovávají Prášilovu víru a představivost. I takový charakterizační postup má obdobu v literární větvi autorova díla. Již v prózách dvacátých let se objevují některé postavy ve spojení s obrazy či předměty, jež mají platnost konstantních metonymických epitet.²⁶⁾ Příímý předobraz najdeme zase v obou básnických dra-

Haškova Švejka. V pozadí za těmito různými typy explicitů je různý koncept dějinnosti lidského života.

²³⁾ Viz Vančurovy scénické poznámky k filmu *Před maturitou*, c.d. v pozn. 17, s. 362.

²⁴⁾ Sám Vančura psal v Přítomnosti 1932 o „neuvěřitelně primitivní“ práci se světlem v našem filmu a připomínal využití světla při průhledech mřížemi v *Křižníku Potěmkinu*. (In: c.d. 17, s. 355)

²⁵⁾ Srov. J. Kučera, *Pokrokové tendence v českém filmu v období 1920-1938*. Praha 1971, s. 39 an.

²⁶⁾ V Rozmarném létě to z hlediska pohybu postav v prostoru sledovala A. Macurová, *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta*. Praha 1981, s. 10 an. Obdobně by bylo možné analyzovat

matech, zejména v Nemocné dívce (Kolovrat – kniha, Křikava – dlaha podobná kordu, Rataj – ruský kožich, Josefina – lékárnické váhy).

Dějová kostra příběhu *Před maturitou* je tedy ozvlášťena různými prostředky a postupy, prací s kamerou, světlem, hudbou, zvukem, rekvizitami. K tomu lze připojit i specificky filmovou návaznost scén – často je autor spojuje shodným vizuálním motivem s významovým kontrastem (kostkovaný šátek otce Kafky, jenž přináší synovi jídlo z domova – kostkovaný vzorek dlaždic v cestovní kanceláři, kam vstoupil Šimon) nebo naopak nečekanou karnevalizující podobností (student plácne kamaráda do zad a je napomenut Donátem – ve sborovně latinář stejně plácne do zad suplenta). Jindy se využívá v návaznosti analogie zvuku, opakování promluvy v jiném kontextu, proměny obrazu při pokračující promluvě atd. Motivy jsou často řazeny, jak tomu bývá i v autorových prozaických textech, do složité kontrapunktické mozaiky.

V souladu se všemi těmito složkami významové aktualizace měl být i herecký projev. Vančura si přál, aby se herci zbavili konvencí, svůj projev měli formulovat tak, „aby situace již známé a normalizované nabyly bezprostřednosti a půvabu věci nové“.²⁷⁾ Podařilo se to asi jen částečně, v dalších filmových dílech režirovaných samostatně ještě méně. Pozoruhodné však zůstává úsilí o autenticitu: film měl být obrazem reálného studentského života (většina rolí gymnazistů a miner-vistek připadla debutantům, jejich projev se blížil projevu neherců), také pacienti v nemocnici měli působit spontánním dojmem (jak to dokázal vystihnout ve své roli František Kovařík).

Vančurův scénář ukazuje, že film mohl ještě ve větší míře těžit ze sekvencí denního velkoměstského života (některé scény byly škrtnuty ještě ve fázi scénáře, např. Šimonovo setkání s dělníky či obraz pouličních kamelotů). Tato linie nearanžované konkrétnosti se stala později impulsem pro další filmová a literární díla.

Závěrečná poznámka

Tato stať byla napsána v letech 1987–1988 jako doslov ke svazku Vladislav Vančura: Filmová tvorba, který jsem připravil pro Spisy Vladislava Vančury, vycházející v osmdesátých letech v nakladatelství Československý spisovatel. Vydávání spisů bylo přerušeno a v současné situaci tento svazek (jeho rozsah včetně komentářů a doslovu byl zhruba 600 stran) sotva vyjde.

Proto pro informaci čtenářů uvádím základní informace o filmových textech, které svazek Filmová tvorba, připravený k tisku, obsahoval. Nebyly sem zařazeny

²⁷⁾ Vančurovy scénické poznámky k filmu *Před maturitou*, c.d. v pozn. 17, s. 362.

dva texty, které se mi nepodařilo objevit: námět k filmu *Na sluneční straně* a scénář *Našich furiantů* (o autorství exempláře v knihovně ČFÚ viz výše). Dále nebyly zařazeny ani další nedokončené náměty a fragmenty, dochované v pozůstalosti: *Marta*, *Marie*, *Helena* (podle Kopty), *Prodejna automobilů Luxor*, *Setkání*, *Kutná Hora*, *Dva studenti* aj. V pozůstalosti Vladislava Vančury, uložené po smrti paní Ludmily Vančurové v literárním archívu Památníku národního písemnictví, se už nedochoval ani text *Muži z ocele* (další společný projekt s Kubáskem), jenž měl ještě k dispozici Luboš Bartošek. Poněkud zvláštní případ je námět *Ženy u benzínu* (dochoval se v pozůstalosti bez úvodní stránky). V roce 1939 byl sice natočen stejnojmenný Kubáskův film, ten však nevznikl podle Vančurova námětu, ale podle scénáře Karla Melíška (je uložen v knihovně ČFÚ), jenž je přepisem prózy Vláďi Ziky (= V. Watzke), úspěšného autora dívčích románek. Próza, scénář i film jsou díla zcela konvenční (je hodné pozoru, že próza má dataci 1940 a film podle ní vzniklý 1939), ale přesto vykazují s Vančurovým námětem určité styčné plochy. Proč tomu tak je, nepodařilo se mi objasnit, snad byl Vančura společností P.D.C. (točil u ní *Naše furianty*) požádán, aby Zikovu prózu upravil pro film a jeho námět se pak nerealizoval...

Obsah svazku Filmová tvorba tvořily tyto texty:

I. Úplné scénáře určené pro dlouhometrážní filmy:

1. *Před maturitou*. Námět byl otištěn v časopise „Světobor“ 32, č. 50, s. 797. Přetištěno v knize: M. Blahynka, *Vladislav Vančura*. Praha 1978. Část scénických poznámek k filmu byla otištěna v časopise „Filmový kurýr“ 6, č. 36, s. 2. Znovu v knize V. Vančura, *Řád nové tvorby* a ve zmíněné knize M. Blahynky. Scénář dosud nebyl publikován. Scénické poznámky a scénář se uchovaly v knihovně ČFÚ (svázaný strojopis, 186 stran, poznámky a škrty Vančurovou rukou). Ve Vančurově pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochoval fragment filmové povídky (8 strojopisných stran, zhruba druhá polovina díla, v některých momentech se liší od pozdějšího scénáře).
2. *Baron Prášil*. Úryvek ze scénáře vyšel ve zmíněné knize M. Blahynky, celý scénář v časopise „Sovětská literatura“, 1981, č. 6. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochovala synopse s názvem *Jen se neostýchejte*, několik průklepů scénáře (65 strojopisných stran), kopie pořízená po autorově smrti Ludmilou Vančurovou a také rukopisné poznámky k dílu.
3. *Nedorozumění*. Dosud nepublikováno. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochovala synopse (bez názvu, 13 strojopisných stran), filmová povídka s názvem *Stěny mají uši* (30 strojopisných stran) a literární scénář (bez názvu, 83 stran strojopisu většího formátu). Všechny tři texty obsahují úpravy Vančurovou rukou. Tamtéž se dochovala i kopie rozmnoženého scénáře s titulem „Nedorozu-

mění. *Veselohra o sedmi dílech*“ (241 strana). Tento rozmnožený scénář zjevně vznikl přepisem výše uvedeného scénáře. Přitom dílo během několika fází vzniku prošlo určitými tematickými proměnami (jména a posun charakteru postav).

4. *Láska a lidé*. Dosud nepublikováno. Scénář uložen v knihovně ČFÚ (strojopis, 249 stran). V podtitulu je uvedeno: „podle námětu dr. Jaroslava Martíňka upravili Vladislav Vančura a Václav Kubásek“. Názor na spolupráci všech tří autorů jsme již vyložili výše.

II. Méně rozsáhlejší a drobnější texty:

1. *Nenapravitelný Tommy*. Synopse otištěná v časopise „Host“ 6, 1926-27, č. 1 a přetištěna v knize: V. Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha 1976 a ve svazku V. Vančura, *První prózy a první pokusy*. Praha 1985.
2. *Lethargus*. Synopse otištěná v časopise „ReD“ 3, 1929-31, č. 1, přetištěna ve zmíněné knize V. Hradské a znovu ve výše uvedené monografii M. Blahynky. Rukopis se nachází v pozůstalosti Karla Teigeho v literárním archívu PNP.
3. *Čas mladosti*. Dosud nepublikováno. V autorově pozůstalosti v literárním archívu PNP se zachovaly dvě redakce díla, první neukončená, druhá zevrubnější a ukončená s autorovými opravami (11 strojopisných stran).
4. *[Konec vše napraví]*. Bez názvu. Dosud nepublikováno. Nazýváme podle povídky z Luku královny Dorotky (1932), vzniklé na motivy této synopse (rozdíly jsou patrné zejm. v závěru). Pravděpodobný vznik, jako u předchozího díla, je tedy na počátku třicátých let. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se uchoval strojopis (6 stran).
5. *Burza práce*. Dosud nepublikováno. Z filmu, který byl natočen jako pokusný krátký snímek pro společnost A-B, se zachoval jen fragment (srov. P. Taussig, *K filmové tvorbě Vladislava Vančury*. „Film a doba“ 1981, č. 6, s. 318-21). Režijní scénář včetně scénických poznámek se dochoval v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (4 strojopisné strany formátu A4 a 9 strojopisných stran dvojnásobného formátu s autorovými poznámkami rukou a s jeho náčrty scén).
6. *Konec starých časů*. Dosud nepublikováno. Námět, který obsahově nijak nesouvisí se stejnojmenným románem. Rukopis (fotokopie) s autorovými opravami se uchoval v pozůstalosti V. V. v literárním archívu s hlavičkou Osvobozeného divadla, v němž J. Honzl nabízí Vančurův námět neznámému adresátu („řediteli“). Protože Honzl pracoval u Osvobozených od podzimu 1931 a protože po vydání románu *Konec starých časů* by Vančura sotva stejně nazval jiný filmový námět, zdá se pravděpodobná datace L. Bartoška k roku 1932 (L. Bartošek, *Neznámé filmové libreto Vladislava Vančury*. *Panoráma*, 1976, č. 4, s. 71 an.). Námitku P. Taussiga (P. Taussig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. „Filmový sborník historický“ I, Praha 1988, s. 121 an.), která se opírá o Vančurovu zmínku o „jakémś filmu“ (tj. *Konci starých časů*) v dopise Mahenovi z ledna 1933 a z toho dovozuje, že „ještě počátkem roku 1933 nevěděl nic bližšího o zamýšleném filmovém projektu“, nelze akceptovat. Vančura totiž

nepoužíval přívlastek „jakýsi“ ve významu „ještě neurčený, nejasný“, měl u něho mnohem obecnější platnost. Z dopisu proto spíš vyplývá, že námět mohl být v lednu 1933 už hotový – ale toto tvrzení nelze podepřít jednoznačnými doklady.

7. *Náhrdelník*. Dosud nepublikováno. Rukopis námětu v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (9 strojopisných stran s opravami autorovou rukou). K hypotéze doby vzniku srov. výše pozn. 11.

8. *Výstřel*. Pod názvem *Plán filmové hry, kterou je možno nazvat Výstřel* otištěno v „Lidových novinách“ 22. 9. 1935. Přetištěno ve svazku V. Vančura, *Občan don Quijote a jiné prózy*, Praha 1961 už s názvem *Výstřel* (podle rukopisu), znovu přetištěn úryvek v už uvedené monografii M. Blahynky. Ve Vančurově pozůstalosti v literárním archívu PNP se zachoval strojopis *Výstřelu*, jde však pravděpodobně pouze o opis textu z Lidových novin.

9. *Zápas o mistrovství*. Dosud nepublikováno. Rukopis synopse v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (21 stran psaných autorovou rukou), tamtéž strojopis téhož znění (11 stran). Dobu vzniku se nepodařilo určit.

10. *Pane vrchní, platím*. Dosud nepublikováno. Synopse podle „osnovy“ J. Reitera, šéfa Elektafilmu. V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se dochoval strojopis (21 stran). K datu možného vzniku srov. výše pozn. 12.

11. *[Železné město]*. Bez názvu. Dosud nepublikováno. Nazýváme ve shodě s L. Bartoškem, který měl možnost studia úplnější pozůstalosti ve srovnání s dnešním stavem (jiná varianta je nadepsána rukou paní Vančurové: Vyzvědačský případ ve zbrojovce). V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se dochovalo v několika redakcích: jako fragment námětu (autorův rukopis tužkou), jako nedokončená strojopisná synopse a posléze jako dokončená synopse, rovněž strojopisná (7 stran většího formátu). K dataci lze opět vyslovit jen dohad: vzhledem k tématu, tj. špionáži ve zbrojovce, je možné, že dílo vzniklo v době ohrožení republiky, tedy v letech 1937-1938. Některými motivy se ovšem *Železné město* váže k synopsím *Věk mladosti* a *Konec vše napraví*, tedy k okruhu kolem filmu *Před maturitou*.

12. *Vlak vystěhovalců*. Dosud nepublikováno. Námět v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (3 strany většího formátu strojopisu s autorovými rukopisnými úpravami). Datum vzniku se nepodařilo určit, odhaduji na druhou polovinu třicátých let.

13. *Gilotina*. Úryvek pod názvem *Začátek povídky nazvané Gilotina* (asi desetina dochovaného textu) otištěn v Almanachu Kmene, Praha 1937, znovu přetištěn ve svazku V. Vančura, *Občan don Quijote a jiné prózy*, Praha 1961 a V. Vančura, *Povídky a menší prózy*. Praha 1988. Tento nedokončený text, na pomezí filmové povídky a prózy, se uchoval v několika variantách v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP. Na některých z nich (strojopis polovičního formátu) jsou úpravy autorovou rukou, poslední vznikla zřejmě přepsáním těchto autorových rukopisů cizí rukou (strojopis normovaného formátu, 53 stran).

14. *Rozsévači*. Dosud nepublikováno. Poněkud rozsáhlejší synopse, která spadá

do období spolupráce s Kubáskem (na titulním listě uvedeno: „V. V. & V. K., Rozsévači“), uchována jako strojopis v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (13 stran, úpravy autorovou rukou). Text pravděpodobně vznikl v roce 1937 nebo začátkem roku 1938. L. Bartošek, který měl možnost konzultace s Kubáskem, umisťuje toto dílo za *Lásku a lidi* a *Naše furianty* a před květnovou mobilizací 1938. (L. Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 134.) Po válce vznikla na základě této synopse stejnojmenná filmová povídka Václava Kubásky a Josefa Macha (uložena v knihovně ČFÚ). Autoři výslovně uvádějí, že své dílo psali „dle námětu Vladislava Vančury“, a skutečně, většinu motivů, charakteristik postav, linií děje přebírá filmová povídka ze synopse. Ze změn je výrazným posunem závěr s pohledem na rozsáhlé, združstevněné lány. Film však nebyl realizován.

15. *Děvče z ulice*. Úryvek uveřejněn v „Národním divadle“ 24, 1948-49 a přetištěn v knize M. Blahynky *Vladislav Vančura*. Praha 1978. Jiná (kratší a zřejmě starší) verze uveřejněna v „Rudém právu“ 27. 6. 1981, příloha „Haló, noviny“, s. 8. V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se zachovaly obě verze, kratší (16 strojopisných stran menšího formátu) a delší (21 strojopisných stran menšího formátu). Přepřacováním *Děvčete z ulice* vznikla jak známo Josefina, divadelní hra dokončená autorem těsně před smrtí. M. Blahynka ve zmíněné monografii *Vladislav Vančura* (na s. 518 an.) zařazuje *Děvče z ulice* do roku 1941 a jeho datace zůstává pravděpodobnou hypotézou.

(15. 2. 1991)

RESÜMEE

Vladislav Vančura im Bann des Films

Jiří Holý

Die Studie befasst sich mit dem Filmschaffen des bedeutenden tschechischen Schriftstellers Vladislav Vančura (1891-1942). Als Teilnehmer an der avantgardistischen künstlerischen Bewegung erklärte Vančura den Film mit seiner suggestiven Dynamik, elementaren Groteskheit und Lyrik für ein Paradigma der „Poesie“, einen Grundstein aller Kunstarten. Die neue avantgardistische Kunst, inspiriert durch den Film, sollte sich in einem breiten Strom ins alltägliche Leben ergießen.

Wesentliche Unterschiede zwischen den Konzeptionen von Vančura und denen der avantgardistischen Orthodoxie kamen jedoch sofort zum Ausdruck. Während Karel Teige, Artuš Černík und Jaroslav Seifert den Filmproduzenten lediglich unrealisierbare „Filmgedichte“ vorlagen, versuchte Vančura seine kühnen künstlerischen Vorstellungen mit der realen Filmproduktion zu verbinden. Sein erster Film *Před maturitou* (Vor dem Abitur, 1932), der im Zusammenarbeit nicht nur mit den erfahrenen Praktikern (Josef Neubern, Svatopluk Innemann), sondern auch avantgardistischen Künstlern (E. F. Burian, Bedřich Feuerstein) entstand, war erfolgreich. Vančura gelang es in diesem Werk einige im tschechischen Film bis zu jener Zeit wenig angewandte poetische Verfahren durchzusetzen.

Die folgenden Werke, die er danach als Regisseur bereits selbstständig schuf, und zwar *Na sluneční straně* (Auf der Sonnenseite, 1933) und *Marijka nevěrnice* (Marijka die Ungetreue, 1934) waren finanziell und kommerziell erfolglos, trotzdem sie in unterschiedlichen Umständen entstanden sind und unterschiedliche Stylistikverfahren benutzten. Vladislav Vančura versuchte es seine Filmtätigkeit fortzusetzen, aber ein Comeback gelang ihm erst am Ende der dreissiger Jahre als er gemeinsam mit Regisseur Václav Kubásek seine zwei letzten Filme drehte, und zwar *Láska a lidé* (Die Liebe und die Menschen, 1937) und *Naši furianti* (Die Protzen bei uns, 1937), den letztgenannten von ihnen nach dem klassischen tschechischen Lustspiel von Stroupežnický. Besonders das zweite von diesen Werken wurde in damaliger patriotischer Atmosphäre ein Erfolg.

Die Studie – sie war ursprünglich als Nachwort zu einer Herausgabe der Filmwerke Vančuras gemeint, aber diese ist in der neuen wirtschaftlichen Lage der tschechischen Verlage nicht durchführbar – stellt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Vančuras Prosa – sowie Dramawerken einerseits und seinem Filmwerk (d.h. seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Filmregisseur) andererseits. Die Studie stellt eine auf der dynamischen Visualität beruhende enge Verbundenheit in beiden Sphären fest. Es ist dabei interessant, dass Vančura, der schon in den zwanziger Jahren zu einem berühmten und gelobten Prosaiker wurde, die Absicht hatte, seine literarische Tätigkeit aufzugeben und sich voll der Filmarbeit zu widmen.

Dieses Streben hängt zweifellos mit einer gewissen Änderung seiner Lebens- und Kunstkonzeption zusammen. Die avantgardistische, d.h. die „wahre“, Kunst dürfe sich nicht auf den Markt orientieren, da die moderne Kultur dem gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaftssystem feindlich gesinnt sei und erst in der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft ihr breites Publikum finde. Von diesem Gedankengang ausgehend verlassten sich die Künstler auf die zukünftigen Sozialsysteme und Institutionen. Vančura dagegen kam zur Überzeugung, dass eine solche selbstverständliche und allgemein gültige Erklärung nicht genügt und dass es vollkommen sinnlos ist, Kunstwerke zu schaffen, wenn sie nicht vom Publikum wahrgenommen werden. Anstelle der utopischen Ideen orientierte er sich immer mehr auf das Leben als Phänomen.

Trotzdem die Entwicklung Vančuras nicht tiefgreifend und konsequent war, spielte in ihr seine umfassende und zielstrebige Filmtätigkeit eine grosse Rolle.

ZIKMUND WINTER, VELKOFILM A HISTORICKÝ FILM

Věra Brožová

Na počátku 20. let se na stránkách filmových periodik často objevovaly úvahy o nutnosti posilovat národní charakter filmu v nové republice; této tendenci mělo napomáhat i uvádění filmových přepisů české klasické literatury. V návrzích konkrétních titulů, jež by měl český filmový divák uvidět co nejdříve, se objevil i román Zikmunda Winttra Mistr Kampanus, považovaný za nejzávažnější uměleckou výpověď o počátcích a předpokladech třicetileté války a následujícím národnostním útlaku. Bylo přitom zdůrazněno, že zpracování tak významného tématu by mělo být provedeno na odpovídající umělecké úrovni, se vši náročností, „světově“.¹⁾

Scénář podle Wintrova románu vznikl až v roce 1937, autory byli Svatopluk Innemann a Miloš Hajský.²⁾ K jeho realizaci však nedošlo. Za německé okupace, kdy se výrazně aktualizovaly veškeré připomínky národního života, sílila potřeba historické kontinuity, a kdy téměř každé klasické dílo národní literatury neslo konotace dříve zasuté a neviděné, začal s Wintrovou beletrií znovu pracovat scenárista a režisér Otakar Vávra. Volil z drobnějších autorových próz – také z důvodu, že Wintrov román byl ve válečných letech jako filmová předloha nepřijatelný: rektor pražské univerzity Jan Kampanus Vodňanský v něm v dobách potlačeného povstání českých stavů a následných represí hodlal zachránit vysoké učení svou konverzí k víře dobyvatelů a ústupky vládnoucí moci, poznal zbytečnost své problematice oběti a zahynul vlastní rukou. Předlohami Vávrových filmových projektů se tak staly zralá Wintrova novelistická práce Rozina sebranec a nejznámější z „rakovnických obrázků“, Nezbedný bakalář.

1) „Film“ 2, 1922, č. 10, s.l. Blíže k tomu J. R a k, *Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 30–41.

2) „Filmový kurýr“ 15, 1937, č. 42, s. 3.

Scénáře obou stejnojmenných filmů vznikaly v době okupace, ihned natáčet se však začal pouze jeden z nich, *Rozina sebranec*; premiéru měl až po skončení války, 14. prosince 1945. Druhý Vávřův film, natočený podle Wintrova *Nezbedného bakaláře*, mohli diváci spatřit nedlouho poté, 6. září 1946.

V době, kdy Otakar Vávra začal připravovat oba filmy, byl už zkušeným režisérem i scenáristou. Jeho doménou byly právě filmové přepisy literárních děl a za některé z nich získal významná ocenění.³⁾ Od Vávřových adaptací Wintrových próz se proto mnohé očekávalo, zvláště když u obou bylo předem známo, že budou náročnými, finančně dobře zabezpečenými projekty, a tedy i příležitostmi k onomu „světovému zpracování“ historické látky, po němž se volalo už ve dvacátých letech.

Film *Rozina sebranec*⁴⁾ začal Otakar Vávra natáčet v produkci Lucernafilmu počátkem roku 1944. Už při práci na scénáři (režisér se na něm podílel spolu se známým autorem psychologické prózy Václavem Řezáčem) bylo zřejmé, že film bude dosud největším projektem této společnosti. Snad také proto byla kolem jeho přípravy rozvinuta velká reklamní kampaň a práci na něm byla od počátku natáčení v dubnu 1944 věnována mimořádná pozornost. Tehdy se o *Rozině sebranci* začalo psát jako o „českém historickém velkofilmu“⁵⁾ a vnější cestu k tomuto označení lze podle dobových pramenů velmi dobře sledovat. Tisk o průběhu natáčení často a podrobně informoval. Zajímavé dojmy z práce filmového štábu a atraktivní fotografie herců přinášel nejen časopis *Kinorevue*, ale i běžná periodika a dokonce tisk regionální. Největší pozornosti se samozřejmě těšilo obsazení jednotlivých rolí, zájem vyvolávalo také natáčení v pražských ulicích⁶⁾ a samozřejmě i financování filmu.

O tom, že finanční náklady na film nebyly příliš omezovány, píše i Otakar Vávra ve své knize *Zamyšlení režiséra*.⁷⁾ Uvádí, že finanční prostředky, které společnost pro film uvolnila, mohly být vysoké vzhledem k omezenému počtu českých filmů, jež se směly za okupace natáčet. Jaroslav Brož a Myrtil Frída

³⁾ Filmová cena na režii pro rok 1937 - *Filozofská historie* (A. Jirásek); Filmová cena pro rok 1938 - *Panenvství* (M. Majerová); Zlatý pohár LUCE v Benátkách, 1938 - *Cech panen kutnohorských* (L. Stroupežnický); Česká národní cena pro rok 1942 - *Turbína* (K. Čapek-Chod); *Pohádka máje* (V. Mrštík).

⁴⁾ *Rozina sebranec*. N – podle stejnojmenného románu Zikmunda Wintora upravil Václav Řezáč. S, R – Otakar Vávra. K – Jan Roth, HU – Jiří Srnka, Arch – Jan Zázvorka, St – Antonín Zelenka, Z – František Šindelář, VV – Karel Šilhánek. Poradci: kult. historický – dr. O. Štefan, dr. O. Blažíček, dr. L. Vachulka, V. Mlejnek, kostýmní – Fernand Vácha, J. M. Gottlieb. Hrají: Marie Glázrová (Rozina), Zdeněk Štěpánek (převor Antonín), Ladislav Boháč (Nikolo), František Kreuzmann (Karf) ad.

⁵⁾ „*Kinorevue*“ 10, 1944, č. 22, s. 5.

⁶⁾ V tisku se informovalo zvláště o natáčení na známých pražských místech, o spuštění orloje kvůli opakovanému záběru, o nočním natáčení v době nařízeného zatemnění atd.

⁷⁾ Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha 1982, s. 144.



Rozina sebranec: Filmový cechmistr Karf (František Kreuzmann) a Rozina (Marie Glázrová).

charakterizovali finanční zajištění *Roziny sebrance* lakonicky: poprvé v historii našeho filmu se tu na ničem nešetřilo.⁸⁾

Dekorace, kostýmy i rekvizity byly replikami staveb, oděvů i předmětů denní potřeby renesanční doby s autentickými detaily – ať už šlo o sgrafita na budovách či o vzor kachle a nádobí. Zvláště kostýmy, vypůjčené od německé Ufy⁹⁾, byly mistrovskými díly, jež připomínaly renesanční módu nejen střihem, ale i speciálně tkanými materiály. K dokonalému vzhledu herců přispěly paruky vyrobené z pravých vlasů.

Pro film pracoval početný kompars (mnohým českým hercům dal možnost vyhnout se nasazení v průmyslu), který zalidnil výraznými, režisérem pečlivě vybranými typy zvláště scény z prostředí chudiny v klášteře Na Františku. K fyzicky náročným scénám Vávra neváhal přizvat profesionály – policisty, cirkusové umělce, zápasníka.¹⁰⁾

Rozina sebranec byl jedním z mála filmů, jenž nebyl točen v časové tísní, všichni zúčastnění se naopak snažili jeho dokončení posunout až na konec války. Natáčelo se na tehdejší dobu opravdu důkladně a dlouho (např. dekorace v radlickém ateliéru, jež neměly odpovídající prostorové vlastnosti, se stavěly rozdělené na dvě poloviny, scény se natáčely zvlášť v každé polovině a výsledný celek vznikl až ve střižně).¹¹⁾

Přestože už 22. 11. 1944 byl divák informován o pracích ve střižně¹²⁾ a 31. 1. 1945 se psalo o provádění synchronních prací řízených autorem scénické hudby Jiřím Srnkou, které „vzhledem k velkému počtu zaměstnaných hudebníků i zpěváků byly provedny v Národním divadle“,¹³⁾ konala se premiéra tohoto dlouho avizovaného projektu až na samém sklonku roku 1945. „Není patrně českého diváka filmového, který by o filmu režiséra Otakara Vávry *Rozina sebranec* nevěděl takřka všechno, co lze o filmu vědět před jeho shlédnutím, neboť zásluhou okolností bylo o Rozině psáno déle a více, než o kterémkoli jiném filmu,“ napsal po premiéře časopis *Kino*.¹⁴⁾ Divák si dokonce mohl připomenout místa, kde se natáčelo, a vydat se na „řízenou vycházku s výkladem dle libreta“. ¹⁵⁾

Pracovat s předlohou Zikmunda Wintra bylo pro filmové tvůrce bezpochyby velice lákavé. Autor byl dobře znám nejen jako beletrista, ale i jako historik. Jeho doménou bylo 16. a začátek 17. století; archivní materiály této doby poznal jako málokdo druhý a výsledky svých vědeckých bádání hojně uplatňoval i v umělec-

8) J. Brož, M. Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945*. Praha 1966, s. 232.

9) Otakar Vávra, c.d., s. 144.

10) „Kinorevue“ 10, 1944, č. 51, s. 8.

11) Otakar Vávra, c.d., s. 145.

12) *Rozina sebranec v sestřihu*. „Kinorevue“ 11, 1944, č. 3, s. 10; „Kinorevue“ 11, 1945, č. 8, s. 6.

13) *Synchron „Roziny sebrance“ dokončen*. „Kinorevue“ 11, 1945, č. 13, s. 6.

14) *Rozina sebranec před premiérou*. „Kino“ 1, 1946, č. 1, s. 8-9.

15) „Venkov“ – Praha. 3. vydání, 1. 12. 1944.

ké tvorbě. Provázanost historie a beletrie však v tomto případě měla i svá úskalí. Winttra totiž (až na výjimku, kterou byl právě jeho jediný román *Mistr Kampanus*) nezajímala velká dějinná hnutí – sledoval vše, co se vztahovalo k všednímu životu města. Wintrovy menší prózy se zabývají nikoli hrdiny, ale pro historii bezvýznamnými „pěšáky dějin“, přibližují podružná historická fakta a soustřeďují se na kulturně historický detail.

Když reklama upozorňovala na připravovaný přepis *Roziny sebrance* jako na velkofilm, mohla své tvrzení aspoň částečně podepřít velkorysostí výpravy a množstvím účinkujících. Po dokončení byl však „velkofilm“ blíže určen jako „historická freska z počátku 17. století“. Je zajímavé, že stejně psaly o Wintrových prózách při jejich vydání některé dobové recenze. Zpravidla však neopomněly zdůraznit, že „barvitá freska“ je při bližším pohledu tvořena mozaikou složenou právě z oněch podružných a nepodstatných faktů, jež ve svém souhrnu naznačují mnohé o filozofii doby a o životě v ní. Zůstalo na autorech filmové adaptace, jaké zlomky a detaily z Wintrovy předlohy vybrali, zda z nich dovedli složit obecné poselství o době a tlumočit je divákovi, či zda se nechali zlákat pouze jejich vnější barvitostí.

Zikmund Winter vydal novelu *Rozina sebranec* časopisecky roku 1903; knižně vyšla v roce 1905. V této době se autor ve svých prózách soustředil na intenzivnější psychologické prokreslení charakteristiky hrdinů; postavy už nejsou pouze součástí barvitého koloritu daného místa v daném století. Neznamená to však, že se Winter nechával zcela unášet fikcí – nadále měly hlavní i epizodní postavy jeho próz autentické předobrazy ve skutečných historických osobách. Jména a osudy lidí, procházejících Wintrovou beletrií, často figurují v dokladovém materiálu jeho obsáhlých vědeckých prací z kulturní historie.

Protagonistka novely *Rozina sebranec* není výjimkou. Zmínky o ní nacházíme ve Wintrově odborném díle *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách*.¹⁶⁾

Zikmund Winter zde připomíná soudní jednání se stavitelem Janem Karfem z Engadinu z roku 1617, který najal svého tovaryše Mikuláše Ludera, aby zavraždil Rozinu, dceru rukavičnice, která se opíjela a „běhala kde se jí líbilo“. Karf se s ní rozvedl už roku 1615. Tovaryš Rozinu vylákal za Prahu ke vsi Jesenici, zde ji zastřelil a její služku Mandu poranil. Uprchl do Prahy, byl však dopaden, mučen a popraven. Karfovi nebyla vina prokázána a na peněžní záruku byl propuštěn. Historické prameny také paradoxně uvádějí pochybnosti o řádném Karfově původu.

Fakta z dokumentů Winter zčásti do své novely přejal, zčásti je přizpůsobil v souvislosti s psychologickým prokreslením hlavní postavy. Nekonformní cho-

¹⁶⁾ Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách*. Praha 1909, s. 84-85.



Rozina sebranec: Expresivně pojaté vedlejší postavy.

vání své hrdinky Roziny motivoval jejím osudem neulezeného dítěte, vychovávaného v prostředí pražské spodiny v klášteře Na Františku.

Stavitele Karfa si Rozina bere až poté, co ji kvůli jejímu nejasnému původu zrazuje její životní láska, italský sklář Nikolo. Necítí se však k obstarožnímu Karfovi nijak vázána, střídá milence, zanedbává domácnost i dítě. Mstí se za to, že jí manžel odmítá koupit slíbený císařský majestát, kterým by se smazal její společensky nepřijatelný původ. Karf ženu, která ohrožuje jeho setrvání v cechu, vyhání z domu do prostředí, v němž vyrůstala a posléze najímá vraha. Ten se po splnění úkolu skrývá v Rozinině domovském prostředí, v klášteře Na Františku, a čeká zde dohodnutou odměnu. Je však poznán Rozininou malou dcerkou, která se ke svému známému radostně hlásí. Na útěku před dítětem, jež v něm evokuje hrůzný čin, vrah prchá na kostelní věž, padá a zabije se na nádvoří kláštera.

Závěr novely je příznačný pro Wintrovo pojetí člověka a jeho osudu: nad mrtvolou Roziny, přivážené z Jesenice, se setkávají dva ubozí a bezmocní, neschopní plně pochopit hrůzu celé události – malá Rozinina dcera a starý Rozinin otčím. Jediným smířlivým motivem, přislibujícím ztišení všech starých vášní a křivd zůstává v novele personifikované zobrazení starých klášterních zdí, „dáv-
ných starců“, znajících dobře lásky, nenávisti i osudová neštěstí, která kolem nich v průběhu staletí procházela. Smířlivé zakončení příběhu je však narušeno strohou, jakoby exaktní informací o závěru celé události, o propuštění iniciátora vraždy, stavitele Karfa, na svobodu a o symbolické popravě mrtvolky fyzického vraha Mikuláše.

Přestože se celá novela soustředí na životní osud jedné ženy, prostředí, kterým členář s hlavní hrdinkou prochází, netvoří jejímu osudu pouhou kulisu. Je zpředmětněným Wintrovým pohledem na místo a chování malého člověka v očekávání dějinného zvratu. Stává se obrazem nemohoucnosti i nízkosti lidí, hledajících azyl v klášteře, jehož sláva dávno upadla a bída byla dokonána vpádem Pasovských, jehož rozkradená bohoslužebná roucha lze najít v kotcích židovských kramářů. Lidé v klášteře žijí pouze svými malichernými a sobeckými problémy, události mimo klášterní zdi, jež se schylují ke konfliktům, končícím bělohorskou bitvou, je nezajímají. Jediný náznak zájmu o vnější svět je patrný v rozhovorech klášterního převora Antonína a mnicha Bonifáce s farářem podobením z osady u svatého Petra. Víra tyto sousedy a přátele nerozděluje, jsou stejně bezbranní a neschopní vzdorovat úkladům doby, v níž žijí. Ta je pro ně iracionální hrozbou, jde jí čelit jen prostou lidskou účastí, které však většina lidí není schopna.

Už je patrné, že v té staré královské zřícenině, která do země zapadá a se krčí, jen my dva starci, taky do země se schylující, my dvě trosky v troskách, Bonifác vetchý a já taky vetchý, jsme a budeme si věrni, on druhé srdce mé, musíme být sobě blízcí, hodně blízcí, jsme vyhaslí starci, musíme se hrát,

jeden k druhému se tiskna, jako ty dva staré klášterské kostely k sobě se tlačí - musíme se hrát i kolem jest nějak všechno všudy chladné!¹⁷⁾

Rozina z kláštera odchází a oním „studeným světem“ je zákeřně zavražděna, když kolem sebe stejný chlad šíří.

Otakar Vávra a Václav Řezáč ponechali klášternímu prostředí jeho vnější divokost a pestrost; ve filmu rozehráli barvitou podívanou na všemožné podivné existence, žebráky, kejklře, potulné tovaryše i zloděje. Vávra přitom zvládal kompars obdivuhodným způsobem, racionálně prokalkuloval každý záběr, přesně určoval úlohu každého jedince v davu. Jeho komparsní scény jsou prosty jakýchkoli náznaků a vyznívají velmi věrohodně.

V detailech, jež se týkaly života Na Františku a ve stavitelské dílně, se scenáristé v jednotlivých akcích věrně přidržovali předlohy (mladá Rozina rozsuzuje spory na klášterním dvoře, Karfovy námluvy, fráter Bartolo mezi pijáky, hádky u Karfů, atd.). Zachovali i Wintrovy archaické dialogy, jež svými, v archívech doloženými podobami, ozvláštňují dění a vnášejí do filmu humor: Karf je nazván lenivým ženkylem, o jiném letitém nápadníku mluví Rozina jako o voškrdovi, popíjející a lelující řemeslníci jsou pro převora pivasrkači, atd.

Chaotické dění, zvláště však scény v krčmách, kam se Rozina uchyluje se svým milencem, však někdy působí pouze ilustrativně; není zde patrný onen „chlad doby“, odcizenost, kterou přes všechnu grotesknost a pitoresknost vnímáme ve Wintrově novele. V čase, v němž film vznikal, by však diváka těžko oslovilo pouze sobectví, vypočítavost v lásce či pasívní vyčkávání katastrofy (jejíž příchod je v novele naznačován např. rozhovory obou duchovních). To, co ve Wintrových prózách pozitivně přijímala i generace přelomu století jako svůj životní pocit mezi proklamovanými a kostnatými ideály generací předchozích, mohlo v době národního ohrožení působit jako přílišný pesimismus a přitakávání pasívnímu životnímu postoji. Vávra s Řezáčem tento výrazný rys Wintrovy vrcholné beletristické tvorby kompenzovali přepracováním osudů hlavní postavy.

Ve Wintrově novele má Rozina (oproti ostatním autorovým hrdinům) mnohé romantické rysy. Jsou dány její vnější charakteristikou / nezvyklou jižní krásou, záhadným původem, vlčím zubem, který nosí na krku vedle křížku. Stejně exotickým je její milý Nikolo, romantická je i jejich láska. Romantika je však v novele postupně zastiňována Wintrovým zobrazením všedního běhu života začátku 17. století. Ten má pro čtenáře svým časovým odstupem rovněž příchut' neobvyklosti, svou monotónností a neokázalostí (a v případě líčení Rozininy cesty za Prahu pro smrt i detailní věcností a strohostí) však počáteční romantiku v próze přehlušuje. Romantické milostné vzplanutí hlavní hrdinky má v novele

¹⁷⁾ Zikmund Winter, *Rozina sebranec*. Praha 1953, s. 65.



Rozina sebranec: Vrcholná scéna filmu. Převor Antonín (Zdeněk Štěpánek) a Rozina (Marie Glázrová) se skryli před loupícím davem do kostelní zvonice.

protiklad v jejích pozdějších pragmatických vztazích a v nezájmu o vlastní dítě. Exotika s romantikou je tak u Wintra odsouvána všedností a banalitou.

Vávra s Řezáčem naopak ve filmu mnoho romantických momentů zdůraznili. Zevnějšek Roziny a její základní psychologickou charakteristiku převzali z Wintrový novely; výrazně posílili romantický charakter milostných scén. Ty získávají díky aranžování jednotlivých obrazů a kameře Jana Rotha, pracující nápaditě se světlem, poněkud přízračné rysy. Přízračnost podtrhují i dekorace Jana Zázvorky, v nichž se Rozina se svým milencem schází – pobožené zdi kláštera, vltavský břeh s dobytčími lebkami na kůlech. Ve filmu jsou redukovány veškeré připomínky Rozininych pozdějších milenců, je zproštěna i mateřství. Filmová Rozina tak zůstává stále děvčetem, podléhajícím pouze své jediné životní lásce.

Rovněž motiv smrti hlavní hrdinky získává u Otakara Vávry jiné dimenze. Rozina je vražděna svým milým, stojícím v čele pražské lůzy, drancující klášter, když vlastním tělem chrání svého dobrodince, převora Antonína. Proti promyšlené a zisté vraždě lehkomyšlné paní Karfové ve Wintrově novele stojí zde oběť ženy, již přes život na společenském dně zůstaly vlastní základní etické principy.

Vyznění filmu ve smyslu uchování čistého srdce v těžkých zkouškách je posíleno také rozšířením herecké úlohy převora kláštera. U Wintra je pouze vedlejší postavou, z odstupu sleduje život klášterního nalezence. Návrat Rozinina mrtvého těla Na František se děje bez účasti jeho osoby. Vávruv a Řezáčův převor vyrůstá v druhou hlavní postavu.¹⁸⁾

Stává se protipólem postavě Roziny, přispívá ke kompoziční vyváženosti filmu. Zdůrazněním převorovy úlohy scenáristé také vyřešili redukci látky, jež byla vzhledem k rozsahu Wintrový prózy nutná. Rozina v novele prochází stále novým prostředím, setkává se s novými lidmi, stojícími ve společenském žebříčku stále níže. Filmová Rozina se pohybuje pouze v okruhu týchž postav; jejich charakteristika se v průběhu děje mění a právě přes postavu převora divák nahlédne pod masky záporných typů.

Zdeněk Štěpánek ztvárnil postavu převora Antonína jako všestranného renesančního člověka, jenž dovede být současně duchovním, hospodářem i klášterním soudcem nosícím v botě pistoli. V době ohrožení neváhá nasadit svůj život za zachránění hodnoty nejvyššího duchovního obsahu, monstrance z chudého klášterního pokladu. (Scéna, v níž raněný převor zakrývá pod střechou kostela monstranci vlastním tělem se řadí k oněm náznakům a nápodívám, jež v době, v níž byl film realizován, divák zvláště citlivě vnímal.) Filmový převor také mrtvou Rozinu přijímá zpět mezi klášterní obyvatele a smiřuje ji se všemi, proti nimž se provinila. Film končí přiznáním viny za předsudky a zlo, skrývajících se v každém člověku.

¹⁸⁾ O. Vávra, c.d., s. 143. K rozšíření převorovy postavy došlo také proto, aby herecké umění Zdeňka Štěpánka získalo ve filmu větší prostor.

V průběhu natáčení byl tento závěr ještě více zdůrazněn a získal nadčasové vyznění. Zatímco v literárním scénáři převor nad mrtvým Rozininým tělem vyzývá k modlitbě za její duši a říká o ní, že „zemřela nejkrásnější smrtí, jakou může zemřít lidská bytost, obětovala sebe, přinášeje záchranu jiným“, ¹⁹⁾ ve filmu byl hlavní důraz položen na úctu k člověku, lidskost. ²⁰⁾

Karf: Já to zavinil!

Převor: Pomodleme se za ni, přátelé.

Klesla do propasti, ale milovala jen jednou. Tou milostí srdečnou a velikou chtěla být čista, a jestliže na ni padaly nějaké stíny, proměnily se v světlo. Je vykoupena.

Přes tento zobecňující závěr však film *Rozina sebranec* sotva může nést označení „historická freska“. Detailní a Wintrovou autoritou podložené žebrácké a hospodské scény sotva mohly obsáhnout či aspoň naznačit veškerou složitost doby začátku 17. století. Ostatně tento cíl si ve své novele nekladl ani sám Zikmund Winter. Próza *Rozina sebranec* je, stejně jako ostatní Wintrové drobnější práce, pouze jakousi sondou do stále uplývajícího toku historie, jejím mikroskopickým výřezem. Tím obecným, co charakterizuje období končící porážkou českých stavů na Bílé Hoře, je zde lhostejnost k věcem veřejným a odcizení člověka člověku. Ve Vávrově přepisu poslední slova převora Antonína nad mrtvolou hlavní hrdinky odkazují k označení jinému, k romanci z historie. Film k ní směřuje zaokrouhlením Rozinina příběhu, jemuž pestré, historicky věrné prostředí tvoří pouhou dekoraci.

Nezbedný bakalář, ²¹⁾ další Vávřův film podle předlohy Zikmunda Wintra, byl jedním z prvních děl československé poválečné kinematografie. ²²⁾ Jeho scénář byl připraven už v době protektorátu, avšak nepodařilo se jej prosadit k natáčení. ²³⁾

¹⁹⁾ Václav Řezáč, *Rozina sebranec. Filmová povídka*. B.m., Lucernafilm 1944, s. 40. (Knihovna ČFÚ)

²⁰⁾ Otakar Vávra, *Rozina sebranec. Technický scénář*. B.m., Lucernafilm 1944, s. 260-261. (Knihovna ČFÚ)

²¹⁾ *Nezbedný bakalář* (2 624 m). Československá filmová společnost. VS Karla Feixe, Praha 1946. N – podle povídky Zikmunda Wintra adaptoval pro film Zdeněk Štěpánek, S – Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra, R – Otakar Vávra, K – Jan Roth, HU – Jiří Srnka, Arch – Jan Zázvorka, St – Antonín Zelenka, Z – Josef Zavadil, VV – Jaroslav Niklas. Poradci: kult. historický – dr. O. Štefan; kostýmy – J.M. Gottlieb, F. Vácha; hudební – Václav Mlejnek; choreografie – Eva Vrchlická ml.

Hrají: Zdeněk Štěpánek (bakalář Jan), Vlasta Matulová (šenkýřka Anna), Otomar Korbelář (Mikuláš) František Smolík (Šmardoch), Jaroslav Marvaň (primas města Rakovníka), Jaroslav Vojta (bubeník Matěj) ad.

²²⁾ fz., *Český film v roce 1945*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 1, s. 5.

²³⁾ Viz bž., *Česká filmová výroba se rozjíždí*. „Filmová práce“ 2, 1946, s. 3.

Po skončení války byl proto *Nezbedný bakalář* jako jeden z mála filmových projektů ihned připraven k realizaci, a mohl tak mít i větší finanční nároky.

Wintrovu předlohu pro film zpracoval Zdeněk Štěpánek a literární scénář datoval „v Rakovníce 17. 7. 1940“.²⁴⁾ Tato skutečnost nebyla nikterak překvapující, zvláště když o půl roku později, 14. ledna 1941, uvedlo veselohru s titulem *Nezbedný bakalář* autora Zdeňka Štěpánka Prozatímní divadlo v Praze a provozovalo ji s velkým úspěchem.²⁵⁾ Autor dramatinizace připsal hru „světlé památce Zikmunda Wintra a milému, krásnému městu Rakovníku“. Veřejně se tak přihlásil k místu, v němž ve svém mládí žil, i k autorovi, který v něm započal dráhu historika a beletristy.

Hold osobnosti Zikmunda Wintra vzdal však Štěpánek spolu s obyvateli města Rakovníka už v roce 1937. V době, kdy se fašistická hrozba stávala stále více reálnou a obavy ze silného Německa se projevovaly přimknutím k národní pospolitosti, připomínáním státotvorných tradic a hledáním základních jistot, uspořádali Oslavy životního díla Zikmunda Wintra. Ocenili jimi přínos bývalého spoluobčana při znovuoobjevování a zpřístupnění minulosti města a vzpomněli jeho úmrtí před 25 lety.

Slavnosti na počest Zikmunda Wintra, pořádané „pod protektorátem rady královského města Rakovníka“ se konaly 20. června, 3., 4. a 5. července a byly na poměry malého města skutečně velkolepými.²⁶⁾ Posledním bodem jejich programu se stalo divadelní představení. Místní ochotnická jednota Tyl sehrála v rámci oslav veselohru *Nezbedný bakalář*, kterou pro rakovnický divadelní

Pro film zpracoval Zdeněk Štěpánek, scénář Zdeněk Štěpánek a Otakar Vávra, režie Otakar Vávra, Nationalfilm, b.r. (Knihovna ČFÚ)
a několik verzí technického scénáře:

- Zdeněk Š t ě p á n e k, *Nezbedný bakalář* (volně podle povídek Zikmunda Wintra). Scénář Otakar Vávra a Zdeněk Štěpánek. Režie Otakar Vávra. Nationalfilm 1941, bm. (Knihovna ČFÚ)
- Zdeněk Š t ě p á n e k, *Nezbedný bakalář* (volně podle povídek Zikmunda Wintra). Scénář Otakar Vávra a Zdeněk Štěpánek. Režie Otakar Vávra. Česká státní výroba filmů. Praha 1945. (varianta a). (Městská knihovna Praha)
- Zdeněk Š t ě p á n e k, *Nezbedný bakalář* (volně podle povídek Zikmunda Wintra). Scénář Otakar Vávra a Zdeněk Štěpánek. S použitím původních staročeských textů písní. Závěrečný zpěv napsal František Hrubín. Režie Otakar Vávra. Česká státní výroba filmů. Praha 1945. (varianta b). (Městská knihovna Praha)
- totožné údaje, pouze datace 1946. (Knihovna ČFÚ)

Dále tedy užíváme pouze označení „literární scénář“ a „scénář“ s příslušnou datací.

²⁴⁾ *Nezbedný bakalář*, literární scénář, s. 67.

²⁵⁾ Režisérem představení byl Aleš Podhorský, scénickou hudbu složil Miloslav Ponc, výpravu navrhl Jiří Vopršal.

²⁶⁾ Materiály k slavnostem ve fondu Zikmunda Wintra, OA Rakovník se sídlem v Petrovicích. Kromě tradičních výstavních trhů a sjezdu absolventů reálky byla uspořádána výstava památek na Z. Wintra, již otevřel prof. Albert Pražák, Wintroví byla odhalena pamětní deska na budově reálky a pomník před budovou městského muzea, proběhla ustavující valná hromada Společnosti Zikmunda Wintra, městské spolky a jednoty vystoupily na slavnostním matiné, kde pronesl proslov ministr zahraničí, historik Kamil Krofta.



Nezbedný bakalář: Bakalář Jan Pička Písecký (Zdeněk Štěpánek) pronáší nástupní řeč ve schátralé rakovnické škole.

spolek zdramatizoval jeho čestný člen Zdeněk Štěpánek a spolu s Vítězslavem Vejražkou si s ochotníky pohostinsky zahrál.²⁷⁾

Pro svou dramatizaci musel Štěpánek Wintrovu prózu výrazně upravit. Nezbedný bakalář se totiž řadí mezi autorovy rané obrázky (časopisecky byl vydáván na pokračování v r. 1883²⁸⁾, knižně vyšel roku 1886)²⁹⁾ Je jím završeno Wintrovo „rakovnické období“, kdy, okouzlen příběhy vystupujícími útržkovitě z městských knih, balancoval mezi historií a beletrií. Svě nejranější obrázky hojně opatřoval odkazy k archívním dokumentům a pramenům, z nichž čerpal. Do obrázku se snažil vpravit všechny okolnosti i drobné zajímavosti, vztahující se k hlavní dějové linii. Výsledkem byl velmi pestrý obraz maloměstského prostředí Rakovníka v historicky vymezeném časovém úseku. Díky tříštění dějové linie měl jen málokterý Wintrův obrázek té doby svého protagonistu. Mezi nečetné výjimky lze zařadit také Nezbedného bakaláře.

Jeho východiskem se stal list v rakovnickém kopiáři z roku 1588, v němž si městští radní stěžují univerzitě na Jana Pičku Píseckého, že nedodržel smlouvu a předčasně se svými žáky opustil Rakovník; předtím v opilosti rozbil a spálil školní inventář. List Rakovnických má být případnou odpovědí na pomluvy, jež podle radních hodlá Pička o rakovnickém učitelování v univerzitě dělat.³⁰⁾ Kromě této příhody se však čtenář obrázku také dozví, proč se před Pičkovým příjezdem uprázdnilo místo v rakovnické škole, jaké byly další osudy Pičkova předchůdce, jak žil Pička po odchodu z Rakovníka coby advokát a jaké měl potíže s rakovnickou klientkou, jak a proč Rakovničané usilovali o včlenění Rakovníka mezi města královská, jaké nesnáze vzešly měšťanům z toho, že popletli hofrychtěří titul, jak se v Rakovníku pytlačilo, jak ovdověl a znovu se nedobrovolně oženil děkan v Rakovníku, jak se měšťané s farářkou z blízké vesnice vzájemně uráželi a mnoho dalších, z dnešního pohledu pitoreskních, zábavných příhod a událostí. Všechny jsou ovšem pečlivě dokládány odkazy na archívní prameny. Hrdinou této pestré mozaiky však přes všechny dějové odbočky zůstává olýsalý, chudý a stále opilý bakalář.

Filmový Jan Pička Písecký byl Zdeňkem Štěpánkem pojat jako Pražan, který „je sobě svoboden“ a může kdykoli odejít, kamkoli se mu zlíbí, nepodléhá místní jurisdikci a za své činy je odpovědný pouze rektoru univerzity a svému svědomí. Patřil k těm nekonvenčním, robustním typům, jež herec rád představoval.

Podobný typ renesančního člověka, nepohrdajícího radostmi života, vytvořil Štěpánek pod režijním vedením Otakara Vávry už v roce 1937 (tj. v roce, kdy účinkoval v ochotnickém představení Nezbedného bakaláře) ve filmu *Cech pa-*

27) Program představení, fond DJ Tyl, OA Rakovník se sídlem v Petrovicích.

28) „Světobor“ 17, 1883, č. 16-27.

29) Zikmund Winter, *Starobylé obrázky z Rakovnicka*. Praha 1886.

30) Zikmund Winter, *Starobylé obrázky z Rakovnicka*, s. 199.

nen kutnohorských. Jeho scénář napsal společně s Otakarem Vávrou na motivy veseloher Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová* a *Zvíkovský rarášek*³¹⁾ a ztvárnil v něm postavu renesančního šlechtice Mikuláše Dačického z Heslova. Film získal Otakaru Vávrou na benátském Biennale první zahraniční ocenění; v Československu dostal krátce po své premiéře, konané 19. září 1938, díky mnichovským událostem zcela nové vyznění. Stal se důkazem toho, jak jednoduchý, schematický příběh o spravedlivém, leč záletném šlechtici, jenž ukáže na podvody mocného německého alchymisty a zachrání před popravou prostého havíře Jana, dovede v určitém historickém okamžiku u diváka oživit do té doby utlumené asociace a souznít s jeho náladami.³²⁾

Úspěch historické veselohry, kde aktuální dialogy byly oděny do barvitých renesančních kostýmů a která díky výrazné typizaci vedlejších postav bavila diváka humoristickou nadsázkou, přivedl zřejmě Zdeňka Štěpánka k myšlence filmově ztvárnit i svou dramaturgii *Nezbedného bakaláře*. Oba dva příběhy se odehrávají v téže době, oba se dějí ve vděčném prostředí malého města; jedno je sice bohaté a hýřící přepychem, druhé podstatně chudší a sedláčtější, v obou lze však využít škálu lidských typů, jež se v daném prostředí předem očekávají. Literární scénář *Nezbedného bakaláře* má tak se scénářem filmu *Cech panen kutnohorských* mnohé shodné rysy.

Pojetí obou protagonistů, Dačického z Heslova a Pičky Píseckého, bylo zčásti dáno už literárními předlohami: oba jsou jediní, kdo se odmítají maloměstským poměrům přizpůsobit, oba jsou veselí pijáci. Z města si tropí veřejný posměch – Dačický rozšiřováním svých neuctivých veršů (ve filmu citátů z *Prostopravdy*), Pička školním představením, v němž (pouze v literárním scénáři)³³⁾ žáci parodují vážené měšťanské představenstvo. Ve filmu *Cech panen kutnohorských* i ve Štěpánkově literárním scénáři *Nezbedného bakaláře* se objevují obdobně napsané postavy vdavekchtivé naivky a jejího svůdce. V prvním případě je jí měšťanská dcera Eva Vodňanská a Dačického sluha Očko, v druhém Plona Slachová a sukcentor (ani tento motiv nebyl v konečné verzi scénáře využit). Shody jsou patrné i ve zmíněné typizaci omezených obyvatel obou měst, z nichž si oba hlavní hrdinové tropí posměch příslovím, že „pařez zůstane pařezem a vůl volem“.³⁴⁾

Napodobit žánrovost úspěšného filmu o spravedlivém Mikuláši Dačickém nabízela už připomenutá roztržičnost Wintrovy předlohy na řadu samostatných žánrových scén. V literárním scénáři je Štěpánek dokonce ještě rozšiřoval i přes

31) K tomu viz A. M. Brousil, *Film a dílo Stroupežnického*. In: *Od Klicpery ke Stroupežnickému*. Praha 1942.

32) Film uvádělo více než deset pražských kin najednou a představení často získávala ráz národních manifestací. Po německé okupaci Československa byl jako jeden z prvních filmů zakázán.

33) *Nezbedný bakalář*, literární scénář, s. 61–62.

34) Otakar Vávra, *Cech panen kutnohorských*. Scénář. Praha, Lucernafilm, b.r., s. 145. (Městská knihovna Praha)

Nezbedný bakalář, scénář, 1946, s. 119.



Nezbedný bakalář: Setkání Jana Pičky Píseckého s vojenským vysloužilcem Matějem (Jaroslav Vojta).

značnou košatost Wintrova obrázku.³⁵⁾ V technickém scénáři však autoři nestavěli pouze na žánrovosti – plně se soustředili na postavu bakaláře.

Snažili se tak vytvořit celistvý příběh člověka mravně vyčnívajícího nad prostředím, v němž je donucen žít a které svou omezeností ubíjí veškeré jeho ušlechtilé snahy. Epickou šíři Wintrova Nezbedného bakaláře omezili využitím další autorovy prózy, prvotiny s názvem *Golgata*.³⁶⁾ Protagonisté tohoto obrázku, hostinská Anna a její milenec, řezník Mikuláš, trápený manželstvím s bohatou stařenou, jsou ve filmu uváděni jako lidé, vymykající se společenství rakovnických hlupců. Slouží jako kontrast omezenému prostředí města a především ucelenější charakteristice bakaláře Pičky.

Ta je v realizovaném filmu oproti předloze, divadelní dramatizaci i literárnímu scénáři přímočařejší a psychologicky vyhraněnější. Bakalář zde vyrostl z ironického hospodského glosátora a nedbalého vychovatele ve furiantského sebevědomého vzdělance, který si uvědomuje důležitost svého učitelského poslání i svou mravní odpovědnost. Proti omezeným měšťanům stojí (také díky hereckému výkonu Zdeňka Štěpánka) velká postava, nacházející se na samém dně hierarchie města Rakovníka, odmítající však přijmout městem vnucovaný statut. Výlučnost bakalářovy postavy v maloměstském prostředí je ve filmu konstruována prostřednictvím několika základních motivů.

Stejně jako Dačický, i Vávruv a Štěpánkův Pička je člověkem činným, neodevzaným svému osudu – nejen tím, že se svými žáky odchází z města, působícího jako až příliš bizarní společenství hlupáků a ignorantů. Při hovorech s městským páriou, starým bubníkem, svědkem bitvy u Moháče, bakalář glosuje starcovy stesky a vzpomínky na zašlou slávu: „Bubnovals, vojáku, bubnovals a král se ti zatím utopil...“³⁷⁾ Svůj aktivní postoj k životu projeví postava bakaláře i v rovině mravní, kdy dává všanc vlastní čest a zachraňuje hostinskou Annu a Mikuláše před potrestáním davu „ve jménu pravé morálky“.

Bakalářova nesmiřitelnost s předem danými a zdánlivě neměnnými skutečnostmi je ve filmu doprovázena dalšími motivy. Některé z nich odkazují k době okupace, z níž pocházejí první verze scénářů. Tehdy byly přijímány jako znaky, nesoucí ustálené konotace.³⁸⁾ Jedním z takových znaků je symbolická funkce Prahy jako připomínky národní svébytnosti a bohatství historie českého národa. „I pozdrav mi tu naši Prahu, neviděl jsem ji celý věk. To byla ještě královská. Tuhletu nechci vidět, bylo by mi ještě smutněji,“³⁹⁾ loučí se s odcházejícím Pičkou

³⁵⁾ Do dialogů rozepsal Wintrovu zprávu o zbití a ženitbě Pičkova předchůzce Obrmana – učitel v obvazech vysvětloval svoji situaci. Podobně bylo dramatizováno i přijetí zprávy o povýšení Rakovníka mezi města královská atd.

³⁶⁾ V přepracované verzi je obrázek vydáván pod názvem *Pozdě*.

³⁷⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1946, s. 164.

³⁸⁾ Blíže k tomu Ivan Klimeš, *Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 53-74.

³⁹⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1941, s. 202.

bubeník. Stejně tak Karlova univerzita asociovala ve filmu bohatství národní historie i víru v moc vzdělání, jehož prostřednictvím se udržuje kulturní kontinuita. Scéna Pičkova uvádění do rakovnické školy svým pathosem přerůstá ve vzývání budoucnosti národa, obrozeného skrze vzdělání:

Pička gestem naznačuje, aby žáci vstali. „Volám slávu své patronce, slavné Univerzitě Karlově, volám slávu české zemi a všem lidem dobré vůle. Kéž ze škol našich vzejde českému lidu pokoj, mír a štěstí. K tomu nám přispěj Bůh otec, syn i duch svatý.“⁴⁰⁾

Obdobnou funkci má ve filmu scéna žakovského koncertu, vyzdvihující moc umění, když měšťané produkci ignorují:

Pička: „Buď Bohu chvála za to, že nám dal cit pro krásu a že nám dal umění. Kdo by teď myslel na zloby a strasti? Taková chvilka nadšení a radosti z něčeho krásného je nade všechny statky světa. Díky vám, děťátka, nikdy nezapomenu na dnešní den.“⁴¹⁾

Nejčastěji je ve filmu opakován a obměňován motiv odpovědnosti za to, zda budoucí pokolení bude směřovat k obecným lidským hodnotám, zda pozitivně ovlivní osud národa:

Kněz Cerasýn se loučí s Pičkou: „Šťastnou cestu a lepší život, bakaláři, aspoň pro naše děti. Kéž jednou zanechají zlých a malých věcí a udělají velké, slavné – pak bude štěstím být synem této země!“⁴²⁾

Kromě scén, podtrhujících přípravu scénáře v době okupace, obsahuje *Nezbedný bakalář* také místa, která jej odkazují k době po osvobození. Ve filmu byly např. často vypouštěny zmínky vážící se k víře a náboženství (z tohoto hlediska bylo škrtnuto i v citovaných dialogích; v prvním z nich bylo vynecháno i určení Prahy jako královské). Nejvíce se však proměňoval závěr filmu, scéna, v níž Pička se scholáry demonstrativně opouští Rakovník. V literárním scénáři z roku 1940 bakalářův průvod „zpívá nadšeně píseň a odchází do nového, právě se rodícího dne“: Jdeme vesele do nového světa/, jdeme vesele hledat štěstí své./ Pojdte s námi, budem bořit všady/, předsudky a zastaralé řády/, pojdte s námi, pojdte s námi/, hledat štěstí své.//⁴³⁾ Ve scénářích z roku 1945 a 1946 byla píseň opatřena textem Františka Hrubína a svou poetikou (nikoli obsahem) navozovala připomínku Osvobozeného divadla: Ať je vedro/, ať jsou mrazy/ chudák ubohý/ s Bařtipánem hraje/ o kousíček ráje/ ale celý svět mu hází klacky pod nohy./ Ať

⁴⁰⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1945, (b), s. 66.

⁴¹⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1945, (b), s. 124.

⁴²⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1945, (b), s. 204.

⁴³⁾ *Nezbedný bakalář*, literární scénář, s. 66-67.



Nezbedný bakalář. Milostná dvojice – šenkýřka Anna (Vlasta Matulová) a ženatý řezník Mikuláš (Otomar Korbelář).

je vedro, ať jsou mrazy/ prohrává to ubohý./ Pojdme, budeme ty klacky sbírat/
s bařtipány zahrajem si my./ My musíme kousek ráje vyhrát/ kousek ráje na zemi./
A to staré zůstane tam vzadu,/ utečeme bídě, mrazu, hladu./ Pojdte s námi, my
musíme/ vyhrát kousek ráje/ na zemi!//⁴⁴⁾ Ve filmu v roce 1946 divák slyší
Hrubínův text přepracovaný. Není v něm ani zmínky o ráji, zato je ještě více
zdůrazněn sociálně třídní pohled na řešení žákovského problému: ... Slyšte, žáci,
vy žebráci,/ půjdeme ty klacky sbírat/ ten svůj krajíc odřikáný./ S klackem v pěsti
vyhrajeme/ nad lakomci, bařtipány!/ Bude lépe nežli loni,/ bída už nás nedohoní./
Slyšte, žáci, vy žebráci,/ bída už vás nedohoní.//⁴⁵⁾

Je zřejmé, že píseň působí vzhledem k pojetí celé hudební složky filmu
neústrojně – završuje makarónské studentské popěvky, latinské duchovní písně
i dobové vánoční zpěvy. Zvláště výsledný text finálové scény filmu podtrhuje
tendenci pojmut *Nezbedného bakaláře* jako sociální historický film. Zatímco ve
Wintrově novele Pička a jeho mendíci s notnou dávkou recese za „veliké ilumi-
nace“ a hlučných zpěvů lámou chatrnou rakovnickou školu, zdobenou poučnými
latinskými sentencemi, Vávrovi a Štěpánkovi žáci jakoby příslibovali odložit
studentskou hravost a nahradit ji téměř programovou ideovostí. Výrazně zúžit
obecně lidské poselství bakalářova příběhu však tento závěr nemohl.

Pokud film *Rozina sebranec* soustředěním na osud ženy oklamané svou
jedinou láskou inklinuje k romantickému milostnému příběhu, zasazenému do
výlučného, expresivně pojatého okolí, a stěží tak naplňuje představy o historic-
kém velkofilmu jako o typizovaném obraze historie, *Nezbedný bakalář* se této
představě přibližuje ještě méně. Jeho maloměstské prostředí je více obecnou
karikaturou hlouposti a omezenosti, jež nemusí být zakotvena v určité době,
neboť dovede být věčná.

Oba Vávrovy filmy natočené podle předloh Zikmunda Winttra byly po svém
vedení středem diváckého i odborného zájmu.

Rozinu sebrance uváděla v den její premiéry současně tři pražská premiérová
kina a v celé republice dosáhl tento film během čtrnácti dnů návštěvníckého
rekordu – vidělo jej 110 000 diváků.⁴⁶⁾ *Nezbedný bakalář* dobyl česká kina ještě
impozantněji. Jeho premiéra se konala najednou v osmnácti českých městech⁴⁷⁾,
předpremiéra proběhla v Rakovníku za účasti tvůrců filmu, vedoucích pracovní-
ků Půjčovny filmů a správních a politických činitelů města,⁴⁸⁾ kteří Rakovničan-
ům slíbili zvýšenou péči o venkovská kina a jejich programy.

⁴⁴⁾ *Nezbedný bakalář*, scénář, 1945, (b), s. 205-207; scénář, 1946, s. 220-224.

⁴⁵⁾ Konečné znění textu písně: *Nezbedný bakalář. Renesanční veselohra*. Praha 1946, s. 146.
– Filmová okénka. Sv. 2.

⁴⁶⁾ fz, *Velký úspěch filmu „Rozina sebranec“ v Praze*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 1, s. 4.

⁴⁷⁾ *Hromadný start nového českého filmu v osmnácti českých městech*. „Filmová práce“ 2, 1946,
č. 36, s. 1.

⁴⁸⁾ *Premiéra Nezbedného bakaláře v Rakovníku*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 37, s. 5.

Kritika všeobecně oceňovala formální stránku obou filmů. Podle recenzentů jimi Vávra výrazně vybočil z řady svých kolegů. J. Wenig označil *Rozinu sebrance* za mezník ve vývoji českého filmu,⁴⁹⁾ Jan Žalman jí v tomto ohledu přisoudil „vysoké formální měřítko světové“ a ocenil zvláště virtuózní komparsové scény.⁵⁰⁾ Podobně byl hodnocen i *Nezbedný bakalář* a oba filmy byly předurčeny k reprezentaci vyspělosti československé kinematografie v zahraničí. Film *Rozina sebranec* se daboval do francouzštiny, *Nezbedný bakalář* byl na Filmovém festivalu západočeských lázní předem vyčleněn pro mezinárodní filmový festival v Cannes (1946) a posléze soutěžil roku 1947 na mezinárodním filmovém festivalu v Salcburku.

Přestože byly oba filmy uznány za vhodné pro zahraniční reprezentaci, k jejich obsahu měla dobová kritika výhrady ideové. „Ani Wintrův literární patronát nám nebrání říci, že jsme na hony vzdálení této staletími vyvětralé společenské problematice, neboť není žádné palčivé souvislosti mezi tehdejskem a dneškem, žádného živoucího pouta mezi tou křiklavou havětí... s námi, kromě celkem náhodné mateřské řeči,“ hodnotil *Rozinu sebrance* Jan Žalman.⁵¹⁾ O. Kautský soudil o *Nezbedném bakaláři*: „Dnes nemohli autoři čekat, že vyzní (film) jako příběh oslavující svobodu ducha a revolucionářství lidí slabých.“⁵²⁾ Sérii odmítavých kritik završil J. Brož, když se o obou filmech vyjádřil, že „bez dostatečně výmluvného vztahu k době ztrácejí takové filmy svou sociální funkci a stávají se zbytečným přepychem“.⁵³⁾ Nejen „milostná historická romance“, ale ani „sociální historický film“ *Nezbedný bakalář* nevyhovovaly už v roce 1946 (přes důraz kladený autory na sociální stránku bakalářova osudu) filmovým publicistům natolik, aby je mohli doporučit divákům. Oba filmové prepisy jednoduše o několik měsíců minuly dobu, kdy by jejich náměty byly přijaty podstatně příznivěji. V časech, kdy soukromé problémy lidí současných byly odsunuty stranou, soukromé tragédie nevýznamných lidí 16. století byly zákonitě přijímány jako anachronismus, nemající místo v době proklamovaného budovatelského úsilí – i když divácký ohlas svědčil o opaku.

Otakar Vávra o několik let později natočil další „historické velkofilmy“, tentokrát na náměty Aloise Jiráska. Podpořil jimi Nejedlého koncepci české kultury; stejně jako hlavní proud tehdejší kulturní politiky postavil Jiráskovo a Wintrovo pojetí historické beletrie do opozice, vytvořil i Vávra svou husitskou trilogií ideový protipól svým starším adaptacím Wintrových próz. Monumentalita v pojetí dějinného vývoje a lidové masy jako hybné síly dějin se staly jedním z určujících znaků českého historického filmu. *Rozina sebranec* i *Nezbedný*

⁴⁹⁾ Jan Wenig, *Ohlížíme se po roce 1945*. „Kino“ 1, 1946, č. 4, s. 52-53.

⁵⁰⁾ Jan Žalman, *Rozina sebranec*. „Kino“ 1, 1946, č. 3, s. 36, 46.

⁵¹⁾ Tamtéž.

⁵²⁾ O. Kautský, *Úskalí tvorby a rozumu*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 37, s. 6.

⁵³⁾ J. Brož, *Winter – Štěpánek – Vávra*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 33, s. 4.

bakalář tyto rysy postrádaly už díky tomu, že jejich předlohy se jim programově vyhýbaly nebo je negovaly.

Otakar Vávra zůstal na dlouhou dobu jediným filmovým tvůrcem, pracujícím s prózou Zikmunda Wintra. Uvedení dalšího z Wintrových obrázků, tentokrát „pražského“, se konalo už na televizních obrazovkách. V novoroční večer roku 1977 byla vysílána inscenace režiséra Františka Filipa a scenáristy Ondřeje Vogeltanze *Kateřina zlé pověsti*.⁵⁴⁾ Příběh o rychtáři, jenž tak dlouho z moci úřední hlídal „pocitivé spaní“ vdovy krčmářky, až byl lapen pod její postelí, však ve srovnání s Vávrovými o třicet let staršími filmy nevyzněl zrovna nejlépe. Byl pojat jako situační kostýmová veselohra, využívající hlavně příznakovosti Wintrova archaického jazyka.

Stejně jako film, také televize nerealizovala jeden scénář, psaný na námět Wintrových próz. Zajímavé je, že oba nenatočené filmy byly inspirovány týž Wintrovým dílem, románem *Mistr Kampanus*. Dnes už s určitostí nevíme, proč byl roku 1937 odložen filmový scénář Innemanna a Hajského. Proč nebyla v roce 1969 natočena televizní dramatizace románu, napsaná Věrou Kalábovou a Ondřejem Vogeltanzem,⁵⁵⁾ vyplývá už z pouhé konfrontace textu scénáře a jeho datace.

Autoři pracovali s Wintrovou předlohou velmi volně; jako první ze scenáristů zcela odhlédli od kulturně historického detailu, jenž ve Wintrově díle charakterizuje život v univerzitě i ve městě a prostupuje celou první polovinu románu; vyhnuli se i líčení bitvy na Bílé hoře. Soustředili se plně na psychologické drama rektora Jana Kampana Vodňanského a na jeho předem ztracenou snahu zachránit pomalu a promyšleně ničenou Karlovu univerzitu.

Děj televizní hry začíná událostmi předcházejícími zabrání univerzitního fisku s nejcennějšími privilegii a dokumenty nohsledy vítězů. Klíčové scény předchozího děje románu (sněm českých stavů, odchod jezuitů z Prahy, popravu na Staroměstském náměstí) přibližují retrospektivní scény. Inscenace klade velký důraz na postavy učitelů a zaměstnanců univerzity; na nich jsou přibližovány nejrůznější formy represí nové vlády i způsob, jak je na ně možno reagovat: Jesenius je za svou politickou činnost popraven, Troilus a Šultys se zachraňují emigrací, Borbonius, jenž je díky své lékařské profesi potřebný vysokým kruhům, je denunciován a terorizován svým vnuceným domácím, pedel Jičínský hodlá přežít zlou dobu díky shovívavosti polského kněze a jeho potvrzením o zpovědích „pod jednou“. Mollerus, jenž díky svým nedostatečným odborným i morál-

⁵⁴⁾ Předlohou inscenace byl Wintrův obrázek *V pasti*. Hlavní role vytvořili Vladimír Menšík, Alena Vránová a Petr Štěpánek.

⁵⁵⁾ *Mistr Kampanus*. Původní televizní hra na motivy stejnojmenného románu. Dramatizace a scénář Věra Kalábová a Ondřej Vogeltanz, režie Antonín Moskalyk, dramaturg dr. Otakar Fencel, odborný poradce prof. dr. František Kavka, CSc. Literární scénář, 3. opravená verze. Datováno prosinec 1968. Majetek Věry Kalábové.



Nezbedný bakalář: Bakalář s konšelem Šmardochem (František Smolík) při „loučení“ s městem.

ním kvalitám nebyl přijat mezi profesory, se staví na stranu vítězů a stává se jejich vykonavatelem, zříštný Basilides se ve snaze zachovat si zdání charakternosti přizpůsobuje opatrnými, postupnými krůčky. Vědou zcela zaujatý, apolitický Kampanus, žijící jen univerzitou, věří, že neodporování nátlaku umožní univerzitě překonat nejhorší, jistě jen dočasné období. Aby mohl nadále vyučovat, přestoupí k vítězi všeobecně zaváděné katolické víře. Morální hranice, kterou tím překročil, se mu plně zjeví až při předání školy jezuitskému řádu a mistr spáchá sebevraždu. Jednající postavy dramatu nejsou černobílé – i přívržencům stavů je vlastní touha po moci, nejen Kampanus, ale i Mollerus tváří v tvář svým profesorům pociťuje aspoň náznak studu za své chování. Praktický nadhled nad celou situací vyjadřuje výrazná postava německé vojačky Markéty, komentující dramatické situace z hlediska malého člověka, jehož osud se nemění s žádným režimem.

Je zjevné, že analogie historických událostí více jak tři sta let starých se situací v Československu po srpnu roku 1968 se ve Wintrově románu přímo nabízela. Autoři scénáře podtrhli časovou aktualizaci předlohy i tím, že úplně opominuli Wintrův archaický jazyk, který měl ve všech předchozích adaptacích významnou úlohu. Jednající postavy zde hovoří nejen současným spisovným a hovorovým jazykem, ale v jejich dialogích je využito i obecné češtiny včetně vulgarismů (Borbonius: „Zachránili mi krkačku. A víc už po nich nemůžu chtít.“⁵⁶) Přesto však scénář nejde proti Wintrově předloze, naopak, jejímu vyznění se přibližuje, i když jinými prostředky. Zcela v duchu Wintrova uměleckého rukopisu byla dramatizaci přidána postava Markéty, příznačné je i využití autorského komentáře, informujícího o Kampanově pohřbu, jehož se zúčastnily všechny jezuitské školy a při němž měl nad mrtvým tělem uštvaneho humanisty rektor Koronius (v románu páter Sidecius) „řeč pěknou“.

Zarámování televizního dramatu do úvodního a konečného autorského hodnocení, tolik typického pro Wintrovy obrázky i novely, ukazuje ve scénáři na opačný přístup k předloze, než měl při svém ztvárnění Wintrových kratších próz Otakar Vávra. Zatímco v jeho adaptacích se jedná o rozšíření nepřiliš obsáhlé předlohy do podoby „historického velkofilmu“, v případě scénáře Věry Kalábové a Ondřeje Vogeltanze jde o zpracování rozsáhlého románového díla do podoby téměř komorního dramatu, jež však neztrácí nic z výpovědní hodnoty románu.

Přestože rozvíjející se československá kinematografie byla už ve svých počátcích nabádána ke zfilmování Wintrova vrcholného díla, románu Mistr Kampanus, divák se jeho filmové podoby dosud nedočkal. Jako by od počátku dvacátých let nedozrál čas k ironickému pohledu autora konce minulého století na absurdní tragickou dobu, v níž se převracely hodnoty a prověřovaly charaktery, v níž každý musel sám v sobě hledat imaginární bod, který nelze překročit bez ztráty sebe sama. Wintrův statut klasika se tím znovu potvrdil.

⁵⁶ *Mistr Kampanus*, literární scénář. c.d., s. 51.

SUMMARY

Zikmund Winter, Spectacular Film and Historical Film

Věra Brožová

Around 1920, the need for making the national character of Czech cinema more explicit was much discussed in the Czechoslovak Republic, founded a short time before. This should have been done, among other things, by making screen versions of classical Czech literary works. In this context, the historical novel *Master Kampanus* by Zikmund Winter was mentioned. This work deals with the causes, and consequences, of the defeat of the army of the Bohemian estates in the Battle of the White Mountain in 1620, i.e. with the period considered one of the most tragic in the history of Bohemia. The novel highlights the rector of Charles University, Jan Kampanus Vodňanský, a humanist poet who intended to save the university by letting himself be converted to the conquerors' Catholic church and making concessions to the governing power. He realized however that his problematic sacrifice was in vain and committed suicide. By spotlighting a hesitant intellectual's destiny, Zikmund Winter raised the problem of the dividing line between help and betrayal.

At the time of the German occupation, Otakar Vávra, a successful director of screen versions of literary works delved into Zikmund Winter's prose works. As the theme of the said novel by Winter was unacceptable as long as the war lasted, Vávra developed the scripts for two films to be based on two shorter works by Winter, namely *Rose the Foundling* (with Václav Řezáč as a co-scriptwriter) and *The Mischievous Bachelor* (with actor Zdeněk Štěpánek as a co-author).

The first of these two pictures dealt with the tragic destiny of a woman burdened with her socially unacceptable origin, which is that of a foundling brought up in a convent, while the other showed, in a tragicomic way, a teacher's destiny in a narrow-minded petty-bourgeois milieu. Both stories were set at the beginning of the 17th century and the fortunes of the characters depicted in the two films were shaped in accordance with Winter's scientific works about the history of culture.

Rose the Foundling was shot during World War 2, *The Mischievous Bachelor* immediately after the liberation of Czechoslovakia. The funding of both projects was generous (if we take into account in the case of the first of these two movies that, during the war, the number of the Czech pictures that could be made was limited by the German authorities and, in the second case, that it was possible to make this film as one of the first immediately after Liberation). Because of this, these two works were characterized in the publicity campaign as the first two Czech period superproductions.

The formal aspect of both films was acclaimed, and they were meant to represent the high standard of Czech post-war cinema abroad. However, Czech film critics had serious reservations about the themes of both pictures, and this was caused by the literary works

chosen by Vávra for adaptation. In his works, Zikmund Winter did not deal with great historical movements (the single exception being *Master Kampanus*), but focused on everyday life in towns in the 16th and 17th centuries. The themes of both films, showing the private tragedies of unimportant historical characters, were felt to be anachronistic at the time of the widely proclaimed post-war efforts to build up socialism.

Post-war period films were patterned then upon Vávra's other screen versions, based on writer Alois Jirásek's works and focusing on the problems of Hussitism as a large-scale movement of the masses.

Otakar Vávra remained the only film-maker interested in Winter's prose works for a long time. A set-piece TV film based on Winter's funny tale set in Prague, *The Ill-Famed Catherine*, was not broadcast until the 1970s. The preparations for the shooting of a screen version of Winter's novel *Master Kampanus* were stopped in 1969, this confirming the topicality of the book, pointed out as early as the twenties.

Úvodní poznámka

„Mohutné toto drama napsal legionář – invalida, co sám a jeho bratři v hrdinné anabasi v dalekých pláních sibiřských a po návratu do drahé domoviny prožili a procítili, a vylíčil, co všechno naši hrdinové, vítězové a mučedníci přinesli na oltář vlasti pro vykoupení naší svobody.

Předváděním tohoto filmu chceme seznámiti náš lid s ohromným dílem našich novodobých Husitů a vzbuditi v něm lásku k vlasti a sociální spravedlnosti.“

Těmito patetickými slovy oznamoval časopis Československý film uvedení snímku nově vzniklé společnosti Havel-film, která podle téhož listu, „vytkla si za úkol vytvořiti sérii filmů z typického českého prostředí“.

Film se, jak známo, nedochoval a proto je tím cennější rukopis scénáře, který touto edicí zpřístupňujeme naší odborné veřejnosti. I když je možné, že hotový film se v některých detailech od scénáře odchyloval, přesto lze na jeho základě film alespoň zhruba zasadit do dobového kontextu. Jedná se o dílo spadající do celé řady filmů čerpajících z populární legionářské tematiky, která na počátku dvacátých let prožívala značnou konjunkturu. V čem se však od ostatních snímků celkem sympaticky odlišuje, je jeho upozornění na sociální potíže mladé republiky, na rozpor mezi oficiálními oslavnými proklamacemi a nelehkou životní situací navrátilých se vojáků. Bez ohledu na uměleckou úroveň zpracování tohoto tématu, barvotiskový charakter závěrečné apoteózy legií, neživotnost jednotlivých charakterů atd., je tento film přece jenom svědectvím, že naše kinematografie nebyla tak necitlivá ke skutečným problémům doby, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Jiří Rak

[ZA ČEST VÍTĚZŮ]

Osoby

Miloš Drahota

Jeho otec, obvodní lékař

Jeho matka

Věra, jeho sestra

Dr. Dobromyslný

Sokolov, ruský statkář

Jeho žena

Taťana Nikolajevna, dcera

Waltner, správce žulových dolů

Ruský důstojník, legionář

Jeho žena

Jeho děčko

Velitel nemocnice

Asistent nemocnice

Obchodník s valutou, žid

Berta, ošetřovatelka v nemocnici

A. Havel

Fecht

Ptáková

Májová

Myzet

Dvořák

Maturová

Lia Romanová

Myron

Pospíšilová

Singer

1.

Za čest vítězů

**Drama ze současného života našich trpiteľů a osvoboditelů
Výrobek Havel-film Comp. Nusle**

2. Drama napsal legionář A. L. Havel
3. Rež. Jul. Lébl
4. Fotografie Svat. Inemann
5. Prolog
6. **Hradčany v červánkách.** Temné kontury Hradčan rýsují se v rudých červánkách a hrdě pnou se nad Vltavou, připomínajíce nám naši minulost, mohutnost a slávu.
7. **V ulicích pražských obecenstvo živě sleduje zprávy z novin o příjezdu našich vítězů.** V ulicích pražských proudí živě rokující obecenstvo, dovídající se z novin o příjezdu legionářů. Tvoří se hloučky. Mluví se o jejich slávě. Detail zprávy v novinách o příjezdu a slávě legionářů.
8. **Učitel ve škole vypravuje dětem o nových blanických rytířích, kteří procitli daleko za hranicemi, aby tam bojovali pro vlast.** Učitel ve škole vypravuje dětem bedlivě a se západem naslouchajícím o nových blanických rytířích, kteří procitli daleko za hranicemi, aby tam bojovali pro vlast. Scéna se rozevívá a jest viděti v záři, kterak tři proudy legionářů hrnou se z Blaníku. Prapory vlají, zbroj se leskne. Zjev mizí a učitel chápe se křídý a píše v nadšení na tabuli. Detail ruky píšící na tabuli.
9. **Najděte svoje rodiče, bratry, sestry a dítky v šťastné domácnosti. A Vám pak přejeme mnoho klidu a štěstí po Vaší hrdinné anabasi. Žijte v pospolitosti, ve zdraví a zaslouženém blahu – nezapomenutelní hrdinové a vítězové!**
Objektiv se pomalu uzavívá kolem posledních tří slov.

10.

Za čest vítězů Díl I.

11. **Šest let vzdálení vlasti hájili radostně práva národní proti nepřítelům odvěkým a nyní vracejí se do osvobozené vlasti.**
Přes hranice k Českým Budějovicům blíží se vlak vezoucí legionáře do vlasti. Radost hrdinů při spatření prvých lánů české země nezná mezí. Detaily několika vojínů, jak poklekají, líbají rodnou zemi, pláčící štěstím a pod.

12. Nejradostněji buší srdce jednomu poddůstojníkovi Drahotovi, který přiváží s sebou mladou žínku z Ruska.
Drahota..... A. L. Havel
Taťana, jeho žena..... Lia Romanova
Největší radost zračí se ve tváři Drahotově, který spolu se svoji ženuškou Taťanou stojí u železničního vozu, rozhlíží se po kraji, jednou rukou ukazuje po okolí a druhou vine svoji ženu k sobě. Chvillemi zdá se, že nevěří, že již spatřil rodnou hroudu a zase znovu a znovu se raduje. V radostném nadšení Miroš přivítá Taťanu k sobě a vzpomínají.
13. Pamatuješ, jak jsme se seznámili? Já byl rekonvalescentem. Taťana přitulí se ještě více v jeho objetí a on, jakoby do minulosti se díval, vztáhne ruku a vypravuje. Scéna mění se v průčelí sanatoria, nad jehož vchodem lze čísti nadpis rusko-český: Polní nemocnice 3. Rekonvalescentní oddělení. Drahota právě vychází ze dveří a rozhlíží se. Několik vojáků běží radostně mu vstříc a vedou ho do zahrady k lavičce v zeleni.
14. Zpěv a vzpomínky na domovinu byly útěchou po prožitých bojích. Drahota usedá na lavičku, kroutí si cigaretu a je vyzván svými druhy, aby zazpíval něco při doprovodu balalajky.
15. Ruské romance, v nichž tolik jest zádušnosti, něhy a touhy po čemsi prchlém, zpívány a procítěny našimi hochy, poutaly a vábily mnoho posluchačů.
Pod zahradou kolem plotu rozestaveny jsou hloučky posluchačů, studenti, kurzistky, vojáci, ženy i muži.
16. Nezapomenu dne, kdy poslalas mi kytici chryzantém.
Taťana spolu s dvěma přítelkyněmi stojí u plotu, držíc v náruči květy. Použije chvíle, kdy přítelkyně hovoří spolu, plíží se kolem plotu a podává květy invalidovi, aby je dal Drahotovi. Detail Taťany. Legionář květy odevzdá a Drahota vděčně se dívá na dárkyni. Detail Drahoty, detail Taťany, pohledy jich. Taťana je zpozorována družkami, kterak se dívá na Drahotu, a za smíchu padá při zpáteční plíživé chůzi jim do náručí.
17. A tak začal náš románec lásky.
18. Tvůj bratr Míška, gymnazista přivedl Tě do sanatoria a seznámil nás. V zahradě sanatoria sedí Drahota a čte. Zezadu přichází invalida a vede Taťanu s jejím bratrem k Drahotovi. Bratr představuje sestru Drahotovi a šelmovsky je nechává o samotě. Taťana ptá se, co čte. Detail obou při pohledu lásky nad knihou.
19. Později byl jsem k Vám pozván na odpolední čaj a tam byl jsem představen Tvým rodičům.
Pán, paní a host sedí u stolku. Vchází přítelkyně Taťany. Vítání. Na to ohlašuje komorná Drahotu a šeptá to Taťaně. Detail Taťany jak poslouchá, vyskočí a vítá Drahotu. Drahota vstupuje a vítá se s Taťanou a s rodiči jejími i hosty jejich. Sedají k čaji. Po čaji. Komorná nalévá poslední dávku a Ta-

řana s bratrem vybízejí Drahotu, aby zazpíval něco. Ten se zdráhá, ale pak vybidnut Sokolovem jde ke klavíru. Též i společnost. Detail Tání a Drahoty u klavíru.

20. ... získal jejich přízeň, takže v brzku jsem požádal o Tvoji ruku.

Drahota prosí Sokolova o ruku jeho dcery, ten svoluje a jde zavolat svoji ženu. Detail Drahoty. Vstupuje matka i otec, a zatímco Drahota opětuje svoji prosbu, vykukuje zvědavě Tařana za záclonou. Detail Tařany za záclonou.

21. Rodiče svolili a požehnali nám pro společný život.

Matka svoluje, líbá Drahotu a ten spatřiv Táňu běží k ní a líbá ji. Matka dává pokyn, sedají ku stolu. Mezitím co komorná obsluhuje, vchází Tánin bratr a gratuluje oběma. Přípitek.

22. Tvému otci jsem musel pak často vyprávěti o své vlasti, rodičích a svém mládí.

Sokolov sedí s Drahotou u stolku; vedle Sokolova Tařana. Drahota vypravuje o své rodině.

23. Byl jsem studentem. Otec byl městským lékařem. Matka se sestrou, vrátivši se z pensionátu, vedla domácnost. Žili jsme šťastně a vesele.

Drahota sedí v pokoji a studuje. Z verandy plíží se Věra a napadá ji nějaká šelmovina. Vratí se, jde zase s matkou zpět a nese sklenici se zavařeninou. Plíží se k Drahotovi a opatrně namaže mu zavařeninu na nos. Drahota vyskočí (detail Drahoty s povídky na nose) a běží za sestrou do druhého pokoje. Tam začne honba, až náhle vchází otec, děti k němu běží a scéna vesele končí.

24. Při vypravování vytahuje Drahota z kapsy fotografii Věry a ukazuje ji. Táňa dlouho se na ní dívá a líbá ji. Detail fotografie.

25. Ucházel se o ni Waltner, správce žulových lomů, kterému otec dal najevo svou nesympatii. Byl mstivý, podlý člověk, který hrozil pomstou. Waltner odchází z vily Drahotovy. Ve dveřích chce ještě Věře políbit ruku, ale ta utrhne a odchází. Detail Waltnera, jak zahrozí, slibuje pomstu rodině Drahotově. Odchod.

26. Věra dávala přednost mediku Dobromyslnému, který byl velice upřímný a kolegiální.

Věra s Dobromyslným sedí v zahrádce a čte knihu. Ustávají ve čtení a dívají se na sebe a líbají se. Zezadu připlíží se Mirouš, vyruší je, je za to kárán, ale pak svorně jdou všichni zahradou k vile zadem.

27. Tak jsme žili šťastně, až noviny jednoho dne přinesly zprávu, že Srbsko dostalo ultimatum.

Na verandě sedí rodina po obědě. Kuchařka sklízí a přináší černou kávu, když vběhne Dobromyslný s novinami a oznamuje, že je ultimátum dáno Srbsku. Detail rodiny naslouchající předčítajícímu otci.

28. Minula trapná noc a hrdé Srbsko neodvolalo. Vyhlášena mobilizace.

Na náměstí stojí strážník a bubnuje. Počínají se sbíhati lidé. Detail bubnujícího strážníka. Lidé se sběhli kol něho a on pročítá vyhlášku. Detail strážníka s vyhláškou „Mým národům“. Dočte a lidé se rozcházejí a tvoří skupiny. Detaily skupin.

29. Třetího dne byl jsem povolán.

Ze dveří vily vychází otec se synem a za nimi matka s Věrou a Dobromyslným. Loučení. Jdou ze schodů dolů.

30. Před vchodem vily se všichni ještě jednou loučí a tu otec si bere Drahotu stranou a tam mu říká slova. Detail otce a syna.

Do dnes znějí v sluchu mi slova otcova při loučení: „Jsi Čech a jdeš bojovat za Rakousko – rozuměj mi dobře.“

Rozloučiv se naposledy, odchází Mirouš vyprovázen pohledy a máváním.

31. Slova otcova vzal jsem si k srdci a brzo jako dobrovolník staré české družiny mstil jsem se za drahý národ.

Když Drahotu dokončuje, Sokolov mu v obdivu potřásá rukou a přivine ho k sobě.

32. Od rodičů neměl jsem žádné zprávy. Když byla vlast osvobozena, s prvními transporty měl jsem jeti domů a Tys se rozhodla jako žena mne provázeti.

Rodina Sokolova shromážděna v jídelně. Všichni usedají. Matka pak dává přinést ikonou. Přijme ji od komorné (detail Sokolovy s ikonou), pak ji předá Sokolovu, jenž žehná odjíždějícím. Rovněž i Sokolova žehná ikonou. Nato odchod.

33. Mirouš dopověděl, zadívá se na svoji ženu, ta opáčí pohled a z němého přemítání jsou vyrušeni signálem k odjezdu. Trubač dává znamení k odjezdu. Nasedání, odjezd. Přivítání v Budějovicích. Pochod do kasáren. Drahotu loučí se se svými bratry, vyzvedne si dovolenku a odmítá žold. Bratře poručíku, zříkám se demobilizačního žoldu, neboť moji rodičové jsou dosti zámožní, raději bych hned odjel, nemohu se dočkat šťastného setkání.

Obdržev svolení, rozloučí se s bratry a spěchá k nádraží. Bratři nesou jeho zavazadla. Vstupuje do vlaku se ženou, loučí se s bratry.

34. To jest věrný přítel, s nímž Taťana se nemohla rozloučit. Vlak odjíždí.

35. Rychlík odnáší je k domovu, aby dokončili dávno vysněnou pohádku o šťastném shledání po 6letém utrpení v objetí otce, matky a sestry v útulné domácnosti.

37. Slunce probralo se z ranních mlh, když vlak dovezl je do rodiště Drahotova.

Východ slunce. Drahotova vystupuje z vozu a pomáhá své ženě. Sluhové odnášejí zavazadla.

38. Konečně jsme doma, drahá Táno. Rodiče bez pochyby ještě spějí. To bude překvapení.

Drahotova s Taťanou a psem přicházejí k vile. Sluhové se zavazadly. Drahotova zvoní a je znepokojen, že nikdo neotvírá, zvoní podruhé a tu přichází neznámý muž a toho se Drahotova ptá:

39. Což zde nebydlí již dr. Drahotova?

40. Ne, můj pán koupil vilu od jednoho žida, jenž ji koupil v dražbě od dcery dřívějšího majitele.

Drahotova se zarazí a vyptává se dále.

41. Probůh, to by mohla býti moje sestra. Povězte mi, kde bydlí.

42. Detail majitele (!) vily. Bydlí tamhle nahoře, v těch malých chaloupkách. Člověk ukazuje jim směr, kde bydlí Věra Drahotová, a oni odcházejí.

43. Cestou vzhůru k domku ptá se Drahotova hrajících si dětí, kde bydlí paní Drahotová. Jeden chlapeček mu odpovídá, že maminka bydlí tamhle. Detail Drahoty skloněného nad hošíkem. Vyptává se hošíka, pak ho líbá a běže do náručí poznáváje ho.

44. Čípak jsi, synáčku?

45. Maminka je Drahotová a mně říkají doktůrku.

46. Bože, to je dítě mé sestry! Kde je maminka, synáčku?

Drahotova vyběhne s chlapcem k chaloupce a když není chaloupka otevřena, nechá Taťanu na zápraží sedět a odchází s chlapcem v náručí.

47. Detail chlapečka rozpačitě odpovídajícího: Na poli pracuje.

48. Kde na poli? – Zde se děje něco hrozného! Táno, počkej na mne a ty, synáčku, veď mne k mamince.

Detail Taťany sedící na zápraží se psem. Na poli dokončuje se poslední brázda. Ženy vysypávají brambory do pytlů. Věra nemůže již košík pozvednouti a klesá u pytle na zem. Jedna žena jí košík vytrhne, vysype do pytle a jde k druhým ženám. Detaily několika žen jak pomlouvají Věru.

49. Kdyby neprožrala barák, mohla sedět doma! Ten „malej doktůrek“ jí ještě scházel! Však si ji doktor stejně nevezme, to by to chytil.

Věra, slyšíc, co o ní ženy mluví, je zdrcena a chce se již vzchopiti, aby se dala znovu do práce, když pojednou spatří běžeti své děcko a legionáře. Na kopečku objeví se nejdříve děcko a ukazuje na pole. Za ním běží Drahotova. Přibíhají k Věře. Radostné shledání.

50. **Mirouši, štěstí, že jsi přijel. Nesnesla bych tíhu zármutku a neštěstí, které nás pronásleduje od Tvého odjezdu. Budeš mně podporou do příjezdu mého snoubence.**
Věra s Miroušem odchází ze zástupu žen k domovu. Mizejí na obzoru.
51. **Pojď domů, přivedl jsem Ti někoho, kdo Tě pochopí a bude Tvoji přítelkyní ... Moji ženušku.**
Věra s Miroušem a chlapečkem přicházejí spěšně k chaloupce. Detail Taťany u chaloupky, netuší, kdo vlastně přichází. Přichází Věra s Miroušem, Taťana se jemu vrhne do náručí. Mirouš ji představuje Věře a též jí se vrhne v objetí. Odcházejí pak do chaloupky. Vstupují do chaloupky, Věra jim pokyne, aby usedli a posílá chlapečka pro mléko. Nato zatápí v kamnech a připravuje snídani. Přisedá ke stolu a na otázku bratrovu počne vypravovat.
52. **Když jsi odjel bylo smutno u nás. Netrvalo to ani měsíc, když z četnické prohlídky jsme poznali, že jsi se dal zajmout. Otec byl násilně odveden a matka se tím trápila, až zemřela.**
Zpráva o matčině smrti působí na oba drtivě. Taťana se ptá, nechápajíc vše dosud a Věra vypravuje dále.
53. **Od otce neměla jsem žádné zprávy. Jen někdy přišel lístek poľní pošty, i ten byl cenzurován.**
Věra vyjme z alba na stole lístek a ukazuje ho Drahotovi. Ten čte. Detail cenzurovaného lístku.
54. **Prošly 3 trapné měsíce po smrti matčině. Otec na dovolenou nepřijížděl. Až jedenkrát večer přinesl mi známý voják tajně dopis od otce. Potom v pláči vyjímá z knihy dopis a podává ho Drahotovi a dává se do pláče. Drahotka čte. Detail psaní v ruce Miroušově, kterak obrátí po přečtení: Drahé a jediné mé dítě a budoucí můj zeti! Po všech ranách osudu, jež nám válka připravila, zbyli jsme zde sami dva. Ty daleko doma strádáš a já úpím ve spárech militarismu. Rakouský orel zatíná v mé české srdce drásavé své spáry a učinil ze mne vraha, jenž spáchal bratrovraždu. Zde moje zповěď: Jsem chirurgem v poľní nemocnici. Před časem přivezli mnoho raněných Rusů, mezi nimiž byl**
list a scéna se změní v:
55. **Do nemocniční jizby přinášejí na nosítkách raněného ruského důstojníka. Sestra Berta připravuje lůžko a prádlo. Vchází dr. Drahotka, zkoumá tep pacienta, zatímco sestra píše tabulku. Detail tabulky.**
56. **K. u. k. Feldspital Nro 16**
Name: Sergěj Alexandrovič Kuzenof
Charge: Kriegsgefangener Russ. Off.
Drahotka zadívá se na tabulku a zpět na pacienta.
57. **Tento ruský důstojník mě neobyčejně zajímal. Dorozumívali jsme se německy. Zdálo se mi, že cosi zvláštního nás spojuje, až jedenkrát dal**

na jevo, že mi chce něco říci.

Při prohlídce pacient doktora k sobě přitahuje a dává mu pokyn, aby poslal sestru a pak vojáka pryč. Drahota posílá sestru pro léky a pak vojáka pryč. Vráť se k lůžku a důstojník chopí za obě ruce a přitahuje ho k sobě.

58. Promluvil na mně znenadání česky: „Doktore, Vy jste Čech, dobrý Čech, že ano? Nezradíte mne! Jsem také Čech, jako legionář byl jsem pod Zborovem raněn a zajat. Vím, že každým okamžikem budu poznán a předán soudu. Nebojím se smrti, konal jsem svoji povinnost jako řádný Čech.

Legionář v zanícení vypravuje, Drahota překvapen a zaražen naslouchá, dívá se ustrašeně ke dveřím, zda-li někdo nenaslouchá.

- 58a. Ale před svojí smrtí rád bych viděl ženu a děcko. Jste-li dobrý Čech, přivedete mi je, jste-li Rakušák, odevzdáte mne soudu. Jednejte, jak Vám srdce velí.

Vchází sestra s léky, doktor odchází. Sestra pacienta ošetřuje.

59. Probděl jsem celou noc. Buď předati ho soudu, budu vyznamenán, uzřím Vás, anebo napsati ženě legionářově...

Drahota vchází do svého pokojíku a odkládá sluhovi plášť a šavli. Když zůstane sám, usedá ke stolu, zadívá se na svoji ženu a dceru na fotografiích, chce se dát do psaní, ale v tom spočine jeho pohled na rakouské čapce. Detail čapky. Pak ale čapku odsune a píše dopis.

60. Za tři dny přijela žena hrdinova. Představoval jsem ji všude jako svoji sestru s děckem. Až přišli jsme do pokoje.

Drahota vchází se ženou legionáře a jeho děckem do dveří. Nemůže zadržeti ženu. Radostné shledání. Vejde Berta (detail Berty u dveří) a padá do mdlob. Drahota se lekne, spěchá a Bertu posazuje na stolicí a odvádí ve zmatku ženu i děcko legionářovo. Pak křísí sestru. Detail sestry a Drahoty.

61. Detail sestry, její zlostný pohled a slova: Dovedu milovat, ale mstít se též! Sestra odchází a Drahota běží k pacientovi a zkoumá jeho stav. Ten je v mdlobách. Detail nemocného.

62. Drahota pochopiv, že jedná se o něho i o pacienta v zoufalství spěchá ven, nevěda co činit.

63. Cośi strašného hučelo mi v hlavě: Nedopusť, aby hrdina zemřel potupnou smrtí provazem. Zachraň čest vítěze, než Berta se probudí ze své bolesti. Rozčilením se všechno zhoršilo, nařídil jsem rychlou operaci. Operační síň. Přípravy k operaci. Příchod Drahotův, jeho rozčilení. Uspání pacienta. Nasazení nožů a řez. Operace v detailu. Detail obličeje Drahota – nešťastný řez. Detail rány, jak valí se z ní krev. Scéna rozčilení a chvatu, aby se zastavila krev.

64. Zachraň hrdinu, pronásledovalo mě všude.

65. Neopatrný řez do srdeční tepny, měl za následek vnitřní vykrvácení. Detail Drahoty po nešťastném řezu, couvá od stolu pryč. Asistenti prohlížejí

pacienta a zkoumavě hledí na doktora. Detail asistenta, jenž zjistí smrt operovaného. Detail Drahoty u okna, jeho leknutí, vzpomínání (detail nože při pádu na zem) a jeho rychlý odchod.

66. Bloudil jsem pozdě do noci ulicemi, myšlenkami štván a v bytě probděl jsem do jitra, nenalézaje klidu.

Drahota sedí ve světnici po probdělé noci. Vstupuje velitel nemocnice, Drahota vyskočí.

67. Časně zrána navštívil mne velitel nemocnice, aktivní důstojník, byl to Čech. Udání sestry, potvrzené výpovědi asistentů, že operace byla zámyslně nezdařená, měla za následek vydání zatykače na mě.

Velitel nemocnice přistupuje k Drahotovi, podává mu ruku a praví:

68. Celá nemocnice čeká, jak s Vámi naložím. Za hodinu musím Vás dát arestovati. Nechci však, aby rekrutská surovost zesměšňovala Vás jako Čecha. Zachránil jste čest hrdiny, zachraňte i čest svojí.

Drahota poslouchá jako ve snu. Velitel klade revolver na stůl. Detail revolveru na stole. Na to rozloučí se s Drahotou; ten běže revolver do ruky. Usedá u psacího stolku a píše psaní.

69. ... již jen hodina zbývá, než přijdou pro mně. Neproklínejte a nezazlívejte, že končím sebevraždou. S nenávistí vzpomínejte a uče své děti nenáviděti Rakousko, skrze které musilo sta a sta hrdinů bídne zhytnouti. Buďte zdraví a vzpomínejte. Váš otec Čestmír.

Dokončiv psaní zalepí a volá na sluhu, odevzdává mu psaní a loučí se s ním. Pak zasedá ku stolku, běže do ruky revolver. Detail revolveru, ukazováček zatáhne spoušť. Rána. Z detailu revolver po výstřelu vynoří se v obraze detail posledních slov v psaní a ruka Drahotova, kterak psaní zavírá. V obraze vynoří se pak vnitřek chaloupky, jak Mirouš dočetl dopis a zadívá se smutně do dálky. Pak praví k sestře:

70. Bože, Bože, co všecko jsi musela prožít, drahá sestro. Ubohý otec! Bratr a sestra dojati vzpomínkou. Táňa nechápe, co se děje. Sestra se vzchopí a v slzách vypravuje, co za utrpení následovalo.

71. To není ještě všecko! Smrt otce i matky znemožnila moji svatbu s Dobromyslným. Jarda byv jmenován doktorem musil záhy odejít a stal se nezvěstným. Při porodu děcka jsem těžce onemocněla a nemajíc jiných prostředků, musila jsem prodati veškeré věci a tak to špelo k špatnému konci.

Scéna se otrásá. Věra jde jídelnou a za ní exekutor, lepící orlíčky na věci v pokoji, a strážník. V druhém pokoji zase exekutor zabavuje nábytek a obrazy a nezapomene ani na ozdobný dětský kočárek, ač se Věra brání. Detail orlíčka na dětském kočárku.

72. Za zbytek peněz najala jsem tuto chaloupku a pracovala jako dělnice, abych uživila dítě. Pohrdání a smích pronásledovalo mě všude.

Když Věra dokončila, teskno je všem. Vchází chlapeček s mlékem a nosiči

kufří. Drahota jim platí a usedá zase. Věra připravuje snídani.

73. Celý den proběhl v samém vyprávění, až večer...

Na lavičce před chaloupkou sedí Věra s děckem a Mirouš s Taťanou vzpomínajíce.

74. Seděli před chaloupkou a vzpomínali, že pohádka o šťastném shledání měla tak smutné finale.

Pohled po kraji.

75.

Za čest vítězů

III. díl

76. Boj za existenci

Drahota na náměstí malého města zastavil se před dveřmi městské spořitelny. Rozhodne se a vchází do budovy. Vychází z banky a úředník mu sděluje, že není pro něho místo. Vychází ze soudu a zadívaje se smutně odchází do ústavu pro zaopatření práce.

77. Všechna místa jsou obsazena, přijďte později.

78. Napsati žádost a nedočkati se odpovědi.

79. Zde radí mi, abych zažádal si o podporu, a já přece přijel, abych mladou republiku podporoval.

Na dvoře továrny ho portýr vede k továrníkovi, jenž jest zaměstnán počítáním beden. Drahota ho prosí o místo a ukazuje mu své průkazy. Žid listiny prohlédne a vrací. Na podotknutí o legionářských zásluhách krčí Žid rameny a povídá:

80. Že jste legionář ... na to se nehledí již. Kdybychom my tam byli, tak jsme možná ještě víc udělali.

Na to podává Drahotovi ruku a dává mu na srozuměnou, aby odešel. Ten bolestně dotčen odchází.

81. Po marném hledání konečně jednoho dne ...

Drahota s Taťanou jdou stezkou kol lomů. Spatří tabulku. Detail. Drahota ji čte. Detail tabulky: Přijmou se dělníci k trhání žuly. Rozhoduje se a jde se nabídnout. Taťana marně ho zadržovala. Zůstane sama a vzpomíná. Dává se skoro do pláče, když přiběhne Drahota a těší ji.

82. Nebuď smutná, vždyť já pracuji rád pro Tebe a sestru moji.

Odcházejí v objetí.

83. Drahota jde ráno do práce. Dělníci ho dohánějí a připojují se k němu.

84. I v této těžké práci cítil se Drahota šťasten, neuvědomuje si nebezpečí, s nímž byla jeho práce spojena.

Drahota spolu s dělníky nakládá kámen na vozíky a odváží pak vozík pryč.

Dělil se se svými druhy o práci i o chudé sousto. Drahota sedí s dělníky na kamení a svačejí [!]. Práce v dolech je těžká a životy často ohrožuje. Vrtání díry pro náboj. Detail vrtacího stroje. Nabíjení rány. Detail trubače. Drahota právě pracuje a utírá pot s čela, ani nepozoruje, že vyhodil z kapsy amuletek. Detail amuletku. V tom slyšeti zvuk trubky. Dělníci utíkají ze všech stran. I Drahota, v tom se zastaví, detail, a prohledává se, detail medailonku, chce se vrátit, v tom výbuch nedaleko, on se lekne, výbuch, a on zraněn padá k zemi. Detail jeho, jak se naň sype kamení. Když se kouř zdvihne leží Drahota na zemi a volá o pomoc. Přibíhají dělníci a odnášejí ho.

85. Těžké zranění na noze učinilo ho na delší dobu neschopným práce.

Drahota sedí na posteli máje obvázanou nohu na židli položenou a hraje si se psem. Přichází Taťana a nese mu nějaký nápoj a stulí se k němu. Vtom vstupuje lékař s Waltnerem. Představování a poznávání Drahoty s Waltnerem. Detail Waltnera za pavučinou.

86. Dávno zapomenutý Waltner objevil se zde s vyšetřujícím lékařem jako zástupce žulových lomů.

Podávají si ruce a doktor prohlíží Drahotu a diktuje pak Waltnerovi. Po prohlídce se všichni loučí a ve dveřích se odcházející srazí s Věrou. Waltner podává ruku Věře, ta odmítá. Detaily Věry a Waltnera. Na to odcházejí doktor a Waltner a Věra nechápe účel návštěvy.

87. Mstivému Waltnerovi, jenž vloudil se do rodiny pod záminkou vyplácení podpory nemocenské a úrazové pokladny, naskýtá se příležitost mstíti se za odmítnutou lásku.

Waltner sedí u lůžka Drahotova a rozděljuje dárky. Chce též hošíkovi dávat cukroví, ale Věra volá ho k sobě. Pohled!

88. Choval se jako přítel, po čas nemoci pomáhal a po uzdravení zaopatřil Drahotovi místo ve své kanceláři.

Waltner uvádí Drahotu do kanceláře a představuje ho. Prohlíží pak jeho listiny a přijímá do služeb. Detail Waltnera.

89. Rodina Drahotova žila nyní v lepších poměrech. Blížil se den, kdy Taťana měla býti matkou.

Taťana sedí u stolu a háčkuje. Ve dveřích objeví se Mirouš, blíží se k Taťaně a laškovně se spolu zlobí oba.

90. Ač byli ve velké bídě, nepoužil Drahota peněz, jež Taťana obdržela od otce na dokoupení vybavy. Až teď, kdy narodit se mělo děcko, rozhodl se peníze proměnit.

Waltner baví se v kanceláři s písáčkou. Když zasedá k práci, prosí ho Drahota o dovolení, aby si mohl zajet do Prahy proměnit ruble. Waltner mu ochotně dovolení dává. Detail rukou Waltnera, jak vytahuje peníze z pokladny, jen mu předává klíče a odchází. Drahota po chvílce zamyká pokladnu a odchází. Detail Drahoty u pokladny.

91. Drahota požádal o dovolenou a Waltner mu ji ihned udělil, žádaje ho,

aby před odchodem dokončil v hořejší kanceláři uzávěrku knih a zamknul pokladnu.

92. Zatímco důvěřivý Drahotu dokončuje svoji práci, nahoře v pokladně...

93. Drahotu ukončil práci za Waltnera, uzavřel pokladnu a odjíždí do Prahy proměnit peníze.

94. Mezitím Waltner ztropil hluk, že pokladní hotovost vykazuje schodek a podezření padlo na Drahotu.

Drahotu sedí ve vlaku, vedle agent. Když tento dočte noviny, půjčuje si je a prohlíží burzu. Agent dá se do hovoru s ním a nabídne mu koupi valuty.

95. Ve vlaku nabídl burzovní spekulant Drahotovi, že mu ruble promění a tento radostně se vrátil domů.

Peníze se vyměňují. Detail rukou s penězi. Detail žida. Drahotu přepočítá peníze, je rád, že se může vrátit a chystá se vystoupit z vlaku. Vystupuje z vlaku, je hned na peroně zatknut a podroben prohlídce. Peníze nalezeny a jest tedy hned odveden do vazby. Detail Drahoty.

96. Peníze u Drahoty nalezené nasvědčovaly jeho vině a tak ubožák v tentýž čas, kdy jeho žena v leknutí rodila mrtvé dítě, nastupuje cestu do vazby.

Vůz jede ke vchodu trestnice. Na dvoře vyvádějí Drahotu. Detail Drahoty mezi dveřmi trestnice. Vrata za ním zapadají.

97.

Za čest vítězů
IV. díl

98. V chaloupce bylo nyní smutno. Taťana když se pozdravila často nechávala Věru o samotě, nezmiňujíc se kam chodí a co dělá a to mučilo právě Věru, jež v myšlenkách stále o nevině a osvobození bratra uvažovala.

Věra nese právě na stůl něco pro chlapečka, když tu mihne se kol okna Waltner a Taťana. Věra chápe.

99. Věra pochopila, že Waltner proto pomáhal, aby mohl snáze zničit rodinný soulad. Bylo však již pozdě. Taťana uvěřila rafinované lži Waltnerově a prchla s ním do Prahy. A zde žili za peníze, pro které Drahotu trpěl.

V Praze v zahradní restauraci sedí Waltner s Taťanou u stolu. Waltner ji něžností obklopuje. Věra dovídá se u studně o Waltnerovi. Věra sedí u stolu a pročítá lístek od bratra a zamyslí se. Vynoří se jí pohled na Pankrác a na celou, v níž je Mirouš. Otřese se vzpomínkou a z kufru vyndává věci a chystá se na cestu.

100. **Waltner v Praze užíval za lehce nabyté peníze.**
101. **Drahá ženo a sestro! Věřte v moji nevinu. Strachuji se o Vás, jak žijete? Jest již Táňa zdráva? Waltner mi slíbil Vás podporovati. Váš Mirouš.**
102. **Waltner se brzo nabažil Taťany a sám zapadal ve špodinu velkoměsta. Taťana zdrcená, hladová a zimou zkřehlá potuluje se po schodech za bránou. Dostane se až ke kříži, kde klesá a ruce spíná. Detail Taťany u kříže. Waltner sedí ve společnosti apačů v nočním lokále a hraje karty. Má již opuchlý obličej od pití, na stole převrhnuté nádoby a lahve. Náhle vznikne nedorozumění mezi hráči, strhne se rvačka, Waltner si vítězně vede, ale po chvíli jeden z hráčů šražen k zemi plazí se pod stolem. Detail rváče, jak se pod stolem plazí, vytahuje nůž a vráží ho Waltnerovi do nohy. Waltner klesá zraněn k zemi, rváči se na něho vrhnou, ale vtom již sem vtrhne policie a hráče odvádí. Zraněného Waltnera vynášejí ven.**
103. **Věra dovídá se o Waltnerově případě a rozhodne se jej pronásledovati, by zachránila čest bratrovu.**
104. **Taťana v ošumělých šatech leží kdesi u plotu a spí. Přichází strážník a vyptává se jí. Detail obou. Pak ji odvádí do vazby.**
105. **Věra ponechala své dítě jedné ženě v městečku k opatrování a sama jako lékařova dcera přijala místo ošetřovatelky v nemocnici, kde se Waltner léčil ze zranění.**
 Dobromyslný shledal se se svým děckem a odváží si je do Prahy. Detail Dobromyslného u chaloupky, jak platí ženě za ošetřování chlapce.
106. **S transportem ruských legionářů vrátil se Dobromyslný. Rozrušen nejasnými zprávami o své ženě a celé rodině bere své děcko do Prahy, aby pátráním po pravdě obhájil čest svoji a své rodiny.**
 Zvláštní náhoda přivedla Věru na stopu Waltnerovi. Na chodbě nemocnice předává sestra Věře seznamy nemocných. Ta listiny převezme a jde dále chodbou čtouc v nich. Pojednou se zastaví a znovu čte. Detail Věry čtoucí listinu: Waltner je zraněn. Jakmile v ní vznikne domněnka, spěchá k udané světnici a nahlíží dovnitř. Spatří ležícího Waltnera. Jeví záblesk radosti, že konečně zastihla Waltnera a zavírá dveře.
107. **Taťana byla vězněna pro potulku. Jednoho dne zaslechla...**
 Na dvoře věznice stojí Taťana a podpírá se o zeď. Pojednou zaslechne dvě nevěstky si vyprávěti:
108. **Pro několik ruských rublů máme tady sedět.**
 Zaslechne něco a jde k nim. Vyptává se jich na podrobnosti. Jedna jí vypráví: V chambre separée sedí agent s dvěma holkami a pije a s nimi se baví. Chlubí se před nimi ruskými rubly. Na to, když je holky prohlížely ihned peníze schová a holky ho objímají a líbají. Jedna vytahuje mu peněženku. Detail ruky vytahující peněženku. Taťana vyptává se na podrobnosti dále, ale je odstrčena a padá na vozík od vápna a přemýšlí.
- 108 a. **Teprve teď pochopila Taťana nevinu a velkou lásku Drahotovu,**

a proto tím více litovala, že podlou nástrahou Waltnerovou svého muže v neštěstí opustila a zradila.

109. Umísťovací odbor československých legií zaopatřil Dobromyslnému místo v chirurgické nemocnici.
110. Věra čekala na vhodnou příležitost, aby Waltnera mohla usvědčiti. Věra čeká před kanceláří v nemocnici. Vychází Waltner, zpozoruje Věru, ta ho chopí za rámě a do tváře mu křikne několik usvědčujících slov. Detail.
111. Bídáku, zničil jsi ženu mého bratra a pošpinil jeho čest! Waltner se vzpomíná na leknutí, odstrčí prudce Věru, ta upadne a on rychle zmizí. Waltner běží od nemocnice a vstupuje do električky. Věra skáče již do rozjetého vlečňáku. Jízda električky. Detaily Věry a Waltnera. Waltner skáče z tramvaje a Věra pozoruje to v detailu a vyskočí též. Padá a zraněna zůstane ležet. Sběh lidí. Přijíždí ambulance a odváží ji.
112. Táňa postrkem dopravena do rodiště Drahotova. Táňa přichází k chaloupce a dívá se do okna. Jen pes ji vítá.
113. Straní se lidí a bídne živoří v opuštěné chaloupce.
114. Při nastoupení odpolední služby jest Dobromyslný upozorněn sestrou na pacientku, jež se dosud neprobrala z narkozy.
115. Při náhlém setkání ozvaly se zase v Dobromyslném nemilé domněnky, když jeho žena jsouc v narkoze, ho od sebe odstrkovala.
116. Zárný pohled jejích upřímných očí stačil, aby Dobromyslný byl přesvědčen o lásce a cti své Věry.
117. Po šťastném shledání a vysvětlení seznal nevinu své ženy. Jeho péčí rychle se zotavovala a vše mu vyprávěla.
118. Když se Věra uzdravila, rozhodl se Dobromyslný odvézt ji ven a sám pátrati po Waltnerovi.
119. Na nádraží. Dobromyslný koupil lístky a stojí u ženy a děcka. Waltner na nádraží slídí po nějaké krádeži a když zpozoruje vhodný okamžik, vytahuje tobolek někomu z kapsy. Detail. Krádež se však nezdařila, Waltner je polapen a veden pryč. Je zpozorován Věrou, poznán, ta volá svého chotě, který následuje zatčeného. Při výslechu přiznává se Waltner a Drahoty jest osvobozen. Otvírají se vrata trestnice, Drahoty vybíhá. Strážným se prokazuje svou volností a běží ven.
120. V šťastném shledání ptá se na ženu.
121. Věra musí zatajit pravdu o Taťaně, doufajíc, že doma ho nějak opatrně zpraví o jejím útěku s Waltnerem. Drahoty jde k chaloupce. Spatří Taťanu mrtvou, padne k ní. Přibíhají Věra a Dobromyslný. Tableau.
122. Něžná duše Taťany chřadla pod tíhou prožitých zklamání až s podzimními mlhami přišla Smrt a podťala její mladý květ. V němém smutku stojí všichni nad mrtvolou. Detail Drahoty a Dobromyslného. Detail Věry a děcka. Detail psa u mrtvé Taťany. Detail Taťany.

123. Po dlouhém utrpení nacházíte lepší rodinný život; mně však na rodinný krb zůstaly jen vzpomínky. Půjdu v řady vítězů, kde v bratrství a lásce k vlasti zapomenou krutých ran osudu.

Tři proudy legionářů jdou z dálky a spojují se v celek. Drahota spěchá k nim, je vřele vítán a v jejich čele jde s nimi vpřed.

Ediční poznámka

Rukopis scénáře je uložen v Divadelním oddělení Národního muzea v pozůstalosti Julia Lébla pod číslem 7591. Je psán tužkou o obou stranách na 46 listech linkovaného sešitu formátu 20,5 x 25 cm. Obsahuje vlastně dvě verze scénáře, které jsou hojně proškrtávány a navzájem kombinovány, a to takovým způsobem, že definitivní znění není přesně zjištěné, důslednost není ani v číslování titulků. Mnohdy byl proto editor nucen oba paralelní texty spojovat, aby bylo vůbec možné zachovat logiku děje. Přitom se nejedná o změny zásadnějšího charakteru, spíše jen formální. Proti zde vydávané verzi obsahuje rukopis navíc scénu, v níž je Drahota ještě před prací v kamenolomu zaměstnán v opravně aut, kde utrpí popáleniny od vzníceného benzínu. Tyto pasáže jsou ale v rukopise proškrtány, a proto nebyly do edice zařazeny.

Franz K. Stanzel: *Teorie vyprávění*.

Praha, Odeon 1988, 325 stran, náklad 1000 výtisků.

Nakladatelství Odeon již mnoho let v rámci své uměnovědné řady ARS usiluje o odstranění bílých míst na pomyslné mapě světové literární teorie. Jeho zásluhou se českému čtenáři dostaly do rukou obsáhlé výběry z díla M. M. Bachtina, V. Šklovského, J. N. Tyňanova, L. S. Vygotského, stěžejní práce R. Ingardena aj. Také v případě vydání Stanzelovy *Teorie vyprávění* (německy r. 1979) jde o mimořádný ediční počín, který nám předkládá práci vrcholně syntetickou, jež ani dnes nepozbyla na aktuálnosti (třebaže základy Stanzelovy teorie vyprávění byly položeny již v polovině 50. let v práci Typické vyprávěcí situace v románu) a dosud platí za originální a významný pokus o teoretické uchopení narativního, zejména románového textu, o jasné schematizování slovesné výstavby románové formy. Význam překladu Stanzelovy knihy je o to větší, že naratologii stejně jako teorii románu u nás nebyla věnována hlubší pozornost a přehlédneme-li Hrabákovo bezradné Čtení o románu (1981), pak jediné monografie D. Hodrové Hledání románu (1989) snese přísná měřítká.

Teorie vyprávění je, jak jsme již konstatovali, prací syntetickou. Stanzel vychází z kritického zhodnocení starších komplexních teorií; opírá se zj. o angloamerickou tradici vyznačenou jmény H. Jamese, E. M. Forstera a P. Lubbocka, kriticky přehodnocuje výsledky dobových teoretických diskusí (W. Kayser, K. Hamburgerová), v silné míře využívá i podnětů z R. Ingardena, sémiotiky (J. Lotman, B. Uspenskij), moderní lingvistiky a estetiky, textologie a teorie komunikace. Výchozím bodem Stanzelovy teorie je pojem zprostředkovanosti zobrazení jako druhového znaku vyprávění. Jím se tedy epika liší od obou dalších básnických druhů, tj. lyriky a dramatu. Pojem zprostředkovanosti tvoří rovněž základ pro rozlišení tří typických vyprávěcích situací (VS). Pro VS ich-formy (román vyprávěný v první osobě) je charakteristické, že zprostředkovanost vyprávění je plně realizována ve fiktivním světě románových postav; existuje plná totožnost světa postav a světa vypravěče, vypravěčského Já. Autorskou VS specifikuje ontická hranice, jež dělí svět vypravěče od fiktivního světa postav; proces zprostředkování zde probíhá z pozice vnější perspektivy. V personální VS pak zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, tj. románová postava, jejímiž očima se čtenář dívá na jiné postavy vyprávění; charakteristickým znakem této VS je překrytí zprostředkovanosti iluzí bezprostřednosti. Tyto typické VS jsou pak dále analyzovány a konkretizovány pomocí

triadicky založené kombinace jejích konstitutivních složek – osoby, perspektivy a modu vyprávění. V každé VS pak lze stanovit jeden z těchto prvků komplexu zprostředkovatosti jako dominantní: identičnost existenciálních oblastí vyprávěče a postav (první osoba je románovou postavou) ve VS ich-formy, perspektiva (vnější perspektiva) v autorské VS a modus reflektora v personální VS.

Typické VS jsou však, jak Stanzel sám zdůrazňuje, koncipovány jako ideální případy, které jako takové nemají charakter žádného předpisu, jsou myšlenkovou konstrukcí, která nemůže být realizována v žádném díle (každé dílo leží na průsečíku dvou vzájemně protikladných normových systémů, totiž prototypů VS na jedné a VS jako ideálního typu na druhé straně). Typické VS je tedy třeba chápat především jako hrubý náčrt tří základních možností, jak lze zobrazit zprostředkovanost vyprávění. Jednotlivé VS nejsou od sebe ostře odděleny, existují varianty a modifikace (na základě relací mezi osobou, perspektivou a modem), jeden typ VS se dotýká druhého, pozvolna do něho přechází.

Stanzelův předpoklad kontinua narativních forem je i základem jeho kruhového schématu, který nazývá typologickým kruhem. VS jednotlivého díla není statickým stavem, ale dynamickým procesem neustálé modulace nebo oscilace uvnitř určité výseče typologického kruhu; systém nezná kategoriální hranice, nýbrž jen otevřené přechody. Na schématu typologického kruhu je možné, byť pouze experimentálně (neboť nové interpretace vyzývají ke korigování nebo revidování), vymezit místo pro všechny historicky realizované i pouze myslitelné typy narativní prózy. Strukturální přístup se zde stejně jako v celém Stanzelově systému šťastně a podnětně setkává s přístupem historickým a umožňuje nově osvětlit některé aspekty vývoje umělecké prózy. Výklad vlastních koncepcí a pojmů není apriorní, ale opírá se o konkrétní interpretace, příklady a detailní textové rozborů a analýzy (především děl německé a anglické proveniencce, jejichž bezpečnou znalost Stanzelovi zaručuje profese anglisty), jimiž je poměřována a prověřována platnost teoretických závěrů. Snaha (a vůbec možnost) korigovat a renovovat některé závěry, aniž by původní schéma z poloviny 50. let muselo být nějak zásadně přepracováno s ohledem nejen k nové literárněvědné produkci, ale i s přihlédnutím k nové románové tvorbě 60. let, tedy zejména francouzského nového románu, je nejen pozitivním rysem Stanzelovy práce, ale především důkazem otevřenosti a nosnosti jeho koncepce.

Předností knihy je rovněž autorovo úsilí o interdisciplinární pohled na problémy vyprávění. Zde je Stanzel veden vědomím, že literární věda bude muset stále víc brát v úvahu změny literárních textů při jejich reprodukci v nejazykovém médiu a sám názorně dokládá, jak se dá např. analýzy zfilmovaných románů využít k objasnění jejich specifických narativních zvláštností, jak se přenášení z jednoho média do druhého může stát východiskem analýzy specifických žánrových znaků románu a filmu, jak filmová adaptace, třeba i problematická, kontroverzní či neúspěšná, provokuje k restaurování původní sémantické struktury, při němž se teprve rozpozná pravý či nový význam některých aspektů.

V souvislosti se zdůvodňováním strukturálních rozdílů mezi ich - a er-formou vyprávění naráží Stanzel např. na problémy spjaté se zfilmováním narativních textů v 1. a 3. osobě a upozorňuje na v praxi známé těžkosti při transpozici obšírnější subjektivity románové postavy, jaká vyplývá z vyprávění v 1. osobě. Poukazuje, k jak závažným deformacím výpovědi dochází při svévolných zásazích do struktury literárního originálu, např. při mechanické transpozici ich-románu do er-formy. Toto Stanzelovo tvrzení by se

jistě dalo podložit desítkami příkladů, ale jak křehká je hranice mezi zpronevěřením se předloze, její deformací na jedné a kreativním, interpretačním přístupem na druhé straně, svědčí Stanzelovo příkré odmítnutí Formanovy adaptace Keseyho ich-románu *Vyhodte ho z kola ven*, kde ich-perspektiva předlohy (vyprávění „náčelníka“ Bromdena) byla nahrazena autorskou 3. osobou. Stanzel vyjadřuje přesvědčení, že daleko bližší literární předloze většinou zůstává filmová adaptace narativních textů ve 3. osobě. Už samotná formulace však v sobě opět skrývá problém (a nastoluje otázky), nakolik „blízkost“ adaptace a literární předlohy znamená pozitivní skutečnost, jak to předpokládá Stanzel, a zda je vůbec konstruktivní o problému uvažovat v těchto vágních souvislostech. Zdá se nám, že Stanzel zde příliš zjednodušuje a zobecňuje dílčí aspekty a především jakoby zapomíná na podstatný fakt, že ve své práci fenomény vyprávění analyzuje a popisuje v rovině „povrchové struktury“ textu, kam právě náleží všechny prvky vyprávění a systémy jejich vzájemné korelace, které slouží zprostředkování příběhu. Transformace narativního textu do odlišného znakového systému či sdělovacího kódu však souvisí i s hlubšími vrstvami tohoto textu („hloubková struktura“); s nimi je úzce svázána vyprávěčská strategie „povrchové struktury“ a hledání její adekvátní podoby (i s ohledem na aktualizace, významové posuny a dotváření v rovině tematicko-ideové) je tvůrčím aktem, a tedy výsostným právem adaptátora. Stejně diskutabilní je i Stanzelovo upřednostňování adaptací, které ve snaze o co nejautentičtější zachycení literární předlohy využívají narativních prvků, signalizujících zprostředkovanost a neutralizujících naopak tendenci k bezprostřednosti, která je filmu vlastní. Využití těchto prostředků jako např. autorského komentáře typu voice over (tj. komentujícího hlasu osoby, kterou na filmovém plátně není vidět) není časté a považuje se za signál literarizace filmového vyprávění, která bývá pocíťována někdy jako nepatřičná, vždy však jako příznaková.

Podnětnější, protože i konkrétnější, je Stanzelovo zamyšlení nad perspektivou a zobrazením prostoru v narativní literatuře a ve filmu. Stanzel vychází z toho, že narativní literatura je umění časové, jehož hlavní dimenzí je sukcese a narativní ztvárnění prostoru má „přirozenou“, tj. žánrově podmíněnou tendenci k aperspektivismu, stejně jako filmové ztvárnění „přirozeně“ tenduje k perspektivismu. Každý umělecký druh může přirozeně své inherentní tendence překonat (ostatně vývoj románu v posledních zhruba sto letech je rozhodujícím způsobem určován právě vědomým objevováním perspektivy jako literární dimenze zobrazování), předpokládá to však větší vynaložení energie, jak od producenta, tak také od recipienta. Jestliže tedy literární perspektivizace nemůže nikdy dosáhnout optické ostroty perspektivizace jako film, ten naopak se svou větší konkrétní určeností scény jen těžko dosahuje tak důsledné selekce (i když kamera může vyzvednout „věci podstatné“ pomocí techniky detailu (close up) a fokusace, tj. tematické „aktualizace“, zdůrazňování jistých prvků v rámci vyprávěcí perspektivy. Jestliže narativní perspektivizace je více zaměřena na sémiotické zvažování, rozdělování významových důrazů na jednotlivé předměty v prostoru, film poskytuje téměř totální určenost zobrazeného světa. Stanzel se zde dotýká jednoho ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, totiž konkretizace, která způsobuje automaticky významové posuny, často i redukci entropie textu, tj. míry jeho neurčitosti a tím i informační mnohovýznamovosti a interpretační otevřenosti. Pokud uvažuje Stanzel o perspektivizaci ve smyslu subjektivizace zobrazení (tj. nazírání věcí tak, jak se jeví z osobního, subjektivního hlediska některé románové postavy), názorně dokládá, že literární vyprávění zde má převahu nad médiem

filmu. Možnost narativních textů co do subjektivní perspektivizace jsou podstatně rozmanitější a flexibilnější než možnosti filmu (viz např. potíže při reprodukování perspektivizace ve spojení s personální VS, kdy redukce a selekce jednotlivostí zobrazené skutečnosti provádí vědomí reflektora a každý detail, který projde tímto filtrem vědomí, tím nabývá na sémiotické závažnosti).

Stanzelova teorie vyprávění pracuje přirozeně především s literárními texty, ale Stanzel na mnoha místech své práce usiluje, jak jsme se také pokusili ukázat, o „interdisciplinarizaci“ problému vyprávění. Jeho pokus o teorii narativního umění, o systematické zachycení podstatných prvků vyprávění a jejich strukturních vztahů a vypracování komplexního a zároveň otevřeného systému vyprávěcích situací, má nesporně metodologické hodnoty. Podněcuje k přemýšlení o vztazích literatury a filmu (narativita je chápána jako nejpevnější článek spojující literaturu s filmem) i o filmovém vyprávění samotném (není bez zajímavosti, že právě vyprávění je jedním z nejzávažnějších a nejfrekventovanějších pojmů současné teorie filmu), a nabízí pojmové instrumentarium pro analýzu a interpretaci jednotlivého narativního i filmového díla.

Petr Málek

* * *

*Leni Riefenstahl: Memoiren 1902 – 1945.
Frankfurt am Main, Ulstein 1990, 429 s., 44 obr.*

Do dějin filmu vstoupila německá režisérka Leni Riefenstahlová především svými dokumentárními snímky o sjezdech nacionálněsocialistické strany a o berlínské olympiádě, snímky po formální stránce oceňovanými, ale zároveň zatracovanými pro nepokrytou tendenci, oslavu nacistického režimu a propagandistický význam. Tento rozpor se pak pochopitelně odrazil i v hodnocení Leni Riefenstahlové samotné. Historik, a to nejenom historik německého filmu, proto jistě se zájmem sáhne po knize režisérčiných vzpomínek, aby se dozvěděl – ne sice „wie es eigentlich gewesen ist“, ale o tom, jaký obraz si Riefenstahlová utvořila o sobě samé a co ze svého života pokládala za natolik důležité, aby svědectví o tom zanechala budoucnosti.

Z teorie historické práce je známo, že každé paměti představují sice velmi důležitý, současně ale velmi ošidný pramen. Důvody, proč se lidé rozhodují sdělit současníkům i potomkům podrobnosti ze svého osobního života mívají totiž jen málo co společného se snahou o podání objektivního svědectví, ale zabírají široké rozpětí motivací; stručně

řečeno od narcismu po alibismus. A konstatujme rovnou, že recenzované paměti Leni Riefenstahlové obsáhly oba tyto krajní póly.

V první části se nám budoucí filmařka představuje jako senzitivní dítě z prosperující měšťanské rodiny, které musí v úzkoprském a moralistním domácím prostředí tvrdě zápolit o prosazení svých uměleckých sklonů. Tajně vystuduje baletní školu a podaří se jí nastoupit dráhu profesionální umělecké sólové tanečnice, tuto slibně se rozvíjející kariéru ale ukončí po 6 měsících zraněním nohy. A pak přichází osudové setkání s filmem – dílem režiséra Arnolda Fancka *Hora osudu* (Berg des Schicksals). Protože Leni se s oblibou stylizuje do podoby senzitivní umělkyně, líčí zde podrobně, jak náhle při spatření plakátu na tento film podlehl okamžitému impulsu snímek zhlédnout a jak se hned po návštěvě kina rozhodla zasvětit svůj příští život filmu a horám. Odjela za Fanckem, který právě tehdy v Tyrolsku natáčel další ze svých „horských“ filmů, vnutila se mu ke spolupráci, hvězda Fanckových filmů Louis Trenker ji naučil základům lyžování a horolezectví a zdálo se, že je vše rozhodnuto. Riefenstahlová pracovala s Fanckem, točila filmy z velehorského a severského prostředí a učila se základům filmařského řemesla, asistovala při režii a roku 1931 se odhodlala i k samostatné práci, když natočila „horský“ film *Modré světlo* (Das blaue Licht). Těmto partiím knihy je třeba přiznat značný dokumentární význam, ať už jde o popis těžkých natáčecích podmínek ve vysokohorském prostředí, nebo o vzpomínky na osobnosti, s nimiž se Riefenstahlová v této době seznámila; byli mezi nimi nejenom filmaři (např. Abel Gance, Josef von Sternberg), spisovatelé (Erich Maria Remarque), ale i sportovci, nebo třeba letecké eso první světové války generál Ernst Udet.

Ovšem těžký je život krásné umělkyně, nástrahy číhají na každém kroku. Většina Lenina okolí totiž nemyslela na duši, ale na tělo a neustále usilovala o získání její náklonnosti. Muži si kvůli ní zoufali, rvali se o ni, boháči se ruinovali – ona však vždy zachovávala neochvějnou věrnost jen jednomu, v němž se obvykle trpce zklamala, v této fázi jejího života to byl kameraman Hans Schneeberger. Nepochybuji o tom, že s těmito pasážemi by jistě byli spokojeni naši obdivovatelé pamětí Adiny Mandlové, příliš se ostatně neliší ani literární úroveň obou textů.

Tedž ale před Leni vyvstává úkol mnohem choulostivější – vylíčení jejích úzkých vztahů ke špičce nacistické strany. Využila k tomu své autostylizace do podoby „umělkyně“ nezajímající se valně o politické dění. Předkládá proto čtenáři k věření, že stejně jako v případě svého prvního setkání s filmem podlehl jednou náhlému nutkání a zašla na volební shromáždění národních socialistů – výslovně přitom podotýká, že to byla její první návštěva politické schůze. Zde byla hned na poprvé uchválena Hitlerovou osobností – svou fascinaci nacistickým vůdcem omlouvá tím, že jí údajně imponovaly především jeho plány na ukončení nezaměstnanosti. Pod tímto dojmem pak usilovala o osobní seznámení s ním, kterého také zakrátko dosáhla. Sešla se s Hitlerem ve Wilhelmshavenu a po návratu z natáčení v Grónsku v navázané známosti pokračovala. Výsledkem pak byla – již po převzetí moci – nabídka natočit film o stranickém sjezdu: slavný *Triumf vůle* (Triumph des Willens). Stejně jako v případě pozdějšího olympijského filmu Riefenstahlová tvrdošíjně popírá, že by bylo jejím úmyslem podporovat nacistickou propagandu; šlo jí jen a jen o prokázání uměleckých možností dokumentárního žánru. Z toho důvodu si například trpce stěžuje, že oba tyto filmy byly ve Spojených státech antifašistickou ligou bojkotovány. Je třeba rovnou konstatovat, že tato obranná argumentace působí

naprosto nepřesvědčivě. Ani slovem se Riefenstahlová nezmiňuje o tom, že byly na náměstích páleny knihy jejích oblíbených autorů, že řada jejích kolegů byla z rasových či politických důvodů pronásledována a donucena k emigraci atd., atd. Naopak – když ministerstvo propagandy váhá s uvedením olympijského filmu, neváhá nepochitická „umělkyně“ zajet za Hitlerem, který právě podniká triumfální cestu po připojení Rakousku a přesvědčí říšského kancléře, aby film měl premiéru na den jeho narozenin.

Jejím nejhorším nepřítelem, kterého vykresluje v démonické podobě, byl údajně Josef Goebbels, který do boje proti ní zapojil celé ministerstvo propagandy – důvodem ovšem bylo Lenino odmítnutí Goebbelsovy lásky.

Při pozorném a především kritickém pročítání nalezneme samozřejmě i v těchto pasážích řadu podrobností, které dokreslují naše znalosti prostředí nacistické prominence, rozpory uvnitř stranického vedení (např. Rosenbergovy intriky při natáčení v Norimberku), vztahy mezi nacistickou stranou a velením armády atd., přesto však celek působí velmi matným, a opakujeme, nepřesvědčivým dojmem.

Celkově alibistický charakter pamětí Leni Riefenstahlové pak symbolicky uzavírá doslovná citace dokumentu, kterým ji vyšetřovací skupina velitelství sedmé americké armády zbavuje podezření ze spoluúčasti na válečných zločinech.

Jiří Rak

Filmová věda se prezentuje

(Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let)

Po řadě akcí starších, zavedenějších a rozvinutějších uměnověd, v nichž se pokoušely osvětlit některé stránky procesů, které v uplynulých padesáti letech probíhaly v jejich oboru a v jimi zkoumané oblasti umění, vystoupili nyní se svou i filmoví vědci, historici a kritici. Promluvili o tvorbě a dění v české a slovenské kinematografii 60. let. Iniciátorem a organizátorem konference na toto neobyčejně náročné a nadmíru vhodné téma, konané v Klubu novinářů v Praze 19. a 20. března t.r., byl Český filmový ústav. Proběhla tedy v době, kdy ještě nebylo vyřčeno rozhodné slovo o financování českého filmu v r. 1991. Zaplněný velký sál novinářského klubu však vydržel – bez jakékoliv deprese a bez obvyklého postupně ochabujícího zájmu – vyposlechnout během dvou krajně nabitých dnů celou třicítku pečlivě připravených a čtených referátů. (Naslouchalo se jim s napětím a soustředěním o to větším, že akustický potenciál sálu, zvukové aparatury a mnoha řečníků měl značné slabiny. Ty však byly – spolu s manky času na diskusi a s jistou mírou nepohotovosti k debatování – promínutelné, neboť byly náležitě kompenzovány myšlenkovou a informační bohatostí přednášených sdělení.)

O konferenci se dá říci zkrátka bez jakéhokoliv nadržování, že se velmi, a možná pro někoho nečekaně, povedla. Vždyť pro dosažení optima podmínek pro soustavnou

heuristickou práci v oblasti kinematografie, metodologicky a technicky velmi obtížnou, je zapotřebí udělat ještě hodně kroků.

Dramaturgie programu měla šťastnou ruku, když artikulovala a kloubila různorodé texty, jistě spíše nabídnuté než vyžádané podle předepsané osnovy, do rytmizovaného sledu. Jednání konference bylo cenné právě pluralitou přístupů a pohledů, širokým záběrem a pestrostí zpracovaných témat. Bylo tím samozřejmě roztržštěné, ale zároveň se mohlo projevit to, o co v současné fázi nejvíce jde: že filmoví teoretici a historici, spolu s těmi filmovými kritiky, pro něž není teorie přítěží, ale zdrojem inspirace, jsou schopni a ochotni brát na sebe nelehké úkoly a řešit je kvalitně a s elánem. O této ochotě svědčí i zdánlivě jen organizační moment: kromě jediného nebyl odvolán žádný z přihlášených příspěvků.

K úspěšnému vyznění konference přispělo, že – vedle nezbytných pohledů historiografických (*Zdeněk Smejkal, Zdeněk Štábla*) – bylo její „historické“ téma viděno v souvislosti s dnešní situací ve filmu a ve společnosti, že se podle části titulu zvláště zdařilého referátu *Jiřího Cieslara*, reflektovala „minulost v přítomném prožitku“. Při pronikavých proměnách nástrojů historické vědy, na které explicitně upozorňoval *Jiří Rak* ve své výzvě k „hledání nového

vztahu k národní minulosti“, stojí před filmovými historiky hodně práce. Vlastně podobným směrem šly a jistě účinně zapůsobily i rozvahy *Stanislavy Přádné* nad českou filmovou kritikou 60. let a *Galiny Kopaněvové* nad problémy kontinuity „nové vlny“.

Dalším kladným rysem konference byla přítomnost početné skupiny slovenských badatelů a kritiků. *Martin Šmatlák* kvalifikovaně odpověděl na vlastní sugestivní otázku: Slovenské televizní filmy 60. rokov – alternativna „nová vlna“? Metodologicky byly zajímavé příspěvky o vývoji slovenské kinematografie 60. let zaměřené k problematice literárních impulsů (*Jelena Paštěková*), „životného sveta“ (*Jana Žilčayová*), „obrazu mestského spôsobu života“ (*Andrej Obuch*), Alaina Robbe-Grilleta (*Jozef Macko*).

Úspěšnost korpusu filmů naší „nové vlny“, vzhlas, kterého se dočkali někteří filmaři i ženského rodu, motivovalo i k analytickým vystoupením teoretickým (*Jan Svoboda* o filmologicky a *Jana Hádková* o sociálně antropologicky zaměřené analýze filmu), estetickým (*Stanislav Ulver* o stylu Jana Švankmajera), literárněvědním (*Marie Mravcová*, *Vlasta Jančová*), sociologickým (*Ivo Pondělníček* a *Karel Morava* o hledišti) naznačujícím nikdy nekončící interpretovatelnost jednoho žánru (*Pavel Taussig* o komedii), jednoho autora (*Michal Bregant* o „světě“ Věry Chytilové, Petr Pavlovský o taxonu katarze u M. Formana, *Ivan Sviták* o Juráčkovi), jednoho motivu (*Jan Bernard* o lese), jednoho filmu (*František Bráblík* o Herzově *Spalovači mrtvol*).

Dobovým politickým a ideologickým kontextem 60. let se samozřejmě nejvíce a se zvláštní pozorností zabýval referát *Antonína Navrátila* o dokumentárních filmech a *Jana Jaroše* o cenzuře. O projekci

tohoto kontextu do volby a zpracování námětů, o politických a protiuměleckých zásadách do výrobních procesů, se spolu s otázkou, jak bylo možné v době tak prohodné vytvořit vrcholná filmová díla, nejvíce diskutovalo. Nejčastějším a nejživějším diskutérem byl režisér *Elmar Klos*, který vyslovoval své názory se svědeckou autenticitou a s přemýšlivým nadhledem.

Konference poodkryla aktivním účastníkům i posluchačům, mezi nimiž bylo i dost studentů, „úkoly, které čekají“. Některé stránky jejich možností a složitosti dobře ilustroval *Milanem Hanušem* přednesený návrh projektu o zkoumání „tvaru historické existenciální zkušenosti v českém filmu 60. let“. Lze věřit, že se konfrontací pohledů, ano i samotným faktem zveřejnění výsledků vlastního tázání před pozorným fórem, zpevnilo odhodlání jít dál. Filmová teorie ve světě nestagnuje. Právě naopak, velmi se rozvíjí ve stále intenzivnější a sofistikovanější spolupráci s různými humanitními a sociálními vědami. *Ivan Klimeš* ve svém vstupu do teorie hry pootevřel výhled k tematikám, kterých jsme se zatím dotkli málo a jejichž řešení předpokládá formulování kritérií, opírajících se o solidní metodologickou základnu.

Postesknul-li si ředitel Českého filmového ústavu *Jaroslav Boček* v závěrečném slově, že se na kinematografii jako na sociální instituci skoro nedostalo, je mu třeba přát, aby se na příští konferenci hovořilo třeba jen o tomto tématu a aby to byla jeho instituce, která ji spolu s dalšími partnery bude moci organizovat.

Je třeba dodávat, že mu dále přejeme, aby se mu podařilo vydat o konferenci *Česká a slovenská kinematografie 60. let* co nejdříve pěknou publikaci?

Přemysl Maydl

Autoři původních článků v tomto čísle:

PhDr. Zdena Palková, CSc. – přednáší na katedře lingvistiky a fonetiky filozofické fakulty University Karlovy. Zabývá se obecnými otázkami vztahu textu a jeho zvukové podoby, techniky a kultury řeči, mj. různými stylovými variantami češtiny.

(Adresa: Vinohradská 103, 103 00 Praha 3)

PhDr. Zdeněk Hojda – přednáší na katedře pomocných věd historických a archivnických filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Věnuje se dějinám kultury 17. – 19. století a otázkám historického vědomí novověku.

(Adresa: Filozofická fakulta UK, náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

PhDr. Jiří Holý – Ústav pro českou a světovou literaturu. Literární historik a teoretik, zabývá se českou literaturou 20. století.

(Adresa: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Strahovské nádvoří 132, 118 48 Praha 1)

PhDr. Věra Brožová – Literární archiv Památníku národního písemnictví. Literární historička, zabývá se dějinami literatury druhé poloviny 19. stol. a počátku 20. stol., zejména historickou prózou.

(Adresa: Bohuslava Martinů 1052, 140 00 Praha 4)

ILUMINACE

Vydává Český filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1, telefon 260 087- fax 26 16 18. Redakce: ČFÚ – odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6, telefon 35 28 41-2. Objednávky vyřizuje přímo redakce. – Vychází dvakrát ročně. Cena jednotlivého sešitu 10,- Kčs, roční předplatné 20,- Kčs + poštovné. Sazba a tisk Nadas. Rukopis byl odevzdán do tiskárny v dubnu 1991. Vyšlo v srpnu 1991.

NVP 310015088

Český filmový ústav, Praha 1991

ISSN 0862-397X

DIVADELNÍ

revue

Jediný odborný časopis, který chápe aktuálnost české divadelní historie v celé její dějinné rozloze, od starověku po dnešek.

Z obsahu prvních dvou čísel ročníku 1991:

- č. 1: *V. Just* — Vlasta Burian ve světle Hvězd nad Baltimore (Osudový skeč krále komiků)
Z. Hořánek — Mezi dvěma texty
I. Osolobě — Kurs obecné teatristiky
O. Panovová — J. G. Deburau v podání našich mímův
J. Paclt — Hudební divadlo hrůzy
Výpověď Lidy Baarové majoru Státní bezpečnosti dr. Bouchalovi
J. Kopecký — Zákaz podle Bachova zákona
Causa Divadelní noviny
O. F. Chtiguel — Pražská pětka
č. 2: *V. Karfík* — Dramata Jiřího Koláře
P. Janoušek — Utkání s divákem (Poetika výrobního dramatu)
E. Stehlíková — O starověkém mimu
M. L. Quinn — Vaněk prezidentem: V. Havel a sémiotická identita
J. Černý — Osud erotického mýtu (A. Mandlová)
F. Peroutka — Šťastlivec Sulla

Časopis je možno zakoupit v knihkupectví Academia na Václavském nám. (zde k dostání i čtyři čísla ročníku 1990), u B. Fišera (Kaprova), P. Primuse (Věžeňská) a v knihkupectví FFUK. Objednávky přijímá PNS — administrace odborného tisku, Kafka 19, Praha 6.

90 LET VÝVOJE ČS. KINEMATOGRAFIE
(příspěvky z konference)



Z obsahu

J. Rak: Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě 20. let; *B. Zilinskyj:* Koryatovič - první český film; *K. Kořalková:* Film Zborov ve společenském a politickém kontextu přelomu roku 1938 a 1939; *V. Macek:* Kinematografia v Slovenskej republike (1939–1945); *T. Grulich:* Osídlování pohraničí po roce 1945 a film; *J. Bernard:* Diskuse o pojetí rozvoje našeho filmu v první polovině roku 1948; *I. Klimeš:* K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období; *J. Růžicka:* O podílu regionálních historiků na dějinách kinematografie; *E. Lehuta:* Režijné generácie v slovenskom filme ako periodizácia; *J. Paštěková:* K problému typologie filmových adaptací prózy; *A. Obuch:* Štvrtá generácia slovenských režisérův hraného filmu; *J. Pilka:* Počátky české filmové hudby; *J. Calábek:* Začátky vědecké kinematografie v Brně; *Z. Mathauser:* Globály české filmové historie; *S. Ulver:* Estetika filmu Jana Mukařovského; *M. Bregant:* Filmová studie Vratislava Effenbergra; *M. Ciel:* Informácia o súvislostiach slovenskej filmovej teórie.



Vydal Čs. filmový ústav Praha 1991

Publikaci je možno zakoupit přímo v ČFÚ, Národní 40, Praha 1, prodejně Divadelního ústavu, Celetná 1, Praha 1 a v dalších vybraných pražských prodejnách.

ILUMINACE č. 1/90

ČLÁNKY

Vlastimil Zuska: Estetická versus umělecká hodnota. Určení roz-
dílu 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

ILUMINACE č. 2/90

ČLÁNKY

Stanislav Ulver: Znaky a (senzitivní) fakta

Wojciech Mischke: Ikonologie v polské filmologické literatuře

Emanuel Pecka: Česká sociologie a otázky filmu po druhé svě-
tové válce (1945-1970)

Rafael Marszalek: Klobouk a šátek

EDICE

Alena Mišková: Národní filmová galerie

Národní galerie filmová

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY