

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

- K pojmu konkretizace
v literatuře a filmu
- Sociologie filmu
– otázky nad metodou
- Maďarské filmy v ČSR
- Daleká cesta Alfréda
Radoka
- Záznam na paměť
(dokument z roku 1945)
- Rozhovor s Kurtem
Goldbergem

2/91

ROČNÍK III.

Cena 10 Kčs

**Český
filmový ústav**

ifuminace



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu
ročník 3, 1991, číslo 2 (6)

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

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

OBSAH

ČLÁNKY

Petr Málek: K pojmu konkretizace v literatuře a filmu	3
Pavel Pavlovič Muratov: Film	15
Ivo Pondělíček: Sociologie filmu - otázky nad metodou	33
Miloš Dostál: Kulturní a politické pozadí dovozu maďarských filmů do ČSR v druhé polovině 30. let	39
Jiří Cieslar: Daleká cesta Alfréda Radoka (1)	55

EDICE

Petr Mareš: Všemi prostředky hájená kinematografie. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“	75
Záznam na paměť	83
Elmar Klos: S odstupem času	106

ROZHOVOR

Jana Hádková: Rozhovor s Kurtem Goldbergem	115
--	-----

ÚVAHY O LITERATUŘE

Přemysl Maydl: Čtvrtstoletí filmové sémiologie (CinémAction č.58)	130
Petr Málek: Marie Mravcová: Literatura ve filmu	144
Jan Bernard: Nový filmologický časopis v Moskvě (Kinovedčeskije zapiski)	149

ZPRÁVY

Milada Rezková: Prameny k dějinám československé kinematografie	153
---	-----

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics
Vol. 3 (1991), No. 2 (6)

CONTENTS

ARTICLES

Petr Málek: The Concept of „Concretization“ in Literature and Cinema	3
Pavel Pavlovič Muratov: The Cinema	15
Ivo Pondělíček: The Sociology of Cinema - Questions Concerning Methods ..	33
Miloš Dostál: The Cultural and Political Background of the Import of Hungarian Films into Czechoslovakia in the Late 1930s	39
Jiří Cieslar: Alfred Radok's Long Journey (Part 1)	55

DOCUMENTS

Petr Mareš: The Defence of Cinematography by All Means. Introduction to „The Record for Memory“	75
The Record for Memory	83
Elmar Klos: After a Lapse of Time	106

INTERVIEWS

Jana Hádková: An Interview with Kurt Goldberger	115
--	-----

REVIEWS

Přemysl Maydl: 25 Years of Film Semiology (<i>CinémaAction</i> No 58)	130
Petr Málek: <i>Marie Mravcová: Literature in Cinema</i>	144
Jan Bernard: The New Journal of Film Criticism in Moscow (<i>Kinovedcheskije zapiski</i>)	149

NEWS

Milada Rezková: Sources to the History of Czechoslovak Cinema	153
--	-----

K POJMU KONKRETIZACE V LITERATUŘE A FILMU

Petr Málek

V úvahách o filmových adaptacích se často operuje s pojmem konkretizace, jímž se obvykle odkazuje k známé skutečnosti, že na rozdíl od abstraktního slova v literatuře filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu, vizuálně a auditivně konkretizuje některou z možných podob předmětů a situací v literárním díle představených. Poněvadž bývá konkretizace pokládána za jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, aniž by však zmíněný problém byl blíže specifikován či analyzován, i proto, že právě v konkretizaci bývá spatřován jeden ze základních limitujících faktorů ve vztahu k literárním předlohám,¹⁾ pokládáme za užitečné nastínit alespoň v základních obrysech šíři uvedeného problému konkretizací a vymezit základní okruhy otázek, které se aktualizují v relaci s filmovou adaptací jako intersémiotickým překladem.

Vzhledem k tomu, že pojem konkretizace není vymezen zcela jednoznačně, pokládáme za potřebné uvést náš výklad připomenutím některých základních fakt. Je známé, že poprvé pojmu konkretizace užil Roman Ingarden ve své práci *Umělecké dílo literární* (1931), jehož nedávné české vydání (téměř šedesát let po vydání německém!) bylo ostatně vnějším impulsem k následujícím úvahám. Připomenutí Ingardena, o jehož výzkumy z oblasti ontologie uměleckých děl se budeme opírat především, se nám jeví o to aktuálnější, že právě v jeho fenomenologické koncepci je spatřován – vedle kriticky přehodnocovaných teorií hermeneutických, existenciálních i nejsoučasnějších teorií intertextu a dekonstrukce – jeden z inspirativních zdrojů soudobého post-strukturalistického myšlení

1) Srov. Jan Lukeš: „Vlastní účín literárního díla vzniká kdesi v mnohověstevném oblouku mezi ním a čtenářovou fantazií, kdežto film předkládá divákovi už hotové konkrétní obrazy, které svou povrchní jednoplošností zůstávají často za chvějivou literární představou. Doslovnost vizuálnosti filmu a jeho pomíjivost v čase jsou základními limitujícími faktory ve vztahu k literárním předlohám.“ Srov. Jan Lukeš, *Film a mladší próza sedmdesátých a osmdesátých let*. „Filmový sborník historický“ 1. Film a literatura. Praha 1988, s. 277.

o umění, jeden z alternativních metodologických podnětů vůči v posledních desetiletích dominujícímu strukturálně-sémiotickému konceptu. Ingarden v Uměleckém díle literárním důsledně rozlišil dílo literární a jeho konkretizace; jeho model je založen na kategoriální opozici literárního díla jako intencionálního útvaru, který existuje sám o sobě a nezávisle na svých, tj. vnímatelových konkretizacích, a estetického předmětu, jímž se literární dílo stává až tehdy, když se odkrývá v konkretizaci.²⁾ S literárním dílem, které Ingarden chápe jako neměnný a schematický útvar, obsahující „mezery“, místa nedourčenosti (zvláště ve vrstvě předmětné), schematické aspekty, a jehož některé prvky ukazují jistou potenciálnost, můžeme esteticky obcovat a živě je postihnout pouze v podobě jedné z jeho možných konkretizací, během níž jsou zčásti vyplněna místa nedourčenosti a aktualizují se v samotném díle zahrnuté potenciality (pohotovostní aspekty, metafyzické kvality).³⁾ Literární dílo tedy nejsme schopni nikdy postihnout „plně ve všech jeho vrstvách a komponentách, nýbrž vždy jenom částečně, vždy pouze takříkajíc v perspektivním zkrácení“. ⁴⁾ Literární nebo umělecké dílo vůbec si Ingarden představuje jako organizovaný soubor možností a poukazů pro recipienta, tvořící podklad pro estetický předmět, ve kterém se tyto možnosti v procesu konkretizace různě, ale nikdy ne úplně, aktualizují. A nejen to. Obvykle nedochází pouze k již zmíněné aktualizaci a perspektivnímu zkrácení, ale i k posunům; konkretizace pak obsahuje nejen různé prvky, jež v díle reálně zahrnuty nejsou, avšak dílo je připouští, neboť každému z mnoha druhů a typů míst nedourčenosti přísluší jistý rozptyl možného vyplnění, nýbrž vykazuje také prvky dílu zcela cizí a více či méně je zakrývající.⁵⁾

Dále vychází Ingarden z představy, že určité složky utvářející dílo jsou stále a jejich identita se v jednotlivých konkretizacích nemění. Je si sice vědom dobové podmíněnosti čtení díla celkovou literární atmosférou, ale příčiny proměn rozličných konkretizací shledává ve složkách nedokreslených, zejména ve vrstvě znázorněných předmětů, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, které jsou označeny významem vět vstupujících do struktury díla, a ve vrstvě schematických aspektů. V práci O poznávání literárního díla charakterizuje tato místa nedourčenosti jako místa, která se objevují všude tam, „kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, ani že určitý

2) Pro úplnost je třeba doplnit, že Ingarden pracuje vedle této opozice i s rozlišením hmotná věc, tj. hmotná báze díla, a estetický předmět; my budeme v souvislosti s vymezeným problémem sledovat pouze výše zmíněnou opozici, s níž typologicky korespondují obdobné pojmové modely: text – dílo, logogén – imagén apod.

3) Srov. R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*. Praha 1989, s. 334.

4) Tamtéž, s. 331.

5) Tamtéž, s. 335.

předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, ani že tuto vlastnost nemá⁶⁾. Jako příklad nedourčenosti uvádí Ingarden barvu vlasů Mickiewiczova pana Tadeáše; zdůrazňuje, že každé místo nedourčenosti může být vyplněno v souladu s významovou vrstvou daného díla mnoha různými, přitom však rovnocennými způsoby (tedy pan Tadeáš může být stejně tak brunet jako blondýn) s tím, že tato rozličná doplnění vedou nutně k rozličným konkretizacím daného literárního díla jako celku.⁷⁾ Vnucuje se samozřejmě otázka, zda právě barva vlasů titulní postavy je relevantní či určující pro rozdílné estetické vnímání díla, zda právě zde můžeme a máme shledávat zdroj polysémantičnosti díla, umožňující jeho stále nové a nové konkretizace. Nicméně poznamenejme na okraj, že právě při filmových přepisech potenciálně hraje tento aspekt konkretizací, jak ještě uvidíme, velice důležitou roli, podstatně významnější než při běžném čtení.

Strukturalistickou kritiku Ingardenova pojetí konkretizace provedl Felix Vodička,⁸⁾ který samotný pojem převzal, ale používá jej v poněkud odlišném významu; rozumí konkretizací obecně „odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem“.⁹⁾ Strukturu díla chápe jako součást vyšší struktury literárního vývoje a zdůraznil význam kontextu (tj. zejména dobové literární normy), který je vždy přítomen jako činitel organizující estetickou působnost díla, stává-li se toto estetickým objektem.¹⁰⁾ Při přihlédnutí k tomuto kontextu nepodléhají změnám (tj. nejsou konkretizována) pouze místa schematická a nedourčená, zatímco by si jiná uchovávala svou identitu, ale struktura i estetická účinnost celého díla. Proti Ingardenovu poněkud statickému a izolovanému pojetí literárního díla, které činí estetickou hodnotu nezávislou na vývoji dobové normy a vede k představě možnosti adekvátního vyjádření díla v konkretizaci, v tzv. ideální konkretizaci, kdy jsou uplatněny všechny estetické kvality díla, položil Vodička důraz na jeho proměnlivost: „Jakmile je dílo při vnímání zapojeno do nových souvislostí (změněný stav jazykový, jiné literární postuláty, změněná struktura společenská, nová soustava duchovních i praktických hodnot atd.), mohou být v díle pociťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pociťovány nebyly, takže kladné hodnocení může být opřeno o důvody zcela protichůdné¹¹⁾... Lze tedy obecně připustit několikerou estetickou i významnou interpretaci vnímaného díla, při čemž každá má v zásadě stejnou

6) R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*. Praha 1967, s. 45.

7) Srov. tamtéž, s. 48.

8) Především ve studii *Problematika ohlasu Nerudova díla* (1941). K dané problematice srov. studii Z. Pešata, *Výstavba díla a vnější kontext. K interpretaci uměleckého literárního díla*. Praha 1970.

9) F. Vodička, *Struktura vývoje*. Praha 1969, s. 199.

10) Srov. tamtéž, s. 198.

11) Tamtéž, s. 41.

platnost a přesvědčivost, ovšem časově, společensky a do jisté míry i individuálně omezenou.¹²⁾ Zatímco pro Ingardena byla konkretizace doplněním něčeho, co v schematickém díle o sobě scházelo, položil Vodička důraz na aktivní účast recipienta, která má charakter spolutvorby, a příčinu variability estetických objektů viděl jednak v netotožnosti kódu tvůrčova a vnímatelova, jednak v samé povaze literárního díla, jehož komplexní význam „je výsledkem integrace dílčích významů, nesených složkami velice rozdílnými a četnými, odvolávajícími se k rozmanitým kódům a vstupující do nesčetných vztahů“.¹³⁾ Významové sjednocení se u vědomí rozmanitosti těchto vztahů i vnitřních rozporů struktury „jeví jako úkol zadaný vnímateli, jehož řešení může být mnohonásobné a není vlastnostmi artefaktu jednoznačně předurčeno“.¹⁴⁾

A opět tu stojíme před otázkou, která se nám nabídla už několikrát, totiž před otázkou hranic variability těchto jednotlivých konkretizací, jež úzce souvisí s problémem identity literárního díla. Aniž bychom se cítili způsobilí řešit zde v celé šíři ontologickou otázku literárního díla, připomínáme ji přesto, poněvadž mj. koresponduje v kritické reflexi filmových adaptací s tolikrát diskutovanou otázkou adekvátnosti či ne-adekvátnosti jednotlivých filmových prepisů, otázkou jejich věrnosti, přípustnosti apod. Jsme toho názoru, že pokud o literárním díle uvažujeme jako o určité ne-konečné množině možností, nabízející neustále nové potenciální konkretizace, měli bychom uvažovat maximálně o intencích díla, a to ještě intencích proměnných. Ale i tuto představu, jež předpokládá ještě existenci určitého významového či interpretačního horizontu, v němž je polysémie díla uzavřena, zpochybňuje dnes dekonstrukce zdůrazňováním nekonečného pohybu sémantiky textu; sémantická jednota textu se zakládá, konstituuje až v procesu recepce, smysl textu je rozptýlen v jeho pohybu, existují pouze situačně podmíněné výklady. Připomeňme v této souvislosti ještě inspirativní Barthesovy úvahy o „pře-pisování“ díla, během něhož recipient dílo znovu „píše“, oddává se hře textu, kouzlu konotací. „Otevírá se cesta nekonečnému procesu značení: vzcházení konotací je neovladatelné, jejich potenciál je v zásadě nevyčerpatelný.“¹⁵⁾ Odmítá se tu tradiční pohled, traktující a zkoumající literární dílo jako znakovou strukturu, která je pouhou aktualizací určitého systému, aktualizací „jazyka“ ve smyslu saussurovské „langue“, rozbíjí se tradiční schéma vztahu autora, na jehož straně je všechna aktivita, a čtenáře jako spotřebitele, pasivního příjemce textů.¹⁶⁾ I když se nehodláme stavět na stranu stoupenců absolutní au-

12) Tamtéž, s. 198.

13) M. Červenka, *Základní kategorie pražského literárněvědného strukturalismu*. „Slovenská literatúra“ 37, 1990, s. 319.

14) Tamtéž, s. 320.

15) M. Petříček jr, *Nahlédnutí do S/Z*. „Kritický sborník“ 1990, 1, s. 21.

16) Srov. tamtéž.

tonomie vnímatele ve vztahu k textu, zproblematizování otázky identity literárního díla nás přesto nutně vede k určité obezřetnosti, rezervovanosti k úvahám o „věrnosti“ či „adekvátnosti“ jednotlivých prepisů. Musíme se totiž zákonitě ptát, o jakou „věrnost“ tu jde a především „věrnost“ čemu. Chtělo by se odpovědět, že dílu o sobě, onomu dílu-možnosti, které existuje před recepcí, během níž se konkretizuje, dourčuje, subjektivizuje, modifikuje, přetváří, příp. deformuje atd. Problém je však v tom, že dílo se stává skutečností, reálným faktem právě až v recepční empirii, čtenářském zážitku. Pregnantně to vyjádřil polský teoretik K. Bartoszyński: „Předpokládáme, že elementárním a snad nejbezprostředněji daným faktem není text, ale jeho čtení.“¹⁷⁾ Odkud pak ono přesvědčení o prioritě textu před dílem, jednoznačně situující onen záhadný předmět – transrecepční, transkomunikační dílo (text) jako fakt blíže neurčeného vědomí – před čtenářsky zakoušené dílo, do ontologického prostoru nezávislého na čtenářském zážitku?¹⁸⁾ A pokud připustíme oprávněnost Plesnikova podezření, že v teoretické reflexi se dílem o sobě ve skutečnosti myslí na jeho výsledný, abstraktní model, konstituující se na základě jistých analytických procedur teoretického myšlení, pak musíme současně zdůraznit, že tento nemá ve vztahu k recepci ani zakládající, ani nezávislé postavení a jako fakt vědomí historického subjektu je pevně spjat se svou dobou, s jejími estetickými i mimoestetickými hodnotami, zvláštními způsoby vnímání či dispozicemi k vnímání uměleckého díla apod., je i výslednicí určité tradice chápání díla, odrážející nepochybně i postupně se konstituující stereotypy percepce a způsoby interpretace. Zřetelně se to ukazuje v okamžiku, kdy zásluhou adaptátora dojde k novému „přečtení“ klasického díla nebo, řečeno s Barthesem, k „pře-psání“ textu ke čtení.¹⁹⁾ Připomeňme zde alespoň bouřlivou diskusi, kterou svého času v Sovětském svazu vyvolala Michalkovova adaptace Gončarovova Oblomova (1979), kdy nedošlo k ničemu jinému než ke střetnutí dobově saturované, zautomatizované konkretizace, tradičního chápání díla, založeného proslulou recenzí Dobroljubova Co je to oblomovština (1859 sic!), s přístupem, který to, co může být čteno – text ke čtení – uchopil jako něco, co lze dnes psát (pře-pisovat) – text k psaní, a dal vzniknout „svébytné vizi na oblomovské téma“ (M. Mravcová), přehodnocující fenomén oblomovštiny a podtrhující jeho existenciální, nadčasový rozměr. Současně však taková adaptace je díky dosahu svého působení disponována k založení nové tradice „čtení díla“, zformování nové podoby konkretizace, ustálení nového tzv. společenského statusu díla (F. Miko).

17) Cit. podle: L. Plesnik, *K metodologickej situácii v polskej literárnej vede*. „Slovenská literatúra“ 37, 1990, s. 157.

18) Srov. tamtéž, s. 157–159.

19) Podle Barthesu text ke čtení představuje vzhledem k textu k psaní protihodnotu, negativní, relativní hodnotu: „... to, co může být čteno, nikoli psáno: text ke čtení. Všecky texty ke čtení nazýváme klasickými.“ Srov. M. Petříček, c. d., s. 20.

Přijmeme-li tedy představu literárního díla jako rezervoáru ne-konečných, předem jednoznačně nepředurčených konkretizací, jako něčeho, co je v neustálém pohybu a jehož smysl je konstituován znova a znova v procesu četby, pak nás nemůže překvapit četnost rozdílných názorů na „věrnost“ jednotlivých adaptací nejen v publicistických článcích, postavených nejčastěji na nezávazných úvahách o tom, co filmová adaptace nepostihla, oč je literární dílo (připomínáme, že namnoze v publicistově čtenářské konkretizaci) bohatší a přepis schematictější apod., ale i v teoretických studiích, založených na detailní analýze obou textů, literárního i filmového. Doložme to alespoň na jednom příkladu: zatímco Zdena Škapová ve své rigorózní práci, věnované tvorbě Františka Vlácil, dochází, opírajíc se o výsledky důkladné analýzy literární i filmové podoby *Markety Lazarové* (1965), k závěru o jejich podstatné adekvaci, Jiří Holý v knize *Práce a básnivost* konstatuje podstatnou blízkost na úrovni výrazových prostředků, ale ve „vyšších patrech“ stavby obou děl shledává podstatné a zřetelné difference.²⁰⁾

Od problému vztahu konkretizace a identity literárního díla přejdeme k dalším aspektům konkretizace. Obvykle se v souvislosti s adaptací jako reakcí na původní text uvažuje o interpretaci, a konkretizace vstupuje do „hry“ až ve fázi realizační, materializující. Ale je tomu tak skutečně? Obecně se konkretizace uskutečňuje v rámci procesu recepce, primárně ve vědomí recipienta; nás bude zajímat od okamžiku, kdy získává textovou podobu, kdy je zvnějšněna. Domníváme se, že chápeme-li obsah pojmu konkretizace v intencích Vodičkových a rozumíme-li jím „konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání“²¹⁾, můžeme pak uvažovat o filmové adaptaci jako o specifickém typu textově vyjádřené konkretizace určitého literárního díla (Vodička v podobném smyslu uvažuje o divadelní inscenaci jako o konkretizaci dramatického textu). A jako konkretizace by měly být filmové adaptace, jakkoli se v nich literární předloha objevuje jen v hrubém zkreslení, předmětem literárně historického studia ohlasů literárního díla; i proto, že mohou provokovat k „restaurování původní sémantické struktury, při němž bude teprve možno rozpoznat pravý význam některých aspektů“.²²⁾ Pokud o filmové adaptaci uvažujeme jako o specifickém typu textově vyjádřené konkretizace literárního díla, pak tato specifičnost je podmíněna dvěma momenty zásadního významu. Jednak je dána jejím ambivalentním postavením: představuje vůči předloze – literárnímu uměleckému dílu jako intencionálnímu útvaru a schematickému předmětu s místy nedourčenosti a organizovanému souboru podnětů a možností dotvoření – estetický předmět, v němž se konkretizací některé z těchto možností aktualizují, ale sama je rovněž umě-

20) Z. Škapová, *František Vlácil*. (Rigorózní práce FFUK) Praha 1977, s. 117–225. J. Holý, *Práce a básnivost*. Praha 1988, s. 111.

21) F. Vodička, c. d., s. 199.

22) F. Stanzel, *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 111.

leckým dílem, zakládajícím v percepční činnosti diváka nové estetické předměty. Současně je nutné o filmové adaptaci uvažovat jako o intersémiotickém překladu, uvažovat o transpozici z jazyka prózy do jazyka filmu a překódování znaků, které nutně přináší zánik některých významů výchozího textu a vznik nových (A. Popovič hovoří o tzv. intersémiotickém posunu). Připomeňme zde, že Vodička, když uvažuje o překladu, píše, že není než konkretizací v kontextu jiného jazyka.²³⁾ Má samozřejmě na mysli – podle Jakobsonovy klasifikace – tzv. pravý překlad, překlad interlingvální, ale není v jistém smyslu i filmová adaptace také takovou konkretizací v kontextu jiného jazyka, odlišného znakového systému? Mluvíme-li o intersémiotickém překladu, při němž se uskutečňuje přechod mezi různými typy znaků, myslíme na operaci, kdy je do filmové podoby, do podoby textu se silným podílem neverbální složky překládáno nikoli výchozí literární dílo, ale scénář, výsledek vnitřnějazykového (intralingválního) překladu či přestylizování. Jestliže jsme výše konstatovali, že konkretizace se uskutečňuje primárně ve vědomí recipienta, pak scénář je jednou z možných podob textově vyjádřené konkretizace; s tím ovšem, že jako „struktura, jejímž cílem je stát se jinou strukturou“ (P. P. Pasolini)²⁴⁾ anticipuje scénář filmové dílo, je určitým předobrazem nebo projektem výsledného filmového artefaktu, svojí genezí, strukturou a funkcí se váže na filmovou interpretaci, na fotofonografické dotvoření a přetvoření.²⁵⁾ Ve scénáři jako textově vyjádřené konkretizaci se tedy prostupují její oba aspekty – interpretační (vzhledem k literární předloze) i realizační (kdy do hry vstupuje otázka povahy a možností vyjadřovacích prostředků filmu, povahy filmového materiálu apod.).

Navrhujeme-li uvažovat o filmové adaptaci jako o specifickém případě konkretizace, jsme si samozřejmě dobře vědomi nebezpečí příliš široce vymezeného pojmu, nicméně máme za to, že je užitečné i terminologicky postihnout spjatost a prostupnost obou etap vzniku filmového díla: literárně-dramaturgické, v níž tkví základ interpretačního „přečtení“ předlohy, a realizační, v níž zásadní je ono fotofonografické dotvoření, tj. tedy konkretizace ve smyslu chápání a pojetí díla a konkretizace vizuální a auditivní. Doložme to zatím alespoň na dvou jednoduchých příkladech. Jestliže kompozice některých scén Čáповy adaptace *Babičky* (1940) je stylizována podle známých ilustrací A. Kašpara, pak tato vizuální konkretizace v rovině realizační koresponduje s celkovým Čáповým přístupem, který vychází vstříc tradičnímu chápání a pojetí díla. V Moskalykově a Pavlíčkově přepisu zase modelace účesu Barunky, upomínající na známý portrét Němcové z dívčích let, umožnila autorům v jedné z předsmrtných vizí babičky, kdy se jí

23) F. Vodička, c. d., s. 219.

24) Srov. P. P. Pasolini, *Scenár ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Sv. 1. Bratislava 1980, s. 227–240.

25) Srov. P. Mihálik, *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 107.

běžící Viktorka promění v Barunku, tematizovat blízkost tragického osudu Viktorky a milostné deziluze samotné autorky, což bylo v intencích prohloubeného, biografického přečtení předlohy.²⁶⁾

Vraťme se nyní v naší úvaze zpět k R. Ingardenovi a jeho nosné představě vrstevné výstavby a skladby uměleckého díla, na jejímž pozadí se nám význam konkretizace v kontextu filmových adaptací dále ozřejmí. Problematiku vrstevné výstavby Ingarden v celé šíři formuloval a analyzoval především na uměleckém díle literárním, pojímaném jako předmět sestávající z řady heterogenních složek, jako vícevrstvý útvar, ve kterém je nutno rozlišit: 1. vrstvu zvukové podoby slov a na ní budovaných zvukových útvarů vyššího stupně; 2. vrstvu významových celků, vytvořených ze smyslů vět vstupujících do struktury díla; 3. vrstvu schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podané v díle; 4. vrstvu znázorněných předmětností. Každá z těchto čtyř základních heterogenních vrstev literárního díla má osobitý podíl na jeho výstavbě, a i když se v Ingardenově řazení rýsuje jakási hierarchie vrstev, pak to není hierarchie ve smyslu větší či menší závažnosti podílu na výstavbě celku, nebo že by se jedna vrstva literárního díla spotřebovala tím, že zakládá vrstvu další. V těchto jednotlivých vrstvách se konstituují jisté hodnotové kvality, řečeno s Ingardenem: „Pokud je literární dílo hodnotným dílem uměleckým, každá z jeho vrstev obsahuje (potenciálně) specifické kvality estetických hodnot, které – tím, že spoluvystupují v díle v takovém nebo jiném výběru – vytvářejí osobitou polyfonní harmonii estetických kvalit.“²⁷⁾ Tato polyfonní harmonie činí, pokud se v díle současně vyjevují metafyzické kvality, z díla dílo umělecké. „Hodnotová polyfonie tak tvoří celek vnitřně spjatý se všemi vrstvami díla, a právě tento celek bývá tím, co esteticky vnímáme a z čeho máme požitek.“²⁸⁾

Uvažuje o filmu, konstatuje Ingarden absenci vrstvy jazykových útvarů²⁹⁾ a vrstvy významových celků, tj. poloviny z těch vrstev, které jsou pro literární dílo podstatné, přičemž zvuková vrstva (vedle toho, že spolukonstituuje onu polyfonii literárního díla – srov. dosah změny při překladu do cizího jazyka) tvoří vnější, nepostradatelnou schránku vrstvě významových celků, v níž se nachází vlastní konstitutivní základ literárního díla, v níž se rodí osobité estetické hodnoty, kde se setkáváme s tím, co vytváří styl textu uměleckého díla apod. Už z těchto skutečností zcela jednoznačně vyplývá, že absence těchto dvou vrstev nemůže znamenat pouze jisté ochuzení, „ztrátu dvou hlasů“ v polyfonii umělec-

26) Srov. J. Cieslar, *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací*. „Filmový sborník historický“ 1. Film a literatura. Praha 1988, s. 233–258.

27) R. Ingarden, c. d. Praha 1967, s. 11.

28) R. Ingarden, c. d. Praha 1939, s. 366.

29) Ingarden uvažuje sice o filmovém díle němém, ale i ve zvukovém filmu absentuje vrstva jazykových útvarů ve funkci konstitutivního základu, slova jsou tu pronášena znázorněnými osobami, náležejícími tedy k vrstvě znázorněných předmětností.

kého díla, ale nutně zakládá polyfonii zcela novou. Jestliže prostředkem zobrazení a konstitutivní základnou literárního díla, konkrétně jeho vrstvy zobrazených předmětů, je výlučně dvojvrstva jazyka díla – znění slov, které mají určitý význam, intencionálně určuje zobrazené předměty –, ve filmu podle Ingardena jediný konstituující „materiál“ tvoří rekonstruované vizuální aspekty, které plní svou konstitutivní funkci tím, že ukazují odpovídající předměty.³⁰⁾ Přitom tuto vrstvu aspektů nelze ztotožňovat s odpovídající vrstvou literárního díla; zatímco v literárním díle jsou schematické aspekty přítomny pouze pohotově a ve své konstituci jsou odkázány na jiné vrstvy díla, ve filmovém díle nejsou aspekty ve stejném smyslu schematické, rozvíjejí se konkrétně a nacházejí při tom základ své existence v určitých reálných, vně samotného díla se nalézajících předmětech a procesech.³¹⁾ Ingarden sice z absence poloviny vrstev, které jsou pro literární dílo podstatné, vyvozuje, že se tím podstatně zužuje okruh metafyzických kvalit, jež se mohou ve filmově znázorněném světě vyjevit, ale zároveň zdůrazňuje, že to nemusí být nutně pokládáno za nedostatek filmového díla, které prostě ukazuje jenom jiný výřez ze znázorňovaného bytí, události a věci, jež se mohou projevit ve vizuálních aspektech.³²⁾

Vrstevné posuzování literární a filmové struktury se nám jeví jako plodné a inspirativní. Zároveň se ale ukazuje potřeba určité modifikace Ingardenova modelu, který v případě filmu dostatečně nepřihlíží k jeho fotofonografičnosti, a proto je potřebné, jak navrhuje A. Jackiewicz, počítat ještě s fonofotografickou vrstvou, která vzhledem k ostatním vrstvám plní funkci konstitutivní, proniká jimi, je formou jejich existence v díle, a vrstvou významově pojmovou.³³⁾ Se specifickým postavením fotofonografické vrstvy úzce souvisí patrně základní otázka filmového uměleckého díla, totiž otázka jeho vztahu k realitě; v kontextu filmových adaptací pak tedy opět problém vizuální a auditivní konkretizace. To, že do obsahu filmu jako intencionálního předmětu nevstupuje „skutečnost záměrně projektovaná“ pomocí např. jazykových výtvorů (jako je tomu v literárním díle), ale její mechanická kopie, dovoluje A. Ochalskému uvažovat o filmu jako o intencionálním předmětu na okraji reality; podstatu filmového díla shledává v neustálé oscilaci mezi okrajem „reality“ a okrajem „záměrnosti“, přičemž není schopen žádného z nich dosáhnout.³⁴⁾ Podobně se u A. Helmanové setkáváme s tezí, že podstata filmového díla spočívá v oscilaci mezi „reprodukcí“ a „zna-

30) Srov. R. Ingarden, c. d. Praha 1989, s. 321–322.

31) Srov. tamtéž, s. 322.

32) Srov. tamtéž, s. 323.

33) Srov. A. Jackiewicz, *Úvahy o metodologii zkoumání filmového díla*. In: *Úvod do výzkumu filmového díla*. Sv. 1. Praha 1968, s. 52.

34) Srov. A. Ochalski, *Struktury času ve filmovém díle*. In: *Úvod do významu filmového díla*. Sv. 1. Praha 1968, s. 52.

kem".³⁵⁾ Podle J. M. Lotmana určuje základní vlastnosti filmu jako umění to, že svět na plátně je vždy součástí nějakého jiného světa; tento dvojaký vztah k realitě – ve filmu je reprodukován svět zároveň jak samotným objektem, tak i modelem tohoto objektu – je pro film jako umění zdrojem specifického sémantického napětí.³⁶⁾ Film zůstává daleko více než jiná umění zakotven v životních, „mimotextových“ souvislostech, do filmového vyprávění vstupují mnohé mimotextové asociace (kulturní, historické, společenské), film je nasycen mnoha všeobecnými, mimouměleckými kódy doby. Hovoří-li Lotman o syntetické či polyfonní povaze filmu, má tím na mysli nejen jeho schopnost organizovat všechny sémiotické vrstvy – obrazovou, slovní, hudební (zvukovou) – do jednoho systému, ale i schopnost aktualizovat mimotextová spojení, která k filmu připojují různorodé struktury významů.³⁷⁾ Tak kupř. ve Viscontiho adaptaci Mannovy novely *Smrt v Benátkách* (1971), která představuje pozoruhodný příklad polyfonní struktury, nacházíme jednak složitou a významově bohatou montáž hudby (adagietto z V. symfonie G. Mahlera) a obrazu, jednak množství kulturních asociací, které jsou spjaty s výtvarným řešením jednotlivých záběrů. Poněvadž film jako umělecký druh má svou „paměť“, může vizuální či auditivní konkretizace aktualizovat intertextová spojení. Zajímavý příklad aluzivního navazování nacházíme v Němcových *Démantech noci* (1963–1964). Máme zde na mysli záběr chlapcovy ruky pokryté rozlézajícími se mravenci, který můžeme interpretovat jako aluzi na proslulý záběr s mravenci z Buñuelova *Andaluského psa* (1928). Příklad je o to zajímavější, že motiv pavouků nebo hrozných zvířátek s tisíci nožkami je jedním z důležitých motivů Lustigovy předlohy (povídka *Tma nemá stín*); několikrát se vrací jako symbol skrytého, pouze tušeného, ale o to intenzivněji prožívaného nebezpečí. Vizuální konkretizace aktualizovala intertextové spojení a otevřela prostor pro hru konotací; samozřejmě za předpokladu, že diváci aluzi i text – zdroj odhalí. V každém případě se ukazuje, že ne vždy a nevyhnutelně musí vizuální konkretizace v rovině konotací znamenat redukci a ochuzení.

Cílem naší úvahy, v níž je mnoho věcí nedopovězených, spíše jen nadhopených, opírajících se pouze o nekompletní a dílčí analýzy, nebylo formulovat odpovědi na vznikající pochybnosti, ale spíše je vyvolávat, předložit komplikace a problémy spojené s pojmem konkretizace. Ten byl pak osou našeho výkladu, neboť se domníváme, že dostatečně široce a operativně vymezený pojem konkretizace společně s modelem vrstevné výstavby literárního i filmového díla nám umožňuje patřičně zdůraznit vzájemnou spjatost literárně-dramaturgické a reali-

35) Srov. A. Helmanová, *Dualizmus filmového diela*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Sv. 1. Bratislava 1980, s. 189.

36) Srov. J. M. Lotman, *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava 1975, s. 20.

37) Tamtéž, s. 123.

začnící fáze vzniku filmového díla, postihnout pojetí filmové adaptace jako procesu, v němž tvoří materiál a koncepce díla od počátku neodlučitelný a vzájemně podmíněný proces.

SUMMARY

The Concept of „Concretization“ in Literature and Cinema

Petr Málek

The author of the study deals with the problem of „concretizations“, concentrating mainly on questions in relation to film adaptation as an intersemiotic translation. First he recalls the „classic“ delimitation of the concept, given by Roman Ingarden within his phenomenological conception, and its structuralistic modification of Felix Vodička. Starting both at Ingarden's researches on ontology of the works of art and Vodička's reflections on reception as a co-creation and concerning with the problem of concretization, the author also touches upon the question of the variability of each concretization, being closely connected with the identity problem of a literary work and hereby, indirectly, also with the often propounded question of fidelity, adequacy or inadequacy of film adaptation. Reflecting the incomplete movement of textual semantics and the possibility of multiple aesthetic and semantic interpretation of a perceived work, that enables multifarious semantic integration, not being unambiguously predestinated by qualities of the work, he demonstrates conditional and, in a sense, irrelevant character of these questions.

In the further part of the study the author suggests it might be useful, on certain ideal level, to think of film adaptation as of the specific type of the textually expressed concretization of a certain literary work (concretizations – film adaptations as such should be part of the literary – historical study of the impacts of literary works), thus enabling to express the close connection between the both generating stages of a film work by means of terminological apparatus: the literary-dramaturgical stage, representing the basis of interpretative reading of the literary model – with scenario as its textual expression and the stage of realization, bringing about the photophonographic implementation, i. e. the concretization in the sense of comprehension and conception of the work and the visual and auditive concretization. Afterwards, the author elucidates the meaning of the visual and auditive concretization using Ingarden's modified model of the stratified construction and composition of the work of art (stressing the specific position of the photophonographic stratum in the film.). He believes that the sufficiently broad and operative delimitation of the concept of concretization enables, together with the model

of the stratified construction of the literary and the film work, to express the conception of the film adaptation as the process, in which material and conception of the work represent an indivisible and mutually conditioned progression.

FILM

Pavel Pavlovič Muratov

I.

Film představuje v současné době nejjasněji vyjádřený druh antiumění. Těm, kteří se už seznámili s myšlenkami, jež autor těchto řádků formuloval ve svých statích *Antiumění a Umění a lid**, nebude takováto kvalifikace filmu připadat jednoznačně negativní. Ve zmíněných statích stejně jako v této vůbec nešlo a nejde o to, „co je lepší“ a „co je horší“, zda umění, nebo antiumění. Soudy „lepší“ a „horší“ mohou být vynášeny z nejrůznějších hledisek. Například z hlediska, jak korespondují se svou dobou a předjímají budoucnost, jsou některé projevy antiumění daleko životnější (znamená to však, že i lepší?) než projevy mnoha současných umění.

Terminologie „antiumění“ je pracovní a neuzavřená. Pisatel těchto řádků se nesnažil definovat antiumění přesněji než jako určitý druh lidské činnosti, který přestože není uměním, plně umění v současném životě zastupuje a vytlačuje. K podrobnějšímu a přesnějšímu určení pojmu antiumění by mohlo dojít jedině za předpokladu, že se předem dohodneme, co chápeme pod pojmem umění. V našem případě, abychom předešli veškerým nedorozuměním, se spokojíme s tímto vymezením: pod slovem „umění“ budeme rozumět všechna umění, která vytvořila Evropa 17.–19. století, a ta, která Evropa přejala od předchozích kulturních cyklů – předevropského a helénistického, tj. tón malířství, proporce architektury, harmonii hudby, drama slovesného divadla, lyriku básní a prózu románu. Při takové konvenci není nikomu zakázáno nazývat druhy činnosti snažící se zastoupit v současném životě zmíněná umění třeba i „novým uměním“. Jádro věci se tím či oním pojmenováním nemění. Výraz antiumění je však správnější, protože do jisté míry vyjadřuje podstatu problému, zatímco slovo „nový“ v zá-

* Viz „Sovremennyje zapiski“, č. 19 a 22.

sadě nikdy nevyjadřovalo nic jiného než vjem okamžiku záměny čehosi čímsi jiným.

Nejméně ze všeho však lze pochybovat o tom, že film hraje v současném životě roli mnohem významnější než velká většina druhů umění. Jen těžko bychom vyčíslili tu nepatrnou část obyvatelstva Evropy a Ameriky, která by zaregistrovala, že například malíři přestali malovat a vystavovat obrazy. A kdyby byla v jakékoli zemi zavřena všechna divadla bez výjimky, značná část městských obyvatel by to podle všeho vůbec nezaznamenala. Ovšem přerušení dění kinematografického, zavření biografů by zcela nepochybně zasáhlo opravdovou většinu obyvatel každého města a výrazně by poznamenalo jeho sociální život. Film se stal za krátkou dobu své existence jeho neodmyslitelnou součástí a rozšířil se v něm v takové míře, jako se to nepodařilo žádnému divadlu v éře evropských dějin.

Mohla by se ovšem objevit námitka, že takovéto „kvantitativní“ hodnocení filmu nemůže sloužit jako přesné měřítko jeho současného významu. Jestliže však sociální postavení umění nepředstavuje konečné kritérium jeho vnitřní nezbytnosti, neplatí totéž pro „antiumění“? Do kontaktu s uměním vstupuje koneckonců člověk jako individuum a i umění se obrací k jednotlivci, nikoli ke kolektivu. Může-li být antiumění srovnáváno s uměním či chápáno jako jeho protipól, pak jedině proto, že i jeho objektem je individuální člověk. Jinak by se mluvilo o jevech řádově zcela odlišných.

Film se stal pro současného člověka jakožto jedince nezbytností. Jsou mu věnovány hodiny volna, odpočinku a rekreace, doba, v níž člověk žije především jako člověk individuální, nikoli sociální. Večerní život ve městech, a ve velkoměstech zvlášť, probíhá ve značné míře ve znamení návštěvy biografu. Tak obrovské a názorné přitažlivosti jako film nikdy divadlo, obraz či kniha nedosáhly. A to jen tak mimochodem dokazuje, že se emocionální fond současného člověka nijak nevyčerpal. Emocionální energie se očividně nezmenšila, jen se začala vyvíjet jiným směrem. Současnika nevzrušuje umění, ale antiumění. A stejně jako je umění 17.–19. století nejlepším základem pro vytváření názoru o někdejším Evropanovi, musí antiumění objevit soudobého „post-Evropana“ v procesu jeho utváření. Film objasňuje současnost v její intimitě, v bezděčnosti těch emocionálních tužeb, které – jak se ukazuje – dokáže ukojit jedině on. Ve večerních hodinách kvapně utichajících velkoměst představuje každý zešeřelý sál s mihotáním neživě bezbarvých obrazů na světlém plátně místo, které podává velice důležité svědectví o našem současníku i o nás samých.

II.

Film je živá fotografie. Samozřejmě nikoli živá, ale jen velice rychle se pohybující fotografie. Rychlost a rytmus tohoto pohybu jsou naprosto mechanické, protože v organickém životě, vnímaném bezprostředně, a ne pomocí metod

exaktních věd, člověk takovéto rychlosti a rytmy nezná. Už sama okolnost, že díky rychlému pohybu řady statických snímků vidíme pohybující se postavy, dokazuje, že psychologicky patřičným podmínkám tohoto fyzikálního pokusu okamžitě podléháme. To však neznamená, že by jim podlehl každý a vždycky. Kdybychom živou fotografii předvedli Egypťanovi, Římanu, ale i člověku 17. století, jistě bychom se o tom přesvědčili. Náš předek by možná ono mihotání na plátně vnímal úplně jinak a po svém. Jinak by si je „přečetl“, jinak „rozšifroval“, oproštěn od vědecké báze, která tvoří jakýsi základ veškerých vjemů současného člověka. Podobně jako pes, postrádající nejzákladnější lidskou zkušenost, „čte“ po svém svůj vlastní odraz v zrcadle, ten nejprostší fyzikální trik. A nejzajímavější na tom je, že kinematografický optický experiment má úspěch u kterékoli soudobého Evropana, dítěte i fyzikálního analfabeta. Schopnost „číst“ životní zážitky zprostředkované vědeckou řečí se stává vrozenou, instinktivní, podvědomou schopností, což je nesrovnatelně důležitější, než kdyby byla pouze vědomá. K vědeckému vidění vychovává „postevropského“ člověka spíš než nějaká škola samotný proces mechanizovaného života. Venkovan, který může zahlédnout automobil jen na vesnických cestách a nemá ani ponětí o jeho konstrukci, dítě, které vyrůstá při světle elektrické žárovky, „něčem tak přirozeném jako slunce“, jsou už vtaženi do okruhu vědeckého vnímání světa. Toto vnímání světa je samozřejmě odstupňováno, u obyvatel velkoměst je intenzivnější než například u člověka žijícího na vesnici. Nedávná válka, skrz naskrz vědecká a mechanizovaná, která postavila milióny lidí tváří v tvář nestvůrným fyzikálním experimentům, jež narušily veškeré zvyklosti organického života, sehrála v přetváření psychiky Evropana a přípravě psychiky post-Evropana obrovskou roli.

Post-Evropan nepovažuje ani světlo žárovky, ani pohyb postav na plátně kina za vědecký trik. Rytmy a rychlosti tohoto pohybu nás neudivují, začlenily se už do našich představ o zákonitostech života, které se bezpochyby naprosto liší od představ našich i zcela nedávných předků. Důležité je však zdůraznit, že tyto představy jsou v každém případě jiné než ty, v jejichž duchu vznikalo velké evropské umění 17.–19. století. Umělci, kteří vytvořili například evropské malířství, působili bezesporu za úplně jiných přírodních zákonitostí, než v jakých se uplatňuje film. Naučili jsme se dívat na film, ale na malířský obraz se stále ještě dívat neumíme. Žijeme však v přechodném období, na přelomu dvou epoch, jejichž hranice odumírají jedna po druhé. To až budoucím pokolením se podaří vlastní zkušeností prověřit, zda je vědecké vnímání světa, osvojované už od kolébky, slučitelné s apercepcí skutečně velkých výkonů evropského umění.

Film představuje zdvojený vědecký trik: nejde jen o živou fotografii, ale i o fotografii jako takovou. Fotografie sama o sobě je však považována za něco naprosto obvyklého a běžného. „Živá fotografie snad ještě může ve filmovém divákovi vyvolat slabou stopu údivu, ale fotografii jako takové se to nepodaří

u nikoho. Na ni se zapomíná a nepřemýšlí se o ní. A přitom filmový divák přichází do styku právě s ní. Nevidí své oblíbené herce – Chaplina, Douglase Fairbankse nebo Harolda Lloyda, ale jen jejich **fotografické snímky**. Na cestě mezi představiteli a diváky stojí fotograf, a ten je také hlavním aktérem filmu. Je důležité připomenout, že filmový herec se jako každý herec snaží působit na diváka čistě psychologickými prostředky hry, které však předtím než se herec objeví na plátně, procházejí předávací instancí zcela jiného druhu: světlotiskovým fyzikálně-chemickým pokusem, který vědecky řídí fotograf.

Fotografický snímek je vůbec neobyčejně nepřirozený, neobsahuje ani jednu přirozenou barvu, dokonce ani bílou a černou, ale jen své vlastní, čistě fotografické barvy. Ani tón, ani perspektivu nevidí lidské oči (oči velkých evropských malířů) tak, jak je předává objektiv fotografického aparátu. Ve srovnání s okouzující a živou uměleckou nepravdou velkých malířů je fotografie velkou vizuální, naprosto neosobní vědeckou nepravdou. O fotografických snímcích se často říká, že jsou tu více, tu méně vkusné, někdy dokonce „umělecké“. Jako kritérium v těchto případech slouží podoba s malířstvím. Fotografie se může do jisté míry malířskému dílu přiblížit, může napodobovat jeho kompozici, rozdělení světla a stínů, efekt plátna. Některé fotografické snímky brané proti světlu působí dojmem malířského tónování, na jiných jsou čistě malířsky zachyceny kontrasty bílé a černé, další důmyslně zvýrazňují konturovou linii. Ale i v těchto případech se může mluvit jen o **podobě** s malbou a kresbou, protože fotografie ve skutečnosti postrádá barvy, a dokonce ani bílá a černá nemají nic společného s bílou a černou v malířství a v přírodě. A o linii nemůže být také řeč, protože tu mohou vytvořit jen oko a ruka umělce. Fotografie se kromě toho nikdy nemůže přiblížit malířství natolik, aby se jí podařilo potlačit charakteristickou fotografickou fakturu – mechanickou zrnitou strukturu světelně citlivé vrstvy na pozitivu.

V kinematografii, na diapozitivu, máme co do činění s projekcí, stínem. Zbarvení tohoto stínu je však naprosto neživé. Jeho neorganická podstata vyniká při srovnání s živými přírodními stíny, se stíny měsíčními, se slunečním stínem rozechvíváním vzduchem či se stínem kvítka na kameni.

Fotografie se napodobováním malířství snaží vymanit ze své podstaty anti-umění a připodobnit se umění. To je ovšem snaha chybná a odsouzená k neúspěchu! Pro naše přechodné období je charakteristické, že si dokonce i film, jeden z nejrozvinutějších druhů anti-umění, vypůjčuje postupy a cíle umění. Sytí se při tom prvky, které jsou mu naprosto cizí, hledá opěrné body v malířství, divadle a literatuře a degraduje je tak na svou úroveň. Na této cestě film sám sebe najít nemůže.

III.

Nejčastěji se film staví do pozice divadla. Někdy se mu sice podobá, ale většinou představuje jakési nejapné polodivadlo. Nejapné proto, že divadlo a film

kromě toho, že jsou jedno i druhé podívanou, spolu nemají v podstatě nic společného. Ovšem sportovní soutěže nebo dostihy jsou také podívanými, nepostrádajícími dokonce některé divadelní prvky (ty ovšem nepostrádají ani zasedání parlamentu, schůze či vojenská přehlídka), ale přesto jde o podívané, které mají k divadlu a k umění vůbec velice daleko.

Je zajímavé, že sama životní praxe vymezuje hranici mezi divadlem a filmem ve velice důležitém momentu jejich výstavby a existence. Kinematografie je průmyslem v tom nejreálnějším, nejobvyklejším a nejpřesnějším významu slova. Divadlo se průmyslem nestalo a nestane, i přesto, že bylo v některých případech industrialismem poznamenáno. Chybí mu dva nepominutelné rysy každého průmyslu: široká poptávka s masovou spotřebou a technická reprodukce, šablona. Naproti tomu veškerá organizace filmové činnosti je průmyslová a její praxe se od začátku až do konce průmyslovými zákony řídí. Mecenášství, bez něhož se divadlo neobejde, se v kinematografii nevyskytuje. Na tom, že se film dostal do rukou lidí s „prázdnými makovicemi“, kteří ovládají jediné průmyslové praktiky, není nic udivujícího.

Divadelní a filmový svět se v životě potkávají, srážejí a protínají čistě vnějškově. Lidé od divadla – vzato kolem a kolem – v kinematografii významnější roli nehrají. Vynikající divadelní režiséři tu nezdolali, ale film si našel své vlastní režiséry, z nichž mnozí často neměli s divadlem nikdy nic společného. Totéž lze říci o hercích. Velkým divadelním hercům se ve filmu nepodařilo vytvořit něco skutečně pozoruhodného. Film v žádném případě nestaví na nich, ale na svých vlastních, skutečně vynikajících představitelích, z nichž mnozí postrádají i sebemenší divadelní zkušenost. Divadlo je ostatně ani neláká a ty talentované a inteligentní z nich jakýsi takt od vystupování na divadelních prknech přímo odrazuje.

Konečně i ona „umělecká spolupráce“, která je v divadle někdy přímo nezbytná a v jiných případech věci neublíží, je ve filmu nepřipadná. Malíř nemá u filmu co dělat. Tedy na vysvětlenou – může být někdy velice užitečný jako člověk, který má „dar vidění“, zvlášť pak jde-li o člověka vynalézavého, který jde s dobou a je schopen vyjádřit se **jinak, než formami a prostředky svého umění**. Vždyť mnozí lidé z různých uměleckých oblastí dnes v sobě nosí zárodek antiumění. Jestliže však takový malíř snad může být pro film užitečný, jeho malířská tvorba, uplatňovaná v divadle, je ve filmu nepoužitelná a nežádoucí.

Nesmírně zajímavou a zvláštní roli má však v kinematografii hudba. Jak bláznivý by asi připadal nápad podmalovat například divadelní představení Marie Stuartovny hudbou zahradního orchestru či promenádního koncertu! Filmová Marie Stuartovna se však s takovým doprovodem nejen výborně vyrovná, ale přímo ho potřebuje. Podkreslení kavárenskou hudbou by nesnesly ani ta nejhlupejší komedie či drama, ale nikdo se bez ní nebude dívat ani na ten nejchytřejší vymyšlený a dobře udělaný filmový snímek. Bez hudby se na film vůbec nedá dívat.

Kdo už ostatně takové bezzvukové promítání zažil, ví, jak se při něm znavují oči a slábne pozornost a jak výrazně přitom vystupuje do popředí neživá a mechanická podstata filmu.

Velice podobnou roli jako ve filmu hraje hudební doprovod i při cirkusové podívané a sportovních soutěžích. Jediný soulad s hledištěm, který je s to hudba vyjádřit, je soulad pouze rytmický. Při filmovém představení má hudba povahu dvojí ilustrace: Emocionální (případ nejbanálnější) a rytmické (případ nejzajímavější). Stačí se zaposlouchat do výkonu mistrného doprovázeče. Bez rozpaků skládá svou neuvěřitelnou mozaiku z Chopina, z oper Verdiho či Čajkovského, z estrádní romance, kavárenské taneční melodie – začíná, přerušuje, nedokončuje, ale všechno vždycky v pravý čas, a to ne ve smyslu emocionálního sladění s dějem, ale v tom nejhlubším a nejpodstatnějším smyslu rytmickém. A často i divák hudebně vzdělaný mu tuto strašlivou kompozici nezazlívá, protože ona místa neslyší, ale okamžitě s doprovodem vklouzává do rytmu představení, neuvědomuje si jednotlivé kousíčky mozaiky, ale reaguje jedinečně na rytmiku její zvukové osnovy.

Filmový doprovod naučil současníka vychutnávat hudbu jazz-bandu – hudbu rozsypaného a na nitky rytmu navlečeného zvuku. Hudební umění v tom hlubším slova smyslu samozřejmě nemá, stejně jako umění malířské, k filmu žádný vztah; to film v hudbě hledá zvukový a rytmický materiál, který je pro něj nezbytný. Není totiž nic nepravdivějšího, než nazývat film němým. Bez zvuku, bez slyšitelného rytmu film nežije a diváka neosloví. Divák jej přijímá jedinečně tehdy, když jej vidí a zároveň slyší. Tento fakt samozřejmě zdůrazňuje vyostřeně rytmickou povahu filmu, tj. zároveň povahu mechanickou, protože rytmus představuje jediný hlas mechanických sil a neorganického světa.

Divadlo žije životem slov, zvukem a rytmem lidské řeči. A dokonce ani nemluvené pohybové divadelní představení není o nic méně slovesně sdělné, poněvadž mimika neznamena zřeknutí se slova, ale porozumění slovu, a mimický dialog je stále dialogem (s někým jiným či se sebou samotným), a často dialogem velice vypjatým. Řeč pantomimy je řečí nepronosených či nepronositelných slov, a my dobře víme, oč mohou být taková slova výmluvnější než slova vyslovená a vyslovitelná. Mimické představení může být doprovázeno jedinečně hudbou speciálně pro ně složenou, protože jedinečně taková hudba může odpovídat jeho skrytému slovnímu obsahu, který je v daném případě důležitější než obsah rytmický. V pantomimě a baletu se „cizí“ hudby použít nemůže. Zato takzvané výrazové tance Isadory Duncanové i jiné se stalo zvykem předvádět za použití hudby vypůjčené odkudkoli, poněvadž se zde využívá jedinečně rytmického obsahu. Proto mají výrazové tance blíže k rytmickým cvičením Dalcrozovým, akrobatickým či cirkusovým číslům než k baletu, pantomimě a divadlu. Pokud jde o film, i ten má blíže k této skupině rytmických antiumění než k verbálnímu či pantomimickému divadelnímu ději.

Filmového diváka ani na okamžik nevyvede z míry, že postavy na plátně nemluví. Žádná slova od nich neočekává a ani je nepokládá za nutné. Je zajímavé, že filmové mezititulky jsou většinou uváděny ne ve formě přímých jazykových promluv, ale ve formě vypravěčské. Vyprávějí o tom, co se děje, ve třetí osobě, nemluví za herce, ale za diváka. Dialogy najdeme v mezititulcích velice zřídka, autoři se jim stejně jako monologům vyhýbají. Často se v nich ovšem objevují jakési „nestranné“ nápovědi morálky, emocí a hodnocení – tedy všechno to, co je při divadelním představení na divákovi, nikoli na herci. Přepsání divadelní hry pro film tedy vyžaduje především převedení do vypravěčské formy mezititulků.

Takovéto adaptace nejsou, jak je známo, časté a vzato kolem a kolem ani zdařilé. Film nedává přednost divadelnímu repertoáru před výpravnou prózou, jedno i druhé mu slouží jen jako materiál ke speciálnímu zpracování. Dramatická forma tuto práci nejenže neulehčuje, ale naopak ztěžuje, protože ji musí nejdříve převést do vypravěčské formy pro mezititulky. K literárnímu či historickému vyprávění se uchyluje mnohem raději než k dramatu či komedii. Jeho obraty k próze – stejně tak jako snaha podobat se proti všem zákonům logiky divadlu – jsou však projevem nedostatečného sebepoznání a vratkosti současné pozice.

IV.

Současný film se horlivě sytí literaturou. Přitom jde o potravu, kterou v žádném případě nemůže strávit. Téměř vždycky je výsledkem film, který profanuje literární dílo a nesmyslně se zpronevěřuje vlastním možnostem. Hlavní příčinou zkomolení všech literárních děl ve filmovém zpracování je průmyslová praxe.

Světová kinematografie je v rukou Američanů, a těm není Evropa schopna konkurovat. Jde tu o velice názorný příklad, jak působí zákony masové poptávky. V Americe je tolik biografů, že každý nový film Paramountu či Foxe se vyplácí už poté, co projde americkou distribucí. Proto může být do Evropy nabídnut velice levně, za cenu, jakou si evropské filmy při prodeji svého zboží dovolit nemohou. Především proto je i pro nějaké provinční město v Německu či Itálii produkce „nejdražších“ amerických firem zbožím nejlevnějším. Americká konkurence téměř úplně zničila donedávna ještě kvetoucí filmový průmysl italský, a německý se taktak drží nad vodou jen díky poměrně velkému počtu kin v Německu (je jich zde okolo 25000, zatímco v Itálii jen kolem 4000) a díky speciálním ochranným opatřením státu.

Kinematografické zákony tedy stanovuje Amerika. A navíc jaká Amerika! Zdaleka ne nápaditý Hollywood, ani Boston, dokonce ani New York, ale Amerika masového konzumenta, provinční, měšťácká, fádni a k smrti nudná Amerika, která je prý v hollywoodských kartotékách zachycujících distribuční cestu filmů označována výmluvně: nix land – „země hlupáků“. Americké kinematografii – a jejím prostřednictvím i evropskému divákovi – tedy vládne vkus a návyky „země hlupáků“. Co se morálky týče, není žádným tajemstvím, že se ani jediný

film v Americe nedostane do distribuce bez požehnání Federace dámských spolků. A tak díky finančním a technickým možnostem americké kinematografie určuje dnes ctihodná Federace mravopočestných dam vzor morálky celému světu. Co je však na konvenční filmové morálce „země hlupáků“ a dámských spolků nejobludnější? Patří to k těm nejpodivnějším dojmům, které současný film vyvolává. Téměř po každé návštěvě biografu se člověk volky nevolky ptá sám sebe, jak může tuto neuvěřitelnou banalitu strávit nejprostřednější, nejobyčejnější a nejprostodušší divák z ulic Říma, Paříže či Berlína, příručí, bezvýznamný úředník, člověk negramotný. Filmová morálka a filmové představy o životě jsou bezpochyby na mnohem nižší morální úrovni v pohledu na život než ty, jimž každého z nich učí vlastní životní zkušenost. Takové názory nejsou jeho, nesetká se s nimi v životních příbězích, které mu někdo vypráví, nevyčte je z novin. A když pak místo biografu navštíví i to nejpodřadnější divadlo, na jak nesrovnatelnou latku se najednou vyšvihne morálka i té nejtuctovější hry!

Jedním z nepsaných pravidel filmového průmyslu je vyhýbat se vážným tématům. Pokud však film o nějaké přece jen zavadí, pak se nestačíte divit, komu je podobná nejasnost určena. Jak je například v naší době hlubokých a velice tragických sociálních protikladů zobrazen vztah mezi prací a kapitálem? Divák se dočte v novinách, jak obrovskými otřesy hrozí v Anglii konflikt mezi dělníky kamenouhelných dolů a jejich zaměstnavateli – a vzápětí sleduje na plátně lživý a mentorský příběh snaživého dělníka, který se v odměnu za svou mravní čistotu stává kapitalistou a žení se s dcerou svého pána. Na takové věci je stydno se dívat, a přece se večer co večer promítají v dělnických čtvrtích dnešních velkoměst.

Aby trochu unikl obrazotvornosti „země hlupáků“ a dámských spolků, obrací se film k literatuře. Ale i literární dílo musí být prezentováno tak, aby odpovídalo psychice amerického spotřebitele a sneslo cenzuru mravopočestných amerických dam. Literatura ovšem před jedním i druhým kritériem obstává jen stěží. I sám Dickens se za těchto podmínek jeví jak příliš složitým, tak příliš opovážlivě amorálním.

Evropská kinematografie je obecně vzato svobodnější než americká, přestože i ona je amerikanismem v tom horším slova smyslu poznamenána. Nezbyvá než doufat, že pohroma v podobě amerikanismu je jen dočasná. Snad se Evropa zbaví americké filmové hegemonie a Amerika samotná najde jiné možnosti než vysluhovat „zemi hlupáků“ a získávat schválení Federace dámských spolků. Podřadná „ideologie“ současného filmu je sama o sobě jevem velice zajímavým a důležitým, ale jde spíš o jev společenský a ekonomický (nízká kvalita masového tržního zboží v průmyslu). Pro pochopení filmu z hlediska umění a antiumění to však dá velice málo. Zajímavější je zaměřit se na ony deformace literárních děl, které jsou podmíněny nejen poptávkou „země hlupáků“ a cenzurou amerických dámských spolků, ale samotnou podstatou filmu.

Zvolme nějaký velice prostoduchý román – román dobrodružný, prostý sebemenších psychologických komplikací, například *Tři mušketyři*. Zdálo by se, že jsou pro zfilmování přímo stvořeni. Ovšem i oni se museli nejdříve podrobit horlivé a svérázné úpravě. Především je odstraněn smutný prvek – paní Bonacieuxová vůbec neumírá otrávena zlou Milady de Winter, jak by se podle Dumasova románu patřilo. A za druhé – centrem filmu ¹⁾ se stává d'Artagnanova cesta pro královniny brilianty, darované Buckinghamovi, tedy epizoda, kterou dokonce ani sám autor nijak zvlášť nerozvádí. Tady se film konečně ocitá na své milované půdě a přímo rozkvétá. Konečně se mohou uplatnit honičky, skoky, pronásledování, zdolávání překážek, slézání zdí atd. Je přidána řada dobrodružství, které vůbec u Dumase nenajdeme, a o oněch akrobatických výkonech, díky nimž se d'Artagnan (Douglas Fairbanks) ocitá přes veškeré Richelieuovy úskoky v Paříži, se starému romanopisci jistě ani nesnilo.

Povaha všech těchto předělávek a vsuvek je velice významná. Z příkladného románu „pláště a kordu“ vznikl velice svérázný akrobatický film. V prvních scénách hraje Douglas Fairbanks d'Artagnana v silně komické poloze a velice připomíná svého *Zloděje z Bagdadu*. ²⁾ Jako výborný filmový herec si dobře uvědomuje, že filmová scéna vyžaduje odlehčení – když už ne akrobatickými kousky, tak alespoň klauniádou. Ovšem při první zámince se okamžitě zapojí i akrobacie. Jak bychom mohli pochybovat, že se ani tento film neobejde bez „běhání po střechách“, byť s tím Dumas nepočítal? A skutečně: „při první vhodné příležitosti“ se d'Artagnan a paní Bonacieuxová ocitají na střeše a právě tady také dochází k jejich obaplnému milostnému vyznání.

„Běhání po střechách“, skoky a honičky, šplhání a stíhání na koních – to všechno je jakousi filmovou nevyhnutelností. Literární dílo, v němž k něčemu takovému není sebemenší důvod, se obyčejně k filmové adaptaci nezvolí. Nicméně najdou se režisérští odvážlivci, kteří se ani pak nerozpakují akrobatické kousky zařadit. Představte si, že by se bez ohledu na cenzuru dámských spolků někdo rozhodl natočit *Madame Bovary*ovou. Nuže: Rudolfa a Emu bychom zřejmě viděli přeskakovat vesnické ploty a ubohý Léon by byl patrně přinucen vniknout do pokojného rouenského hotelu po okapové rouře a pak světlíkem ve střeše. A hlavně celý příběh by musel končit jinak než u Flauberta – například takto: Ema se smíruje nad postýlkou spící dcerky s manželem, jehož lékařské umění ji uzdravilo. To není žert. Je nutné pochopit, že zlehčení takového díla, jakým je *Madame Bovary*ová, je ve filmu skutečně nezbytné. Umělecká literatura a film jsou spolu neslučitelné už samou svou podstatou.

1) *Three Musketeers* (r. Fred Niblo, 1921).

2) *The Thief of Bagdad* (r. Raoul Walsch, 1924).

V.

K adaptacím epické prózy pro divadlo dochází někdy zcela zákonitě, protože existují prozaici – například Dostojevskij, – kteří si syžet představují a vidí čistě scénicky. Ovšem přepis románu či povídky pro film představuje stejnou „kvadraturu kruhu“, jakou by představoval jejich přepis pro cirkus. Tento výrok však nechce v žádném případě film či cirkus „shodit“. Každá z těchto podívaných má své zvláštní osudy i svůj význam. Z adaptací vznikne pouze pseudodivadelní film, tj. film nedosahující úrovně ani toho nejprůměrnějšího divadelního představení, a navíc z filmařského hlediska nepřinese nic nového.

Umělecká literatura je uměním vyžadujícím fantazii. Bez ní se nedá dobrý román nejen napsat, ale ani číst. Umění číst předpokládá především obrazotvornost. Ne náhodou se učíme četbou geniální dětské literatury, fantazií bratří Grimmů, Andersena, Julesa Verna, Defoea či Stevensonů. Film se však snaží nahradit představivost zobrazením: tam kde by bylo nutné vyprávět, chce ukazovat. Přitom je umělecká literatura založena právě na neukázaném. Našel by se snad chlapec, kterého by poté, co s takovým nadšením několikrát za sebou přelouskal Posledního Mohykána, nezklamal stejnojmenný film³⁾, který u nás nedávno běžel? Film byl co do dobových kostýmů a reálů vybraných na správných místech velice poctivý. Ale co může v dětské duši, kterou dovede naplnit rozechvěním už pouhé jméno Čingašgúk, vyvolat snaživý snímek, který se pokouší reprodukovat smyslenku, ale ve skutečnosti ji podává jako událost, která se kdysi skutečně přihodila? Veškerá poezie je ta tam. Ze stran otřepané knížky dýchá kouzlo pralesa silněji než z těchto rychle za sebou běžících fotografií, které jsou i přes svou různorodost podivně jednotvárné a vždy se tolik podobají... pouze fotografii. Jazyk fotografie je jazykem „policejním“, jazykem dokumentu a protokolu, a je velice těžké jej přinutit, aby tlumočil příběh velkých vypravěčů.

Film je určen lidem bez fantazie. Z neznámých důvodů byl sice jednu dobu nazýván „iluzionistickým divadlem“, ale ve skutečnosti zřejmě neexistuje nic, co by se iluzorní podívané podobala méně. V čem by ta iluze měla spočívat? V tom, že „se zdá, jako by to byli živí lidé“ či „že nám připadá, jako kdyby mluvili“? Ale to se bezpochyby nikdy ani na chvíli nikomu nezdá a když se tak vezme, není nic méně živého než člověk na filmovém plátně. A pro žádnou další iluzi film (a fotografie obecně) díky své protokolární přesnosti, faktograficky detailní popisnosti prostor neponechává. Vidět Raskolnikova na divadelní scéně je otřesné, protože neexistoval, neexistuje a nemůže existovat občan vesmíru Rodion Raskolnikov, ale jen obyvatel neznámého města – věčný obraz Raskolnikova. Na jevišti však Raskolnikov přece jen mluví, žije slovy Dostojevského a nachází v nich nové iluzorní bytí – bytí v roli, bytí rodící se v herci ztvárňu-

3) The Last of the Mohicans (r. Maurice Tourneur, Clarence Brown, 1920).

jícího divadelní postavu. Raskolnikov, fotograficky detailně předvedený, pohybující se, ale nikoli živý, nevyvolává ve filmu žádné iluze, nestojí za ním geniální slova Dostojevského, a to znamená, že v podstatě za sebou nemá nic. Jeho „zločin“ je jen fotograficky zaprotokolovaným případem z černé kroniky.

Filmový pohyb však na druhé straně umožňuje všechno a ničím nepřekvapí. V takzvaných amerických groteskách se dějí neuvěřitelné věci, například lidé pronásledováni smečkou lvů běží po střechách vagónů rychle ujíždějícího vlaku a pak se za plné jízdy zachytí za visutý most apod. To všechno je výsledkem optického a fotografického úhlu pohledu, počítajícího se vším možným, jen ne s obrazotvorností. Ve středu zájmu umělecké literatury je člověk, a fantazie, kterou umělecká literatura podněcuje, je prostoupena stejným antropomorfismem, jaký prostupuje veškeré tvůrčí úsilí antického, proevropského a evropského člověka. Pro tuto obrazotvornost je neobyčejné všechno, co překračuje rámec čistě lidské zkušenosti. Ale statika a dynamika člověka na filmovém plátně (tj. fotografického snímku) může být utvářena úplně jinak, z vůle vlastní optiky může narušit všechny zákony lidské statiky a dynamiky. „Antropomorfická“ fantazie se zde neuplatňuje, protože jev přesahuje její hranice.

Při každém sportu, při každé akrobacii se člověk přibližuje mechanickému přístroji. Přesto je to však přiblížení jen relativní: akrobat zůstává živým člověkem, a proto divák velice citlivě vnímá i sebemenší překročení hranic normálních lidských sil a rychlostí. Týž divák, který se zatajeným dechem sleduje přemet ve výši několika metrů, se úplně klidně dívá na člověka letícího v letadle ve výši několika tisíc metrů. Vždyť letec se nevznáší pomocí lidského ustrojení (jako letí pták pomocí ptačího ustrojení), ale díky mechanismu letadla. Létací zkušenost letadla přesahuje meze naší antropomorfické fantazie. Hranice možností stroje z naší vlastní zkušenosti neznáme, a proto v tom, co dělá stroj, nevidíme nic neobvyklého. Snadno připouštíme, že je zde možné všechno. Člověk letící v letadle jako by se svěřoval stroji, do nějž se nemůžeme vcítit. Podobně i člověk v kině se ocitá v zajetí optických zákonitostí, které z vlastní zkušenosti nezná. Žádné překročení hranic normality lidských možností nás nepřekvapují a nevzrušují. Naše fantazie mlčí.

Ale když naše fantazie spí při akrobatické grotesce, proč by najednou měla fungovat při filmu sentimentálním či filmové adaptaci literárního díla? Přes veškerou snahu „naladit se na jinou strunu“ to nedokážeme. Dejme tomu, že se salónní hrdina ve fraku sklání nad mladou dívkou a v jeho tváři se zračí bolest a vášně přesně podle osvědčených divadelních receptů – my ovšem dobře víme, že je to jen stín projekce na filmovém plátně, který je připraven z vůle optického triku během několika minut seskočit na ulici z druhého patra nebo za chůze naskočit do zběsile se řítícího automobilu. A když k tomu nedojde, nezačne se divák tak trochu nudit? A co je hlavní – není jeho netrpělivost, svědčící o jakémsi jeho instinktivním chápání pravé podstaty filmu, oprávněná?

Tímto poznáním se však bohužel neřídí pokusy o „zušlechtění“ filmu. Účast i těch nejlepších, skutečně velkých divadelních herců nevede ve skutečnosti k ničemu, dokonce ani sama Duceová ve filmu neuspěla. Německá kinematografie, unavená banalitou amerických mravoličných příběhů, se pokouší vnést do filmu „uměleckost“ (*Varovné stíny*,⁴⁾ *Kabinet doktora Caligariho*⁵⁾) či hlubokomyslnost (filmy s Emilem Janningsem). Ale „uměleckost“ se v lepším případě omezuje na napodobování malířství (jako ve *Varovných stínech*) a hlubokomyslnost vede jediné k hloupému „filmovému mysticismu“, k filmům neskonale banálnější než jakýkoli americký film.

Mnohem serióznější jsou některé pečlivé historické snímky (například *Fridericus Rex*)⁶⁾ nebo americké filmy z historie Divokého západu, ale i pohádky – *Nibelungové*,⁷⁾ *Robin zbojník*,⁸⁾ *Zloděj z Bagdadu*. Ve všech těchto nejzdařilejších počinech jsou čistě divadelní prvky potlačeny na minimum, napodobování divadla tu vlastně nenajdeme. I literární tkáň se zde projevuje velice nenápadně. To hlavní tu plní způsob inscenace, kameraman a fotografie, a díky tomu zde film konečně náleží sobě samému a vlastním prostředkům. Historické bitky i pohádková kouzla, bez nichž se ostatně žádný typ neobejde, řeší postupy čistě vizuálními, tj. takovými, které speciálně a nově sám v sobě objevil. I když nejslabší stránkou těchto filmových inscenací je právě neschopnost vyjádřit historickou a estetickou autenticitu filmařskou invencí. Nádhera kostýmů je ve filmu věcí druhořadou. Je nutno říci, že falešnost filmových převleků je ve filmu mnohem nápadnější než v divadle. Je to pochopitelné, protože filmová kamera přesněji zaznamenává viděné než náš zrak. Jak nesnesitelně falešné jsou například fotografické záznamy divadelního představení. Při promítání filmu to tak nebije do očí jediné díky rychlému sledu záběrů.

VI.

Filmové představení je však nehledě na výše řečené téměř vždycky pozitivem. A právě v této jednoduché a stručné konstataci tkví ten největší výdobytek antiumění. Nejčastěji nás v kině potěší ne to, co se předvádí s vynaložením veškeré energie, ale ty nejobyčejnější, nejméně atraktivní věci. Někdy stačí pohled na chodce stoupajícího do schodů. Vždycky rozveselí záběry ulice, vábivé jsou záběry z přístavu, nadšení vzbuzují přísně sladěné pohyby lidí roztácejících vrtuli letadla. Pokaždé se s uspokojením díváš na jedoucí automobil či parník odplouvající od břehu. Pohyb člověka se jeví jako dostatečná podívaná sám o sobě.

4) Schatten - Eine Nachtliche Halluzination (r. Arthur Robison, 1922).

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

6) Fridericus Rex (r. Arzen von Czerépy, 1922-1923).

7) Die Nibelungen - Ein Deutsches Heldenlied (r. Fritz Lang, 1922-1924).

8) Robin Hood (r. Allan Dwan, 1922).

A to vůbec ne ve smyslu podmanivého gesta divadelního herce (gesto rukou Duncanové), kdy je důležitý jeho význam, zatímco zde jde pouze o prvoplánový pohyb, bez ohledu na to, co znamená. Stačí, je-li podřízen určitému rytmu.

To, že se pohybuje člověk, není podstatné; stejné nadšení může vyvolat pohyb stroje. Představte si divadelní představení, v němž na několik okamžiků zaujme diváckou pozornost výlučně pohyb stroje. Jak nehorázné! Ale ve filmu k tomu dochází co chvíli a zde to vůbec nijak absurdní nepřipadá. Rozdíl mezi divadlem a filmem se tím projevuje zvlášť jasně. Nejzdařilejší filmové přírodní záběry jsou ty, které zachycují pohyb a zřetelný rytmus. Víc než záběr lesní houštiny upoutají panorámující vrcholky hor, a pak samozřejmě pohyb vody – mořský příboj, tok řeky. Ne nadarmo první krůčky filmu provázely záběry vodopádů, které před patnácti lety zaplavovaly plátna kin.

Vždycky jde o rytmus – člověka, mechanismu či přírody. Záběr člověka nebo přírody jsou ve filmu nejpůsobivější tehdy, když nám zjevují „mechanické“ stránky člověka a „motorické“ stránky přírody. Mechanické rytmy lidských pohybů hrají ve filmu stejnou roli jako předmětnost v malířství. Jablka na Cézannově plátně vnímáme desetkrát intenzivněji než jablka skutečná, protože díky Cézannovi dokážeme vidět věci jinak. Stejně nás dovedou na filmovém plátně nadchnout rytmy těch nejjednodušších pohybů, které by v nás v reálném životě žádné pocity nevyvolaly, poněvadž je zaznamenáváme ostřejším a všímavějším zrakem pohyblivé fotografie. K jejich snadnějšímu vstřebání nám pak pomáhá hudební doprovod.

Současnosti se dá vyčítat ledačos, že výtvarně, architektonicky a dokonce i literárně zchudla, ale není jí možné upřít nebyvalé **rytmické bohatství každodenního života**. Jakékoli ovládání mechanického přístroje už samo o sobě představuje rytmickou činnost, poněvadž stroj žije podle přísných rytmických zákonů a vylučuje vůči sobě přístup nerytmický, jinak prostě vypovídá službu. Oheň v lese můžeme rozdělat těmi nejrozmanitějšími způsoby a nejlibovolejšími pohyby, ale zapnout v kuchyni plyn, rozsvítit elektrickou žárovku nebo uvést do chodu výtah můžeme jen jedním určitým pohybem, který má svůj jasný rytmický vzorec. Obrovskou rytmickou školu představuje ulice současného velkoměsta. Relativně nerytmický tvor jako kůň už z ní vymizel a chodec je tolerován jedině tehdy, když je schopen přizpůsobit se mechanickým rytům a připodobnit se bezchybně fungujícímu stroji. Všichni současníci, kteří mají co činit s mechanizovanou prací a mechanickými prostředky přemísťování se, se zásadně převychovávají ve vnímání času. Vnímání zákonitého rozdělení času se u nich projevuje stejně silně, jako se projevovalo vnímání zákonitě rozděleného prostoru v epochách, jež vytvořily velké malířství a architekturu. To byly vpravdě statické epochy. My však, jak se zdá, žijeme na úsvitu dynamických cyklů, a proto jsme vůči každé statice bezradní – především pak v umění rozčleňujícím prostor, v architektuře. Jako bychom teď ztratili domov i schopnost vnímat pevnou stěnu (obraz)

a vzájemné vztahy nehybných předmětů (vybavení místností). Z vládců prostoru jsme se stali otroky času.

Stali jsme se otroky času, protože nové rychlosti, jichž dosahujeme, vytvářejí nová rozdělení času, nové rytmy neorganického řádu, nelidskosti. My se jimi sice řídíme, ale organicky se nepřerouzujeme, jen se převychováváme. Neovládáme je (pták svá křídla ovládá, zatímco tvrzení, že letec ovládá svůj stroj, je jen hra se slovy), ale přizpůsobujeme se jim a podřizujeme. Rytmičky novým člověkem je nejenom dělník vykonávající celý den jediný mechanický pohyb u svého soustruhu, ale každý z cestujících metra, přepravujících se z domova do zaměstnání a zpět s přesností a strojovostí dopisu doručovaného poštou. Rytmem je posedlý každý, koho unáší po hladkém asfaltu motor bušící svým ocelovým srdcem. A jeho vlastní ubohé lidské srdce – jak jen pomalu a nepravidelně bije, jakoby mimo rytmus života, jak se nezmůže na víc než na poměření konečnosti a závislosti organického pohybu na perpetuu mobile mechanických sil!

Nový rytmický člověk představuje přirozeného filmového diváka. Mechanická projekce pulsujícího života ho k sobě instinktivně přitahuje. Jasně a panovačně zde vládou rytmy lidského mechanismu, osvobozeného od organických prvků bytí, barev a halasení živoucího života. Těsněji a logičtěji splývají s rytmy strojů, řídicími – zatím je částečně – současný život. Možná že právě proto se současný život odráží ve filmu i přes veškeré jeho nedostatky nesrovnatelně věrněji než v současném umění.

Současný životní způsob, který zužuje okruh působnosti umění, atrofuje architekturu, likviduje literaturu a malířství zahání do liduprázdných sálů výstav, které nikdo nenavštěvuje, který za pomoci biografu, cirkusu a music-hallu vítězí nad divadlem, rodí však i samotnou potřebu antiumění, zmocňuje se energie člověka novými druhy rekreace: kinem, sportem a novinovými zprávami. Žijeme v přechodné době; sotva jsme stačili překročit hranici velké evropské civilizace 17.-19. století, a proto jsme ještě plni vzpomínek na umění, které občas přehluší první žvatlání antiumění. Duch doby vytvořil onu mocnou přitažlivost filmu, kterou si nikdo nedovolí popřít a která už z něj udělala velice významný sociální fenomén. Vnitřní podstatu filmu si však zatím plně neuvědomuje ani ten, koho film přitahuje, ani ten, kdo mu dnes vládne. A budoucnost filmu závisí bezpochyby výhradně na tom, aby si film sám uvědomil své možnosti, to jest aby se zcela odtrhl od umění a rozvinul v sobě prvky antiumění.

VII.

Film je ve velice špatných rukou, v rukou lidí, kteří se až na ojedinělé výjimky nevyznají ani v umění, ani v antiumění. Proto lze na poli kinematografie zaznamenat jakýsi úbytek energie, jako by se film dostal do slepé uličky. Zbytečně se konkurenční americké společnosti předstihují milióny dolarů vydanými a realizací filmů, tisícovkami statistů a kilometry dekorací. Tyto velice vulgární

formy působení na diváka mají svou hranici, stejně jaké všechny čistě kvantitativní úspěchy. Přitom se však na filmu nepracuje. Ignoranti, kteří řídí oblast kinematografie, vyhazují milióny dolarů na nesmyslnou velkolepost snímků a nevynakládají nic na hledání nových cest, na výzkumnou, laboratorní, studiovou práci.

Jde o obvyklou smutnou kalkulaci průmyslu široké spotřeby, který není zainteresován na kvalitě a lehkomyšlně vystavuje svou produkci nebezpečí, nevšímaje si, že spotřebitel vnucovanému zboží už odrostl. Takový čistě kořistnický vztah může film dovést k předčasné sešlosti a brzkému úpadku. Praktici kinematografie rádi ve svém nigramotném odborném tisku mluví o „filmovém umění“, ale sami si tohoto umění necení ani za groš; starají se jen o to jak by přikrášlili své „vizuální“ zboží manýrami špatného divadla či profanací literárních děl. Mezi takovými to naplňovateli svého osudu nenajde samozřejmě film pro sebe mecenáše, podobného těm, kteří toho tolik udělali pro divadlo. Vytvoření nové kinematografie závisí velice silnou měrou na ekonomické situaci v rezortu filmu; ta však mnoho optimismu nevzbuzuje. Prvním a nejdůležitějším krokem evropské kinematografie by mělo být osvobození se od hegemonie nejvulgárnějších produktů amerického průmyslu. To je však, jak vidno, možné jenom po zásahu státu. Státní protekcionismus však s sebou nese jiné nebezpečí, o němž svědčí filmová zkušenost sovětského Ruska. Sovětské Rusko se díky své izolaci zdánlivě nachází ve výhodné pozici, neboť nejenže nemusí přijímat produkci určenou „zemi hlupáků“, ale nepodléhá ani cenzuře amerických spolků. Neštěstí tam spočívá v něčem jiném: státní moc si v kinematografii přeje vidět především prostředek politické propagandy. A takový přístup je samozřejmě stejně neplodný jak pro antiumění, tak pro umění.

Pokud je však nové kinematografii přece jen souzeno, aby vznikla, je možné už dnes nastínit některé její rysy, vyplývající ze samotné podstaty filmu. Film musí skoncovat s omylem, že může najít opěrný bod v uměních, která jsou mu ve skutečnosti cizí a dokonce protikladná – tj. v malířství a romanopisectví. Každý ústupek tohoto druhu, každá výpůjčka se projeví snížením čistě filmových možností. Film se musí jednou provždy inscenování filmových syžetů zřeknout, anebo hledat způsob interpretace některých z nich v úplně jiné, zcela odlišné rovině; k tomu je pochopitelně nezbytný zcela osobitý talent. Stručně řečeno – kinematografie musí žít svým vlastním repertoárem, vycházejícím výhradně ze současnosti, protože jedině rytmy současnosti odpovídají rytmům filmovým, které jsou schopny upoutat diváka. Syžety mohou být při obrovské rytmicko-optické komplikovanosti ty nejjednodušší. (Z filmových režisérů to nejlépe ze všech pochopil Charlie Chaplin.)

Je třeba pochopit, že optické bohatství, nasycenost vizuálními dojmy, jejich neotřelost, přístup k životu jako takovému, to všechno patří k filmu. Přitom samozřejmě nejde o malebnost a barvitost, které by film přiblížily grafickému či

malířskému umění. Statika těchto uměleckých oborů se nemůže stát vážným cílem pro film, protože ten je naprosto dynamický a jedině v dynamice může uplatnit všechny své možnosti. Film nepotřebuje tvorbu výtvarného umělce, ale fantazii vynalézavého filmaře. Čistě optické stránce dnes musí být vráceno to první místo, které dnes zachvátily divadelní vlivy.

Nejlepším filmovým představitelem je dnes ten, kdo sám sebe scénicky cítí víc jako mechanický přístroj než jako člověka, jako třeba Charles Chaplin či Douglas Fairbanks (což jim ovšem nebrání být v životě člověkem v plném slova smyslu, stejně jako nevadilo být plnokrevnými lidmi klaunům, akrobatům a žonglérům). Jestliže už musí být film v (v jistém smyslu) dramatem či komedií (jako může být dramatem či komedií život sám), pak může být jedině opticko-rytmickým dramatem či komedií.

Ve vynalézavosti a novosti filmového pohledu na svět kolem nás bylo dosaženo hodně (jinak by ostatně do kina nikdo nechodil). Mnohého se samozřejmě ještě může dosáhnout čistě experimentální cestou. Dynamické vnímání světa možná každému z nás ulehčí právě filmové snímky kamery pohybující se tou či onou rychlostí v prostoru. A to by odpovídalo jistým poznatkům o současné psychice. Člověk projíždějící autem současnou metropolí vidí svět kolem sebe jinak než člověk, který se lenivě potuluje po lese s puškou na rameni. I jeho duši pochopíme jedině tehdy, když nahlédneme do pohybujícího se zrcadla jeho duše.

Při zrychleném tempu současného života zažívá člověk osobitou interpolaci vizuálních dojmů a jeden vjem nestačí ještě zmizet a již je vystřídán jiným. Film by nám mohl ukázat příklady takového rozdvojeného či vůbec zmnoženého lidského nazírání, a to by byla bezpochyby jeho vlastní cesta k zachycení duševní rozdvojenosti, a přitom cesta poněkud reálnější než vysvětlující mezititulky a stylizovaná mimika herecké tváře. Toto všechno jsou samozřejmě jen náhodné a zdaleka ne jediné příklady optických triků, které jsou ve filmu možné. Už je na čase, aby se film přestal stydět být tím, čím skutečně je, totiž **optickým trikem**. Psychické hodnoty naší epochy (byť pouze v jediné rytmické oblasti) lze předat jedině za pomoci optických triků. Velice zajímavé jsou některé filmové pokusy sdělit sny. Na tomto poli dosáhl film významných výsledků, jichž by nikdy ani malířství, ani divadlo nedosáhly; v řídkých případech se to podařilo jen výpravné próze. Kdyby se film touto cestou vydal, mohl by získat sebevědomí, které je někdy nezbytné k tomu, aby odvrhl, vyvrátil a znovu „sestavil“ skutečnost vnímanou jako sen za plného vědomí. Pro kinematografii existují jen dvě cesty: buď zůstat ubohou parodií umění, kterou zachraňují nové prvky, které se do něj dostaly jen bezděčně a jaksi mimovolně, nebo jít vědomě kupředu cestou antiumění. Vliv filmu je samozřejmě obrovský, ovšem z hlediska evropské kultury 17.–19. století jde o vliv naprosto záporný. A s ním se zatím bojuje jediným způsobem: uplatňováním cenzury. Účelnější by ovšem v tomto případě bylo bojovat právě proti cenzuře. Kinematografie ponechaná sama sobě by si jistě nevypracovala tak

falešnou a hloupou morálku, jakou si osvojil současný cenzurovaný film. Lež filmové morálky je daleko horší než jakákoli lež ve skutečném životě.

Vliv filmu, z hlediska evropské kultury rozkladný, však bezesporu není takto ohraničen, ale jde hlouběji. Přivýkání filmu nás odvádí od divadla, obrazů, knihy. Výchova k antiumění odcizuje lidi umění. Bojovat s antiuměním je možné jenom tím, že proti němu postavíme umění. Tento boj, odehrávající se před našima očima, není ku prospěchu umění. To musíme uznat bez ohledu na naše sympatie a sklony, v nichž jsme ještě my, lidé přechodného období, svobodni, ale v nichž už podle všeho nebudou svobodni naši vnuci. Film není ani horší, ani lepší než to, co se všeobecně označuje jako začátek nového kulturního post-evropského cyklu industrialismu, vrozeného vědeckého světového názoru, panství nelidských sil a rychlostí, převahy mechanických rytmů nad rytmy organickými. Boj proti filmu by byl možný jedině tehdy, kdyby byl možný boj proti celé epoše. Takový úkol ovšem stěží můžeme zadat pokolení, které už odrazilo od posvátných břehů staré Evropy k neznámým horizontům.

(1925)

Přeložila Jana Šamonilová

Ediční poznámka

Pavel Pavlovič Muratov (1881–1950) byl ruským teoretikem umění, historikem, překladatelem, spisovatelem a dramatikem. V letech 1906–1914 spolupracoval např. s časopisy Vesny, Apollon, Zolotoje runo, redigoval časopis Sofija, v letech 1911–1912 začal otiskovat části své uměnovědné práce Obrazy Itálie (dokončil ji r. 1924 v Berlíně). Po Říjnové revoluci řídil dvě uměnovědná pracoviště a zastával i funkci v komisi pro ochranu výtvarných uměleckých děl. V r. 1922 odjel na zahraniční služební cestu a koncem r. 1924 se rozhodl emigrovat. V dalším období se zabýval staroruským a byzantským výtvarným uměním, tvorbou Fra Angelika, psal uměnovědné eseje, publicistické články, byl literárně činný, přednášel o ruském umění na universitách v Londýně, Oxfordu a Cambridge.

Muratov publikoval studii Film (Kinematograf) r. 1925 v pařížském emigrantském časopisu „Sovremennyye zapiski“ (1925, č. 21) jako závěrečnou část cyklu, který věnoval současnému umění. Překlad byl pořízen z reedice, otištěné v časopisu „Kinovedčeskije zapiski“, Moskva 1989, č. 3, s. 108–127.

SOCIOLOGIE FILMU - OTÁZKY NAD METODOU

Ivo Pondělíček

Jak v obecné, tak v aplikované sociologii žije naštěstí něco jako „klasická tradice“, a to v ostré polemice s pojetím a zdůrazňováním pouze tzv. empirické metody jakožto cíle a smyslu sociologických výzkumů. Millsem nazývaná „sociologickou imaginací“ představuje zmíněná klasická tradice stále ještě onen hlavní proud (reprezentovaný jmény Durkheima, Webera, Znanieckého, Pareta, Simmela, Millse), kterému vděčíme za pevné rozlišení mezi vědou jako prostředkem vyjasnění a mezi informací jako prostředkem manipulace.

V empirické metodě zjišťujeme jistou neochotu přiznat si hranice a omezené možnosti pouhých údajů a informací. Kladou se tu za vzor přírodní vědy se svými modely a kritérii od objektivních a reprodukce schopných pozorování ke „konstitučním“ typologiím a klasifikacím. Empirikové si v sociologii nechtějí snad přiznat nepřekročitelnou hranici: co je možné pro výzkum přírody a biologických entit, to je irelevantní pro výzkum sociální skutečnosti včetně produktů kultury. Při sebechytřejším projektu a návrhu na jisté zkoumání nelze však s empirickým nahromaděním dat počítat jinak než jako s prostředkem, z něhož teprve interpretací v širších souvislostech lze vytyčit zákonitosti, které jsou jedinou průkaznou hodnotou sociologického zkoumání. Platí-li to o obecné sociologii, tím více to platí o sociologii kultury a umění (včetně filmu). „Zredukovat kulturu například na úroveň fyziky znamená rozložit lidskost na nějaké části, na něco jiného než studium člověka nebo společnosti.“¹⁾

Jiná z příčin, tentokrát vnější, proč se například sociologie kultury, event. filmu, spokojuje toliko s empirickými výsledky, tkví v závislosti výzkumných center na užitkových funkcích. Nejen na sociology zkoumající trh a obchod, ale i na sociologii kultury vznáší své požadavky „praktický svět“, profesionální in-

1) R. Redfield, *Antropology Today*. In: *Encyklopedic Inventory*. Vyd. A. L. Kroeber, Chicago 1953, s. 728-738.

stituce, pokládající výzkumy empirického rázu za jistou formu „svodných informací“.²⁾ Ano, sociologie kina je bezpochyby povolána k tomu, aby dávala doporučení filmovým půjčovnám, aby pomáhala promítat filmy s maximální zájmovou hodnotou či s ekonomickým efektem. Ale tato doporučení budou užitečná jen tehdy, budou-li vycházet z vědecky podložené charakteristiky publika, z přesné inventarizace jeho nároků a zájmů, které nebudou jen uváděny, ale též vysvětleny, to znamená hodnotově interpretovány.

Dosavadní empirické výzkumy přesvědčivě dokazují, že filmové hlediště je diferencováno podle sociálně demografických znaků, že neexistuje nějaký „střední“, všechny diváky reprezentující divák. Empirická metoda v sociologii filmu a kina nemůže však přesáhnout sama sebe, jinak řečeno specializovaná technika dotazníkových formulářů, kodifikace a škatulkování často dělají z průzkumného procesu sám cíl výzkumů a nikoliv toliko jeho nástroj. Existuje zásadní rozdíl mezi přístupem, vycházejícím od sociálně demografické skupiny, a vlastním přístupem sociologie umění. Vezmeme-li jako zorný úhel sociálně demografickou strukturu obyvatelstva, zůstáváme v podstatě na stanovisku obecné sociologie, jen s tím rozdílem, že k charakteristice sociálních a demografických skupin připojujeme ještě jeden parametr, a to jejich vztah ke kinu.³⁾

Nepředpokládá sociologie umění (včetně filmu) snad svůj vlastní specifický „zorný úhel“? Nehrozí nebezpečí, že se předmět sociologie umění rozplyne v předmětu obecné sociologie, či snad dokonce v předmětu ekonomiky?

V samé podstatě umění a tvorby leží protiklad, který je v rozporu se všeobecně uznávanými metodologickými určeními obecné sociologie. Jakýkoliv výkon umělecké činnosti a jakýkoliv projev estetické senzibility – ať již tvorba či

2) Dodat. pozn. 1991: S novým přijetím filmu jako zboží, tedy jako uměleckého výtvoru, který bude víceméně beze zbytku podroben zákonům trhu, vystupuje do popředí otázka odhadu či výzkumu konzumentů tohoto zboží, a to nikoliv v přeneseném, tj. estetickém, nýbrž původním, tj. ekonomickém smyslu. Je prosperita „filmového trhu“ vůbec možná bez průzkumu potenciálního publika? A pokud není, jaké metody si vyžádá marketing? Jaký „odhad“ a prognózy budou potřebovat nově vzniklé akciové, soukromé i skorosoukromé produkce či distribuční firmy?

3) V *Proměnách filmového hlediště v ČSR (1966–1968)* hned v úvodu podotýkáme: „Účelem empirických výzkumů je většinou jen odstranění nejasností a pochybností o faktech, která jsou předmětem praktického rozhodování a vynořují se – ambivalentně – též v případných teoretických diskusích. To ale znamená, že empirickým výzkumem se většinou jen posilují argumenty „sociologické imaginace“. Fakta sice ukáží rozum, avšak rozum je v každé oblasti poznání předvojem. Nemělo by smysl shromáždit fakta na základě pouhé empirické verifikace, pokud bychom je nedokázali interpretovat. Ale – jakými cestami se má ubírat interpretace materiálu, získaného empirickým výzkumem v oblasti filmového diváctví? Může být tato interpretace vázána k nějakému „předvídaní“

dokonce i její aktivní přijímání, ať již jednotlivé dílo nebo individuální umělecký vkus – obsahuje jako jednu z nejdůležitějších rodových vlastností originalitu a neopakovatelnost. Ve výzkumu umění a filmu se vychází především od konkrétního díla a od konkrétní recepce díla (od estetické konsumpce), které jsou v daném případě jedině možným uskutečňováním specifické duchovní aktivity individua.

Avšak sociologie je vědou o obecném, opakujícím se a hromadném. Předmětem sociologického bádání podle Jana Szczepańskiego jsou „jevy a procesy vzniku různých forem pospolitého života lidí, struktura rozmanitých forem lidských seskupení, jevy a procesy, ke kterým v nich dochází“. ⁴⁾ Vycházejíce z této definice, mohli bychom též publikum v kině chápat jako ideální objekt sociologických výzkumů. K tomu, aby vědecká činnost, dělající si nároky být sociologií umění, mohla být charakterizována jako činnost ve specifické vědní oblasti, musí mít svůj výzkumný předmět, svoji sféru sociální skutečnosti. Publikum v kině (a konec konců i „neshromážděné publikum“ čili „publikum latentní“) tvoří jistou sféru sociální skutečnosti, není však jen samo výzkumným objektem, předmětem. Jevy a procesy, k nimž ve filmovém publiku dochází, se podněcují a fixují na základě působení filmového díla. Dilema sociologie filmu a kina spočívá v tom, že vědecký výzkum konkrétního jevu jako sociálního faktoru má své oprávnění jen v tom případě, jestliže závěry o jeho fungování mohou být uplatněny též na jevy téhož řádu. Jestliže však neopakovatelnost, individualnost a originalnost jsou podstatou všech jedinečných konkrétních uměleckých výtvorů, pak výsledky vědeckého zkoumání účinnosti a vlivu jedněch konkrétních uměleckých děl jsou zbaveny významu pro zákonitosti přijímání či prožívání jiných, druhých konkré-

kulturní aktivity, k níž tato oblast přes psychologickou saturaci potřeb a veškeré své afinity k zábavně rekreačnímu využívání volného času asi směřuje? Může tedy z empiricky verifikovaných fakt povstat nějaká zásada pro tzv. řízení kinematografické politiky nebo dokonce produkce? A dále: existuje sice, „vnějškově řízený člověk“ (Riesman) a jeho rysy nalezneme možná i v okruhu filmového vědomí – ale lze ještě vůbec mluvit o „lidském řízení“ a „sociologickém či politologickém předvídání“ v jiném než byrokratickém pojetí kultury? Musíme si uvědomovat, že ve specifickém prostředí, jímž je i kino, lidé neuzívají „běžného“ chování (vnímání, event. myšlení), ale jsou odkázáni na specifické stereotypy, těžko odhadnutelné bez hlubinných zkoumání, protože právě zde, v tomto prostředí, propadají rudimentům, které se vymykají „vnějškově řízenému člověku“. Dokud si však udržují určitou úroveň svobody (spíše tedy v psychoanalytickém než v politickém smyslu), nelze jejich možnou činnost snadno předvídat ani na základě rozsáhlých empirických studií. In: *Proměny filmového hlediska v CSR (1966–1968)*. (Filmologický sborník V.) Praha 1969.

4) Jan Szczepański, *Základní sociologické pojmy*. Praha 1966.

ních uměleckých děl. Vektor působení má nesčíslné množství stimulujících faktorů.

Připustíme-li na druhé straně, že akt přijetí jednotlivého uměleckého díla (jeho estetická konzumpce) zahrnuje v sobě momenty obecných zákonitostí fungování umění, pak musí být prokázáno, že umělecká díla jsou buď zcela nebo zčásti se opakujícími, vědecky postižitelnými fenomény. To pak předpokládá takový rozvojový stupeň teorie umění (a ten de facto neexistuje), který umožňuje poskytnout sociologům podklad pro exaktní klasifikující či typologizující operace.

V praxi jsme na tyto problémy narazili při komplexním výzkumu filmového publika, jakmile jsme ve fázi jeho závěrečné interpretace měli učinit pokus o vytvoření divácké typologie. Rovněž při této operaci kulturně specifického řádu nutno nalézat „rázovité zjevy, které mají určitou a trvalou podobu, společnou množství“.⁵⁾ Avšak pokud jsme chtěli přihlédnout k zmíněnému „vektoru působení“ (jinak řečeno k „dialektice“, v níž obecné stimuly se mísí s jedinečnými), stále jsme nemohli dospět k zcela relevantním výsledkům. Vytvářené typologické schéma se rozrůžňovalo do nesčíslného množství variant (až skoro k $T = I$, typ rovná se individuum). Nebo přinejmenším se nepodařilo typologicky klasifikovat celé publikum, hlediště v celku, ale vzhledem k jeho některým typickým rysům a projevům jenom určitá část, a to z hledisek, jež pro postižení některých specifických jevů, především jevu zvaného „kino-situace“, nebyla navíc ještě příliš relevantní.

Je to dejme tomu zranitelné místo každé typologie, i té nejlapidárnější. Užijeme-li klasické pojetí C. G. Junga například pro filmového diváka, můžeme dojít k introvertnímu nebo extravertnímu divákovi, ale ti jsou ve své „čisté“ podobě v menšině proti typům „oscilujícím“ nebo „mezitypům“. Přitom toto dělení bere v úvahu jenom faktor nikoliv sice nedůležitý, ale v podstatě jediný, a navíc individuální: zážitkový modus. I značně „zapálené“ a angažovaná sociologické výzkumy stanovují skupinu filmového publika, která je typologicky nezařaditelná, nejméně na 40 procent!⁶⁾

Typologie filmového diváka se ovšem může soustředit a aspirovat pouze na postižení některých vnějších, např. sociálně demografických znaků. V tom je sice

5) Viz heslo „typologie“ in: Karel Černocký, *Psychologický slovník*. Praha 1940, s. 216.

6) Např. studie estonského sociologa filmu Ajgara Vachemetsy, přednesená na sympoziu. „Film - televize - divák“ v Repinu v červnu 1970.

poměrně přesná, nic však z tohoto úhlu pohledu nemůže říci k faktu a výskytu vnitřních znaků divácké reaktivity, „hlubinné“ motivace návštěvy kina, motivace podle estetického vkusu a osobní kultury apod. Nemůže ani podstatně osvětlit okolnost, která byla (mimořádně – filmařem J.-L. Godardem) vyjádřena slovy: Je třeba prožívat film! Teprve skrze **prožitek** diváků jednotlivě i skrze jejich **kolektivní prožitek** ve skupině možno pochopit strukturu různých forem kulturních seskupení i jevy a procesy, ke kterým v nich dochází.⁷⁾ Jedině tak je podle našeho názoru možno interpretovat – sociologicky, sociálně psychologicky i psychologicky – jev zvaný „kino-situace“.

Empirická sociologická metoda zjistí základní, třídící znaky; ty ovšem mohou sloužit jenom jako východisko pro další zkoumání, pro osvětlení složité sociologické problematiky **filmového vědomí**.

Z hlediska interpretace filmového vědomí se nám například jeví prospěšnější spíše než o vypracování typologie diváka uvažovat o fenomenologickém vymezení **typologie filmového zážitku**. A dále – konkrétní sociologické výzkumy, které provádíme, jsou vždy zaměřeny zejména na to, aby z obecného seskupení prostorově fixovaných jedinců (tj. ze skupiny shromážděné v kině) bylo vyděleno specifické seskupení, jež může být analyzováno jako pospolitost, vzniklá bez ohledu na jakoukoliv prostorovou fixaci na základě vztahu k umění (např. náročný divák). Při tomto výzkumném úkolu je též možno zaručit relativně reprezentativní výběr vzorku a rovněž zde se dá užít „hlubší“ techniky zkoumání (interview, projektivní techniky aj.).

Struktura obyvatelstva jakožto skutečného i potenciálního filmového publika má nejen svoji vnitřní diferenciaci, která se v mnohém liší od diferenciaci sociálně demografické. Má také své vnitřní genetické zákonitosti, které závisejí zase nejen na obecném společenském vývoji, nýbrž i na specifických zákonech umělecké činnosti a kulturního (či filmového) vědomí jako relativně samostatných sociálních fenoménů.

Sociology filmu a kina by tedy měly zajímat i systémy hodnocení filmových děl, řekněme **hodnotová orientace filmového publika**. Nelze mít samozřejmě jistotu, zda všichni jednotlivci, hodnotící v relativně dlouhém výčtu umělecká díla, vyjadřují svoji hodnotovou orientaci ve vztahu k filmové tvorbě vskutku adekvátně, tj. přiměřeně svým možnostem a skrytým přáním a odpovídajícím způsobem. Při velkém počtu údajů a při zavedení matematických procedur, jež

7) Odkazujeme na naši stať v časopise „Divadlo“ březen 1969, která pojednává o filmovém šoku. Zde se na jedné možnosti tzv. „kino-situace“ poukazuje na typologickou mnohoznačnost filmového hlediště, a to vzhledem k dispozicím, s nimiž jde například divák do kina, a hlavně vzhledem k jeho aktuálnímu prožitku.

obsah každého zvláštního a individuálního hodnocení korigují z hlediska obecného stereotypu, mohou být ovšem různé systémy hodnocení filmových děl významnými indikátory obecné kulturní hodnotové orientace jednotlivcovy i celé skupiny, celé subkultury.

Interpretace vhodně volených sond a technik výzkumu, jež se dostávají nad empirickou metodu, to nikdy nepouštějí ze zřetele. Stejně jako fakt, že způsoby hodnocení uměleckých děl dlužno interpretovat také jako výraz (nespecifických) lidských potřeb a zájmů, estetických i mimoestetických. V každém projektu sociologického výzkumu filmového publika lze tyto estetické i mimoestetické potřeby chápat ovšem jako proměnné, které poskytují možnost klasifikovat diváky z hlediska specifických funkcí.

(1973)

SUMMARY

The Sociology of Cinema-Questions Concerning Methods

Ivo Pondělíček

The importance of the sociology of cinema is confirmed, and defined, by the compilation of lists of the signs needed for the classification of the public or of this demands and interests and, moreover, by their interpretation. An empirical sociological method ascertains the basic signs needed for classification, but these can be used only as the starting point of further study, of throwing light on the complicated problems of film consciousness. As to the interpretation of this consciousness, the author of the essay considers more useful to reflect on a phenomenological definition of the typology of the experience of watching films rather than to develop a typology of the cinemagoers.

The results of the comprehensive research project Transformations of the Film Audience are used to document these theses.

KULTURNÍ A POLITICKÉ POZADÍ DOVOZU MAĎARSKÝCH FILMŮ DO ČSR V DRUHÉ POLOVINĚ 30. LET

Miloš Dostál

Maďarské filmy, které se dovážely v 30. letech do Československa a uváděly se především na Slovensku a Podkarpatské Rusi, byly ze strany kompetentních státních úřadů podrobovány přísné cenzuře. Nikdy však nebylo těmito orgány – a to navzdory četným a hlasitým námitkám Slováků – zpochybněno právo maďarské národnostní menšiny v ČSR vidět a slyšet tyto filmy v rodném jazyce. O této problematice nám podávají cennou výpověď archivní materiály centrálních úřadů. Dříve než necháme promluvit tyto prameny, je však třeba předeslat několik úvodních poznámek.

Trianonskou dohodou z roku 1920 mezi vítěznými mocnostmi první světové války a Maďarskem bylo historické Uhersko rozbito. Budapeštská vláda byla nucena odstoupit ve prospěch nově vzniklých sousedních států – Československa, Rumunska a Jugoslávie – rozsáhlá území obývaná vlastním národem. Vítěznými mocnostmi deklarovaný princip práva národů na sebeurčení nebyl v případě poražených Maďarů akceptován. Byly vytvořeny nové a namnoze zcela umělé státní hranice, jež dříve nepředstavovaly ani hranice správní či historické, zejména však nerespektovaly hranice národní a etnické.¹⁾

Proti případným restauračním a iredentistickým snahám ze strany Rakouska a Maďarska byl v průběhu 20. let za pomoci velmocí vybudován malodohodový blok států ČSR, Rumunska a Jugoslávie. V meziválečném období nebyl proto vztah Maďarska ke jmenovaným státům právě přátelský. Tyto negativní vztahy

1) V této souvislosti je třeba poznamenat, že velká část maďarské historiografie dodnes reflektuje tuto skutečnost jako národní a dějinné trauma. To se týká zejména Sedmihradska, které v dobách okupace Uher Turky udržovalo kontinuitu maďarské státnosti. Dnes je obýváno nejpočetnější maďarskou menšinou.

se týkaly samozřejmě i Československa a Maďarska. V kulturní výměně mezi oběma státy panovalo na obou stranách značné podezření z možné politické indoktrinace. V konkrétní oblasti filmového obchodu se tyto obavy promítaly na československé straně do přísné cenzury dovážených maďarských filmů a do způsobu státního dozoru nad jejich distribucí v oblastech obývaných maďarskou minoritou, tzn. na jižním Slovensku a Podkarpatské Rusi.

V údobí mezi světovými válkami se také na filmovou produkci a kinematografii vůbec nahlíželo poněkud jiným způsobem, než je tomu dnes. Stát spatořoval ve filmové produkci především 1/ významný artikl vnitřního i mezinárodního obchodu, a proto ji též podporoval – hlavní slovo přitom mělo ministerstvo obchodu (dále MO); 2/ velmi vlivný prostředek státně politické propagandy v zahraničí; 3/ domácí kulturní a umělecko-osvětový prostředek. Podporou domácí filmové produkce zároveň stát – formou mezistátních smluv o filmové výměně – reguloval nadměrný příliv zahraničních filmů do ČSR, který by odváděl příslušný kapitál ze země.

Dohled státu nad kinematografií provádělo od založení státu r. 1918 ministerstvo vnitra, které vydávalo kinolicence majitelům biografů a povolovalo veřejná filmová představení. K příslušným filmům pak vydávalo tzv. cenzurní listy, jež obsahovaly základní údaje o filmu, návrhy konkrétních cenzurních zásahů, vhodnost promítání filmu pro mládež a podobně. Filmy zde byly posuzovány zejména z hlediska státně bezpečnostního a mravnostního.

V průběhu velké hospodářské krize a v souvislosti s počátky zvukového filmu u nás bylo rozhodnuto o vytvoření systému státních podpor na výrobu domácích filmů. Vyhláškou ministerstva obchodu z listopadu 1934 vešel v život Filmový poradní sbor (dále FPS) jako nejvyšší „veřejně právní korporace“ pro všechny otázky související s výrobou, dovozem a vývozem filmů. Členy FPS byly za státní správu zástupci ministerstva zahraničních věcí, ministerstva obchodu, ministerstva školství a národní osvěty, ministerstva financí, ministerstva národní obrany; za filmové korporace pak Svaz filmového průmyslu a obchodu, Svaz filmové výroby, Ústřední svaz kinematografů, Československá filmová unie a Československá filmová společnost.

Každý do Československa dovezený film byl před touto komisí předváděn a přísně, leč velmi objektivně hodnocen z mnoha hledisek.²⁾ Jedním z důležitých

2) Připomeňme stanovenou praxi 30. let, kdy za jeden vyrobený československý film, který prošel schválením Filmového poradního sboru, mohl výrobce dovést 5 cizích filmů a výtěžkem z jejich exploatace v ČSR poté uhradit náklady spojené s jeho výrobou. V tomto směru byl FPS pod stálým tlakem různých neúspěšných domácích výrobců, kteří vložili do natáčení filmu až několik set tisíc korun a naléhali prostřednictvím FPS na udělení státní subvence. Při nízké kvalitě filmu FPS dotaci odmítl a výrobce nemohl ani získat oprávnění k dovozu zmíněných cizích filmů, aby se alespoň tím – při diváckém neúspěchu svého filmu – finančně „zahojil“.

kritérií při posuzování filmů se staly i zahraničně politické zájmy Československé republiky. Právě na filmové cenzuře 30. let lze velmi názorně posuzovat, jakou roli stát filmu přikládal, a jak citlivým fenoménem v mezinárodních vztazích a politice se v této době stal. Vypovídají o tom zejména písemnosti z fondu ministerstva zahraničí, kde nalezneme četné stížnosti a protesty velvyslanců různých států proti promítání filmů, u nichž shledají určité momenty, jež by na jejich zemi „mohly vrhnouti nepříznivé světlo“ apod. Zejména v druhé polovině 30. let jsou tyto přípisy stále častějším jevem: německý vyslanec v ČSR například požaduje zákaz distribuce jmenovaných francouzských filmů u nás s odůvodněním, že „urážejí německého ducha“ nebo „zesměšňují německou branou moc“ apod.; na druhé straně francouzské vyslanectví v Praze žádá zákaz německého filmu, v němž je několik ironických zmínek o Francouzích atd. Podobné kontroverze se musely občas řešit až na ministerské úrovni a československá oficiální místa se v tomto ohledu mnohdy ocitla mezi dvěma mlýnskými kameny.³⁾

Ani československé úřady však nezůstávaly ve zmíněné senzibilitě vůči cizí filmové produkci nikterak pozadu. Z činnosti našeho ministerstva zahraničí zaujme např. protest z poloviny 30. let do Vídně, v němž se požaduje cenzura jistého rakouského filmu, ve kterém vystupují „osoby nízkého původu mluvící česky“ nebo kde podobné postavy mají česká jména. Nám dnes jistě jen stěží pochopitelná citlivost vysokých státních úřadů na podobné jevy v cizí filmové produkci nebyla přitom výrazem poněkud křečovitě obrany mladé československé státnosti, příp. národa, nýbrž realitou zcela obvyklou a v mezinárodních vztazích své doby běžně praktikovanou. Vzpomeňme jen na ohlas filmu *Jánošík* z r. 1936. Ostrý protest proti tomuto filmu zazněl z maďarské strany hned při jeho předvádění na mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách téhož roku. Diplomatickou cestou si poté Maďarsko vymohlo zákaz jeho veřejné distribuce v Německu a obrátilo se s toužé žádostí i na jiné země.⁴⁾

Přenesme se však zpět k problematice československo-maďarské filmové výměny. Dovoz a vývoz hraných celovečerních filmů mezi oběma státy byl stanoven na základě kompenzace: za jeden dovezený maďarský film, který prošel

3) Zahraničně politická orientace Československa na Francii přitom nekonvenovala s příslušnou filmovou výměnou. V roce 1935 se dovezlo z Francie 15 filmů, zatímco z Německa plných 75. To však bylo způsobeno zejména početnou německou menšinou u nás a souviselo s dominantním postavením zdejší německé půjčovny UFA.

4) O výše zmíněných zahraničně politických aspektech ve filmu viz: Archiv FMZV, II. sekce, kartony č. 398-409.

cenzurou FPS a MV, musel být dovozcem do Maďarska vyvezen jeden čs. film s potvrzením, že byl rovněž maďarskou cenzurou připuštěn.⁵⁾

Filmový poradní sbor postupoval při posuzování dovezených filmů podle následujících obecných směrnic: Zápis do rejstříku dovezených filmů nebyl udělen takovému filmu, který by

- 1) „ohrožoval nebo poškozoval státní zájmy;
- 2) ohrožoval veřejný pořádek a klid;
- 3) mohl vyvolat neklid v snášenlivosti národnostní, náboženské nebo politické;
- 4) ohrožoval by náš systém politicko-demokratický buď přímo nebo nepřímo propagandou jiných režimů nebo nekritickým vychvalováním monarchií, aristokratických společností atd.;
- 5) připomínal a velebil by dřívější politické poměry ve střední Evropě;
- 6) kalil nebo porušoval poměr ČSR k jiným národům, obzvl. těm, jež se shodují s koncepcí československé zahraniční politiky;
- 7) hanobil by příslušníky kterýchkoliv národů;
- 8) urážel mravní a umělecké citění;
- 9) byl nepřijatelným s hlediska uměleckého nebo technického provedení.“⁶⁾

Podle jiného pramene z roku 1936 však byly směrnice uplatňované při cen-
zuře německých a maďarských filmů mnohem konkrétnější a striktnější. Do ve-
řejné distribuce nebyly připuštěny filmy, které mimo jiné

- a) „napadají parlamentní demokratický systém nebo jím opovrhují;
- b) silně zdůrazňují nacionálně socialistický vůdcovský princip;
- c) filmy s maďarským prostředím, obzvláště s Maďary v maďarských uniformách;
- d) filmy, které pojednávají o problémech menšin.“⁷⁾

5) Podobná filmová výměna se obvykle na základě příslušných smluv praktikovala i s jinými zeměmi, např. s Polskem, které však již od roku 1934 přešlo na otevřeně nepřátelskou politiku vůči ČSR, což se ve filmové výměně projevilo téměř úplnou stagnací. V případě Německa byla praxe – vzhledem k existenci 3milionové německé menšiny u nás a obrovské filmové produkci v Německu – poněkud odlišná: Za každých 15 dovezených německých filmů se za stejných podmínek mohl vyvést 1 čsl. film do Německa. Např. v roce 1937 se dovezlo celkem 78 německých filmů a vyvezlo se 5 československých. V českých ateliérech se ostatně natáčely i filmy ve verzi české a německé. Německé se dobře umísťovaly v Sudetech a byly i s nezanedbatelným ziskem vyváženy do Německa.

6) Viz nedatovaný zápis FPS z roku 1936, kopie in: Český filmový ústav, odbor výzkumu, karton č. 1, FPS/1936.

7) Viz přípis presidenta Říšské filmové komory šéfovi filmového odboru MPOŽ Dr. Piskačovi z 10. července 1936 ve věci zákazu několika německých filmů v ČSR.

Podle těchto zásad se také postupovalo. Z filmů se odstraňovaly veškeré zmínky a scény, které by obsahovaly – mnohdy byť jen vzdáleně – zmíněné politické tendence či mohly vzbudit nežádoucí asociace.

Problém národnostních menšin v ČSR se v průběhu 30. let stával stále ožehavějším. Více než 700tisícová maďarská menšina byla na jedné straně pod bedlivým politickým dohledem příslušných úřadů, současně se však stát usiloval tuto národnostní skupinu (a samozřejmě i ostatní) získat pro myšlenku československé státnosti. Zda se to v případě Maďarů alespoň částečně podařilo zůstává otevřenou otázkou, i když některé historické skutečnosti by ukazovaly spíše na kladnou odpověď.⁸⁾

O tom, jakým způsobem byl maďarský živel na Slovensku a Podkarpatské Rusi státními úřady sledován, a to zejména z hlediska tzv. státotvorné loajality, vypovídá celá řada písemností centrálních úřadů a ministerstev.⁹⁾ Mezi ty nejvýmluvnější patří materiály týkající se půjčovny maďarských filmů Karpafilm v Užhorodě a jejího majitele Emila Handelsmanna-Havase.

Někdy v polovině roku 1933 se obrátil majitel firmy Karpafilm v Užhorodu Emil Handelsmann-Havas na ministerstvo obchodu se žádostí o registraci své půjčovny do seznamu filmových dovozců. Protože šlo o půjčovnu výhradně maďarských filmů, určených zejm. pro maďarské diváky na Podkarpatské Rusi a na Slovensku, věnovalo MO posuzování žádosti mimořádnou pozornost. Pro protichůdná stanoviska kompetentních orgánů a zainteresovaných osob a korporací vzhledem k otázce „státní spolehlivosti“ žadatele se problém registrace této půjčovny vlekl několik let. Vyjadřovala se k němu klíčová ministerstva a nakonec i předsednictvo ministerské rady.

MO zahájilo vyšetřování osoby uchazeče tak, že se nejprve obrátilo na MV s příslušným dotazem. Dne 31.1.1934 pak podává policejní ředitelství v Užhorodě relaci, jejíž opis byl zaslán rovněž na II. sekci min. zahraničí: „Soustavná protistátní propaganda je na Slovensku podporována morálně i finančně maďarskou vládou a iredentistickými spolky... Podezření, že byl Emil Handelsmann-Havas, redaktor novin Új Közlöny v Užhorodě, získán pro maďarské plány, zdá se býti vzhledem k minulosti Havasově a jeho povaze vůbec, odůvodněným. Nasvědčuje tomu i ta okolnost, že v poslední době zve často na Podkarpatskou Rus

8) Zde by bylo třeba srovnat životní úroveň v obou státech, stabilní a demokratický systém a relativní dodržování národnostních práv v ČSR. O tom, že část maďarské menšiny akceptovala československou státnost, hovoří i ta skutečnost, že Edvard Beneš byl v roce 1935 zvolen prezidentem republiky rovněž pomocí hlasů části maďarských poslanců.

9) Jedná se zejm. o prameny ze Státního ústředního archivu, z fondů MPOŽ, MV a MZ z let 1934–1939.

divadelní herce a kulturní pracovníky z Maďarska, a to již ne tak z finančního zájmu, nýbrž aby zde posílil maďarskou menšinu, ke které se sám hlásí.¹⁰⁾

Další hlášení došlo od zemského úřadu pro zemi Podkarpatoruskou v Užhorodě. V něm se m. j. praví: „Handelsmann byl již několikrát soudně trestán peněžitou pokutou pro tiskové delikty. Občas odjíždí do Maďarska, kde má hlavně v kruzích novinářských a spisovatelských dosti známých. Zde jest pokládán za novináře vládního... Vyslanectví ve Vídni získalo v r. 1933 o jmenovaném tuto důvěrnou zprávu: Šéfredaktor užhorodského Új Közlöny E. Havas byl na posledním kongresu novinářů v Budapešti a byl během 3hodinového přijetí tiskovým šéfem min. zahraničí získán „dobrymi slovy“ pro maďarské plány... V Budapešti byl přijat ve slyšení na více významných místech.“¹¹⁾

Zpráva Filmového svazu kinematografů v ČSR (člena FPS) z března 1935 vyznívala rovněž silně v neprospěch žadatele. Také stanovisko MZV bylo celkem jednoznačné: „MZV nemůže souhlasit s registrací jeho firmy v seznamu dovozců filmů. Dovoze maďarských filmů je třeba věnovat pečlivou pozornost a dbátí zejm. na to, aby jejich dovozce byl dostatečnou zárukou politické loajálnosti.“¹²⁾

Do hry však v tuto chvíli vstupuje vlivný ochránce Havase guvernér Podkarpatské Rusi Konstantin Hrabár, který se svým listem z 21. března 1935 osobně obrací na ministra obchodu ing. Dostálka se žádostí, aby registrace půjčovně Karpatfilm byla udělena. Odůvodňuje to tím, že Podkarpatská Rus dosud nemá vlastní půjčovnu filmů.¹³⁾ MO však vzápětí registraci odmítá. Hrabár pak píše nové přímluvy s tím, že majitel „jest spolehlivým loajálním občanem, který pracoval pro státotvornou stranu a vždy ochotně v čase potřeby nabídl své služby pro potírání iredentismu stáním úřadům“.¹⁴⁾ MO opětovně odmítá: „pro nadbytek půjčoven jsou noví žadatelé zařazováni do seznamu dovozců jen ve zcela vyjimečných případech“ a zpochybňuje rovněž otázku „politické spolehlivosti“ žadatele.

Obratný Havas se však nedává odbýt. Při návštěvě ministra obchodu na Slovensku a Podkarpatské Rusi na konci srpna 1935 se na něho obrátil listem, v němž si stěžuje na tento postup vůči své osobě, „že registrační povolení nelze mně vydati, poněvadž jsem politicky nespolehlivý“. Ostře se ohrazuje proti tomuto nařčení s tím, že požádal „velkého přítele Podkarpatské Rusi a ministra vnitra Dra. J. Černého, aby zavedl za tímto účelem vyšetřování... Vyšetřování nařízené panem ministrem bylo provedeno a výsledek toho byl, že 13 let stojím

10) Viz SÚA, fond MPOŽ, kar. 2349, složka: Seznam filmových dovozců (Karpatfilm-Užhorod), kopie téhož in: Český filmový ústav, obor výzkumu, kar. č. 1/MPOŽ.

11) Tamtéž.

12) Přípis MZV z 18. března 1935, viz tamtéž.

13) Viz SÚA, fond MPOŽ, kar. 260, složka Kinematografie-filmy I.

14) Přípis guvernéra P. R. z 15. 5. 1935 viz tamtéž.

v nejostřejším boji s nepřáteli státu, požívám důvěry jak guvernéra tak zemského úřadu Podkarpatské Rusi. Proti mému politickému působení nebylo nikdy to nejmenší vytknuto...". Znovu proto žádá vyřízení své registrace a zavazuje se, že bude dovážet „jenom maďarské jazykové, politicky úplně bezvadné filmy, a to ročně nejvýše 2“. Mimo jiných důvodů uvádí i to, že „při posledních volbách na Slovensku a Podkarpatské Rusi žijící Maďaři podali důkaz své loyálnosti, a proto zaslouží, aby ročně 1–2 dobré maďarské filmy viděli“.¹⁵⁾(!)

Aktivita Havasova trvala v tomto směru ještě v září 1935, kdy jeho opětovné urgencye znovu podpořil guvernér Hrabár, ale tentokrát i zemský prezident Rozsypal: „Pan Emil Havas jest šéfredaktorem maďarského státotvorného deníku 'Új Közlöny' a pracuje ve prospěch uplatnění státní myšlenky na Podkarpatské Rusi, a proto jeho žádost vřele doporučuji.“¹⁶⁾

Celá záležitost kolem registrace Karpatfilmu se po těchto dobrozdáních stala značně rozporuplnou a spletitou. Protože citovaná doporučení byla v naprostém rozporu s předchozími relacemi, bylo třeba zavést ve věci nové šetření. Případ se projednával na schůzích FPS a dostával se mezitím do širších souvislostí celkového dovozu maďarských filmů do ČSR.

Poprvé na tyto souvislosti upozornilo ministerstvo školství, když doporučilo vyžádat si stanovisko nejen od zemského úřadu v Užhorodě, nýbrž i od zemského úřadu v Bratislavě, „poněvadž je na dovozu a exploitaci maďarských filmů interestováno Slovensko ještě více než Podkarpatská Rus“.¹⁷⁾ Doporučuje dále „dotázati se zemských úřadů v Bratislavě a Užhorodě, v jakých zásadních mezích by se mohl pohybovat dovoz maďarských filmů do ČSR, aby státní zájem nebyl poškozen“.¹⁸⁾

Tím byla nastolena otázka posouzení, popř. přehodnocení dovozu maďarských filmů do oblastí obývaných touto menšinou. Případ registrace Karpatfilmu ustoupil mezitím poněkud do pozadí. Z odpovědí obou vyzvaných orgánů lze plasticky doložit výše naznačený přístup státních úřadů k „nestátotvorné“ menšině. Z hlášení zemského úřadu v Užhorodě z 18. listopadu 1935 vyjímáme: „Zásadním rysem maďarské zahraniční politiky jest již po řadu let myšlenka revisionismu. Tomuto účelu slouží především také celá maďarská žurnalistika bez výjimky a revisionistické idee vystupují přirozeně stále více a více též v umění filmovém. Avšak i... maďarské filmy, které nejsou vyhraněně revisionistické...,

15) Havasův dopis z 28. srpna 1935 viz SÚA, fond MPOŽ, kar. 2349, složka Seznam filmových dovozců (Karpatfilm-Užhorod), kopie téhož in: Český filmový ústav, odbor výzkumu, kar. 1/MPOŽ.

16) Přípis zemského presidenta P. R. z 26. září 1935, viz tamtéž.

17) Připomeňme v této souvislosti, že na Podkarpatské Rusi bylo v této době celkem 8 biografů, na Slovensku kolem 50, z nichž dobře prosperující kina byla zejména v maďarských oblastech. Pro srovnání: v českých zemích bylo více než 1000 biografů.

18) Přípis ministerstva školství a národní osvěty z 10. října 1935, viz tamtéž.

snaží se nepřímo vzbuzovati ve zdejších Maďarech i ostatních národnostech ne-maďarských touhu po návratu k Maďarsku zkresleným vyličováním života v Maďarsku. Skoro všechny maďarské filmy, jež na zdejším území bývají promítány, slouží také nesporně k udržování známé maďarské mentality u zdejšího obyvatelstva např. vyličováním pitek za účasti cikánské hudby a důstojníků v husarských uniformách a pod. Navrhují tudíž, aby dovoz maď. filmů byl co nejvíce omezován a pokud to snad zásada reciprocity vyžaduje, dováženy byly filmy naprosto bezvadné a hodnotné.¹⁹⁾

Ze zprávy zemského presidenta v Bratislavě však již začíná vystupovat další významný aspekt tohoto problému, a sice aspekt národnostní snášenlivosti na Slovensku: „Slovenská verejnosc je predvádzaním maďarských filmov roztrpčená. Národné a kultúrne inštitúcie slovenské už viac razy protestovali proti predvádzaniu maďarských filmov poukazujúc pri tom na škodlivé následky pre úspešné konanie svojej činnosti, ako aj pre konsolidáciu tunajších pomerov vôbec...“²⁰⁾

Firma Karpatfilm a otázky kolem dovozu maďarských filmů na Slovensko a Podkarpatskou Rus se stávají i předmětem ostré kritiky tisku, zejména pak slovenského. Československý filmový zpravodaj uveřejňuje 24. 12. 1936 článek „Exploitatione maďarských filmů na Slovensku“, který nekriticky napadá majitele Karpatfilmu Havase za jeho dovoz maďarských filmů.²¹⁾ Proti redakci ČFZ podal poškozený Havas trestní oznámení u krajského soudu v Praze.²²⁾ Ke kritice Karpatfilmu se připojil i Filmový kurýr (č. 51 z 18.12.1936) a zejména slovenský tisk (Slovenský východ z 10.1.1937). Tyto kritiky vyjadřovaly především obavy z toho, že se dovozem rozšiřuje vliv maďarských filmů po celém Slovensku. Je třeba si při tom uvědomit, že ve 30. letech velká část slovenské populace alespoň pasivně maďarštinu ještě ovládala a při praktické neexistenci samostatné slovenské filmové produkce byly takové obavy do jisté míry opodstatněné. Na Slovensku se však promítalo velké množství dovezených cizích filmů (stejně jako v Čechách), z nich jen nepatrné procento byly filmy maďarské. Není proto možné působení maďarské filmové produkce na slovenské diváky přeceňovat. Spíše zde sehrával silnou roli akcent národní a jazykový. Vzpomeňme v této souvislosti na prudký odpor českého obyvatelstva z počátku 30. let, kdy se v Praze poprvé začaly distribuovat německé zvukové filmy.

19) Viz tamtéž.

20) Přípis prezidia krajinského úradu v Bratislavě ze dne 17. 12. 1935, viz tamtéž.

21) V této souvislosti budiž poznamenáno, že přestože Karpatfilmu registrace nebyla dosud udělena, byl jí povolen dovoz jednoho maďarského filmu ročně. Podle sdělení MV z 9. 11. 1937 dovezla firma Karpatfilm od svého založení r. 1932 do r. 1936 celkem 5 filmů, a sice každý rok jeden.

22) Smír byl nastolen zaplacením částky 300 Kč soudních výloh žalobci a omluvným článkem ve 4. čísle ČFZ z 13. 2. 1937.

V případě registrace Karpatfilmu se mezitím dostalo MO při novém šetření do svízelné situace způsobené „různým nazíráním centrálních úřadů o politické spolehlivosti žadatele“. K celé záležitosti se nakonec muselo vyjádřit i prezidium ministerské rady, resp. jeho tiskový odbor: „Havas... jako vydavatel časopisu Új Közlöny pracoval a pracuje ve prospěch československé státní myšlenky na Podkarpatské Rusi, dovede obratně polemizovat jak s revisionistickou propagandou, tak s maďarskou místní opozicí a vyvrací úspěšně maďarské lži o ČSR a uplatňuje se i při paralysování maďarské rozhlasové propagandy proti ČSR...“ Ostatně i MV konstatuje (21. 4. 37), že po novém přezkoumání otázky státoobčanské spolehlivosti Havasovy nebylo zatím možno prokázat okolnost, svědčící o jeho protistátní nebo jinak závadné činnosti. „Tiskový odbor ministerské rady dále poukazuje na kritiku některých periodik týkající se dovozu maďarských filmů Havasovou firmou a naznačuje, „že tato věc se dotýká nacionálních citů a veřejného mínění slovenského“, a konstatuje zároveň, že „nelze posoudit, nejsou-li tyto novinářské kritiky projevem konkurenčního boje mezi interesanty o dovoz maďarských filmů“, který byl zejména na Slovensku poměrně lukrativní. Slouží ke cti tohoto nejvyššího vládního úřadu, jakož i demokratického zřízení první republiky, že ani na okamžik nebyla zpochybněna občanská práva maďarské minority v ČSR: „dovozu maďarských filmů nelze zabránit už proto, že se u nás maďarské filmy nevyrábějí, a že maďarská menšina má nárok na předvádění maďarských filmů, zejména zvukových, ve své mateřštině, pokud ovšem jsou s hlediska státně-politického nezávadny.“²³⁾

Tímto přípisem z června 1937 končí veškeré prameny k letitému sporu kolem registrace půjčovny maďarských filmů v Užhorodě. Lze se však domnívat, že po všech zmíněných peripetiích registrace Karpatfilmu udělena byla. I bez ní mohla ostatně – jak již zmíněno – dovézt alespoň jeden film za rok.

V průběhu roku 1937 zesílily ve slovenském tisku výpady proti dovozu maďarských filmů na Slovensko. Žlučovitý tón i obsah těchto článků nám zejména dnes nezní nijak vzdáleně. Z exploatace maďarských filmů na Slovensku byla obviňována pražská vláda a byly jí podsouvány různé protislovenské záměry. Kapitálová a technická slabost neumožňující rozvinout vlastní filmovou tvorbu vedla Slováky k určité frustraci, kterou si však kompenzovali svými útoky proti ústředním orgánům, jež řídily filmový obchod pro celé území státu.

Jedním z charakteristických článků tohoto druhu byl novinový článek z března 1937 pod názvem „Urobte poriadok v dovoze maďarských filmov.“²⁴⁾ Ocitujeme z něho podstatné pasáže: „V poslednom čase konštatujeme priamo

23) Přípis předsednictvu ministerské rady ze dne 28. července 1937, viz tamtéž.

24) Viz „A Zet“, 7. března 1937, č. 57.

inváziu maďarských filmov na Slovensku. Dovočná komisia pri ministerstve obchodu (míněn FPS – pozn. M. D.) bez debaty povoľuje maďarské filmy azda preto, aby oplátila Maďarom ich protesty proti nášmu Jánošíkovi v Benátkach... Slovenská tlač a slovenské kultúrne korporácie nie raz protestovali proti dovozu maďarských filmov, ale ministerstvo obchodu... nechce počuť slovenské protesty.

Príliv maďarských filmov zavinilo priamo MO... pražské firmy zahrnuli dovočnú komisiu žiadosťami o maďarské filmy. Dovočná komisia musí byť demokratická a dovoz všetkých žiadaných filmov musí povoliť.“ Dále autori článku farizejsky poukazujú na to, že chťejú ukázať „svetu len svoju mieromilovnú a demokratickú menšinovú politiku. Maďarskými filmami vyhovujeme len želaniu maďarskej menšiny po ich kultúru, – ak sa im totiž podarí nájsť v maďarských filmoch aspoň stopy po kultúre“(!). Článok sa pak zabýva spôsobom, „aký by sme tento á priori povolený dovoz finančne využili pre potreby Slovenska. Za dnešného systému zisk majú len Maďari v Maďarsku a na Slovensku“. Oni kupujú a oni predávajú, – oni zarábajú,“ a prichádza s pozoruhodným nápadom: „zaľožiť slovenskú filmovú požičovňu, ktorá by bola poverená dovozom maďarských filmov. Bola by to záruka spoľahlivosti a hlavne zisk z dovozu maďarských filmov by sa mohol obrátiť na výrobu slovenských propagačných filmov (!) zejms. o lázeňských miestach na Slovensku.“

Tyto a podobné myšlenky, jež patrně libě zněly mnohým slovenským interesantům, vycházely však z naprostého nepochopení zásad tržního systému v obchodu s filmem. Monopol skupiny dovozců filmů na národnostním základě, a to ještě výlučně pro Slovensko, byl samozřejmě z mnoha důvodů nepřijatelný. Dovoční povolení se vydávalo pro celé území státu a pro všechny dovozce platily stejné podmínky.

Vraťme se však k situaci v dovozu maďarských filmů do ČSR. Filmová výměna mezi oběma státy se odehrávala – jak jsme se již zmínili – na zásadách kompenzace: za jeden dovezený maďarský film se musel vyvést jeden československý, resp. český. V této otázce však vznikala řada problémů v tom, že vyvezený čsl. film byl sice maďarskou cenzurou propuštěn, ale většinou už nebyl v Maďarsku veřejně promítán. Nebylo tomu tak patrně z důvodů politických, nýbrž ryze obchodních. Jako kompenzační filmy byly z čsl. strany nabízeny filmy označované již tehdy za podprůměrné: *Skalní ševci*, *Strýček z Ameriky*, *Cácorka*, *Růžové kombiné*. O československé filmy nebyl v Maďarsku zájem také z důvodů jazykové bariéry a nákladnosti výroby titulků.

Z interní informace MO ze 4. 2. 1938 vyplývá, že „poptávka po maďarských filmech na Slovensku jest dosti čilá, že slovenské biografy na nich slušně vydělávají, takže prodej jejich jest tak přitažlivý, že na ně lze navázati jiné méně obchodní filmy, např. československé neb jiné cizozemské.... Německé verze maďarských filmů... lze hráti u nás v německém území a vyměňují se za německé verze našich filmů.... Proti častému hraní maďarských filmů však protestují

slovenské osvětové kruhy a žádají, aby dovoz těchto filmů nepřevyšoval ročně 7 – 8 filmů.²⁵⁾

Jaká tedy vlastně byla bilance v dovozu maďarských filmů do Československa? Z výročních zpráv MO vyplývají následující údaje: V roce 1935 se do ČSR dovezlo celkem 7 maďarských filmů,²⁶⁾ r. 1936 již 8 a roku 1937 stoupl počet na 12. Po silících protestech ze Slovenska a v souvislosti se zhoršujícími se vztahy mezi oběma státy byl v roce 1938 počet dovezených maďarských filmů redukován na pět. K tomu se ještě ročně vyrábělo resp. opatrovalo titulky kolem 20 filmů v jazycích národnostních menšin. I z tohoto počtu mohl tedy být určitý počet – patrně však velmi malý – určen pro maďarské diváky; přesné číslo však doložit nelze.

Ministerstvo obchodu si vyžádalo další dobrozdání od zainteresovaných úřadů a korporací. Na dotaz Filmového poradního sboru sděluje např. Ústřední svaz kinematografů (dále ÚSK – pozn. M. D.), že „maďarský film nelze vyloučiti z čsl. trhu a to jednak z důvodů zahraničně-politických (přátelštější vztah k Maďarsku), jednak a hlavně z toho důvodu, že maďarská menšina v ČSR má právo slyšet film v mateřské řeči maďarské a že takovýto film dosud nebyl v ČSR vyroben. Jest však třeba nalézt vhodný počet filmů maďarských, které by slovenské kinematografy stačily zkonsumovati bez újmy filmů domácí výroby.... Za nejlépe odpovídající a spravedlivý počet maďarských filmů povolených k dovozu do ČSR považujeme 5–8 filmů ročně.“ ÚSK žádá dále, aby zásada reciprocity byla doplněna tím, „aby čsl. filmy dovezené do Maďarska byly nejen předloženy cenzuře, ale aby také byl maďarský dovozce povinen prokázati, že film byl promítán a zejména, že byl promítán v místech, kde je československá menšina.“ Doporučuje dále, aby při povolování dovozu maďarských filmů byl přizván zástupce slovenských kinomajitelů ovládající maďarštinu a zdůrazňuje potřebu, aby „registrační poplatky z maďarských filmů byly v první řadě určeny k podpoře výroby filmů slovenských, jichž se v loňské produkci jeví citelný nedostatek.“²⁷⁾

Mezitím v březnu 1938 zastavil FPS dovoz maďarských filmů do Československa úplně a MO požádalo ministerstvo zahraničí, aby vyšetřilo, kolik čsl. kompenzačních filmů se skutečně v Maďarsku veřejně předvádělo (!). K otázce požadovaného omezení dovozu maďarských filmů do ČSR se postavilo záporně i naše vyslanectví v Budapešti ve svém přípisu z 28. března 1938:

„Podle zdejšího názoru jest přítomná doba, kdy hledáme určité normalisování vztahů s Maďarskem nevhodná k tomu, aby bylo přikročeno u nás k opat-

25) Viz SÚA, fond MPOŽ, kar. 2348, složka: Maďarsko-filmové záležitosti; kopie in: Český filmový ústav, odbor výzkumu, kar. 1/MPOŽ.

26) Pro srovnání v témže roce: USA 154, Německo 75, Rakousku 20, Francie 15 a Velká Británie 10.

27) Přípis ÚSK v ČSR ze 17. března 1937, viz tamtéž jako pozn. 25.

ření ve věci filmů, která by způsobila rozladění a působila dojmem, že jde o omezení kulturních potřeb a možností zábavy maďarské minority u nás. Nelze totiž pouštět se zřetele, že jest u nás přes 700.000 obyvatel maďarské národnosti, kteří budou vždy tvořit spolehlivý kádr návštěvníků filmů hraných v maďarské řeči. Naproti tomu my podobného káдру návštěvníků československých v Maďarsku nemáme a o československé filmy není u zdejšího obecnstva žádného zájmu. Pokud jest zde vůbec zájem o cizí filmy, přicházejí v úvahu jedině kvalitně prvotřídní filmy americké a francouzské.... Vzhledem k tomu soudí zdejší úřad, že nebylo by na místě vymáhati změnu nynější praxe v oboru filmovém.“²⁸⁾

Ministerstvo obchodu jako kompetentní orgán v této věci se ocitá v nepříjemném postavení. Na jedné straně sílí tlak ze Slovenska, žádající omezení dovozu maďarských filmů, a na straně druhé není možné tento dovoz z důvodů zahraničně politických jakož i menšinových práv Maďarů nijak razantněji redukovat. Po vyslechnutí postojů zainteresovaných úřadů a sdružení padlo k této věci konečné rozhodnutí na 145. schůzi FPS dne 18. března 1938. Bylo usneseno, „aby maďarské filmy byly povolovány tehdy, když dovozce prokáže se kompenzačním obchodem vývozem čsl. filmu do Maďarska – a censurním listem, vydaným maďarským úřadem pro ČSR.“ (Důkaz o veřejném promítání příslušného čsl. filmu tedy nebyl nakonec vyžadován, i když se o tom vážně uvažovalo). „Bude při tom vzat zřetel, aby dovoz maďarských filmů do ČSR příliš nevzrostl a aby se pohyboval mezi 6 – 8 filmy ročně.“ (!)²⁹⁾ Toto řešení znamenalo určitý ústupek požadavkům slovenské strany, ale hrála při tomto rozhodnutí i snaha vymanit se z prohlubující se zahraničně politické izolace československého státu na jaře 1938. (Jak jsme se již zmínili, byl tímto výnosem omezen dovoz maďarských filmů z počtu 12ti v roce 1937 na pouhých 5 v roce 1938.)

Postupující odstředivé tendence na Slovensku našly si téhož roku i svůj specifický výraz ve filmovém obchodu. Z okruhů pisatelů výše zmíněného článku „Urobte poriadok v dovoze maďarských filmov“ se v květnu 1938 ustavilo Konzorcium pre dovoz maďarských filmov se sídlem v Bratislavě. Jeho zakladatelé se stali slovenští majitelé několika kin v Bratislavě, v Nových Zámkoch a v dalších místech, většinou z oblastí maďarské menšiny. Vycházejíce z premis zmíněného článku, obrátili se svým memorandem na MO do Prahy. Kritizují v něm především současnou kompenzační praxi v dovozu a vývozu filmů s Maďarskem a žádají, aby – vzhledem k tomu, že maďarské filmy se exploatují zejména na Slovensku, byl právě jejich Konzorciu svěřen monopolní dovoz maďarských filmů pro Slovensko, neboť „dovoz... a exploitovanie nesmie byť zverené indife-

28) Viz tamtéž.

29) Viz tamtéž.

rentným komerčním kruhom pražským alebo brnenským,..., ale musí mať svoje sídlo a svoje korene na území Slovenska....“ V memorandu se žádá, aby

- 1) Konzorciu byl na 5 let udělen monopol na dovoz a exploataci maďarských filmů na Slovensku;
- 2) aby byla zrušena zásada kompenzace vývozce čsl. filmů do Maďarska;
- 3) protože se maďarské filmy předvádějí jen na 1/3 státního území zavazuje se konzorcium platit jen 1/3 dovozního (registračního) a cenzurního poplatku (!);
- 4) získané peníze za dovezené maďarské filmy půjdou na zvláštní „Slovenské kúpeľné konto“ a „venované budú na podopretie cudzineckého a turistického ruchu na Slovensku“.³⁰⁾

Obsah memoranda vyniká zejména neznalostí základních reálií filmové politiky v ČSR a svými militantními požadavky – dovolává se přitom specifik Slovenska – nesměřoval k ničemu jinému, než ke snaze vyvzdorovat si neúnosné výhody a systém úlev a preferencí. Podobné požadavky nebyly samozřejmě v tržním kapitalismu první republiky splnitelné, protože i kinematografie a filmový obchod byly součástí tržního hospodářství.

Ke zmíněnému memorandu si MO vyžádalo příslušná posouzení, z nichž jednoznačně vyplynulo, že navrhovaná úprava je zcela v rozporu s platnými zásadami filmové politiky.

- 1) V dovozní praxi platila zásada, že dovoz filmů nesmí být kumulován v jedné ruce a „kdyby bylo dáno jediné společnosti naprosto monopolní postavení jak v dovozu tak i v půjčování maďarských filmů na Slovensku, mělo by to neblahý vliv na cenový a vůbec celý vývoj filmového trhu na Slovensku.“³¹⁾
- 2) Upustit od kompenzace dovozu s vývozem našich filmů do Maďarska nebylo možné, protože by československé filmy vůbec do Maďarska nepronikly. Nehledě k tomu, že maďarská strana se zavedeným způsobem souhlasila.
- 3) Snížení dovozních poplatků za maďarské filmy by se stalo preceden-tem pro podobná opatření při dovozu filmů z ostatních států, pro něž platila stejná pravidla. Uvědomíme-li si, že tyto poplatky tvořily fond, z něhož se financovala čsl. filmová výroba, pak by takové snížení znamenalo zhroucení filmové produkce v ČSR. Návrh platit dovozní

30) Viz tamtéž.

31) Viz přípis ÚSK v ČSR z 20. června 1938, tamtéž.

poplatky ve výši 1/3 byly odmítnuty s tím, že dovozní povolení se vydává zásadně pro celou republiku.

- 4) Požadavek na oddělení financí z filmového obchodu na jinou hospodářskou činnost „by bylo nebezpečným praejudicem pro jednání s jinými státy, kde všude stojíme na zásadě odděleného hospodaření s filmovými penězi.“³²⁾

Ústřední svaz kinematografů ve své zprávě ještě akcentuje rozhodnutí Nejvyššího správního soudu, podle jehož výnosu „není možno vylučovati z možnosti dovozu určité osoby resp. skupiny osob, což by se však stalo nutným, kdyby návrhu konsorcia na vytvoření dovozního monopolu mělo býti vyhověno.“³³⁾

MO rovněž zpochybňuje složení konsorcia s tím, že jde o osoby „které nemají dostatečné praxe a znalosti v oboru filmovém a zejména půjčovenském, takže ani v tomto ohledu není zaručen odborný postup.“

Posledním pramenem k otázkám dovozu maďarských filmů ve 30. letech je přípis MO poslanci Národního shromáždění panu R. Liškovi do Bratislavy ve věci zmíněného memoranda. Jsou v něm velmi seriózně vylíčeny veškeré důvody, proč je toto memorandum odmítnuto a návrh konsorcia mírně označen za „neschůdný“, neboť „jeho uskutečnění by bylo velmi závažný praejudice pro celou dovozní praxi.“³⁴⁾

Jaká asi byla reakce členů konsorcia se již sice z fondu MO nedozvídáme, ale nebude tak těžké si ji představit. Jistě nebylo tak těžké označit za původce všech béd na Slovensku pražské úřady. Abychom však předešli opakovaným stereotypům, budiž na závěr uvedeno: Dovozní praxe byla taková, že dovozní poplatky za všechny v ČSR (a tedy i na Slovensku) exploatované filmy se soustředily do filmového fondu u Zemské banky v Praze. Tento fond byl spravován již zmíněným Filmovým poradním sborem při MO. Pokud se příslušnému autorovi scénáře či filmaři podařilo tuto komisi na základě kvality předloženého scénáře nebo již natočené části filmu přesvědčit o hodnotě svého díla, pak mohl z tohoto fondu čerpat určitou finanční podporu. Při posuzování předložených děl se postupovalo – jak vypovídají prameny – mimořádně přísně a odpovědně. A je třeba předeslat, že u této komise se mohl ucházet o podporu každý občan státu či korporace, která měla co nabídnout. Pokud tomu však bylo ze strany slovenských filmových tvůrců během 30. let jen ve zcela nepatrné míře, pak to zajisté nebylo způsobeno diskriminací ze strany Prahy. Příčiny této skutečnosti je proto třeba hledat někde jinde.

32) Viz odpověď MO na memorandum z 14. 7. 1938, tamtéž.

33) Viz pozn. č. 31.

34) Viz pozn. č. 32.

SUMMARY

The Cultural and Political Background of the Import of Hungarian Films into Czechoslovakia in the Late 1930s

Miloš Dostál

Since the constitution of the Czechoslovak Republic in the autumn of 1918 and during the whole inter-war period, Hungary had pursued a revisionist policy. This was reflected in the relations between the two countries and was expressed specifically in the exchange of films.

The Hungarian films imported into Czechoslovakia in the thirties were screened mainly in Slovakia and Ruthenia, where there was a Hungarian ethnic minority consisting of more than 700.000 persons. The imported Hungarian films were strictly censored by the respective Czechoslovak authorities: the film censor's office, forming part of the Ministry of Interior (as regards the problems of the security of the state and those of morality) and the Cinematographical Advisory Board, consisting of the representatives of several ministries and film companies. This Board was attached to the Ministry of Trade and was competent to deal with all the problems connected with the production, and subsidizing, of Czechoslovak films and the import and export of films. The Czechoslovak side suspected that Hungarian revisionism might be exported to Czechoslovakia through films and was afraid of political indoctrination. Therefore, only Hungarian films free of political slants or of slants that merely might have been deemed to be such, were imported into Czechoslovakia.

Many archive documents from central authorities and ministries give evidence of the way in which the activities of the Hungarian ethnic minority in Slovakia and Ruthenia were followed, especially as to so-called loyalty to Czechoslovakia's statehood. Very interesting documents concern especially a request for the registration of the Hungarian „Karpafilm” distribution company, based in Užhorod, the capital of Ruthenia. As this was a firm for the distribution of Hungarian films intended for the Hungarian cinemagoers in Ruthenia and Slovakia, the Ministry of Trade closely examined the „political and state reliability” of the applicant, importer Emil Havas-Handelsmann. The registrations of this film distribution company dragged on for several years. Police authorities, authorities of lands, the ministries interested in this matter and, finally, the Prime Minister's office gave their opinions. The problem was that some authorities and film companies considered the applicant to be a covert exponent of Hungarian revisionism while others regarded him as a reliable supporter of Czechoslovakia's statehood.

Subsequently, the problem of the registration of Karpafilm grew into the more general problem of the import of Hungarian films into Czechoslovakia, especially Slovakia. Among people interested in spreading Slovak culture, the increasing import of Hungarian pictures was felt to be an attack against the process of the Slovaks' realization of their national identity. In the Slovak press, attacks were spreading against the number of the Hungarian films imported into Slovakia; this number increased every year and reached

12 in 1937. The exploitation of these films in Slovakia was blamed on the government in Prague and anti-Slovak intentions were attributed to it. Under the pressure coming from Slovakia, where the limitation on this import was demanded, and because the exchange of films between the two countries was stagnant as a result of Hungary's lack of interest in Czechoslovak films, the import of Hungarian films into Czechoslovakia was stopped at the beginning of 1938. It was renewed in the spring of 1938, but the total of the films imported annually was to be reduced to 6-8.

The authorities in Prague were always in a very delicate situation as to the import of Hungarian films into Slovakia. On the one hand, they were criticized by the Slovak side for undermining the Slovaks' national consciousness, but on the other they were aware of the ethnic rights of the Hungarian minority. Credit shall be given to these authorities and the democratic regime in pre-war Czechoslovakia for having never cast doubt, in spite of the objections expressed by Slovaks, upon the right of the Hungarians living in Czechoslovakia to watch films made in their mother tongue. It can be assumed that this attitude played its role, which was not negligible, in gradually winning the Hungarian minority in Czechoslovakia for the idea of its statehood.

DALEKÁ CESTA ALFRÉDA RADOKA

(část první)

Jiří Cieslar

I.

V písemné pozůstalosti Alfréda Radoka se zachovaly dvě strojopisné stránky režisérových „Poznámek“ k připravované premiéře *Daleké cesty*. Čteme v nich mimo jiné: „Následující historie se nám stala při sestřihu: Vybírali jsme pro začátek filmu scény z německých žurnálů. Jako kontrast pro slova tehdejšího 'vůdce nacionálně socialistického práva' jsme použili popravu polských vlastenců. Museli jsme z technických důvodů projíždět onu scénu několikrát. Dovedete si představit, jak je člověku, když se trochu nad takovým záběrem zamyslí. Ale nedovedete si představit, jak se vám najednou ukáže filmová skutečnost strašnou skutečností, když si film pustíte obráceně. Nejdřív kouř z kulometu, výstřely. Pak mrtví groteskně vstávají a jsou znovu připraveni. Znovu se naposled ten docela maličký chlapec otočil ke zdi, jako kdyby cosi hledal. A pak byl znovu a ještě jednou připraven... Film zůstane filmem. A stroj strojem. Stačí stisknout páčku a točí se to pěkně obráceně. Horší je to s lidským srdcem a rozumem. Jak z těch dvou věcí vymazat nenávist?“ Zdá se mi, že v těchto větách Radok nepopsal jen jednu bizarní zkušenost od střihačího stolu, ale že tu mezi řádky vyjadřuje i něco podstatného o svém vztahu k filmu. Viděl v něm nástroj, který deformací skutečnosti může vyvolávat v divákovi pocity a myšlenky, k nimž při běžném vnímání běžně podané reality nemůžeme dospět. Deformací či stylizací se zjevuje vnitřní pravda skutečnosti, její ukrytý existenciální rozměr rozložitelný do těch nejzákladnějších pólů (láska – nenávist). Budeme-li sledovat Radokovu zkušenost: zpětně promítnutý – navracený obraz tragické situace objeví v ní její další, spodní, „strašlivou“ sílu; umělé navrácení v ní zvýrazní její faktickou nenávratnost; groteskním protipohybem zpět proti proudu času se vyvolá zdánlivá naděje, že v každé vteřině lze ještě volit z více možností, zasáhnout do běhu událostí, ale s tím, že teď už je nenapravitelně pozdě. Deformací realita ožívá, zvrstvuje

se: strhne nás do svého potenciálního dramatu, do hry svých možností, nových souvislostí. Tak zřejmě Radok cítil film. V *Daleké cestě* sice nešel tak daleko, aby skutečnost „navracel“ jako na střižném stole, převrací ji však jinými způsoby, které si s efektem ze střižny nežadají.

II.

Když čtyřiatřicetiletý Alfréd Radok začal na podzim roku 1948 natáčet *Dalekou cestu*, měl s filmem jen krátkodobé dílčí zkušenosti. Pamětníci nicméně vzpomínají,¹⁾ že už první poválečné Radokovy divadelní inscenace v Divadle 5. května, kde Radok v roce 1945 režíroval *Vesnici žen* a *Veselou vdovu*, měly v sobě „něco filmového“ – cit pro filmové specifikum, zužitkované pro potřeby divadelního jeviště. Tehdy, v prvních poválečných měsících seznámil hudebník Jiří Sternwald Radoka s dokumentaristou Františkem Sádkiem, který s Radokem sepsal scénář podle povídky Jarmily Svaté Petr zbláznil město. Producenti tuto recesistickou pohádku, fantazijní leporelo nesouvislých, někdy doslovně se opakujících scén považovali spíše za provokaci než za seriózní projekt a odmítli jej. V roce 1947 Sádek debutoval v hrané kinematografii secesní anekdotou *Parohy* a Radoka přizval – budeme-li citovat titulky filmu – k „umělecké spolupráci“. Radok se zčásti podílel na výběru herců a spolu s výtvarníkem Josefem Svobodou i na důsledné stylizaci secesních interiérů. Zajímavý secesní dekor však těžko mohl zachránit to, co se v něm odehrávalo: plytký příběh o dvou ctnostných manželech, kteří se mylně podezírají z nevěry. Jde o neobratný, přesto ne bezcenný experiment. O pokus o clairovskou veselohru ze skromného proudu české kinematografické neosecese, k níž sám Radok později přispěje svým *Dědečkem automobilem*. (Alespoň jeden pamětnický detail: Radok podle svědectví Františka Sádka „zdáli“ přihlížel natáčení, občas přicházel s „nápady“, zejména prý dbal o „koncovky“, tedy o expresivní pointování některých scén, a to budiž považováno za cosi už zjevně „radokovského“.)

Nedostatek profesionálních zkušeností s filmem však divadelního režiséra Radoka ve vztahu k dobové kinematografické produkci spíše osvobozoval než handicapoval. Originalitu *Daleké cesty* pochopíme i odtud, z faktu, že Radok přistupoval ke své prvotině s představami markantně vyhraněného kumštýře a současně jakéhosi nezávislého, „branží“ neposkvrněného externisty, který se programově obrací proti dobové, úzce popisné kinematografické konvenci. Řečeno jeho slovy ze strojopisných úvah nad předlohou, filmovou povídkou Erika Kolára *Cesta* (až ve scénáři se objevuje adjektivum „daleká“), protestuje proti „nebásnivému kopírování skutečnosti všedního života, jak se nyní vyrábí většina

1) Odvolávám se tu na své rozhovory s paní Marií Radokovou, vdovou po režisérovi, s režisérovým bratrem Emilem Radokem, s Jiřím Sternwaldem a Františkem Sádkiem.



Alfréd Radok za kamerou při natáčení Daleké cesty v Terezíně

našich filmů“, a odmítá pokulhávání mezi divadlem, románem a takzvaným filmovým civilismem. Na druhé straně možná právě onen nedostatek filmařských zkušeností a zcela jistě fatální historická chvíle, poúnorový zlom, vysvětlují, proč Radok své troufalé vize neuplatnil tak, jak si představoval.

Zabývejme se krátce Radokovou vidinou ideálního filmu. Radok před natáčením Daleké cesty, i v letech následujících, jak o tom svědčí jeho rodinné Paměti²⁾ z počátku padesátých let i jeho filmové rozvahy z let šedesátých, spojoval svou představu filmu s pojmem „umělecké reportáže“. Kritizuje přitom pouhý „filmový civilismus“, jde mu o „stylizaci obrazu i dikce“. Sní o čistém nedivadelním, neliterárním filmu, ale zároveň z divadelních zkušeností čerpá. Výčtem těchto různorodých představ ovšem nepřistihujeme Radoka v nesrovnalostech, ale jsme přímo u kořene jeho koncepce filmu jako **mnohovrstevné, kontrastní stavby**. Radok snil o filmu, v jehož struktuře by se prostupovala vrstva realisticky popisná s vrstvou výrazně stylizovanou. V reportážnosti, byť i reportážnosti

2) Nazývám tak strojopisný soubor deníkových záznamů, které v první polovině padesátých let Radok adresoval své malé dcerce Barunce. Deník je ve vlastnictví paní Marie Radokové.

předstírané, fiktivní, to jest ve skutečném či jen zdánlivém dokumentarismu, viděl něco filmově specifického. Ale jen za toho předpokladu, že dokumentaristický záznam se dostane do kontaktu se stylizací, metaforou a přispívá tak k vyšší, artistní struktuře díla. V Radokově pojetí má tak pojem reportáž význam zcela speciální. Dobře to osvětluje pasáž z jeho Pamětí,³⁾ kde se zájmem reaguje na Zavattiniho úvahy o neorealismu (přetiskla je v roce 1953 Film a doba). Nachází v nich ex post potvrzení svých záměrů z *Daleké cesty*, ale také si vyjasňuje to, čím se od neorealistické konfese odlišuje: „Podstatný rozdíl mezi mým názorem a názorem Zavattiniho je asi ten, že já chci ze skutečnosti všedního života vzít jen takzvaný policejní raport a pak jít dále ke skutečnosti umělé a umělecké...“.³⁾ Nástroj, kterým lze suchou zprávu o všední skutečnosti pozdvihnout ve skutečnost umělou, viděl v rytmu. Rytmem, který charakterizoval jako „partituru obsahu“, lze rozehrát spoje mezi jednotlivými vrstvami filmové stavby. Vytvářejí se tak ony „reportážně“ naléhavé, nové souvislosti a skutečnost se „reportážně“ odkrývá, viděná z různých úhlů, odlišných pohledů.

Na pozadí této představy mnohovrstevného filmu se rodil Radokův filmový debut, při němž si režisér svou koncepci umělecké reportáže teprve ujasňoval. Tím nepopírám stopy dalších vlivů v *Daleké cestě*, ať už pramenily z německého filmového expresionismu, či z ejzenštejnovského chápání filmu jako rafinované montáže obrazových a zvukových atrakcí. Elementární hravostí s instrumenty filmového vyjadřování i onou odpoutanou svobodomyšlností debutanta Radok také připomíná začínajícího Orsona Wellese. I *Občan Kane* byl – v míře ovšem podstatně dovršenější – kombinací stylizované reportáže a bohatě zvrstveného vypravěčství. Není pak nezajímavé zjištění, že Radok měl možnost *Občana Kanea* zhlédnout ještě před natáčením *Daleké cesty*. V anketě Mladé fronty z roku 1947⁴⁾ jako svůj největší zážitek sezóny uvádí právě Wellesovo arcidílo. Ale podobně jako na divadle, ani ve filmu Radok nebyl eklektik. Nacházel si ojedinělá příbuzenství, která mu jen potvrzovala to, co už sám promýšlel.

III.

Radok při úvahách o filmu-umělecké reportáži byl přirozeně ovlivněn i tématem, které si zvolil pro svou prvotinu. Židovská genocida, ilustrovaná na osudech pražských Židů, kteří se chystají k transportům a později prožívají své peklo v terezínské pevnosti – to bylo téma, které Radok po celý život, a tím spíše nedlouho po válce, cítil jako neumlčitelnou, ne minulou, ale přítomnou bolest a problém. Trauma, které si pro vyjádření přímo žádá takovou formu, jež vytváří iluzi čehosi stále přítomného. A tím se znovu dostáváme k žánru, který Radokovi v jeho zvláštním pojetí tento nárok splňoval: k reportáži.

3) *Paměti*, s. 94.

4) „Mladá fronta“, 25. 12. 1947.



Příjezd tyfového transportu do Terezína



Kára s mrtvolami tažená terezínskými uličkami

Jen v prvním plánu chtěl *Dalekou cestou* vzpomínat – vzpomínat na otřesnou skutečnost genocidy, která zasáhla i jeho rodinu. Z otcovy strany byl židovského původu: jeho otec prošel terezínskou Malou pevností a později na sklonku války zahynul v Mauthausenu.⁵⁾ Umučen byl i jeho dědeček a další příbuzní. Sám byl na podzim roku 1944 odvezen do koncentračního (nikoli vyhlazovacího) tábora Klettendorf u polské Wrocław, odkud se mu v únoru 1945 podařilo uprchnout. Zbylé válečné týdny se ukrýval v Praze. Radok se však na fenomén genocidy chtěl dívat hlavně „aktuálníma“ očima psychologa, který hledá příčiny, motivy rasistické nenávisti. A hledá ji nejen u „těch druhých“ – u Němců, ale i v těch, kteří jí uvolňovali prostor „v nás“, to jest v „komplexech méněcennosti, nenávisti, v pudu po vykořisťování.“⁶⁾ Obecně řečeno: v různých modifikacích duševní ubohosti, která skrytě determinovala jak vrahy, tak ty, kteří jejich řádění v českém prostředí mlčky přihlíželi či dokonce na něm parazitovali. Tak alespoň Radok rozmyšlel nad filmovou předlohou. S Erikem Kolárem například původně plánoval paralelizovat scénu, v níž „němečtí studenti taktují amatérské popravy židovských profesorů v Berlíně“, ⁷⁾ se scénami, ve kterých se české „národní“, antisemitsky laděné studentstvo dostává do křížku s těmi, kteří se Židy sympatizují. Těžko v tuto chvíli říci, zdali se na odstranění těchto scén, hledajících fašismus nejen „tam“, ale i „zde“, podílela cenzura pounorového režimu. Či zdali Radok sám v těchto obrazech nakonec spatřil příliš doslovné vyjádření svých pocitů. V konečné *Daleké cestě* se projevy domácího antisemitismu zúžily na postavu nadřízeného lékaře a na figuru nestýdatě rabujícího domovníka (František Kreuzmann). Postava ševce Bureše (J. O. Martin) pak reprezentuje neagresivní lidový antisemitismus, vyvolaný spíše neinformovaností než bytostnými sklony.

IV.

V *Daleké cestě* se prolínají tři vyprávěcí proudy: série šotů z dobových předválečných a válečných dokumentů; vlastní melodramatický příběh rasově „smíšené“ manželské dvojice a jejích příbuzných; soubor zvláštních metaforických scén, které souhrnně nazvěme „obřady“.⁸⁾

5) Radok si o svatodušních svátcích roku 1954 poznamenal s myšlenkou na svého otce (a Baruščina dědečka): „Dali jsme tatínkovu fotografii (fotografii tvého dědečka Viktora) na knihovnu, vázu s květinami a svíčku jsme zapálili. Rozplakal jsem se. Byl jsem ráno v kostele a vzpomínal jsem. Jaká to musila být smrt a jakou strašnou hrůzu nemohl dědeček světit živým, když živ, byl již mrtev. Tady je pravá samota, v takovém umírání v koncentračním táboře. Ti, kteří chodí navštěvovat hřbitovy a klidné hřbitůvky jsou šťastni, jako Ti, kteří dnes již odpočívají. A já jsem na Malé pevnosti v Terezíně, s poslední myšlenkou a Tvého dědečka...“ *Paměti*, s. 74.

6) Z fotokopie Radokových poznámek ke Kolárově filmové povídce *Cesta*, s. 1. Zapůjčeno z archivu dr. Hedvabného

7) Tamtéž s. 3.

8) Lucie Broukalová v seminární práci *Radokova Daleká cesta* (kritický seminář na katedře divadelní a filmové vědy, FFUK 1990) pojmenovává tři vrstvy *Daleké cesty* takto: nosná vrstva dějová, relativně samostatné nedějové prvky a dokumentární záběry.

1. Myšlenka obklopit příběh dokumentárním rámcem patří Radokovi. V Kolárově povídce ani v pozdějším scénáři, který psal Kolár s Radokem a asistentem režie Mojžíšem Drvotou, o dokumentech ještě není zmínka. Ve filmu tvoří pro hrané scény pevný rám podobný cihlovým zdem svírajícím terezínský život do uzavřeného prostoru. Radokovi židovští hrdinové žijí svůj izolovaný život už v předterezínské epoše, v pražském ghettu, oddělení od okolního světa, který však jimi násilně – jako by se ale ani dotekem nechtěl pošpinit – manipuluje. Řečnické exhibice fašistických pohlavárů, parádující němečtí vojáci z dokumentárních záběrů, to vše se odehrává ve vztahu k hrdinům někde nesmírně daleko, za hradbami pražského a terezínského ghetta. Současně víme, že každé slovo či „gesto“ z dokumentárního horizontu mohlo mít – a také mělo – pro hrdiny fatální důsledky. Uzavřený život figur probíhá jakoby mimo čas: o běhu „Velkých dějin“ se dovídáme takřka výhradně z dokumentárního rámce. Výjimečně dojde k výslovnému prolnutí obou vrstev: tak dokument informuje o přítomnosti Heydricha na Pražském hradě a vzápětí v hrané scéně zprávy z rozhlasového přijímače, podávající seznam popravených, signalizují posunutí času do dnů po diktátorově smrti.

Radok zařadil do dokumentární série také záběry z filmu Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935). Z tohoto proslulého propagandistického snímku převzal například některé projevy nacistických pohlavárů i záběry na jejich jména v podobě světelných nápisů-neonů, které u Riefenstahlové mají zaujmout svou použitavou zářivostí, kdežto v kontextu Radokovy montáže z nich „září“ spíše dryáčnický, laciný třpyt. Sledujeme-li film Leni Riefenstahlové s myšlenkou na záběry, které si Radok vybral, ukáže se jeho záměr vyjmout z režisérčina díla zvláště drobné, takřka ornamentální, fetišistické detaily: například záběr na nacistické „standarty“, na monstrózní říšskou orlici či obří hákový kříž. Nad výběrem dokumentů si lze rovněž uvědomit, že Radok natáčel svůj film v ještě rozjitřené poválečné době, s emocionálně zbarvenou rozhořčeností nad nacistickou propagandou, založenou na lži. I zde používá kontrastů: hovoří-li komentář o „novém pořádku“, zavedeném v německé říši, připojuje Radok k těmto slovům záběry na „pořádkumilovné“ koncentrační tábory a vzápětí na haldy mrtvol. Podobně k úvodním slovům jednoho z nacistických předáků „Die Wahrheit ist das Fundament...“ napojuje záběry na terezínskou bránu, do níž proudí noví vězňové a z níž v protisměru jsou vynášeny rakve. Už v této úvodní sekvenci se tedy exponuje téma pravdy a lži, reality a propagandy. Připomenutá scéna s terezínskou branou je současně příkladem nahraného dokumentu, reportážní mystifikace: tato scéna se později vrátí ve svém „adekvátním“ prostředí, t. j. v hrané terezínské sekvenci.

Slovní komentář k dokumentům tvoří další, relativně samostatnou vrstvu filmu. V podání Václava Vosky je natolik stylizován, že nese významy nejen v obsahu slov, ale i ve způsobu projevu, v dikci, v tempu. Komentátorův hlas

jeví stopy únavy, vyčerpání, kdy jako by pod nátlakem či v rezignaci opakuje nacistické slogany. V tu chvíli se proměňuje v hlas oběti, přinucené tlumočit příkázaná slova. Místy má až ironické zbarvení, vyjadřuje zkušený nadhled, ale nadhled prožitku (nejde tedy o ironii excelujícího pohledu zvenčí, která dominuje v Rommově stříhovém dokumentu *Obyčejný fašismus*). Ve Voskově přednesu postřehneme i záměrná zaváhání, náznaky zadrhnutí v řeči, tedy hlasové znaky vyčerpanosti, jež poznamenává i finální, ne-happyendovou scénu poválečné návštěvy hrdinů na terezínském hřbitově.

2. Z příběhu židovské lékařky Hany a jejího árijského manžela Toníka Radok vytvořil jen „orientační“ dějovou kostru. Do ní zavěšuje scény metaforické, v jádře nadindividuální, na nichž mu nejvíce záleželo. Tak figura lékaře Toníka, který měl v pražském prostředí zosobňovat jakýsi zdravě plebejský prvek, člověka „moderně“ praktického, činného – povážlivě zmatněla: ve vágním hereckém podání Otomara Krejčí upadá do neurčitě pasivní, pouze svědkovské role. Nepřesvědčivě pak působí Toníkovo překvapivé (nedostatečně motivované) rozhodnutí vypravit se za Hančinými rodiči do Terezína. Naproti tomu vyniká postava Hany promyšlenou stavebností dramaturgickou i hereckou: Blanka Waleská vystihuje v Haně její přirozenou, kultivovanou měšťanskou důstojnost a zvláštní rys snivosti, až mdlobně rozjitřené citovosti, poddajně nesené tíhy. Tíhy pramenící z vazby k předkům i z provinilého pouta k rodičům, jejichž váhavému přání emigrovat, a tak se snad zachránit, přání v dané chvíli beztak už nereálnému, odmítla vyhovět. Poutána – jak říká – „jazykem, výchovou, lidmi“ k vlasti. V této dílčí sporné provinilosti otevírá se v Haně tragický rys, podmiňující Hanin pozdější pokus či náznak pokusu o sebevraždu – Radok jej však hlouběji nepropracovává. Více místa věnuje Haninu rodinnému (ne-li rodovému) citu, její vázanosti k předmětům, které jí připomínají domov, tradici, minulost. Zatímco u Kolára je Hanino pouto k věcem výrazem jisté povrchnosti, měšťanského „parádnictví“, kterého se Hana v příběhu postupně zbavuje, v Radokově filmu nemá žádný moralistní, záporný důraz. Dvojí Hanino nahlížení do rodinného alba (rekvizita vracející se v pozdější režisérově tvorbě), s jehož rozevřením se rozezní zabudovaný hrací strojek melodií menuetu, i další záběry vystihující Haninu důvěrnou, žensky půvabnou sžitost s jejím bytem (s nepostradatelným sedmiramenným svícem a gramofonem), jsou tu spíše výrazem Hanina citového bohatství, které se, zpevněno a usměrněno, znovu navrátí a zformuje v jejím altruismu v éře terezínského uvěznění.

Vedle Hany existuje jediná postava, která také dostala právo projít osobním vývojem a je v tomto smyslu zápornou variantou Haniny životní cesty. Jde o figuru Hanina „přítele z mládí“ Zdeňka Kleina (Zdeněk Hoder), jasně určenou už v Kolárově předloze. Je to také jediná postava, která naplňuje Radokův úmysl ukázat v *Daleké cestě*, jak nikoli apriorně jednoznačné zlo, ale naopak něco velmi lidského, pochopitelný strach a úzkost, ba dokonce (nezvládnutá, zraněná) cito-

vost může stát v zárodku lidského pádu. Zdeněk v úvodní pražské sekvenci prožívá čekání na transport v hysterické těkavosti, zapletený do spekulací, megalomanských plánů, velkých slov o svobodě. A je to právě jeho bytostná nejistota a neukotvenost, která ho později v terezínském infernu žene k bezohledně sebezáchovnému jednání: stane se ghetto-dozorcem, nadřazeným kápem. Za svůj vzestup-pád platí ve finále při tyfové nákaze smrtí. Radok ho však účastně neopouští ani v terezínském vzestupu-pádu a zachycuje v něm jeho tušení sebezrady, jeho němou prosbu o pochopení, na kterou tajný jednonoční „host“ v Terezíně Toník reaguje důležitou, nedopovězenou poznámkou: „Já vím, kdo tohle nezažil...“. Důležitou proto, že se touto větou pojmenovává další Radokovo téma, myšlenka, že trýznivá táborová zkušenost je nesdělitelná, a že konec konců i jeho film svou metaforickou opisností vyjadřuje jen neurčité tušení, pouze naznačuje to, co obnášelo utrpení vězňů Třetí říše.

Náročná struktura Radokova filmu nemohla přát hlubší psychologizaci postav. Individualizace Hany a v miniatuře i Zdenka ustupuje do pozadí před symbolickou, zobecňující expresí obřadných scén. Zdá se, že Radok se k nim natolik soustředil, že na některé partie příběhu mu už nezbývalo sil. Tak si lze vysvětlit, že v rozporu s jeho snahou vyloučit z textu vše literátské, zůstaly ve filmu některé prvoplánové, naivně informativní dialogy: například vzrušené debaty stavitelů údajné plynové komory v Terezíně či bodře parťácké výstupy ušlechtilého dělníka (Rudolf Deyl ml.), spojené s konvenčním vedením herecké akce.

3. K „obřadům“ řadím ty scény, v nichž se příběh částečně odpoutává od konkrétních postav a pomocí stylizace, různých forem opisu, metafory míří k zobecňujícím významům. Ty scény i ryze pocitově v rámci *Daleké cesty* chápeme jako zvláštní: obsahují intenzivní, zesílené, znakově „magnetické“ síly. Lze tušit, že se v nich rozehrává, vpravdě vysluhuje, cosi podstatného. Za příklad vyjmeme scénu z Abrahamovičova obchodu: starožitnictví či vetešnictví. Neuspořádaným skladištěm židlí, hudebních nástrojů, lustrů putuje starý vetešník (Jiří Plachý) jakoby náhodně proraženou chodbou sem a tam. Nejdříve si připne k hrudi nacistický válečný kříž, připomínající ten, který v předchozím dokumentárním šotu zahlédneme v ruce Göringa. S tímto metálem koná svou kratičku pouť, potměšile se do prázdna (komu?) ukloní, zarazí se nad zvukem basy, do jejíchž strun hrábne, jako by si s metálem na prsou chtěl navodit iluzi, pohrát si s myšlenkou, že při jisté dovednosti bude šance na přežití. Ale pak s pohrdlivým úsměškem kříž odhodí, teď už co nepotřebnou cetku, s uvědoměním beznaděje a chystající se zkázy. Jednoznačně, racionálně interpretovat tuto scénu (i náš výklad je jistě jen jedním z možných) by znamenalo schematizovat živou, nepoddajnou tkáň významů: vedle střízlivě komponovaných znaků se podílí na její působivosti i intuitivní alogičnost režisérova gesta. To magické, co bývá právem s Radokem spojováno. To iracionální, co situací „protéká“ jako spodní říčka. Dostává se nám jakéhosi pocitového vhledu, evokace atmosféry: v případě citované scény jde

o pocit nehostinného, vetešnického zmatku, mrazivého provizória, které v kontrastu s intimitou Hanina příbytku je předzvěstí chaotičnosti, jež později vládne v terezínském světě. V terezínské epoše naopak scéna se skříněmi, bez ladu a skladu rozloženými na jednom z terezínských dvorků, zase zpětně připomene Abrahamovičovo vetešnictví a znovu posílí pocit bezdomoví, ahasverství, prostírající se celým filmem.

Scéna z vetešnictví je bizarní, rituálně provedenou událostí-obřadem, jehož pravidlům plně nerozumíme, ale necháme se jimi pocitově proniknout – „obřadem“, který evokuje vetešníkův individuální – bezdomovecký prožitek a zároveň stejně intenzívně poukazuje k něčemu obecnému, tj. k beznadějně tragickému údělu Židů. A budeme-li v duchu Radokova zobecňování pokračovat – poukazuje k tragice lidského údělu, obklopeného cizotou.

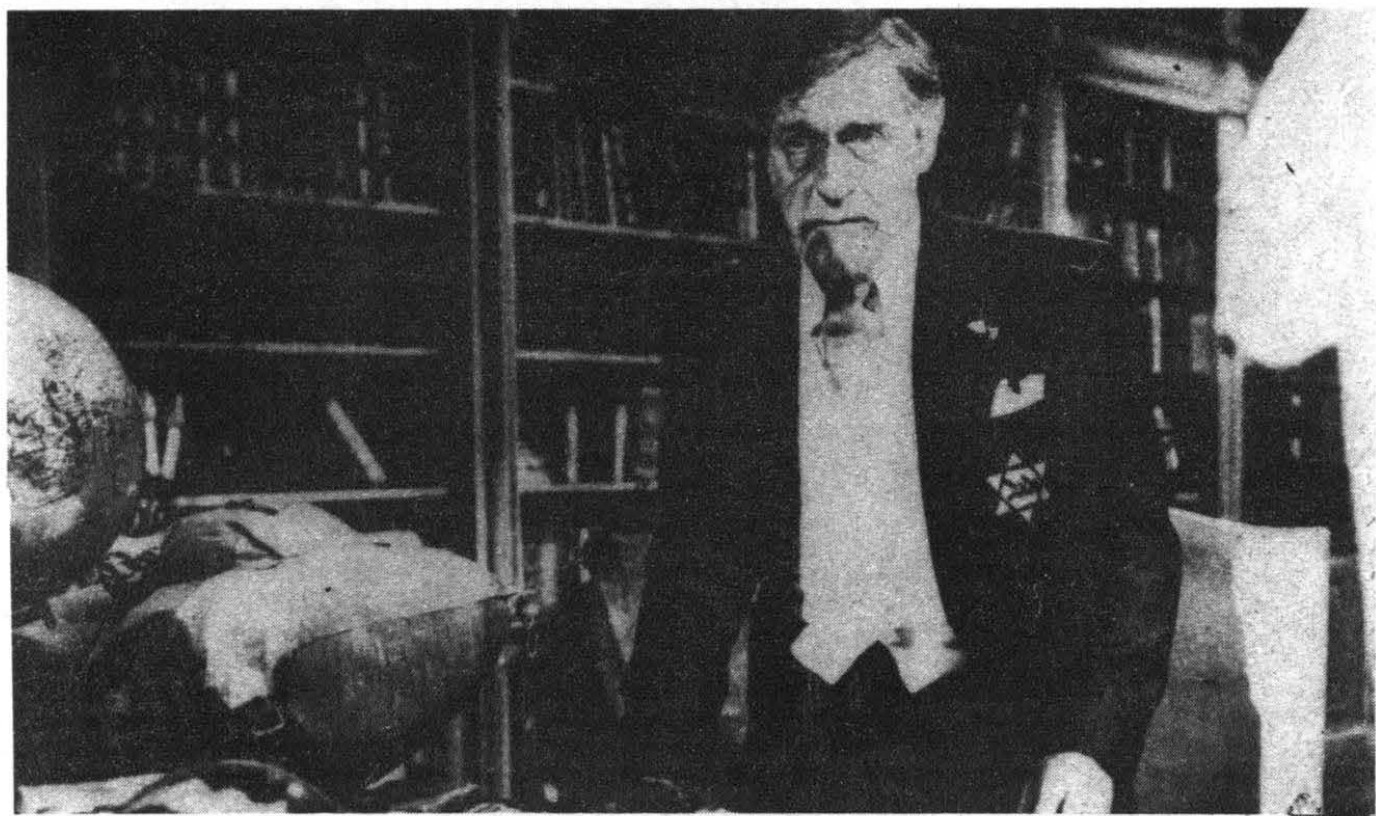
Podobně bychom mohli interpretovat vrcholnou scénu sebevraždy profesora Reitera (Eduard Kohout) a scénu pochodu Židů v dešti zablácenou terezínskou ulicí, kdy na cestě do smrti jim hraje kapela na pohřebním kočáře. Za zvláštní pozornost stojí scéna příjezdu vlaku terezínskou Nádražní ulicí s vězni onemocněnými tyfem: Hana se v úvodu této scény vymaní z davu zděšených terezínských obyvatel a náhle zcela sama, v němž pevném postoji „čelí“ příjíždějícímu vlaku. Zde je patrný další rys obřadné scény: figuruje-li v něm důležitá postava z vlastního příběhu, jako v tomto případě Hana, ztrácí své „normální“ příběhové individuální rysy a proměňuje se v symbol. Černě oděná Hana jako by v tuto chvíli zosobňovala smrt, asociující se s tyfovým transportem a současně cosi latentně mateřského, lékařsky laskavého, co převládne v následující scéně. Tehdy Hana, teď už v bílém ošetrovatelském plášti, prochází terezínskou chodbou proměněnou v podlouhlý špitál, a personifikuje rostoucí naději.

Jiný rys obřadné scény vyjadřuje inscenace profesorovy sebevraždy (ve scéně se o jeho smrti pouze informuje zpětně v dialogu, zatímco Radok ji rozehrál jako jedno samostatné dějství). Némá, do sebe pohroužená figura muže odhodlaného raději volit vlastní smrt než pasivně čekat na smrt z rukou druhých – nese v sobě v této chvíli nesmírné pocitové a myšlenkové drama. Ve filmu se nám o něm nedostane „přesnější“ informace (dokonce zmínky o Reiterově soukromí, ozřejmující profesorovou osiřelost a tudíž i svobodu za sebe rozhodovat, Radok ze scénáře do filmu nepřevzal, aby profesorova postava mohla setrvat v mnohovýznamové anonymitě). Vnitřní bouři vyvolává, znázorňuje s rituální umělostí kamera prudkými změnami stanoviště, „závratným“ pohledem z okna na chodník, drastickými podhledy. Touto členitou pohyblivostí, v protikladu k profesorově předsmrtnému strnutí v křesle, „čte“ v jeho nitru.

Zesílené znakové napětí vyzařuje v obřadných scénách i z předmětů, rekvizit. Tak ve scéně profesorovy sebevraždy globus na jeho pracovním stole připomíná zapovězený svět svobody, kterou většina Židů nestačila či ani nechtěla volit. Zatímco vedle ležící batoh s číslem 402 zhmotňuje ponižující tragédii těch, kteří



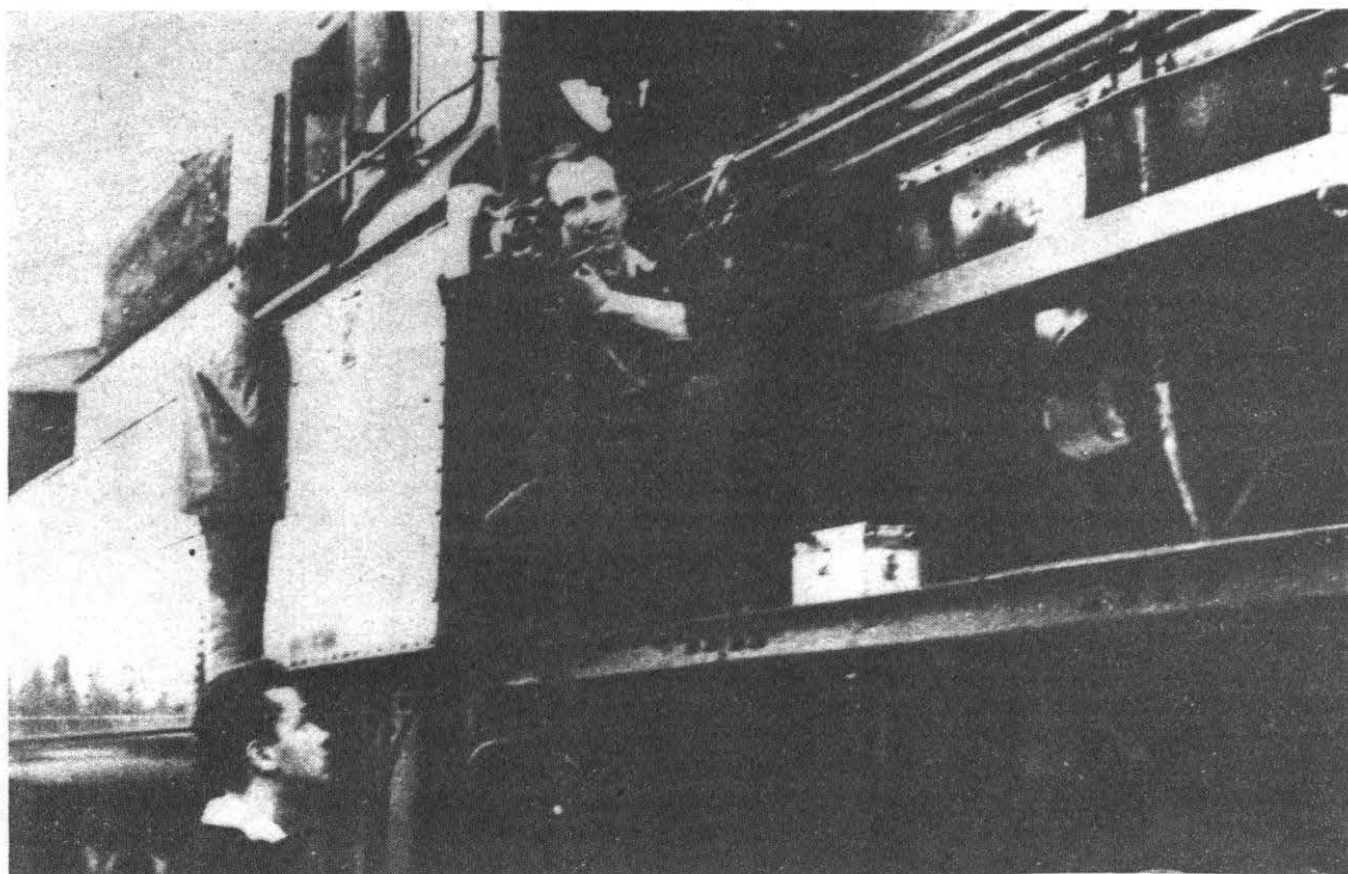
Jiří Plachý v úloze židovského vetešníka Abrahamoviče



Profesor Reiter (Eduard Kohout) těsně před sebevraždou



Vstupní brána do Terezína



Kameraman Josef Střecha při natáčení scény příjezdu tyfového transportu

zůstali. Triádu věcí v jediném záběru doplňují v pozadí stojací hodiny, v nichž se čas – i ten profesorův – už zastavil. Příkladem scény, ve které se rekvizita „rozhovoří“ až v průběhu záběru, je rozhovor mezi Hanou a Toníkem v Hanině bytě. Kamera zabírá mezi rozmlouvajícími snoubenci zdánlivě mohutnou, silnou svíci, kterou však krátkou postranní jízdou „rozvine“ v osmiramenný svícen. Tímto jakoby náhle objeveným symbolem židovství komentuje Haniny rozpaky nad Toníkovým svatebním návrhem: „Hano, vezmi si mě!“. Tak kamera „osmiramenným“ poukazem k židovskému svícnu signalizuje komplikace spojené s Haniným rasovým původem.

K předmětům se v Radokově filmu opakovaně váží signaturní čísla. Poprvé je spatříme na věcech z Abrahamovičova vetešnictví, pak se opakují na batozích Židů mířících k transportům a nakonec je zahlédneme na tabulkách, jež mají Židé připevněny pod krkem na pochodu terezínskou ulicí do dalšího transportu na Východ. Čísla – signatury odepsaných životů, ponížených v inventarizovanou věc, mají ovšem v kompozici záběru i svou výtvarnou hodnotu a současně je v nich něco absurdního: jsou „přesná“ a zároveň vzdor té přesnosti neurčitá: signují hromadnou smrt. Číslo, batoh, pomalá chůze shrbené postavy či pouhého jejího stínu tu opakovaně patří k „daleké cestě“ ke smrti, z níž není návratu. Anebo obecně: k životu, jímž se nelze vracet. Zračí lidský úděl.

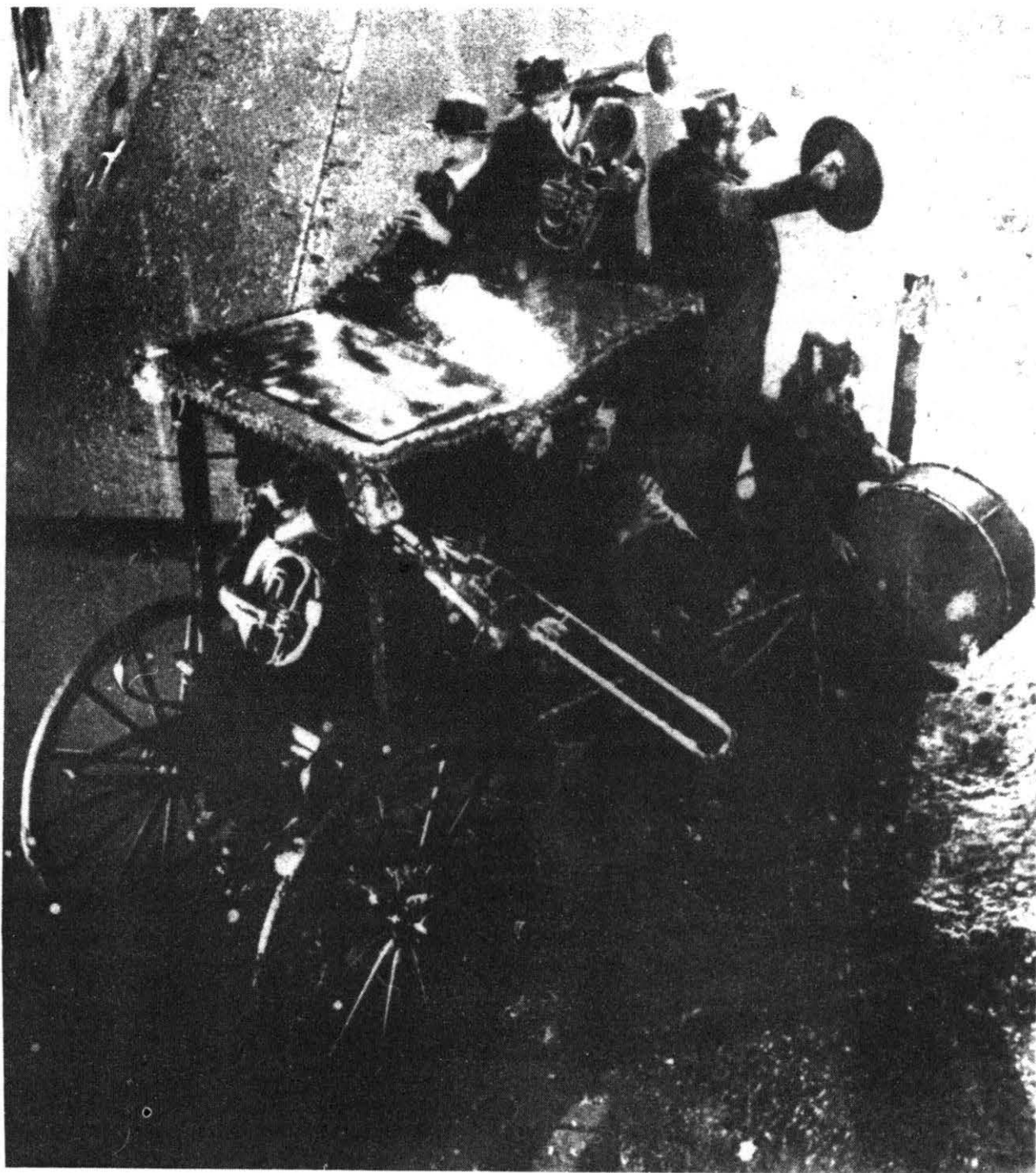
V temné poetice terezínské „kultury“ se často připomínají jako klíčový znak. Vnikaly do snů, představ. Připomínám – a teď na okamžik opouštím film – kresbu dospělého muže a dítěte se signovanými batohy z pražské stálé expozice výtvarných prací terezínských dětí či úryvek z básně Bez nadpisu dětského terezínského vězně Zdenka Weinbergera:

„...
zničení lidé
jdou ulicí
děti jsou úplně bledé
na zádech mají tlumoky.“⁹⁾

V.

Tři rozsáhlé sekvence věnované Terezínu vcelku tvoří jednu rozlehlou „obřadní“ plochu. Ve srovnání s někdy až popisně příběhovou sekvencí pražskou se zde hlavní postavy podrobují intenzívně znakovému, zevšeobecnujícímu „nátla-ku“ metafor a symbolů. Toník – ilegální vetřelec, je pouhým svědkem, tazatelem, zatímco postava Hany, podstatně individualizovanější, zde vibruje na pomezí příběhové figury a symbolu. Radok nerekonstruuje věrně terezínské prostředí, ale

9) Ze samizdatové publikace *Je mojí vlastní hradba ghett*, 1978, kterou sestavila Marie Rút Křížková.



Smuteční kočár s hudebníky

z reálné topografie a faktografie Terezína si bere jen ty prvky, které vyhovují jeho expresionistickému, vizionářskému pohledu. Využívá toho, že sama terezínská skutečnost byla „expresionistická“, v mnohém směru groteskní, už samotnými vězni tehdy chápána jako fantaskní, přeludná. Radok ony zdánlivě nereálné prvky ovšem kumuluje a násobí. Tak Střechova kamera fotografuje lokomotivu, která vskutku projížděla úzkou terezínskou ulicí pro nové oběti vybírané do transportů do vyhlazovacích táborů. Anebo zachytí ženy drhnoucí chodník (jak se skutečně dělo v rámci tzv. okrašlovací akce před návštěvou delegace Červeného

kříže). Jeho vize stále balancuje na hranici bdělého prožitku, fantazie, noční můry.¹⁰⁾ Vidí Terezín jako bizarní překladiště, obrovité nádraží, v němž monotónně opakované trojsloví šíleného starce („Majdanek–Osvětim–Treblinky“) se později vrací v rozostřené ozvěně ženského hlasu a podobá se tak fiktivnímu útržku ze zprávy nádražního tlampače o příštích vlakových stanicích. V halucinačních, šerosvitných scénách z terezínských púd, kutlochů Střechova kamera neukazuje ani stropy, ani podlahy a vytváří tak dojem „kdesi a nějak“ zavěšeného neprůhledného labyrintu, jímž pronikají záhadné zvuky, kde se pohybují pološílení lidé s expresivně trhanými gesty i omezeným tlakem všudypřítomných překážek. Mříže, sítě, úzká schodiště, nejrůznější formy bariér kameru jakoby blokují. Stísní prostor, berou mu světlo a vzduch.¹¹⁾ Nad schodištěm se vznáší torzo kazatelny s rozeklanou puklinou, po dvorku kodrcá lidmi tažená kára s mrtvolami překrytými prostěradlem. Díky přečnávajícím končetinám mrtvých se podobá pomalu se plazícímu brouku, převrácenému na krovky. V zastaveném čase a nepřehledném prostoru Radokova Terezína signalizuje budoucnost jen úzkostná vize (a ozvěna) dalšího transportu. Do tohoto zmrtvělého prostředí proniká zpráva o svobodě jako zprvu nedůvěryhodná zvěst. Ticho a odkryté prázdno tvoří pak césuru mezi vězením a svobodou: stísněný prostor se náhle rozevře do prosvětleného nahladu na předlouhou, vyliďněnou a oněmělou terezínskou ulici, po níž běží žena. Až s jejími výkřiky („Svoboda“) lidé zvolna začnou opouštět své nory, úkryty, než jejich nedůvěřivý pohyb – s rytmem stupňujícího se bolera – přejde v odpoutaný, „oblý“ tanec, v pohyb konečně uvolněný z dlouhodobé – „trhané“, vymezované strnulosti.

Radok podává terezínský svět v podobě vnitřního prožitku, ať už postav či sebe jako inscenujícího vizionáře. Je to expresionistický inscenační klíč: ryze subjektivizované předvádění skutečnosti, které se stává nástrojem pro zhmotnění autorských vnitřních představ. Po mnoha letech si zaznamenává do svého diva-

10) Například rekvizita klavíru bez noh, zavěšeného na průčelí jednoho z terezínských domků – se připomene při četbě knížky Ludmily Vrkočové *Hudba terezínského ghetta* (Jazzpetit) 1981. „Již v prvních týdnech pobytu našli špeditéři v Sokolovně za hradbami křídlo a přestěhovali ho na půdu staré školy na náměstí. Bylo sice bez nohou a s porušenou mechanikou, ale bylo to křídlo. Postaveno na dřevěné kozy...“ Nechci tím samozřejmě tvrdit, že Radok o terezínském beznohém křídle věděl, upozorňuji jen na možný reálný základ i těch nejbizarnějších metaforických rekvizit terezínského filmu a naopak na skrytou, potencionální „metaforičnost“ terezínské skutečnosti samé.

11) K motivu bariér, nečitelnosti terezínského labyrintu volně dodávám tento citát z „táborové“ knihy Prima Leviho *Potopení a záchránění*, Index 1989, s. 25: „Příchod do tábora však přinášel ořesná překvapení. Člověk cítil, že svět, do něhož byl vržen, je samozřejmě strašlivý, ale navíc nerozluštitelný. Nedal se srovnat s žádným modelem, nepřítel byl kolem, ale také uvnitř, pojem 'my' ztrácel obrysy, nebyli zde jen dva soupeři, nevystávala zde jen jedna, ale mnoho a nezřetelných hranic. Bylo jich nepočítaně, oddělovaly každého od každého. Při příchodu každý doufal, že ostatní druhové v neštěstí s ním budou aspoň solidární, ale očekávání spojenci zde, až na zvláštní případy, nebyli. Místo nich tu byly tisíce zapečetěných monád...“ (Podtrhl J. C.)

delního zápisníku větu, kterou můžeme vztáhnout už k rané – filmové – *Daleké cestě*: „Jako režisér nečtu hru, ale vidím budoucí představení těmi obsahy, které jsou pro mne přítomné celou mou životní zkušeností...“¹²⁾. Terezín je obrazem pekla, kterého se už nelze nikdy – vnitřně – zbavit. Tak závěrečná scéna Toníkovy a Haniny poválečné návštěvy na terezínském hřbitově vyznívá jako tryzna za zemřelé a současně znavenou dikcí věty z komentáře „zvítězil člověk“ napovídá, že nad určitými zkušenostmi nelze „zvítězit“, že zůstávají, a je třeba se s nimi vyrovnávat, naučit se s nimi žít. Když po letech Radoka tak oslovil příbuzný film Alaina Resnais *Hirošima, má láska*, viděl v jeho příběhu marný pokus hrdinů zbavit se byť jen na chvíli „Hirošimy v nás“. Lze říci, že podobně, jako „Terezín v nás“ viděl i svět svého filmu. Jako existenciální zkušenost, kterou už nelze z paměti lidstva vymazat. *Daleká cesta* se tímto vnitřním viděním táborového prožitku zpřítomňuje zvláště dnes, kdy se konečně můžeme seznámit s hlubším chápáním židovské zkušenosti z perspektivy globálního, „nadržovaného“ – všelidského vědomí (viz Lanzmannův film *Šoa*, kniha Itala Leviho *Potopení a zachránění* etc.). Tedy z pohledu té „paměti bytí“, z které opravdu nelze nic vyškrtnout, nechceme-li žít v sebeklamu.



Charakteristický motiv: shrbené postavy s tlumoky opatřenými čísly – kresba terezínského dítěte z pražské expozice Židovského muzea

12) „Scéna“, 1989, č. 12–13, s. 14.

SUMMARY

The Long Journey by Alfred Radok

Jiří Cieslar

Focusing on Alfred Radok's first film, *The Long Journey*, which was taboo for a long time, the article analyzes its structure, consisting of several layers, the use of individual means of expression in it and the connection between this work and its maker's experience (his life in wartime, antisemitism as a phenomenon). Radok's experience in film-making was small when he shot *The Longest Journey* and, nevertheless, or perhaps for this very reason, he was able to deal with a delicate theme, the holocaust, with unprecedented freedom of thought and expression. In this film, he used the knowledge he had acquired in his own practical work on stage and he also expressed his sense of stylization and metaphor. In accordance with his theory of reportage as art, he modified Erik Kolár's script by adding wartime newsreel shots as a frame.

DALEKÁ CESTA (1948-1949, Čs. státní film, výrobní skupina Řezáč-Fábera-Šmíd).
Námět: Erik Kolár. Scénář: Mojmír Drvota, Erik Kolár, Alfréd Radok. Kamera: Josef Střecha. Hudba: Jiří Sternwald. Architekt: Jan Pacák (výprava František Tröster). Střih: Jiřina Lukešová. Zvuk: Josef Vlček.

Hrají: Blanka Waleská (dr. Hana Kaufmannová), Otomar Krejča (dr. Antonín Bureš), Viktor Očásek (ing. Kaufmann), Zdenka Baldová (Kaufmannová), Eduard Kohout (prof. Reiter), J. O. Martin (Karel Bureš), Josef Chvalina (Pepa Bureš), Anna Vaňková (Margit), Jiří Plachý (Abrahamovič), Saša Rašilov (Mošeles), Zdeněk Hoder (Zdeněk Klein), Rudolf Deyl ml. (Jarda Noha), Karel Jelínek (docent Brych), Jaroslav Seník (primář Beer), František Vnouček (dr. Fried), František Kreuzmann (domovník Šantrůček), Josef Toman (čelník Krejčí), Soňa Šulcová (Ellen), J. S. Kolár, Karel Effa, Miloš Kopecký, Zdenka Procházková ad.

PŘÍLOHA

O ALFRÉDU RADOKOVI S JEHO BRATREM EMILEM

V květnu 1990 navštívil Prahu po dvaadvacetiletém pobytu v kanadské emigraci Emil Radok. Možná, že i zkušenějším divákům, kteří si pamatují na divadelní inscenace, filmy a první programy Laterny magiky jeho staršího bratra Alfréda (1914–1976), mohlo jméno Emila Radoka už vyblednout. Přitom i Emil Radok se významně podílel na počátcích Laterny magiky; byl spoluautorem úspěšných polyekranových pořadů na světových výstavách v Bruselu a Montrealu. Zatímco v zahraničí se stal po roce 1968 vyhledávaným expertem na audiovizuální programy, u nás se o něm podobně jako o Alfrédovi důsledně mlčelo a stín zapomnění tím nevyhnutelně narůstal. Také z odborných textů o Laterně magice jména obou bratrů zmizela... V Praze Emil Radok trpělivě a se starosvětskou obřadností rozprávěl s novináři a neodmítl ani mne, byť jsem se poněkud nezdvořile netajil tím, že se vzhledem ke svým pisatelským plánům zajímám hlavně o bratrovu filmovou práci. Emil Radok vzpomínal na Alfréda očividně rád a s příznačnou pokorou se nevyhýbal ani „bratrskému“ srovnávání:

*„Bratr, kdybych měl použít to tradiční rozlišení kumštýřů, byl typ intuitivní, vášnivý – divadelní či filmovou situaci prostě cítil, aniž potřeboval vysvětlovat její význam. Vzpomínám si, jak dával dohromady scénu z filmu z terezínského lágru *Daleká cesta*, v níž umístil na okraj odcházejícího židovského transportu pohřební kočár se skupinou hudebníků, kteří sami sobě hrají na cestu do smrti. Alfréd tvrdil, že na ně musí pršet! Z toho pak vyšel onen dramatický efekt s rozmáčeující se šminkou ve vlasech Žida, který se pokusil vlasovou černí omladit, aby unikl transportu, ale déšť jeho beztak marnou snahu prozradí...“*

Co Vašeho bratra táhlo k filmu?

„Neodděloval bych jeho zájem o film a divadlo. Můj bratr, to byl člověk kontrastů, už od dětství se v něm střídaly protikladné, intenzívně prožívané nálady, smutek, veselí, bral si věci víc než druzí. Vnímál život jako vnitřní rytmus protikladných stavů, to jej vedlo k hudbě, ale také k divadlu a filmu. Vzpomínám si, jak byl nadšený Bolerem, kde melodie vyjede až do jakéhosi výkřiku; rád si

do takové výrazné rytmické kostry fabuloval děje, situace. Scéna na divadle byla pro něj také rytmické mystérium, které rozkládal do fází, jež pak znovu spojoval do nových, dramatických souvislostí. Myslím, že takto cítil i svůj život... V terezínské *Daleké cestě* jej zajímaly právě ony šíleně proměnlivé situace, do nichž se lidé v lágru dostávali. Tímto zájmem o často bizarní extrémy se jeho vidění posouvalo do groteskna, mimo zvyklosti konvenčního válečného filmu. Však také *Dalekou cestu* v roce 1949 vzápětí po uvedení v periferních kinech stáhli. Proti bratrovi rozpoutali nenávistnou kampaň. Vytýkali mu, že pro árijce je v *Daleké cestě* málo hrdinného odboje a že Židé v ní zase postrádají dostatečně zdůrazněné utrpení, kterým museli ve válce projít. Byly to ovšem falešné výtky, za kterými již kvetly dobové antisemitské nálady. Nezapomeňte, že za silou tohoto filmu jsou bratrovy zkušenosti z pracovního tábora, smrt otce, který prošel jako politický vězeň Malou pevností v Terezíně. Hrozná fakta o jeho smrti jsme se dozvěděli až po válce. (Naše matka si v den jeho smrti, o níž tehdy ovšem neměla tušení, zapsala do zápisníku jakési vidění, že otec nás tehdy v noci navštívil....) Smrti v koncentráku neušel ani třiadevadesátiletý dědeček z otcovy strany a další příbuzní. To všechno v *Daleké cestě* nějak je, zevnitř rodové zkušenosti... Když jsem tento avantgardní film znovu viděl, s údivem jsem si připomínal, že bratr se k němu dostal bez nejmenší filmařské průpravy. Musel se na něm teprve učit, intuitivně si vytvářet vlastní filmovou řeč. Neznal sice žádné teorie, ale pochopil, že musí začít jinak, že se musí vyhnout divadelnosti.“

Přesto si myslím, že originalita jeho filmů, zvláště *Daleké cesty* a *Dědečka automobilu* (1956) záleží v postupech, které uplatňoval také na divadle. I ve filmu inscenoval některé lidské situace jako obřad, rituál a podobně, zvláštním způsobem, v něm zdůrazňoval úlohu věcí – rekvizit. Připomínám židle, deštníky, trubku v secesním retro filmu *Dědeček automobil* či klavír zavěšený na stěně terezínského labyrintu v *Daleké cestě*.

„Vztah k obřadům, k věcem, to jsme měli v rodině. Bratr obdivoval židovský obřad, a po matce – křesťance, i katolickou mši. V náboženském obřadu viděl divadelnost povýšenou do duchovní roviny. Jednou mi řekl: víš, katolická mše, to je vlastně báječně narežírované divadlo! K věcem jsme se poutali už v dětství, v Kolodějích, bylo to v naší venkovské tradici, že každá věc se musí zachovat dokud se sama nezničí, a tak se na kolodějské půdě vršily věci, které se už nedaly používat, ale přesto měly pro nás svou hodnotu. Vzpomínám na velkou zahradu kolem domu v Kolodějích, obráběné kousky dřeva, jež jsme házeli do potoka. Právě ta použitelnost věcí, jejich metamorfózy, to byly zázraky, na něž jsme myslím nezapomněli. Potom tu byl vliv našeho otce, který nám rád na věcech ukazoval, jak jsou pečlivě udělány. Stopy této úcty k řemeslu, k energii, která dříme ve věcech skrze člověka, nacházím v bratrově pozdějším názoru, že každá věc, každá hmota na jevišti musí být absolutně funkční. Nesnášel plytkou dekoraci, šedivou hmotu, chtěl, aby každá rekvizita byla součástí dramatické akce,

dávala herci další rozměr navíc tím, že se s hercem na jevišti konkrétním způsobem 'setkává'. I tehdy, kdy přichází do divákovy zorného pole výlučně sama, i tehdy dodává situaci nějaký lidský význam."

Když připomínám dokumentární válečné šoty z *Daleké cesty* či nahrané, pseudodokumentární záběry z počátku století v *Dědečku automobilu*, Emil Radok dodává:

„Bratr se snažil dostat do filmu reportáž, reálnou i iluzivní, lákalo jej vytvořit fiktivní dokument. Myslím, že to souvisí s jeho láskou k mystifikaci, v umění i v životě. Coby bytostný mystifikátor měl jeden velký sen: zfilmovat Čapkovu Válku s mloky jako zdánlivě reálnou reportáž. Seriózní reportážnost už je v Čapkovi, ale bratr pro ni našel obrazový ekvivalent, svou metodu. Film měl být jakoby autentickou zповědí kameramana, který potajmu stopuje s kamerou mloky, snímá je z těžkých úhlů, ze vzdálených křovisek, v noci, aby je nevyrušil a sebe neprozradil. Kamera tu tedy sama sobě klade překážky, aby se vytvořila iluze riskantní reality. Bratr si představoval, že film nebudou uvádět titulky se jmény autorů, ale že už od prvního záběru začne promlouvat hlas: Já, kameraman xy jsem natáčel v těžkých podmínkách tyto záběry... Svůj nápad ani nezveřejnil, nevěřil, že by jej Barrandov přijal. Nemohl se také dohodnout s Olgou Scheinpflugovou. Vzdorně to komentoval: 'myslím, že Karel Čapek by byl spokojený...' (Dodávám, že Válka s mloky je prokletý filmový námět, neboť později v šedesátých letech se o jeho realizaci marně pokoušeli Ján Kadár s Elmarem Klosem, pozn. JC). Na divadle měl jiný neuskutečněný sen. Inscenaci Revizora, onoho prvního absurdního dramatu dávno před Ioneskem. Tvrdil, že by nenašel herce, ochotné podstoupit tvrdou přípravu, kterou si v jeho pojetí právě Revizor vyžadoval.

Ještě k bratrovým mystifikačním choutkám v životě. Vzpomínám si, jak při obhajobě inscenace v ND zaujatě přesvědčoval schvalovatele citátem z Lenina, že 'rušit intelektuála v práci je zhovadilost'. Citát si samozřejmě vymyslel, ale aby neztratil důvěryhodnost, hned jej zapojoval do celku Leninova díla, což byla další fantazie, proti níž si jeho úřednickí oponenti neodvážili ani hlesnout. Příklady podobných mystifikací, jimiž 'mučil' své partajní okolí, by se našlo víc."

Jeho potíže s mocí tak vypadají dost zábavně...

„Zábavné v drtivé většině nebyly. Naopak, házeli mu klacky pod nohy, putoval z divadla do divadla, s Barrandovem se rozešel. Strašlivě to odnášel, přišly jeho infarkty. Vzpomínám si, když vdova po R. Rollandovi zhlédla v Praze Hru o lásce a smrti a chtěla tuto bratrovu vrcholnou inscenaci zprostředkovat do Paříže, domácí úřednictvo se postaralo, aby záměr nevyšel. To je ovšem jen malý drobet z jeho kalamit. Ukládaly se v něm jako ničivá sedlina."

(...)

Ptal se Jiří Cieslar
(„Literární noviny“, 1991, č.15)

Všemi prostředky hájená kinematografie

Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“

Petr Mareš

Jakkoli byl vznik znárodněné československé kinematografie v minulých letech jednoznačně datován 9. květnem 1945, začínala skutečná ličení jejího vývoje v rozhodující většině případů až rokem následujícím, rokem jejích prvních tvůrčích úspěchů. Prvé poválečné měsíce byly vesměs charakterizovány jednoduše jako období, ve kterém „... se prokázalo, že celá fronta filmových tvůrců a pracovníků se jednotně postavila za ideu znárodnění, jehož program připravila skupina v průběhu okupace a války“. ¹⁾ Skutečnost byla pochopitelně mnohem složitější.

Idea nacionalizace československého filmu vznikla paralelně v několika centrech, jednalo se o ní v londýnském exilu, cizí nebyla ani některým čelním představitelům našich filmových podnikatelských kruhů. ²⁾ Diskuse o jednotlivých variantách znárodnění však nikdy nepřekročila v zásadě teoretickou rovinu. Praktického řízení naší kinematografie se totiž v okamžiku osvobození chopila skupina filmových pracovníků, která procesu nacionalizace udala tempo a směr předznamenávající v mnohém vývoj v ostatních oblastech. Způsob, jakým to učinila, byl charakteristický pro situaci v poválečném Československu, a to nejen v oblasti kinematografie.

Již 9. 5. se z ilegality vynořil Národní výbor českých filmových pracovníků, jehož předsedou byl František Papoušek a tajemníkem Jindřich Elbl, a vyžádal

1) P. Taussig, *Dějiny čs. kinematografie v datech a událostech 1945 – 1948*. Praha 1980, s. 184.

2) V Londýně připravovala svou koncepci znárodnění skupina spolupracovníků Bedřicha Bělohávk, mezi doma vzniklými návrhy pak patrně nejucelenější byl návrh Miloše Havla. O obou těchto koncepcích se zmiňuje Jiří Havelka (*Československé filmové hospodářství 1945 – 1946*. Praha 1947, s. 13–14, 18). Srov. také vystoupení B. Bělohávk v BBC 26. 8. 1946 (SÚA, fond Ministerstvo informací, karton 217, ič 335).

si od České národní rady a Ústřední rady odborů pověření „převzít a zajistit všechny německé, ať soukromé, ať státní filmové podniky a instituce s jejich zařízením, okamžitě převzít a organizovat další dovoz těchto podniků, stejně jako i všech ostatních podniků v zemích České a Moravskoslezské podle potřeb a pokynů České národní rady, po případě ÚRO.“³⁾ (Podtrhl P. M.) Deklarovaným cílem Výboru pak bylo znárodnit „všechny výrobní a provozní prostředky českého filmu a kinematografie, to jest ateliéry, laboratoře, půjčovny, výrobní, kina jejich zařízení, jakož i dovoz a vývoz filmů“.⁴⁾

Příjezd košické vlády do Prahy nekompromisně ukončil krátkou epizodu působení České národní rady, Výbor českých filmařů však okamžitě přešel pod ochranná křídla komunistického ministerstva informací. Ministr Václav Kopecký jmenoval z řad jeho členů sbor zmocněnců, kteří měl řídit jednotlivá odvětví české kinematografie. Jednotlivými resorty byli pověřeni Jindřich Elbl (dovoz a vývoz), Alois Fiala (půjčovna film), Jan Hejman (Čs. filmový ústav), Vladimír Kabelík (výroba dlouhometrážních filmů), Ladislav Kolda (ateliéry a laboratoře, vystřídán záhy Janem Sinnreichem), František Papoušek (Čs. filmová kronika), František Pilát (Čs. stát. ústředí pro kinofikaci) a Emil Sirotek (správa státních kin).⁵⁾

Postavení a především pravomoci zmocněnců byly ovšem velmi nejisté, právními normami jasně nevymezené. I v tomto směru byla situace v kinematografii velice ilustrativním obrazem (či předobrazem) celkové situace v zemi. Pravomocemi byl vybaven ten, kdo se jich s dostatečnou vehemencí chopil. Zmocněnci si tuto skutečnost velmi dobře uvědomovali a poměrně záhy z ní vyvodili jednoznačné závěry. Nahlédnout do tehdejších složitých poměrů nám umožní zápis ze schůze zmocněnců dne 12.7.1945. Projednávala se na ní smlouva o dovozu sovětských filmů, jejíž návrh přivezl do Československa zástupce ředitele sovětské společnosti pro filmový export a import Sojuzintorgkino N. I. Bolšakov, ale vzneseny byly i otázky mnohem širšího dosahu:

„Sirotek: Jde o otázku formy a taktiky, jak tu smlouvu sjednat. Upozorňuje na nebezpečí ze strany bývalých provozovatelů kin, kteří tvrdí, že podle jejich informací nebudou kina postátněna. ... Sokolové, DTJ, Orlové chtějí své biografy podržet. Sokolové chystají návštěvu u p. presidenta a hrozí demonstracemi 800 sokolských biografistů, kteří mají v úterý v Praze sjezd. I malá cestovní kina se bouří proti nové úpravě. S hlediska právního mají tito nespokojenci pravdu. ...

Elbl: ... Domnívám se, že ministerstvo informací nastupuje do kompetence ministerstva vnitra a pak je nutno vysvětliti Kopeckému, proč je zde taková za-

3) Havelka, c. d., s. 17.

4) Tamtéž, s. 16.

5) Dekret ministra informací č. 80008 z 23. 5. 1945. SÚA, fond MI, k. 205.

motaná situace. On má možnost vydat výnos, ve kterém řekne, že ode dne toho a toho má výhradní právo provozovat kino zmocněnec pro státní kina.

Sirotek: Já jsem to na ministrovi žádal, ale nevím, proč se o tom nerozhoduje.

Elbl: Držím v ruce dovoz a vývoz filmů. Až na ministerstvo pro vnitřní obchod nikdo nemá proti tomu námitek. A to říká, že podle programu, schváleného vládou, patří obchod s filmy do jeho kompetence.

Fiala: Ministerstvo vnitra říká, že film nepodléhá ministerstvu informací, jak mi tvrdí různé delegace.

Sirotek: Sokolové také tvrdí, že oni jsou připraveni hrát, ale kdo jim nechce dát filmy to jsme my. A to je prý protiprávní.

Elbl: S takovým hlediskem bychom měli protiprávní vládu, presidenta a celou republiku, protože ty také stojí na základě revolučním, neprávním.⁶⁾

Elblovo revoluční, či spíše permanentně revoluční, hodnocení právní situace v poválečném Československu vyvolalo jisté rozpaky i u některých účastníků zmíněné schůze. Žádné námítky však nevyvolal Papoušekův návrh postupu pro případ, že rozhodnutí zmocněnců v oblasti dovozu filmu narazí na odpor zainteresovaných institucí. Ukazuje výmluvně, jak dobře se přítomní pánové orientovali v kalných vodách kompetenčních sporů a nikoli náhodou připomíná postupy jejich politických zpřízněnců v obdobných situacích a v souvislosti s významnějšími problémy: „Ať se předloží návrh Bolšakův. Řekneme, že ho nemůžeme přijmout a vylíčíme všechny potíže. Oni (Sověti, P. M.) začnou agitaci, my také. Vzbouříme svaz, ať se do toho řízne. Ať to pan ministr v tuto chvíli rozhodne.“⁷⁾

Zcela jasno do postavení zmocněnců a do otázky kompetencí při řízení československé kinematografie nevnesl ani dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu, známý jako znárodňovací, který vešel v platnost 28.8.1945. Stanovil sice, že veškerá výroba, distribuce a promítání, spolu s filmovým exportem a importem bude nadále výhradně státní záležitostí a přikazoval dosavadním provozovatelům „odevzdati ministerstvu informací všechny předměty provozu, provozní prostředky, zásoby surovin a jiného materiálu, jakož i všechna provozní zařízení podniků“⁸⁾, zároveň však byl formulován jako opatření prozatímní a k provozování kin činil kompetentními národní výbory.⁹⁾ Takovéto ustanovení bylo v rozporu s představami našich filmových revolucionářů o centrálně řízené kinematografii i s představami jejich ministra o centrálně kontrolované kultuře.

6) Schůze zmocněnců, 12. 7. 1945. Archiv Ústředního ředitelství čsl. filmu (AÚŘ), sig. 1946/1.

7) Tamtéž.

8) Dekret presidenta republiky č. 50 (č. 24, 1945 Sb.), § 2/1. Havelka, c. d., s. 20.

9) „Organisace a správa podnikání ... bude upravena vládním nařízením, při čemž provoz veřejného promítání v zemích České a Moravskoslezské bude svěřen zpravidla národním výborům.“ (§1/4 citovaného zákona. Tamtéž.)

Nekomunistickým politickým stranám poskytlo pádné argumenty pro kritiku monopolizačních sr.ah komunistického ministerstva informací.¹⁰⁾ Není tedy divu, že i když bezprostředně po schválení dokumentu vládou Emil Sirotek konstatoval, že „... se podařilo uhájit dekret takřka v plném původním znění, jak byl navržen...“¹¹⁾, stal se záhy ze strany zmocněnců předmětem kritiky a stížností¹²⁾.

Znění presidentského dekretu nebylo ovšem na sklonku léta a počátku podzimu 1945 zdaleka jediným problémem, se kterým se zmocněnci při realizaci svých záměrů museli potýkat. Česká filmová výroba se rozbíhala velice pomalu. Tiživě byl pocíťován nedostatek filmového materiálu. Pomoc v této oblasti velkoryse přislíbili Sověti, ale stejně jako v řadě dalších případů i zde šlo především o propagandistickou akci. Přestože prokomunistický tisk vytrvale ujišťoval čtenáře, že díky sovětským dodávkám překonává naše kinematografie úspěšně největší problémy¹³⁾, poznali zmocněnci záhy, jak obtížné je přimět východní přátele k plnění slibů. Již na schůzi 11.7. byl Elbl nucen konstatovat: „Rusové slíbili 3.000.000 m, ale nevím kam, kdy si pro něj přijít. ... Rusové sami dovážejí z Ameriky celuloid i polevu. Když se dovědí o materiálu, zabaví ho pro sebe.“¹⁴⁾

Neméně závažné byly také vnitřní problémy znárodněvané a znárodněné kinematografie. Poklesla pracovní morálka ve výrobě, začala se nadměrně rozrůstat administrativa, přiznávalo se až trojnásobné snížení produktivity práce.¹⁵⁾ Pro tehdejší atmosféru v našich filmových ateliérech je patrně charakteristické prohlášení E. Klose z konce srpna, ve kterém tajemník vznikající České filmové společnosti předpověděl, že „česká výroba nezačne tak brzy s prací, neboť právě je v popředí zájmu boj o novou úpravu platů tvůrčích pracovníků“.¹⁶⁾

Asi nejzapeklitějším problémem pak byla skutečnost, že v prvních poválečných měsících prostě nebylo v našich ateliérech co točit. Touto otázkou se poměrně obsáhle zabývá následující edice, připomeňme tedy v této souvislosti jen, že v druhé polovině roku 1945 byly dány do distribuce pouhé dva nové filmy,

10) Srov. např.: s-a, *Politická kontrola našeho filmu*. „Obzory“, 1945, č. 5, s. 77.

11) Schůze zmocněnců, 8. 8. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1.

12) Viz násl. edici.

13) Srov. např.: J. Weiss, *Pravdu i o filmu*. „Kulturní politika“, 1945, č. 3, s. 4.

14) Schůze zmocněnců, 11. 7. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1.

15) R. Patera, *K prvnímu výročí zestátnění kinematografie*. „Kulturní politika“, 1946, č. 42, s. 6.

16) Schůze zmocněnců, 21. 8. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1. Podobná konstatování ostře kontrastovala s oficiálním optimismem tehdejších filmových periodik. Srov. např. dopis režiséra M. Friče šéfovi ateliérů J. Sinnreichovi, publikovaný v časopise „Filmová práce“ (1946, č. 13, s. 3): „V pátek dne 10. srpna t. r. zahájil jsem práci na dokončení filmu *13. revír* ve Vašich ateliérech na Barrandově. Snad ještě za celou dobu své pětadvacetileté práce ve filmu neprožil jsem tak krásný první filmovací den jako tentokrát. Osvětlovači, technici, služba a všichni ostatní členové osazenstva pracovali svorně, se zájmem, chutí a radostí a hlavně s příkladnou kázní, takže jsme mohli natočit dokonce o čtyři záběry víc, než bylo pro ten den určeno.“ (Tauszig, c. d., s. 22.)

Fričov *Rozina Sebranec* a Krškův *Řeka čaruje*, oba vyrobené ještě za okupace a po válce pouze upravované, resp. dotáčené. Českým filmovým ateliérům, představujícím v tehdejší válkou zničené Evropě vskutku nebývalý výrobní potenciál, hrozilo, že zůstanou nevyužity. Zmocněnci musili hledat východisko v jejich pronájmu. V tomto směru byla sjednána smlouva se Sověty, jednalo se také s Francouzi a Angličany.¹⁷⁾

Při nedostatku nových českých filmů a nepoužitelnosti velké části těch, které byly natočeny v předcházejících šesti letech, nabývala pochopitelně na mimořádné důležitosti otázka dovozu zahraničních filmů.¹⁸⁾ Ta se také stala na stránkách českého tisku předmětem jedné z nejzajímavějších a nejostřejších polemik na téma řízení znárodněné kinematografie. V nebývalé míře vystoupily v souvislosti s touto polemikou do popředí bezprostřední vazby mezi kinematografií a politikou, skrývané v ostatních případech více, či méně úspěšně za uměleckou, nebo hospodářskou argumentaci.

I v otázkách filmového dovozu se zmocněnci v období bezprostředně po skončení války rozhodli orientovat především na spolupráci s SSSR. Prvá smlouva o dovozu sovětských filmů do poválečného Československa byla uzavřena již na jaře 1944 v Londýně.¹⁹⁾ Šlo ovšem o smlouvu založenou na běžných komerčních principech. Novou kvalitu vztahům mezi československou a sovětskou kinematografií se pokusila vtisknout až smlouva, kterou v červenci 1945 sjednal se Sojuzintorgkinem Jindřich Elbl. Šlo o smlouvu vskutku unikátní. Prvý odstavce podmínek smlouvy obsahoval následující závazek: „Promítání sovětských filmů (na film. pásu šíře 35–16 mm) na území Československé republiky, zaručuje Sojuzintorgkinu ne méně než 60 procent termínů všech biografií republiky pro široký film a ubezpečuje uvedení ne méně než 100 sovětských filmových programů v prvním roce smluvní doby, s postupným zvětšováním množství filmů o 5 procent každoročně.“²⁰⁾ (Podtrhl P. M.) Bylo při tom charakteristické, že o smlouvě, obsahující takovýto významný závazek, který v následujících letech zásadně limitoval možnosti našeho filmového obchodu, a v některých případech ovlivňoval negativně i snahy našeho zahraničního obchodu v jiných oblastech, nebyl – kromě úzkého kruhu nově nastoupivších kapitánů

17) Viz např. schůze zmocněnců z 11. 7., 21. 8., 28. 8. AÚŘ. sig. 1946/1.

18) V Československu bylo v této době asi 2000 kin a odborníci odhadovali, že k zajištění jejich rentabilního provozu je třeba ročně nejméně 200 filmů. přičemž předpokládaná kapacita našich ateliérů v nejbližších letech měla být asi 25 filmů. V této souvislosti bylo zcela jasné, že „dovoz cizích filmů do Československa je existenční otázkou celé čs. kinematografie“. (Důvodová zpráva k dohodě o dovozu amerických filmů z USA, Praha 17. 9. 1946. SÚA, fond MI, k. 234, ič. 559.)

19) Informace čsl. ministerstva průmyslu a obchodu, Londýn. Tamtéž, k. 231, ič. 506.

20) Prvá poválečná smlouva o dovozu sovětských filmů byla podepsána 11. 6. 1945. O měsíc později ji nahradila citovaná Smlouva o exploataci a kopírování sovětských filmů, podepsaná Elblem a Bolšakovem v Praze 13. 7. (Tamtéž.)

českého filmového průmyslu – nikdo v průběhu jednání, ani poté, co byla podepsána, oficiálně informován.²¹⁾

Podrobnosti o obsahu smlouvy, v českých podmínkách tomu ostatně ani jinak být nemůže, nezůstaly příliš dlouho tajemstvím. Zprávy o ní se objevily v zahraničním tisku,²²⁾ hlasitě se ozvala také česká nekomunistická periodika.²³⁾ Hodnocení komunistického tisku, podle které podmínky smlouvy „... musily potěšit srdce i nejzarytějšího filmového obchodníka...“,²⁴⁾ se stalo neudržitelným. Elbl se pokusil objasnit „výhody“ smlouvy v obsáhlém článku na stránkách *Filmové práce*,²⁵⁾ ale svou argumentací pouze nahrál rozhněvaným kritikům. Lidovecké *Obzory* shrnuly jejich názor velice pregnantně: „Dovoláváte se ve svém článku naší spojenecké smlouvy se Sovětským svazem a jenom jí odůvodňujete tyto závazky. To ale potom, dovolte, vypadá, jako by si Sovětský svaz chtěl od nás ... na konto našeho osvobození Rudou armádou vybírat nějaké poplatky.“²⁶⁾

Politizace otázky dovozu sovětských filmů do Československa nebyla pouze záležitostí novinářských diskusí. Politická hlediska byla při jednáních o smlouvě se Sověty od samého počátku rozhodující a zmocněnci si to mezi sebou nikterak nezastírali. Na schůzi 12. července odmítl Elbl opatrné námitky některých svých kolegů zcela nedvojsmyslně: „Dnes je situace naprosto jiná, než před první (?) světovou válkou. Uvědomte si už jednou politické důsledky. Jsme orientováni na východ a nikoli na západ a vy si lámete hlavu, máte-li se rozhodnout tam nebo tam. To už je za vás rozhodnuto. Z těch 100 filmů je mi milejší třeba i špatný sovětský, než jeden jediný americký.“²⁷⁾ O dva dny později pak na úvod jednání zdůraznil: „To co děláme v oblasti filmu je naprostá shoda s politikou této země. Je zde orientace Praha-Moskva a nikoliv Praha-Londýn, Praha-Paříž, nebo Praha-New York.“²⁸⁾

Po stránce politické měli tedy zmocněnci, nebo alespoň ti z nich, kteří v daném období udávali jejich schůzím tón, jasno. Nic také nesvědčí o tom, že by

²¹⁾ Např. ministerstvo zahraničního obchodu se dlouho marně dožadovalo předložení textu smlouvy. Ten mu byl dán k dispozici až po několika urgencích (13. 8., 10. 9. a 23. 11.) 26. listopadu. (SÚA, fond MI, k. 231, ič. 506)

²²⁾ O 60procentní klauzuli v československo-sovětské smlouvě informoval např. 1. 9. 1945 americký časopis *International Variety*. Čsl. generální konsulat v New Yorku se v této souvislosti obrátil na ministerstvo informací se žádostí o bližší informace o celé záležitosti, aby mohl „... zde včas zabránit různým pověstem, které nám škodí.“ (Tamtéž, k. 234, ič. 559)

²³⁾ Tón kritickým ohlasům udávaly především „*Obzory*“. Srov.: *Kde jsou filmy?* „*Obzory*“, 1945, č. 1, s. 11. *Film týdne*. Tamtéž, č. 2, s. 31–32. *Film týdne – Jednání o filmový dovoz*. Tamtéž, č. 9, s. 142–144

²⁴⁾ J. Weiss, *Pravdu i o filmu*. „Kulturní politika“, 1945, č. 3, s. 4.

²⁵⁾ J. Elbl, *Pravda o našich filmových smlouvách*. „Filmová práce“, 1945, č. 23, s. 5–7.

²⁶⁾ *Film týdne – Odpověď na otevřený dopis zplnomocněnce pro dovoz a vývoz filmů J. Elbla*. „*Obzory*“, 1945, č. 11, s. 174–176.

²⁷⁾ Schůze zmocněnců, 12. 7. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1.

²⁸⁾ Schůze zmocněnců, 14. 7. 1945. Tamtéž.

na jejich rozhodování měly nějaký vliv politické argumenty kritiků smlouvy. Odpověď na ně byla nabílední a na sklonku roku 1945 ji v Burianově Kulturní politice formuloval Jiří Weiss: „Ti, kdož se staví a štvou dnes proti sovětským filmům, budou zítra štvát proti SSSR a pozítří nám doporučovat koalici politicky nezdravou.“²⁹⁾ Závažným problémem ovšem byla neschopnost sovětské kinematografie a Sojuzintorgkina plnit úlohu, kterou jim diskutovaná smlouva přisoudila. 21. srpna byl Elbl na schůzi zmocněnců nucen přiznat, že „... podle toho, jak dostáváme filmy ze Sovětského svazu dá se čekat, že v dohledné době nebudeme mít co hrát.“³⁰⁾ Teprve po tomto zjištění bylo rozhodnuto revidovat dosavadní postup, přestat se v této oblasti orientovat pouze na velkého východního spojence.

28. srpna pověřili zmocněnci Elbla, aby urychlil již dříve započatá jednání o dovozu francouzských a anglických filmů,³¹⁾ zapomenut byl ještě na konci července deklarovaný názor, že „s Amerikou přerušíme patrně všechny styky“.³²⁾ Důsledky zjevného zanedbání těchto problémů v předcházejícím období však nebylo možné překonat potřebným tempem. Britské filmy, zakoupené pro Československo ještě za války, byly z důvodů transportních potíží nadále uloženy v bednách na našem londýnském velvyslanectví,³³⁾ dohoda o dodávkách filmů amerických, připravených a otitulkovaných také již před osvobozením, zůstávala v nedohlednu.³⁴⁾ Bylo zřejmé, že zmocněnci stojí před velice složitými problémy.

29) J. Weiss, *Přišel čas mluvit*. „Kulturní politika“, 1945, č. 9. s. 1.

30) Schůze zmocněnců, 21. 8. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1.

31) Elbl se tehdy snažil dát i tomuto rozhodnutí podobu politicky motivovaného kroku („Dohodu s Francií považuje za velmi důležitou i proto, abychom tak mohli dokumentovat, že nejsme ve vleku Sovětů, jak se tvrdí.“), ale správce státních kin E. Šírotek formuloval skutečná motiv znovu zcela jasně: „Filmy nutně potřebujeme, jinak nebudeme mít co hrát.“ (Schůze zmocněnců, 28. 8. 1945. Tamtéž.)

32) Schůze zmocněnců, 31. 7. 1945. Tamtéž.

33) Teprve 12. 10. se ministerstvo informací obrátilo na vládu se žádostí o pomoc při transportu 40 beden britských filmů do Prahy, přičemž svou žádost zdůvodnilo takto: „Část československé veřejnosti ... si vykládá malý počet filmů v českých kinech nesprávně politickými důvody. Tato nesprávná domněnka je také záměrně rozšiřována jednotlivci, kteří nesouhlasí s postátněním československého filmu.“ (SÚA, fond MI, k. 217, ič. 355)

34) Problém dovozu amerických filmů do Československa byl komplikován značnou nedůvěrou Hollywoodu ke znárodněnému filmovému podnikání. Snaha označovat americkou stranu za jediného viníka absence amerických filmů v našich kinech (Američané se rozhodli, „... že nám filmy za žádných podmínek neprodají z toho prostého důvodu, že u nás byl film zestátněn...“ J. Pilař, *Cesty filmovnictví po zestátnění*. „Tvorba“, 1945, č. 14, s. 221), byla však přinejmenším zjednodušením celé situace. Faktem je, že Američané připravili za války pro náš trh asi 40 filmů. Nové vedení naší kinematografie však s jednáními o jejich dodání nikterak nespíchal. Svědčí o tom jistě výše citované výroby zmocněnce pro dovoz a vývoz. Přidejme k nim ještě jeden nad jiné ilustrativní. 8. 8. 1945 Elbl „... informoval o situaci, jaká mohla nastat se zřetelem k našemu poměru k USA, kdyby

Za této situace došlo na ministerstvu informací ke schůzce, jejíž průběh zachycuje dokument, který na následujících stránkách předkládáme čtenáři. Jestliže až doposud byli zmocněnci vystaveni pouze kritice, za kterou podle komunistického tisku stáli pouze „sabotéři sestátněného filmu“ a ti, „... na které se při rozdělení funkcí pro nedostatečnou kvalifikaci, nebo kolaboraci nedostalo...“³⁵⁾ byli v tomto případě konfrontováni s názory instituce, jejímž deklarovaným úkolem bylo právě sabotérství, nebo spíše všechno to, co bylo v tomto období za sabotérství označováno, odhalovat a přispívat k jeho likvidaci.³⁶⁾

Doufám, že předcházející stránky obsahují dostatek informací, aby si čtenář mohl na celou událost vytvořit vlastní názor. O bezprostředních motivech kritického vystoupení reprezentanta ZOBu se můžeme pouze dohadovat. Svou úlohu zde mohly odehrát kompetenční spory mezi dvěma komunistickými ministerstvy, vnitra a informací. Jisté je, že komisař Šmídberger by tuto podivnou akci nemohl uskutečnit, kdyby mu k ní poměry v naší kinematografii neposkytly potřebné argumenty. V dané situaci se nám celá záležitost jeví především jako typická reakce nově se utvářející struktury moci na problémy, které by mohly samotnou oprávněnost existence této struktury zpochybnit. Problémy znárodněné kinematografie nemohly být přičteny znárodněné kinematografii jako takové, bylo třeba najít konkrétního viníka, a pokud možno takového, kterého by bylo možné označit za nepřítele znárodnění. Ve chvíli, kdy již měli zmocněnci československý film pod úplnou a přímou kontrolou, se pochopitelně možnost hledat viníka mezi nimi nabízela jako logická.

podle tzv. právní kontinuity platily dodnes obchodní smlouvy mezi USA a ČSR. Podle ní nastal zrušením Protektorátu stav, v jakém jsme byli před březnem 1939. Washington vypověděl obchodní smlouvu, ale dohoda o filmech zůstala v platnosti. Pak se ukázalo, že by nebyla za dovezené filmy dostatečná kompenzace a došlo k zrušení i dovozu filmů. Kdyby se tak nestalo, byli bychom nuceni převzít všechny filmy, které mají již dnes pro nás Američané připraveny.“ (Schůze zmocněnců, 8. 8. 1945. AÚŘ, sig. 1946/1.)

35) J. Pilař, *Cesty filmovnictví pro zestátnění*. „Tvorba“, 1945, č. 14, s. 221.

36) Také ZOB byl institucí, na jejímž vzniku se plně odrazila zmatená atmosféra prvních poválečných měsíců. Vznikl v srpnu 1945, když převzal funkce od května fungujících komisí pro vnitřní bezpečnost. K jeho definitivnímu formálnímu ustanovení však došlo až 20. října. Měl být zpravodajskou službou, zaměřenou proti „vnitřnímu“ nepříteli, bez výkonných pravomocí a s dvojitou nejasnou podřízeností, jednak Zemskému národnímu výboru, jednak ministerstvu vnitra. ZOB II se sídlily v Praze a Brně a expoziturou v Ostravě měl na starosti politické, obranné a hospodářské zpravodajství. (Viz V. Hejl, *Zpráva o organizovaném násilí*. Praha, Univerzum 1990, s. 35–37.)

ZÁZNAM NA PAMĚŤ

Z příkazu přednosta V. odboru ministerstva informací v Praze byli jsme my, podepsaní zplnomocněnci ministra informací pro správu filmových a kinematografických věcí pozváni, abychom se dne 16. října 1945 v zasedací síni V. odboru ministerstva informací sešli – s vyloučením svých slovenských zástupců – k mimořádné schůzi, na které nám zástupce Zemského odboru bezpečnosti (ZOB II) komisař Karel Šmídberger chce učiniti některá sdělení, týkající se bezpečnosti v oblasti filmu.

V stanovený den sešli jsme se ke schůzi na řečeném místě v 15 hodin. Přítomni byli: komisař Karel Šmídberger,¹⁾ zástupce Zemského odboru bezpečnosti (ZOB II), přednosta V. odboru ministerstva informací Vítězslav Nezval, jeho zástupce minist. rada Ing. Lubomír Linhart, odborový rada ministerstva informací a zplnomocněnec pro správu Československého filmového ústavu Jan Hejman, zplnomocněnec pro dovoz a vývoz filmů Jindřich Elbl, zplnomocněnec pro výrobu Vladimír Kabelík, a jeho zástupce ředitel Karel Feix, zplnomocněnec pro Československou filmovou kroniku Dr. František Papoušek, zplnomocněnec pro státní filmové ateliéry a laboratoře Jan Sinnreich, zplnomocněnec pro kinofikaci František Pilát, zástupce zplnomocněnce pro správu státních kin Dr. Rudolf Bláha, zplnomocněnec pro hospodářské a finanční věci Dr. Karel Dvořák a tajemník Přípravného výboru České filmové společnosti Elmar Klos. Ředitel státní půjčovny filmů Josef Hlinomaz se nedostavil, protože dlel služebně mimo Prahu.

Schůze byla zahájena předsedajícím přednostou V. odboru ministerstva informací básníkem Vítězslavem Nezval, který nám představil zástupce ZOB II, komisaře Karla Šmídbergra s tím, že řečený účastník mimořádné schůze chce nám učiniti některá sdělení, týkající se bezpečnosti v oblasti filmu a slova se po té ujal komisař Karel Šmídberger, který nám přednesl toto sdělení, výtky obžaloby a výhrůžku:

„Za prvé chceme Vám oznámit, co je to ZOB II. Je to Zemský odbor bezpečnosti, který dozírá na bezpečnost politickou, mravní a hospodářskou. V této své funkci také jeho činnost se vztahuje na film. Pozvali jsme si Vás dnes za tím účelem, abychom Vám jako ministrovým zplnomocněncům předložili několik otázek a náš názor na celou situaci československého filmu.

1) Domnívám se, že jméno bylo zaznamenáno foneticky. Dotyčný se patrně psal Schmiedberger jako jeho vzdálený příbuzný Miloš S., který dosud pracuje ve filmu.

Za prvé se Vás tážeme, abyste jasně a stručně, každý o Vašem úseku činnosti referoval, co bylo učiněno k obnově výroby filmu, k dosažení dovozu filmu, jaké kroky byly učiněny ve smyslu dekretu o sestátnění filmu a jiných věcí, týkajících se Vaší pravomoci. Dále by nás zajímal Váš program pro nejbližší budoucnost.

Uplynulo téměř půl roku od dosažení samostatnosti. V překonání počátečních obtíží organizace a budování nezbytných základů státu a celé jeho struktury, národní sociální, kulturní a hospodářské lze zaznamenat určitý konsolidační proces, který přes chvilková kolísání v jednotlivých úsecích výstavby přece jen pokračuje.

Jedině co do významu neposlední odvětví kultury, film, zůstává bolestně pozadu, co do plnění své funkce propagační, hospodářské ve svobodném státě. Film oproti jiným složkám národní kultury má poněkud složitější a objemnější mechanismus. Je současně uměním, prostředkem propagace, obchodem a velkým průmyslem. Je důležité si uvědomit, že přes svou složitost a mohutnou hospodářskou funkci zůstal čsl. film jedním z těch odvětví velkého průmyslu, který šťastnou shodou okolností nebyl nijak zpustošen německou okupací ani válkou a když, tak zcela bezvýznamně. Naopak, mohutné ateliérové stavby na Barrandově a i technické vybudování dalších objektů v Hostivaři postavily Prahu do čela evropského filmového průmyslu. Vstupovali tudíž dědici a noví správci filmových statků, vracejících se do rukou čsl. lidu, posílení a nijak oslabení do nové práce.

Druhým vynikajícím příspěvkem k podmínkám zdárného vývoje čsl. filmu byl i pronikavě kladný postoj vlády hledící na toto důležité odvětví s velkým zájmem. Revolučním sloučením agendy v jediné ministerstvo informací odpadlo množství překážek dřívější praxe těžkého úředního aparátu první republiky, který zatěžoval tradičně věčnými spory kompetenčními vlastní zdravý vývoj filmu. Čsl. film má dokonce i čestný a závazný primát v sestátnění na základě dekretu presidenta republiky.

S těmito nespornými výhodami stojí tu, opravdu stojí, čsl. průmysl před tvářmi veřejnosti, která již půl roku neviděla domácí premiéru, ačkoliv před tím byla léta, kdy jich bylo za rok 30–40.²⁾ V tomto nevidí již bezpečnost nemožnost výroby pro technické potíže, ale naprostou neschopnost vedoucích anebo úmysl sabotovat státní dekret podepsaný presidentem republiky. Málo jsou platny články v novinách, kde se demagogicky mluví o výrobě, když tato výroba není ani v základu ještě připravena. Do dnešního dne jsme neslyšeli ani směrnice

2) Během okupace poklesla česká filmová výroba ze 40 titulů na 7 filmů ročně.

ani program výroby. Pátráme-li po příčině, jsou tu tak směšné výmluvy, že to až zaráží. Veřejnost se již dotazuje, co je s revolučním filmem. Já Vám jasně odpovím, že je úmyslně zdržován a to z důvodů zjištěných a jeho cena bude k jeho kvalitě neúměrně vysoká. Dále je tu otázka snímku o příjezdu presidenta Beneše. Ukázky této události byly již dávno promítány v Anglii, Francii i Rusku. Co bylo u nás vyrobeno je jeden krátký film v oboru sklářství, mizerný film, sto let železnice, a pak je otázka, kam se nám poděl film *Svátek matek*, tak pompézně ohlašovaný, o kterém nevím skutečně, v jakém stadiu se nachází.³⁾ Jen podle zběžné informace je nám známo, že se asi v pražských kinech neobjeví, pro svou špatnou úroveň, nehledě na to, že už dnes po Praze běží glosa, že žena představující v něm českou matku, je děvče pochybné pověsti z jednoho pražského nočního podniku.

Jsme zvědaví, nebude-li tento film možno promítnout, kdo bude hradit jeho režii. Kritikové, kteří by jindy burcovali, co se děje s natočeným materiálem, mlčí solidárně před majestátem tvůrčí práce režiséra, který dodnes snímky neuspořádal. Tak pracují zatím v pražských ateliérech sovětští umělci, kteří sem létají z dálky 1–2.000 km a roztáčí kola výroby však ne československé. Jedině tímto je zachráněna situace v ateliérech, že dělnictvo nepodléhá tolik demoralizaci jak by podléhalo, kdyby se nevyrábělo vůbec. Jen jako na omluvu se u nás dotáčí dva filmy, které jsou smutným dědictvím okupace a to právě režiséry, kteří za proslulé vlády okupantů točili filmy říšské.⁴⁾ Jeden z nich dokonce s přijatým německým jménem. Však nejsme malicherní a i za takovou práci chtít nechtě musíme být vděční.

Studentům, kteří po násilném uzavření našich vysokých škol, složili zkoušky na říšských školách, nebudou tyto výsledky uznávány, poněvadž se provinili a to plným právem. Čeští filmaři, kteří měli nerušenou výrobu českých filmů a natáčeli filmy pro Němce nic takového nepocítili. A přece nedokáží jako za vděk blahovůli čsl. státu se vrhnout s plnou vervou do práce na osvobozeném sestátněném filmu. Měli bychom pochopení pro mimořádnou horlivost, s kterou

3) Šlo o 600 m dlouhý film *Svátek matek*, režijní debut K. M. Walló. Vzhledem k nízké kvalitě tohoto snímku jej nebylo možné uvést jako první dílo znárodněné kinematografie. Film byl promítnut až v r. 1946 spolu s daleko zdařilejšími debuty B. Zemana a J. Weisse pod společným názvem *Revoluční trilogie*.

4) Komisař Šmídberger měl opět nepřesně na mysli patrně film *Třináctý revír*, který podle Fikerovy detektivky přetáčet Martin Frič v novém hereckém obsazení po J. A. Holmanovi, který před zatčením uprchl včas do Košic. Za války natočil Frič pro Pragfilm podle Puškinovy povídky film *Der Zweite Schuss* pod jménem M. Fritsch. Václav Krška, který po revoluci dokončil film podle rozhlasové předlohy J. Tomana *Řeka čaruje*, nikdy pro Němce nepracoval. A Otakar Vávra, který film *Rozina sebranec* sestříhal až po revoluci, se s úspěchem ubránil německému tlaku na spolupráci.

se v počáteční době revoluční soudili a odsuzovali a vylučovali disciplinární radou Svazu film. herectva herci, herečky a režiséři. Však ne funkcionáře! Zde by se mělo začít. Nejdříve s vedoucími činiteli Prag-filmu, Lucerna-filmu i National-filmu.⁵⁾ To se však nestalo. A řeknu Vám jasně proč. Protože z řad těchto funkcionářů pocházel t. z. ilegální národní výbor. Mluvit o jeho ilegalitě by bylo trochu nemístné, protože jak mi dokázal, žádnou ilegalitu nedělal a to tím, že ilegalita je podzemní prací proti nepříteli a přípravnou prací k legalitě. Po měsíčním šetření jsem žádnou podzemní práci proti okupantům nezjistil a svou pětiměsíční pasivitou nyní jasně dokázal, že příprava k legalitě taktéž nebyla provedena. Jedinou činností bylo v revolučních dnech obsazení domu býv. Film. ústředí ihned jeho zajištění, kamž nikdo neměl přístup a zmizení písemností. Druhým činem bylo provedeno zatčení Svitáka⁶⁾ přes to, že bylo známo, že tento zločinec bude důležitý při vyšetřování, aby svou výpověď objasnil mnohou situací. Ve filmu za dob okupace byl úmyslně veden po nábřeží a Národní třídě, zde lynchován a na konec zabit. Při tom z jeho bytu zmizely písemnosti a 2 zápisníky, které podle protokolu s p. Rumlerem byly předány do Klimentské ulice revolučnímu národnímu výboru, kde se ztratily. Dále tyto revoluční složky nevystoupily jasně proti majiteli fy Lucernafilm Miloši Havlovi, ač samy znaly mnoho usvědčujícího materiálu proti němu a z těch důvodů, jelikož věděly, že jmenovaný je výborně informován a zná i jejich činnost. Proto v červnu 1945, když byl námi Miloš Havel zajištěn, vyjma nejasného udání závodní rady fy Lucernafilm, které později bylo odvoláno, nebyl žádný materiál do dnešního dne poskytnut. Jasně můžeme říci, že veškerá práce ve filmu se vybíjela za celých 5 měsíců v osobním boji o výsostná postavení.⁷⁾ Toto se dělo na úkor veškeré výroby. ZOB však sám pracoval přesně na každém jednotlivci z filmového oboru a navrhne ministerstvu informací osoby, které jsou do čl. filmu nežádoucí. Víme jasně, že nemůže jít pracovat do čl. filmu pan Miloš Havel, který zosobňuje soukromokapitalistické metody ve filmovém podnikání i přesto, že národnostně se jeví ve slušném světle. Vám, zde přítomným oznamujeme tímto, aniž bychom jednotlivé úseky čl. filmu rozdělovali, že Vaše pasivita po dobu 5 měsíců trávající jest sledována bezpečnostními úřady.

Upozorňujeme Vás, jestliže nebude Vámi využito všech možností rozběhnutí filmové výroby, budete se před národním soudem zodpovídati jako sabotéři,

5) Nikdo z Pragfilmu ani z Lucernafilmu nebyl členem akčního výboru. Jeho členem, a to jedním z nejobětavějších, byl Karel Feix, ředitel Nationalu.

6) Okolnosti smrti režiséra J. Svitáka zůstaly jedním z neobjasněných tajemství této doby. Stejně jako jeho skutečná role v okupaci.

7) Není jasné, co tímto obviněním bylo míněno, vždyť všichni zmocněnci byli na vedoucích funkcích. Snad jde o ozvěnu kompetenčních sporů mezi sekčním šéfem Nezvailem a zmocněnci.

neboť i tento druh přečinu v ČSR je trestný. Nechceme Vás plně podezřívát ze sabotážních úmyslů, ale upozorňujeme Vás znovu na stávající situaci. Jste prvním čsl. sestátněným průmyslem, tudíž pokusným kamenem v tomto směru a mohu Vám říci, že již dnes je ve vládě upozorňováno na neúspěchy v tomto ohledu. Jste na klamném stanovisku, myslíte-li si, že odpovědnost za čsl. film má pouze ministr informací. Před veřejností i úřady jste vy jako pověřenci ministra za toto plně odpovědní. Proto by bylo velmi závažné, abyste zmobilisovali veškeré síly a možnosti, které máte, uskutečnili běh filmu a pokud možno v nejkratší době stanovili směrnice a program pro tuto výrobu, aby veřejnost již jasně jednou viděla, že je tu naprostá snaha tuto výrobu v celostátním měřítku uvést do chodu. To jest asi tak vše, co jsem Vám chtěl říci.“

Po skončení četby nás komisař Šmídberger vyzval, abychom mu každý podali písemně stručný a jasný výklad o své dosavadní činnosti, o svých plánech do budoucnosti a o nedostatecích a obtížích, na které narážíme a se kterými se setkáváme při plnění úkolů svěřených nám plnými mocemi ministra informací. Komisař Šmídberger k tomuto sdělení dodal, že nikdo z nás, byť snad byl i přímo a jednotlivě dotazován orgány ZOB nemá se cítit ohrožen ve svém postavení a práci, nemá podléhat nervositě, ale naopak má pokračovat energicky ve své práci a má upozornit zcela otevřeně ZOB II na kohokoliv a na cokoliv, nevyjímajíc činitelů úředních, pokud by v nich nebo v jejich počinech spatřoval brzdu své práce.

Přednosta V. odboru ministerstva informací, básník Vítězslav Nezval doprovodil sdělení komisaře Karla Šmídbergra doslovem, který byl zčásti potvrzením správnosti názoru, k němuž ZOB dospěl, posuzuje dosavadní činnost ministrových zplnomocněnců, zčásti prudkou invektivou proti některým z nich, zejména pak proti zplnomocněnci pro správu čsl. filmové kroniky, proti Svazu českých filmových pracovníků, činnosti jeho disciplinární rady. Básník Nezval závěrem prohlásil, že V. odbor ministerstva informací se doposud do činnosti ministrových zplnomocněnců byrokraticky nevměšoval, že však nadále nehodlá nečinně přihlížet tomu, aby případné výtky padaly na hlavu ministra informací, varoval zplnomocněnce, aby si při správě svěřených jim podniků nepočínali jako by svěřené jim podniky byly jejich vlastnictvím a aby se, pokud jde speciálně o výrobu filmů, nevymlouvali na okolnost, že doposud nedošlo k zřízení a k funkci ohlašované Státní filmové rady, kterýžto vrcholný dozorčí orgán nebyl prý uveden v činnost jen proto, že pro něj nebylo dostatek pracovních úkolů.

Po těchto projevech se oba páni, odborový přednosta Vítězslav Nezval a komisař Karel Šmídberger ze schůze pro neodkladné jiné povinnosti vzdálili. Ministerský rada Ing. L. Linhart a odborový rada Jan Hejman setrvali pak ještě se zplnomocněnci, konsternovanými formou i obsahem projevů obou řečníků, v rozhovoru, jehož účelem bylo určit, jaký postoj mají zplnomocněnci zaujmout k tomuto neobvyklému postupu vůči jejich osobám. Tato porada nevedla pro

značnou rozdílnost názorů k výsledku. Jejím jediným výsledkem byla žádost, aby se všem přítomným dostalo přesného opisu projevu komisaře Karla Šmídbergra, očekávali ZOB II a ministerstvo informací, že ministroví zplnomocněnci řádným způsobem odpovědí na obsažené v něm výtky, obžaloby a výhrůžku. Ministerský rada Ing. L. Linhart této žádosti vyhověl a učinil opatření, aby projev komisaře Karla Šmídbergra byl co nejrychleji rozmnožen a zplnomocněncem v opise dodán.

Podepsaní zplnomocněnci ministra informací pro správu filmových a kinematografických věcí sešli se dne 28. října 1945 k soukromé poradě a dohodli se jednomyslně na této obecné a na připojených jednotlivých odpovědích na projev zástupce ZOB II komisaře Karla Šmídbergra a přednosta V. odboru ministerstva informací básníka Vítězslava Nezvala:

Zplnomocněnci ministra informací pro správu věcí filmových a kinematografických jsou osobami, které ministr informací, jako nejvyšší zástupce státu v oblasti filmu podle své volné úvahy vybavil osobními plnými mocemi. Jsou osobně odpovědní z výkonu svých funkcí ministroví informací a jemu také podávají pravidelně čtvrtletně přesné výkazy a zprávy o své činnosti. V. odbor ministerstva informací ke prostřednictvím svých úředníků v pravidelném každodenním pracovním styku se všemi služebnými zplnomocněnců a osobami svých dvou zástupců, ministerského rady Ing. L. Linharta a odborového rady Jana Hejmana, který je zároveň zplnomocněncem pro správu Čsl. filmového ústavu, má přímý podíl na pracovních poradách, k nimž se zplnomocněnci spolu se svými slovenskými zástupci každý týden pravidelně scházejí. Ministrův dozorčí orgán, V. odbor ministerstva informací, je tedy pravidelně a dostatečně informován o všech činech a záměrech, o všech úkolech a nesnázích i o řešeních a pracích předsevzatých ministrovými zplnomocněnci. Tito, ačkoliv by tak z titulu udělených jim osobních plných mocí činiti mohli, nerozhodují ve věcech zásadní povahy sami, nýbrž kolektivně, jako odborný sbor. Kázeň a korekturu rozhodování kolektivního uložili si zplnomocněnci sami, dobrovolně.

Ačkoliv tedy míra, způsob i hierarchický postup odpovědnosti ministrových zplnomocněnců je jasně dán a žádost komisaře Šmídbergra je neobvyklým zášahem do těchto věcí, rozhodli jsme se nicméně na jeho výzvu odpovědět a to ze dvou příčin:

1. že k zákroku ZOB došlo v úředních místnostech V. odboru ministerstva informací, v přítomnosti jeho čelných úředníků a se souhlasem přednosta tohoto odboru, a
2. že touto odpovědí budeme moci konečně poskytnout komisaři Šmídbergrovi zprávy a vysvětlení o skutečnostech, které jsou ZOB přes 5ti měsíční šetření v této věci, zřejmě neznámy.

Začínáme tím, co se ve vývodech ZOB II bezprostředně dotýká naší národní a občanské cti:

A. Složení a činnost tajného Národního výboru filmových pracovníků.

Mnichovská kapitulace, která byla počátkem zkázy československého státu, znamenala nejen zkázu oné pomyslné hodnoty, které se říká stát – neboť jak bylo by lze obměnit proslulé stalinské diktum: „Politici vůdcové a státy se mění, ale národy a každodenní skutečnosti jejich života trvají“ – nýbrž i zkázou oněch konkrétních hodnot, jejichž tvorbou, obnovou a údržbou se vyčerpává každodenní život jednotlivců a tedy i život národního společenství. K těmto hodnotám patřil a beze sporu patří i film. Protože pak v okamžicích podobných politických kataklysmat nelze celému národu odejít buď do politické emigrace, buď se ztratit v podzemí, nezbyvá, než aby převážná jeho většina prostě pokračovala v každodenním životě a práci, usilovala vlastní silou a všemi po ruce jsoucími prostředky o svou sebezáchovu, bránila se všemi použitelnými zbraněmi, z nichž lest a využití slabosti a neschopnosti politického nepřítele nejsou nejmenšími, a připravovala se na den, kdy bude moci uspořádat své věci opět svobodně a suverénně. K této, zdaleka největší části národa, patřila i skupina českých a slovenských pracovníků, která navzdory německé okupaci nepřerušila svou pravidelnou byt i skrytou existenci pod záštitou Československé filmové společnosti. Tato společnost byla právě členy této skupiny založena řadu let před válkou na obranu čsl. filmu a jejím prvním předsedou byl Dr. Vladislav Vančura – který jí ostatně zakládal – a jejím druhým předsedou Dr. František Papoušek. Tato společnost byla také prostřednictvím svého zástupce členem Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu. Jejím zástupcem v tomto sboru byl zprvu Dr. Vladislav Vančura. Když se vývoj vnitropolitických věcí v druhé polovině roku 1938 přiostril, naléhalo tehdejší ministerstvo obchodu, aby se Dr. Vladislav Vančura vzdal své funkce. Vančura odevzdal tedy předsednictví společnosti Dr. Frant. Papouškovi a zůstal místopředsedou až do konce svého života.

Z pravidelných schůzek této skupiny v místnostech pražského Klubu umělců, jehož tajemníkem byl tehdy Ing. L. Linhart, který byl také členem výboru Československé filmové společnosti a z úzkého styku jejich členů s některými jinými činiteli v českém a slovenském filmu, kteří zůstali věrní přesvědčení, že německá okupace Evropy je záležitostí dočasnou, vyrůstala konkrétní práce a konkrétní obrysy útvaru, který si později vzal za úkol mařit všemi po ruce jsoucími prostředky, německé úmysly zeslabit a posléze zahladit český film. Druhým úkolem skupiny bylo připravit odbornými úvahami a je doprovázejícími texty konečný návrh nové úpravy filmových a kinematografických věcí v osvobozeném státě, stejně jako revoluční akci, která by v daném okamžiku této úpravě připravila půdu. Členům širší skupiny tehdy patřili: Dr. Vladislav Vančura, Dr. Fr. Papoušek, Ing. L. Linhart, Jindřich Elbl, Jindřich Honzl, Jan Hejman, Vladimír Kabelík, Otakar Vávra, Ladislav Kolda, Elmar Klos, František Pilát, A. J. Urban, Artuš Černík, Dr. Mukařovský, a popravený Fr. Stricker. Když v roce 1940 přijel do Prahy mladý slovenský filmový pracovník Ján Fintora, který

v Aktualitě odd. pro kulturně-dokumentární film, vedeném J. Elblem prodělával svou stage, byl i on přizván k pracím této skupiny a později jeho prostřednictvím Ladislav Faix z Bratislavy. Později byli na práci skupiny prostřednictvím Vladimíra Kabelíka zainteresováni i pán Karel Feix, Alois Fiala a Emil Sirotek. Filmový obor byl tedy v této skupině zastoupen takto:

filmové ateliery Hostivař a Zlín:	Kolda, Klos, Pilát
filmová výroba:	Kabelík, Feix, Fiala
filmová režie a teorie:	Vančura, Vávra, Honzl
kina:	Sirotek, Tůma
filmová kritika:	Linhart, Urban, Černík
vědecký výzkum:	Dr. Bouček
filmová kronika a film dokumentární:	Dr. Papoušek a J. Elbl
Slovensko:	Fintora, Faix.

V prvním pracovním období 1940 a 1941 byl záměr skupiny trojí:

1. využít co nejintenzivněji prostředků, které tzv. protektorátní správa dávala filmu k dispozici – za tím cílem vypracovali režiséři Honzl a Vávra podrobnou osnovu filmové školy; tato osnova byla vydána ve Zlíně tiskem;
2. deformovat všude, kde se to dá záměry a úsilí úřadu tzv. říšského protektora ve věcech filmu – k tomu cíli bylo používáno pod vedením E. Sirotky úřednického aparátu ČMFÚ, při čemž se skupině dostávalo pravidelných a podrobných zpráv o všech věcech a záležitostech, které ČMFÚ projednávalo, stejně jako o činnosti všech českých a německých činitelů ve filmu;
3. připravovat a kritice podrobovat všechny plány na reorganizaci filmových věcí v obnoveném Československu. Už v roce 1940 a 1941 byly vypracovány základní obrysy celkového plánu a jeho konečná redakce rozdělena později do skupin:

Papoušek Elbl –	zásadní ideové směrnice a texty předpokládaných zákonů a nařízení
Kolda, Klos, Pilát, Dr. Bouček –	ateliery, laboratoře, výzkum
Sirotek, Feix –	kina, distribuce, výroba
Kabelík, Fiala, Sinnreich –	distribuce, výroba

Na tuto poslední činnost soustředila se koncem r. 1941 a počátkem r. 1942 užší skupina, která se týdně nebo čtrnáctidenně scházela v Praze a ve Zlíně. Jejími členy byli a do konce války zůstali:

Dr. Frant. Papoušek, Jindřich Elbl, Ladislav Kolda, Elmar Klos, Frant. Pilát, Dr. Jaroslav Bouček, Emil Sirotek, Karel Feix, Vladimír Kabelík, Alois Fiala, Ján Fintora a Ladislav Faix.

Tato skupina zůstávala ve styku s Dr. Vladislavem Vančurou a jeho prostřednictvím a později prostřednictvím Karla Feixe s Ivanem Olbrachtem.

Počátkem r. 1942 obrátil se na Jindřicha Elbla z podnětu podzemních politických organizací Ing. L. Linhart se žádostí, aby v nově vytvořeném národně-revolučním výboru inteligence zastupoval film. Elbl se dohodl se svými spolupracovníky a s jejich souhlasem a vědomím přijal členství v tomto výboru takto složeném:

prof. Felber -	školství a nár. osvěta
Dr. Vladislav Vančura -	písemnictví
akad. malíř Bedřich Vaníček -	výtvarné umění
Božena Půlpánová -	divadelnictví
Jindřich Elbl -	film
dějepisec umění Dr. Pavel Kropáček -	politický tajemník výboru.

Tomuto výboru Elbl přednesl a jeho prostřednictvím dal tehdejšímu vnitropolitickým vedením schválit základní plán a reorganizaci čsl. kinematografie, který hořejší skupina vypracovala na podkladě naprosté nacionalisace všech filmových a kinematografických podniků a toto rozdělení národní správy, která v podstatě zůstala zachována letošní úpravou zákonnou. Text elaborátu byl prostřednictvím Fr. Piláta a jeho spojení s podzemní organizací čsl. komunistické strany postoupen k dopravě do Moskvy, když byl před tím v r. 1941 politickým vedením národně-revolučního výboru schválen. Pozdější doplněný text je přiložen.

Koncem dubna 1942 byl Gestapem zatčen Dr. Pavel Kropáček a s ním související skupina studentská a 12. května 1942 ráno zatklo Gestapo prof. Felbera a jeho syna, Dr. Vladislava Vančuru, Boženu Půlpánovou a Jindřicha Elbla. Jak se později zjistilo a jak ve svých zápiscích z Pankráce zjišťuje i Julius Fučík, k zatčení došlo na základě indiskrece politické spojky komunistické strany, známé pod krycími jmény Mirek, Španělák, občanským jménem Klecan, který prozradil existenci a sdělil Gestapu i známá mu jména členů výboru. Jméno akad. malíře Bedřicha Vaníčka, v jehož bytě na Chotkově silnici zasedl výbor několik dní před svým zatčením k poslední schůzce, Klecan zřejmě neznal, a proto Vaníček jako jediný člen tohoto výboru zatčení unikl.

Po atentátu na Heydricha dalo pražské Gestapo popraviti prof. Felbera a jeho syna Dr. Felbera a spisovatele Dr. Vladislava Vančuru. Dr. Pavla Kropáčka poslalo do Osvětimi, kde zahynul a Boženu Půlpánovou a Jindřicha Elbla drželo v ochranné vazbě na Pankráci (Půlpánovou částečně také v Terezíně). Když pak pátrání po zmizelém Ing. L. Linhartovi, který před zatčením unikl z Prahy, nevedlo k cíli a ani jiným šetřením nebylo lze odhaliti další souvislosti Půlpánové a Elbla s podzemními organizacemi divadelními a filmovými, rozhodlo se Gestapo v prosinci r. 1942 oba jmenované propustit s poučením, že důvodné pode-

zření proti nim trvá a že jakékoliv nové zatčení vynese jim koncentrační tábor č. 1., tj. smrt.

Po Elblově návratu z ochranné vazby pokračovala hořejší filmová skupina ve své práci a učinila zejména toto:

1. vstoupila ve styk s podzemním revolučním odborovým hnutím v osobě nynějšího předsedy kulturní sekce ÚRO Dr. Jaromírem Langem, kterého, stejně tak jako odborové pracovníky čistě filmové, Jaroslava Lubinu a J. Hynka, postupně podrobně informovala o svých plánech a přípravách, snažila se přizpůsobit některé návrhy a texty jejich připomínkám z hlediska odborového hnutí a konečně vydala Dr. Jaromíru Langovi úplné texty svých osnov;
2. vypracovala podrobné memorandum ve formě důvodové zprávy pro osnovu zákona pro nacionalisaci filmu, osnovu tohoto zákona, text prozatímního vládního nařízení, obsáhlé poznámky organizačního řádu příští čsl. filmové společnosti jako monopolního hospodářského útvaru, a konečně podrobný statut Národního výboru českých filmových pracovníků a to jak část týkající se činnosti zastupitelské, tak část týkající se hospodářské správy filmových a kinematografických podniků, k jejichž prozatímnímu převzetí v době revoluce se skupina chystala;
3. v konečné fázi svých prací přizvala skupina do svého středu spisovatele V. Řezáče a J. Drdu a uložila O. Vávrovi, který se pak rovněž zúčastnil všech závěrečných prací skupiny, aby vypracoval podrobný plán na řízení příští výroby čsl. filmů;
4. pořídila na 16 mm filmech fotografie důvodové zprávy a osnovy zákona poslala je kurýrní cestou do Londýna;
5. konečně 9. května 1945 vyžádala si skupina od České národní rady a od Ústřední rady odborů řádné pověření k prozatímnímu převzetí a správě filmových a kinematografických podniků v Čechách a na Moravě, svolala valné shromáždění 150-ti členného zastupitelského sboru filmového pod názvem Národní výbor filmových pracovníků, které provedlo volby funkcionářů (k ustavení tohoto výboru došlo asi stejným způsobem jako k ustavení prozatímního Národního shromáždění) a opírajíc se o hořejší pověření jediných dvou vrcholných politických orgánů, které od 9. května 1945 zemi spravovaly, ustanovila pro jednotlivé odvětví hospodářské správy vedoucí. To všechno se stalo přesně podle pečlivě předem vypracovaných plánů, které by se byly zcela osvědčily nebyť jiných zásahů do jejich ucelené struktury;

6. naše revoluční akce potkala se nicméně s naprostým zdarem. ČSFÚ a všechny německé a kolaborantské filmové a kinematografické podniky byly námi hned v prvních dnech převratu zajištěny a vzaty do správy po dohodě s příslušnými závodními radami a tímto počinem bylo zabráněno v samém počátku, aby došlo k nenapravitelným zmatkům a akcím libovolným, jejichž následky by bývalo bylo nutno později obtížně napravovati. Od 9. května 1945 fungovala pod naší správou např. Čsl. filmová kronika, která nejen že obnovila ihned svou normální činnost, ale i účinně spolupracovala se sovětskými válečnými kameramany a zorganizovala natočení drahocenného materiálu z revolučních i porevolučních dní, který má daleko větší hodnotu a význam historickodokumentární, než cenu okamžité sensace. Zajistili jsme surový materiál, stroje a přístroje, starali se o řádné výplaty a platy zaměstnancům a vůbec usilovali, aby celá čsl. kinematografie byla od počátku podchycena a řízena z jednoho centra tak, aby zákonné opatření nacionalisační mohlo tento stav faktický proměnit ve stav zákonný. Znajíce obtíže a smysl této práce jsme zcela spokojeni s výsledky, kterých jsme dosáhli za daného stavu věcí. Z účasti na těchto prvních a základních pracích jsme nevyklučovali nikoho, kdo se přihlásil a měl dobrou vůli pomoci.

Všechny shora řečené texty, stejně jako prohlášení, které podepsalo 150 členů národního výboru Českých filmových pracovníků, jsou přiloženy.

Nejlepším dokladem toho, že pan komisař Šmídberger se mylí ve svém tvrzení, že nenalezl po 5ti měsíčním šetření ani stopy nějaké práce těchto lidí, je okolnost, že stačilo přečísti si preambul dekretu presidenta republiky o sestátnění filmu, aby tuto stopu našel. Celý tento text stejně jako mnohé jiné části dekretu, pocházejí z pera Elbla a byly vypracovány dávno před koncem války. Složení námi svolaného a veřejně ustanoveného Národního výboru českých filmových pracovníků, z nichž každý člen se předběžně a dobrovolně zavázal k hájení zásad, souhlasných s košickým vládním programem, dostatečně ukazuje, s jakou objektivitou a péčí byli členové tohoto vskutku reprezentativního sboru čsl. kinematografie vybráni a jakou zárukou zaru byla jejich dobrá vůle a ochota k práci, kdyby nebyla v samém počátku neinformovanými, ješitnými a chaotickými zásahy zvnějšku znechucena, podlomena a konečně rozvrácena nešikovnými a neodbornými improvisacemi, v nichž se ostatně po 5 měsících stále ještě z některých míst pokračuje ke škodě čsl. filmu. K revoluční práci, totiž, jako vůbec k práci, je zapotřebí pečlivé cílevědomé přípravy a organizačních schopností, které se opírají o skutečně odborné znalosti věcí, o níž se pracuje. Je nám velmi dobře známo, co se stalo jinde. Po 9. květnu 1945 dostaly se nám do rukou texty druhých návrhů a vítali bychom, kdyby měla veřejnost možnost porovnat tyto návrhy s naší prací a sama posoudit kdo, co a jak udělal.

Jako svobodní občané svobodného státu ohražujeme se však nicméně energicky, aby naše práce, kterou jsme konali dobrovolně a odpovědně, vystavující se nebezpečí persekuce a jejíž výsledky jsme ochotně dali k dispozici novému státu a jeho administrativě, byla se strany policejního orgánu a v přítomnosti a se souhlasem přednosty filmového odboru ministerstva informací urážena a znevažována na podkladě pomluv a klepů, jejich původ nám ani nebyl sdělen a aby nám, kdož jsme svou práci konali ve stínu Gestapa bylo dokonce neodpovědně vyhrožováno národním soudem pro sabotáž opatření, za která jsme po léta otevřeně a odhodlaně bojovali a jejichž provedení jsme svou prací nejen připravovali, ale i umožnili. Vytýká se nám, že jsme se starali jen a jen o své dobré umístění v čele postátněného filmu. Na to odpovídáme podle pravdy. Každý generál, která vypracoval plán bitvy upadá do rozpaků, má-li jeho provedení odevzdat někomu, kdo neví oč jde. My jsme však nedbali těchto rozpaků a dne 23. května 1945 na první společné poradě s ministrem informací jsme mu všichni dali k dispozici nejen své plány, dosavadní výsledky své práce, ale i funkce, které jsme z pověření České národní rady a Ústřední rady odborů od 9. května 1945 drželi. Kdyby byl místo nás ustanovil kohokoliv jiného na místa zplnomocněnců, nebyli bychom pronesli ani slova odporu.

My jsme dobrovolně a z jeho příkazu vzali na sebe bez jakéhokoliv zákonného podkladu, podstatnějšího, než onen stručný ustavovací dekret, který jsme z ministrových rukou přijali odpovědnost za další správu filmových a kinematografických věcí. Byli jsme všichni bez rozdílu ustanoveni prozatímně a kdykoliv odvolatelní ze svých funkcí. I to jsme přijali. Po celé týdny se vůbec nemluvilo o nějaké náhradě za naši práci a my jsme se tehdy po ní neptali, ačkoliv byli mezi námi takoví, kdož žili z úspor a v důsledku německé okupace neměli žádných pravidelných zdrojů příjmů. Považoval-li ministr svou původní dobrovolnou volbu kdykoliv za nevhodnou, mohl nás kdokoliv kdykoli odvolat. Nebylo třeba hrozit nám prostřednictvím policejního orgánu trestním stíháním.

Odmítáme proto důrazně také tuto zcela neoprávněnou a ničím neprokázanou výtku, vmetenou nám sumárně a neodpovědně do tváří. Pro mnohé z nás byl nástup funkce zplnomocněnce dokonce hospodářskou obětí, protože mnozí z nás vydobyli si již v minulosti a obhájili by si rozhodně tím i v přítomnosti, která trpí nedostatkem schopných lidí, mnohem podstatnější hmotné prostředky, než jakými jsme byli v poměru k uloženým nám funkcím vybaveni z rozhodnutí ministrova my. Naše funkce jsou ostatně kdykoliv k dispozici.

B. Odpověď na výtky z neschopnosti.

Obáváme se, že je oprávněnou naše domněnka, že v ministerstvu informací nikdo ani nečetl elaboráty, které jsme hned v prvních dnech po návratu vlády z Košic do Prahy tomuto ministerstvu odevzdali a jimiž jsme doporučovali ta-

kovou organizaci věcí, která po našem odborném soudu byla skutečně schopna stát se výchozí základnou všech dalších prací.

Místo toho byli jsme zavalováni různými, často jen improvizovanými návrhy, s nimiž jsme se vedle každodenní nálehavé práce museli do úpadu vyčerpávat ve snaze, abychom je přivedli alespoň z části na společného jmenovatele s jasnou a přesnou představou, kterou jsme si po létech práce vytvořili jako předpoklad další organizované činnosti.

V čele V. odboru ministerstva informací byl bez našeho vědomí a bez rady s námi postaven Vítězslav Nezval, který je sice velkým a uznávaným pracovníkem v jiném odvětví české kulturní práce, který však nemá předpokladu, aby byl byť i jen dobrým průměrným zaměstnancem státní správy, natož přednostou odboru. Není ani odborníkem ve filmu, ani úředníkem. Měl a má zcela jiné povolání v životě a v národě.

Tvrdili jsme vždycky, že státní podnik „Film“, má-li skutečně dostáti svému úkolu se ctí, musí a může být spravován jedinečně odbornou samosprávou a jako obchodní podnik. Státní správa na tento podnik musí dozírat jako bude dozírat na všechny národní podniky, ale nesmí chod těchto podniků činit závislým na proměnlivých náladách neodborníků sledujících jakési své cíle a představy, zcela odlišné od skutečných potřeb a úkolů podniků, na které dozírají.

A právě toto se stalo ve filmu. Místo aby přednosta odboru chopil se připravených předpokladů, pečlivě je prostudoval a utvořil si tak nejprve jasný obraz o situaci a jejích potřebách, jal se improvizovati. Improvizovat je také někdy možno a někdy dokonce nutno. Improvizuje-li geniální klavírista na svém nástroji, je to v pořádku. Ale zkuste to požádat ho, aby improvisoval na houslích. A uvidíte, jak to dopadne. Nuže, těmito houslovými improvisacemi byly právě nejvíce zatíženy naše začátky.

Začalo to dekretem. Národní výbor filmových pracovníků připravil dvě jeho varianty: opatření definitivní a opatření prozatímní. Přednosta odboru si mohl vybrati. K opatření definitivnímu, předpokládajícímu okamžité zřízení výsadní československé filmové společnosti, nebylo odvahy a snad ani možností. Opatření prozatímní začal improvizovaně měnit. Výsledkem toho bylo, že jsme od počátku června do poloviny srpna obměňovali znění onoho stručného dekretu ve všech možných poradách, při čemž jsme my, odborníci k některým z těchto porad nebyli ani přizváni – ačkoliv prostá opatrnost zcela nové a beztradiční administrativy ministerstva informací přímo velela opírat se při každém kroku právě o názor těchto odborných pracovníků – a na konec se prezidentovi republiky předložil návrh dekretu, který všechna podstatná opatření odsunul na pozdější dobu ustanovením, že o definitivní úpravě věcí rozhodne teprve vládní nařízení. Že se tím neposiluje ani postavení ministerstva informací, ani postavení ministerstva informací, ani jeho zplnomocněnců, ani konečně jistota v jednání a práci, které jsou nyní prováděny a které jsou jen prozatímním, přechodným opatřením

k zajištění provedení zásad dekretu o nacionalisaci, je každému zkušenému muži nabíledni.

Ale přednostovi V. odboru ministerstva informací tento beztvářý, nejistý a plytký stav věcí zřejmě vyhovoval a vyhovuje. On totiž umožňuje manévrovat a tak se stalo, že jednoho dne vyvolal náhlou a neočekávanou improvisací v konferenční síni Kolovratského paláce rozhodnutí o ustanovení přípravného správního výboru České filmové společnosti, za několik týdnů potom – přesněji řečeno ihned po vyhlášení presidentského dekretu – naléhal, aby se upustilo od organizace této společnosti a zůstalo u prozatímního opatření, podle kterého administrují věci ministři zplnomocněnci, libovolně měnění, a konečně v nejposlednější době agituje s myšlenkou, že vlastně ani systém zplnomocněnců nevyhovuje a že by bylo mnohem zdravější českému filmu, kdyby se ministerstvo informací přímo dohadovalo o všech věcech se Svazem českých filmových pracovníků, arci za předpokladu, že V. odbor ministerstva informací bude skutečným a jediným pánem a vykonavatelem.

Jiný příklad: ministerstvo informací sjednalo počátkem června 1945 s Poverenictvom pre informácie jasnou a srozumitelnou dohodu o úpravě česko-slovenského poměru ve filmu. Tato dohoda mohla být východiskem další přesné a konkrétní organizační práce. Tato dohoda vstoupila sice *via facti* v účinnost a Povereník Slovenské národní rady pro informácie upravil svůj další postup podle jejich ustanovení, ale my se právem domníváme, že přednosta V. odboru minist. informací nejen že ji asi nikdy nečetl, ale že možná vůbec nic neví o její existenci. Svědčí o tom zejména pokusy o personální změny v úřadech zplnomocněnců, spravujících záležitosti, které touto dohodou byly prohlášeny za věci společného, česko-slovenského zájmu, změny, které nebyly nikdy dohodnuty s příslušnými slovenskými činiteli a budily nejen rozladění, ale i nervositu na slovenské straně, a proto také přispívaly k pracovnímu neklidu a nejistotě, ačkoliv právě při příležitosti sjednání této dohody prohlásil ministr informací i Povereník Slovenské národní rady s netajeným uspokojením, že filmoví pracovníci čeští a slovenští byli jediní, kdož si pro dobu poválečnou připravili realizovatelné plány a umožňují tak hladký přechod do dob mírových.

Jiný příklad: první, co přednosta V. odboru ministerstva informací ve své nové funkci podnikl, bylo rozbití Národního výboru českých filmových pracovníků. Tento výbor neměl být odborovou organizací, nýbrž zájmovým zastupitelským sborem, který by ve svém celku i ve svých odborných sekcích byl stálým odborným poradním orgánem státní administrativy ve věcech kinematografických. Ale přednosta V. odboru vůbec nepřipouštěl možnost, že by za války byl kdokoliv, cokoliv vykonal ve smyslu přípravných prací, byl jiného názoru. A tak se stalo, že se nám jednoho dne prostě intimovalo přání, aby se tento sbor přejmenoval na Svaz filmových pracovníků a proměnil v odborovou organizaci, které by pak příslušela jen a jen práva odborové organizace. Informovat včas a po-

drobně tisícové masy zaměstnanců, nervosnělých převratnými fakty a dočasnou nucenou pracovní stagnací bylo lze jen stěží. Tím obtížnější to bylo, že přednosta V. odboru říkal intervenujícím stranám co chtěl a co ho právě napadlo, aniž by měl sám o věcech jasnou představu a potřebný přehled a vůbec nepovažoval za nutné dohadovat se o společném postupu s těmi, kdož byli iniciátory Národního výboru a později zplnomocněnci ministra informací. Každý, kdo měl příležitost projednávat jakoukoliv konkrétní věc s přednostou V. odboru nepochybně potvrdí, že je krajně nesnadné nalézt společnou mluvu s mužem, který z nedostatku konkrétních odborných znalostí mluví s oblibou o věcech abstraktních a obecných a nad to ještě nemá ponětí o tom, že diskuse je rozmluva ve dvou a nikoliv samomluva.

Doporučujeme kritikům, aby si pozorně přečetli náš návrh statutu Národního výboru filmových pracovníků a pak teprve posoudili, zda jsme byli hlupáky, když jsme navrhovali tento organizační postup, který měl racionálně kanalisovat odbornou práci a učinit z ní užitečnou a odpovědnou činnost. Jednou z odborných sekcí výboru byl i umělecký pracovní výbor. Podařilo se nám v předrevolučních i porevolučních dnech soustředit v tomto pracovním výboru téměř všechny okamžitě připravené a užitečné umělecké pracovníky literární, hudební, výtvarné, herecké i filmové se záměrem, aby se ihned chopili práce na nové dramaturgii čsl. filmu a vahou svého postavení v odborných složkách kulturní práce, prosadit okamžitý nábor literárních předloh pro filmová zpracování. Tento výbor začal také skutečně pracovat s chutí a elánem. Ale přednostovi V. odboru nebyl po chuti, odsoudil jej veřejně k zániku jako přechodné opatření revoluční a vytyčil honosný program zřízení 50-ti členné státní Filmové rady, která jej měla nahraditi, která jej však po hříchu do dnešního dne nenahradila. Marně nám básník Nezval doporučuje, abychom se ve své odpovědi nedovolávali okolnosti, že tento mamutí a zcela nepraktický s našeho hlediska útvar dosud nefunguje, marně tvrdí, že nebyl svolán jen proto, že nebylo pro něj dostatek pracovních úkolů. Kdyby, totiž, přednosta V. odboru opravdu věděl co to je filmová práce a co vyžaduje, věděl by také, že dříve než mohou technici a těmi jsou všichni od scénáristů, přes režiséry až po osvětlovače v ateliérech přikročit k nějaké konkrétní práci a roztočit tak výrobu, musí právě fungovat nějaký, ale skutečně pracovní útvar, který je schopen

1. akvírovat úspěšnou práci ideovou, t. j. práci spisovatelů a dramatiků.
2. určit základní směrnice, jimiž se má nejen akvisice námětů, ale i jejich realizace řídit po stránce ideologické.

Jinak se nehne zcela nic. Film se, totiž, nedá dělat bez oné drahocenné suroviny, jíž jsou myšlenky, fabule, děje a jejich zpracování literární a dramatické.

Na to, aby se ohlašovaná státní filmová rada pipkala jen s náměty, které někdo jiný někde sežene, na to by byla opravdu útvarem příliš luxusním. Ona

a především ona musí začít pracovat, protože ona a především ona musí dodat filmovým technikům a hospodářům surovinu, kterou by zpracovali. Konstatujeme tedy:

Přednosta V. odboru ministerstva informací neodpovědně, protože bez dostatečných informací, rozbil svým zásahem připravenou práci naší, a doposud neměl schopnosti nahradit ji něčím jiným, podstatnějším a lepším, bez čeho jsou všechny vyhlídky na brzké oživení výroby českých filmů, planou nadějí. Z porad o složení Státní filmové rady byli jsme všichni vyloučeni. Za to nám přednosta V. odboru několikrát vyčetl, že jsme v ilegalitě nepřipravili příští výrobu a proto prý jsme vůbec nesplnili svou povinnost. Je opravdu těžké odpovídat na tak nesmyslnou výtku. Především nejsme spisovateli a za druhé jsme se po celá léta pokoušeli nejrozumnějšími způsoby přimět některé autory, aby napsali náměty pro poválečnou dobu, byli jsme ochotni takové práce honorovat a rukopisy na svou odpovědnost bezpečně před německými policejními slídily uschovat. Až na dvě-tři výjimky, všechny tyto akce žalostně ztroskotaly. Proč? Protože se tehdy každý bál mít u sebe rozepsanou práci, na jejímž podkladě by náhlá návštěva Gestapa stačila poslat autora na onen svět. Pan přednosta V. odboru je sám básník a romancier. Napsal on v době okupace něco, čím by mohl přispět k roztočení výroby českého filmu? Spolupracoval přeci v době okupace na scénáři filmu „*Za tichých nocí*“, který vyrobil Lucernafilm s Lídou Bárovou a Karlem Högerem v hlavních rolích.

Už v roce 1941 našli jsme ve svém středu muže, Václava Tůmu, který byl ochoten obětovat peníze na honoráře autorům, kteří by napsali vhodné filmové náměty nebo scénáře, předpokládající poválečný, socialistický vývoj naší společnosti. Sdělili jsme tehdy tento záměr a tuto ochotu tajemníkovi Klubu umělců Ing. L. Linhartovi, se žádostí, aby vyzval socialistické autory, s nimiž se stýkal, k této práci. Jaký byl výsledek? Pražádný. Linhart nenašel ani jediného muže, který by byl ochoten riskovat. My však jsme financovali dva takové podniky a prostřednictvím jednoho ze svých členů jsme spolupracovali na třetím. Scénárista Josef Neubert pracoval na scénáři filmu „*Nezapomeň*“⁸⁾ podle starší povídky Josefa Kopty – který sám odmítl napsat cokoliv revolučního.

Pokud jde o dovoz filmů, odkazujeme pana komisaře Šmídbergra na otevřený list, který zplnomocněnec pro dovoz a vývoz filmů uveřejnil se souhlasem ministerského rady ministerstva informací Ing. L. Linharta v časopise „Filmová práce“, dne 26. října 1945 v odpověď na opětované útoky revue „Obzory“. V tomto listě je zcela jasně, otevřeně a přesně vyloženo, kým, kdy a jakým způsobem byly uzavřeny a sjednány dosavadní smlouvy o dovozu cizích filmů do ČSR.

8) Podle scénáře Josefa Neuberta (v textu chybně Neuberta) natočil Josef Wasserman film s názvem *Nadlidé*, který dokončil r. 1946.

Pokud pak jde o smlouvu se Sojuzintorgkinem z 13. 7. 1945, o které přednosta V. odboru pronesl poznámku pochybující o nutnosti jejího sjednání a podpisu, konstatujeme toto:

Tato smlouva byla sjednána a zplnomocněncem pro dovoz a vývoz podepsána teprve po podrobné poradě pp. Bolšakova, Fratkina, Pridorogina a Krivického s panem ministrem informací, který s ní vyslovil v přítomnosti těchto pánů svůj souhlas.

Pokud jde o dopravu filmů anglické produkce do ČSR, které byly čsl. vládou v Londýně zakoupeny ještě v době války za podmínek, na které jsme neměli nejmenšího vlivu, je třeba konstatovat, a zase zejména na adresu pana přednosta V. odboru, že je opravdu dost nerozumné požadovat od zplnomocněnce pro dovoz a vývoz, aby za několik dní úspěšně rozřešil problém dopravy 40 beden britských filmů z Londýna do Prahy, když povolané čsl. úřady v Londýně nedovedla po-
hnouti otázkou tohoto transportu celé měsíce. Elbl za svého krátkého pobytu v Londýně zalarmoval alespoň britské ministerstvo informací a britského filmového magnáta J. Artura Ranka, aby se o tuto věc starali sami. Od Elblova návratu do ČSR dostalo se mu trojnásobného telegrafického i písemného ujištění, že letadlo, které má dopravit tyto filmy do Prahy odstartuje v nejbližších dnech. Má-li čsl. státní správa k dispozici potřebné dopravní prostředky – a ona jich bohužel nemá – nebylo nic logičtějšího, než aby je dala pro tento případ k dispozici. Ani zplnomocněnci nemohou dělat zázraky.

Co se týče filmů amerických, považujeme opravdu za zbytečné, opakovat ve své výpovědi všechno, co je nám všem i ministerstvu informací tak dokonale známo. Zplnomocněnec Elbl nás, pokud to bylo možno z důvodů diskrétnosti, k níž byl zavázán, informoval i o posledním pokusu, který na doporučení pana Jana Wericha předsevzal pan ministr informací. Elbl měl dodatečně příležitost hovořit o této věci velmi podrobně – 4 a půl hodiny – s bankéřem Sheroverem a zjistil, že i tento muž, znalý věcí doporučuje jen jedno: aby Československo stálo nekompromisně na svém stanovisku a ozbrojilo se trpělivostí. Do tří čtyř měsíců nelze ani podle pana Sherovera počítat s importem amerických filmů do ČSR. Nepodlehne-li veřejné mínění reakční agitaci některých novin a kruhů – ostatní jak se zdá inspirovaných přímo americkými úřady v ČSR – možno počítat s tím, že američtí výrobci a vývozci filmů změni své stanovisko. Podlehne-li čsl. veřejné mínění této neomalené agitaci, má i pan Sherover za to, že se nám prostě „zakroutí krk“. Příčinou odporu amerických výrobců a vývozců není naše dohoda se Sovětským Svazem, nýbrž jejich odpor a odpor celé americké administrativy proti všem pokusům o socialisaci, neboť jde o víc než o ČSR. Jde o příklad ostatním. O příklad tím nebezpečnější, že ČSR je řadeno mezi státy západní a že jeho úspěch v socialisaci a nacionalisaci je daleko nebezpečnější, než byla sovětská revoluce v r. 1917. Přednosta V. odboru ministerstva informací by měl tedy uvažovat poněkud političtěji o daném stavu věcí, ledaže by chtěl za každou cenu

a pod jakoukoliv záminkou znemožnit muže, kteří dělají co mohou, aby sestát-něnému čl. filmu poskytl všichni pomoc a podporu, kterou za daných okolností si může vůbec opatřit.

Kapitola kina. Po návratu z Košic ujišťoval nás pan ministr informací, že je možno znacionalisovat všechno ve filmu, kromě kin. My jsme ujišťovali pana ministra, že bez nacionalisace kin nemá smyslu nacionalisovat cokoli, neboť kina jsou pokladnou a zdrojem příjmů celého filmového průmyslu. V nich je klíč k celé situaci. Po týdnech jednání se nám konečně podařilo s pomocí argumen-tace sovětských kinematografistů přesvědčit všechnyúčastněné činitele, že je třeba nacionalisovat všechno, což se zásluhou ministra Kopeckého také podařilo. Při závěrečných poradách vlády se však ukázalo, že síla odporu proti nacionali-saci kin nebyla zdolána docela. Do dekretu presidenta republiky se vloudilo usta-novení, že správa a provoz kin bude zpravidla svěřena Národním výborům. Ne-řeklo se sice kterým, zda místním, okresním nebo dokonce zemským, ale Národním výborům se přece jen dostalo pravomoci do věci mluvit. My jsme vždy tvrdili, že všechny kinematografické podniky, od atelierů až po kina tvoří jeden nedílný hospodářský celek a že bez přesně koordinované součinnosti jednotli-vých úseků tohoto celku nelze dosáhnout žádoucích výsledků. Následky se dostávají v podobě nemístných zásahů dosud neinformovaných Národních výborů do sprá-vy kina a skutečnou sabotáží, kterou veřejně provádí Obec Sokolská. Tento druh obtíží, opírajících se nad to o tvrzení, že k presidentskému dekretu má teprve vláda vydat prováděcí nařízení, které by definitivně upravilo správu kinemato-grafického oboru, může jen stěží překonávat zplnomocněnec pro správu státních kin, který do dnešního dne neobdržel od ministerstva informací ani dekret, který by přesně vymezoval jeho kompetenci, jak o to častěji žádal. Kromě zplnomoc-něnce pro dovoz a vývoz neobdržel podobného dekretu ostatně ani jeden ze zplnomocněnců, třebaže o to častěji žádali. Naposledy odmítl přednosta V. od-boru se touto věcí zabývat s poukazem, že stejně dojde k pronikavým změnám a že nejméně 4 zplnomocněnci budou vyměněni. Domnívá se ministerstvo infor-mací, že za takových okolností a s pocitý podobných nejistot je možno zplno-mocněncům plnit s veškerou potřebnou energií úkoly jim přikázané? Za tyto věci musí nést odpovědnost přednosta V. odboru a nikoliv zplnomocněnci.

Kapitola: Sviták – a písemnosti

Je opravdu nechutné, nutí-li nás orgány osvobozeného státu, abychom se odpovídali ze záměrů, které jsou nám na podkladě anonymních tvrzení imputo-vány ve věcech, v nichž mezi námi nebylo nikdy rozdílných stanovisek ani po-chyb. Nikdo z nás neměl zájmu na ubití Svitákově. Nám nemohl Sviták svými výpověďmi uškodit. Všichni jsme měli zájem na jeho zajištění a na jeho výpo-vědích. My jsme se se Svitákem nestýkali, my jsme s ním nepopíjeli ve Filmovém klubu ani ve svých domovech, my jsme jeho služeb nepotřebovali ani na Gestapu

ani v Černínském paláci. My jsme tedy nemohli mítí žádného zájmu na jeho zahubení dříve, než by stačil učinit kompromitující výpovědi. ZOB je skutečně nedostatečně informován o skutečném stavu věcí v české kinematografii za války, hledá-li viníky – lze-li vůbec o vině mluvit v tomto případě – v našich řadách.

Naproti tomu je dobře známo, že Sviták býval významným faktorem v tzv. Filmovém klubu, který byl zřízen v místnostech býv. baru Lucerna a v němž se po celé noci hýřilo v družné česko-německé spolupráci. Mohl-li tedy mítí kdo zájem na jeho konečném mlčení, nutno viníky, jsou-li jací, hledat právě v tomto společenském okruhu. ZOB II by nemělo být nesnadným zjistit, kdo byli pravidelnými návštěvníky Filmového klubu v Lucerně a kdo se se Svitákem i jinak, mimo klub, ve svých vlastních domovech intimně stýkali.

Rozhodně se budeme domáhat toho, aby bylo řádně vyšetřeno, kdo v den Svitákova zajištění nadporučíkem Rumlerem telefonoval do býv. ČMFÚ zprávu, že Sviták je ve svém bytě, stejně jako kdo a z jakého důvodu v onen den byl před Svitákovým bytem a sledoval ještě po měsíci osudy jakýchsi písemností, které prý v tomto bytě zůstaly ještě po jeho přechodném obsazení se strany Sovětských vojenských částí.

Pokud jde o dva zápisníky, které podle údajů páně Šmídbergrova rozkladu nadporučík Rumler v bytě zajistil a odevzdal v kanceláři býv. ČMFÚ, kde se prý ztratily, bude třeba především zjistit komu byly tyto zápisníky odevzdány, protože k jejich dispozici v Klimentské ulici nedošlo pravděpodobně tak, že by je byl Rumler prostě někde položil na stůl a odešel. Prohlašujeme nicméně už nyní, že tyto zápisníky nebyly odevzdány nikomu z podepsaných.

Archivy a písemnosti býv. ČMFÚ zůstaly, pokud je nám známo na svých místech v budově této instituce, a nad jejich převzetím a případným použitím bděl Dr. František Klíma, předseda závodní rady a tajemník disciplinární rady Svazu českých filmových pracovníků. Nechť se on, resp. jednotliví vedoucí oddělení, kteří všichni zůstali na svých místech, vyjádří, co se s těmito písemnostmi stalo.

Kapitola: Havel

Vytýká se nám, že jsme nedosti ostře zakročili proti skutečným viníkům ve filmu a hlavně se nám předhazuje, že jsme nezakročili proti osobě pana Miloše Havla. Protože jsme se nechtěli povyšovat na arbitrní soudce, ustanovili jsme řádnou disciplinární radu, svěřili její řízení soudci a právníkovi z povolání Dr. Františku Klímovi, býv. zaměstnanci ČMFÚ a členovi Komunistické strany. On to byl, kdo vypracoval směrnice pro šetření a jednání před disciplinárními senáty této rady. Chtěli jsme prostě, aby spravedlnosti byl dán průchod doopravdy a spořádaně.

Jakmile se činnost disciplinární rady dotkla určitého okruhu osob, začalo to režisérem Františkem Čápem, na kterého si před disciplinární radou stěžoval

nikoliv filmař, nýbrž zaměstnanec Zemského finančního ředitelství, který léta čekal na příležitost, aby Františku Čápkovi položil otázku, proč někdy v roce 1939 veřejně hájil politiku Mnichova, politiku Háchovu – bylo zle. Zle bylo proto, že pan přednosta V. odboru považoval rozhodnutí disciplinárního senátu za předpojaté a za nespravedlivé a v důsledku toho jal se všude, kamkoliv přišel a kde ho poslouchali prohlašovat, že ve Svazu filmových pracovníků vraždí nemluvnata. Od tohoto okamžiku datuje se jeho nevraživost k této instituci, jejíž jednání chtěl dokonce ovlivnit tím způsobem, že si bez jakýchkoli zákonných předpokladů jednoho dne od ní vyžádal velmi kategorickým přípisem všechny její spisy, což tato instituce pochopitelně odmítla učiniti.

Dr. Frant. Klíma nás později informoval, že opisy všech závažnějších spisů postoupil komisaři ZOB II panu Karlu Šmídbergrovi, jehož zaměstnanci, jak jsme později zjistili, byli dokonce někdy zváni k jednáním před disciplinárním senátem Svazu českých filmových pracovníků.

Zle bylo konečně, když šlo o slečnu Hodačovou-Gollovou, o níž projevil zájem pan ministr spravedlnosti Dr. J. Stránský, že dvakrát či třikrát se dotazoval po osudu jejích případu u Dr. Klímy.

Pan přednosta V. odboru se nikdy netajil svými sympatiemi k Milošovi Havlovi, jemuž vděčí za to, že po krátkém vyšetřování byl pražským Gestapem propuštěn na svobodu. Pan Miloš Havel vypověděl před disciplinárním senátem Svazu filmových pracovníků, že on a nikdo jiný to byl, kdo vymyslel plán na poválečnou reorganizaci čsl. kinematografie a že pan Vítězslav Nezval to byl a nikdy jiný, kdo tento plán vtělil v srozumitelný text. Tento text odevzdal pan Miloš Havel dne 9. května 1945 dopoledne, kdy do Prahy proudily první Rybalkovy tanky, pánům Papuškovi a Elblovi. Odtud je přirozeně jen skok k domněnce, že si plán Havlův a Nezvalův přivlastnili a zneužili.

Pan Havel však zapomněl na jedno. Že kdysi v polovině r. 1944 pozval k sobě ředitele Karla Feixe v doprovodu Jindřicha Elbla a v přítomnosti svého tehdejšího osobního a se všemi Havlovými záležitostmi obeznámeného sekretáře Dr. Rychlíka, provedl s oběma jmenovanými rozpravu o jejich názorech na příští poválečnou organizaci čsl. kinematografie. V schůzkách tohoto druhu mělo se pokračovat. Došlo však jen k jedné další a to před koncem r. 1944, kdy si pan Havel pozval Elbla. Elbl ohlásil tuto návštěvu u Havla předem nám a s naším souhlasem pak s Havlem hovořil. Myslíme, že si i pan Havel vzpomene, že mu tehdy Elbl v podstatě objasnil – vydávaje to za svůj osobní názor – jaký je náš plán na poválečnou organizaci. Elbl nám pak o své rozmluvě s Havlem podrobně referoval. Kdyby se pan Havel na tuto rozmluvu nechtěl pamatovat, je Elbl ochoten podrobným výčtem všech ostatních věcí, o kterých se tehdy mluvilo oživit jeho paměť.

Nevíme, kdy pan Havel s panem Nezvalem sepsali onen návrh na úpravu věcí kinematografických, který pak Havel odevzdal 9. května 1945 Dr. Papouš-

kovi a Elblovi, ale je při nejmenším podivuhodné, že se k myšlence nacionalisace o níž prohlašuje, že je jeho dílem přihlásil teprve dne 9. května 1945, kdežto ještě v prosinci 1944 myšlenku nacionalisace vůči Elblovi odmítal, ale dal si ji přesně vyložit.

Pokud pak jde o disciplinární šetření ve věci Havlově konstatujeme, že tato záležitost je ode dne ustanovení disciplinární rady Svazu českých filmových pracovníků zcela a jedinečně v rukou funkcionářů této rady Dr. F. Klímy a jeho tajemníků, jímž byla v jejich práci zaručena se strany Svazu soudcovské nezávislost. U nich se shromažďoval všechen spisovný materiál, oni rozhodovali o návrhu povolání Havla před senát. Pravděpodobně dospěli k názoru, že lze toto řízení provést teprve po náležité přípravě průkazního materiálu. Jedna podrobnost je nám však známa a doporučujeme ji pozornosti ZOB II. Doposud se nestalo, aby někdo, kdo byl předsedou disciplinárního orgánu, který někoho odsoudil, si za týden po té s klidem sedl na místo, uprázdněné nuceným odchodem odsouzeného.

Případ Jana Sinnreicha musí být podroben pečlivému a objektivnímu šetření, poněvadž prokazatelně se nepostupovalo objektivně a spravedlivě, naopak proti směrnicím o disciplinárních senátech, za nepřítomnosti tajemníka disciplinární rady práva znalého a za nepřítomnosti zástupce ÚRO. Také svědci nebyli připuštěni, takže celé jednání disciplinárního senátu považujeme za zmatečné a neplatné.

Pan Havel měl se odpovídati před tímto senátem, který několik dnů před tím posuzoval vinu zplnomocněnce Sinnreicha. Šlo o pány Ing. Jiřího Slavíčka, Karla Steklého a Theodora Pištěka. Všichni tito pánové podali v posledním okamžiku demisi a předsedovi Svazu českých filmových pracovníků nezbylo, než ustanovit senát jiný. Pan Ing. Jiří Slavíček se však od této doby stal ředitelem státních filmových atelierů a laboratoří.

Je stejně zajímavé, že ZOB II, ačkoliv se tak kategoricky vyjadřuje o věci Havlově, ačkoliv Havla zajistilo a mělo samo všechny možnosti opatřit si od Dr. Klímy všechen potřebný materiál a případně i materiál jiný a odjinud, je přece proto vyšetřujícím orgánem policejním, dospělo k názoru, že proti panu Havlovi nedosti rázně zakročili sami.

A ještě něco. Je nám známo z rozhovorů ministra V. Kopeckého s Elblem, že pan Havel před několika dny v přítomnosti ministra a Ing. L. Linharta uznal, že Dr. Papoušek a Elbl jsou skutečně slušní a o věc zasloužilí lidé a že je třeba se k nim jako k takovým chovat, že však 5 dní po té, využívajíc nemoci Linhartovy prohlásil, delegaci Svazu českých filmových pracovníků, že je ochoten podporovat všemožně tento Svaz, budou-li odstraněni dva jeho funkcionáři - Dr. Papoušek a Elbl. Je nám dále známo, že se pan Nezval téhož dne pokusil prostřednictvím jakési slečny Zahálkové zajistit si podporu takto „očistěného“ Svazu žádostí, aby Svaz přípisem adresovaným ministru Kopeckému vyslovil jemu, Nezvalovi, naprostou důvěru a oddanost a zároveň požádal, aby jeho tj. Nezva-

lova moc ve filmu byla podstatně rozšířena. Za to byl pan Nezval ochoten „odbourat“ systém zplnomocněnců a nastolit systém úzkých dohod mezi V. odborem a Svazem českých filmových pracovníků.

Kapitola: Revoluční film

Námítky proti postupu v této věci postoupili jsme režiséru O. Vávrovi, kterému bylo svěřeno zpracování asi 25.000 – 30.000 metrů filmového materiálu, který byl z podnětu Čsl. filmové kroniky v květnu 1945 natočen o pražských událostech. Panu režisérovi Vávrovi ponecháváme, aby sám objasnil, proč tento film doposud nedohotovil.

Se své strany jen konstatujeme, že režiséru Vávrovi byl sice přiznán paušální měsíční honorář za práce spojené s tímto filmem, že si však podle našich informací do dnešního dne nevyzvedl z pokladny Čsl. filmové kroniky ani korunu honoráře osobního.

Kapitola: Styk zplnomocněnců s ministrem

Před několika měsíci bylo ve společné poradě s panem ministrem informací dohodnuto, že zplnomocněnci budou mu v pravidelných měsíčních intervalech předkládati osobně stručné výklady o své činnosti. Došlo však pouze k této jediné poradě. Za to bylo před nedávnem přednostou V. odboru sděleno zplnomocněncům, že bez jeho vědomí a souhlasu nemají přístupu k ministrovi, jehož jsou osobními zástupci v určitém úseku veřejné správy. Bude-li pan ministr informován o pracích zplnomocněnců jen touto, jednostrannou a jak z celého našeho výkladu jasně vyplývá zaujatou cestou, aniž by se původ a příčina informací, takto mu dodávaných nějak kontrolovala a porovnávala se skutečností, potrvá nebezpečí, že se mu bude dostávat jen zkresleného obrazu a že bude mnohdy soudit o věcech jinak, než by učinil, kdyby mu byla známa et altera pars. Žádáme proto, aby nám bylo umožněno skládat své účty přímo muži, s jehož důvěrou můžeme jediné pracovat k prospěch věci.

Kapitola: Udavači a jejich potrestání

Máme za to, že ZOB II vypracovalo svůj obžalovací spis proti nám na základě nejen vlastního nějakého šetření o kterém nám není nic známo, ale i na základě výpovědí a udání osob, které jsou nám rovněž neznámy. Domáháme se proto toho, aby nesprávná a nepravdivá tato tvrzení byla řádně vyšetřena a aby neodpovědní udavači a nactiutrhači byli potrestáni.

V podobné atmosféře nelze zplnomocněncům ministra informací pracovat, a V. odbor ministerstva informací, stejně jako ZOB II by udělali dobře, kdyby se po této stránce postarali o radikální nápravu. Nebudou-li nám dány záruky za takovouto nápravu, budeme nuceni požádat pana ministra informací, aby nás sprostil funkcí, které nám svěřil.

V Praze dne 30. října 1945

Vladimír Kabelík

Sirotek Emil

Hejman

František Pilát

K. Feix

Elmar Klos

Sinnreich Jan

dr. František Papoušek

Jindřich Elbl

Alois Fiala

Ladislav Kolda

Jano Fintora

Ladislav Faix

Ing. Jaroslav Bouček

Ediční poznámka

Edice byla pořizena z fotokopie originálu strojopisu formátu A4, uložené v archivu Ústředního ředitelství čsl. filmu pod signaturou 1946-1947/216. Poznámky k textu napsal Elmar Klos.

S Odstupem času

Elmar Klos

Viděno v kontextu historie...

Otázka nacionalizace naší kinematografie má svá výrazná specifika a liší se od všech postátňovacích aktů, ať k nim došlo kdekoliv na světě. K zespolečnění kinematografie nevedla zde vůle či zásah státní moci, ani propagační tažení určité politické strany, ani zásah jiných veřejných institucí. V Československu k němu došlo na základě plánovitého a dobře připraveného revolučního činu samotných filmových tvůrců, technických pracovníků a dělníků, jakož i části progresivních manažerů a výrobců. Celková politická a hospodářská situace byla jejich záměrům příznivá. V protektorátu Čechy a Morava se nacističtí okupanti zmocnili během šesti let své vlády celé materiální a výrobně technické základny a více než 70 % kin. Na dobu války byly až do „konečného řešení“ ponechány jen dva výrobní a půjčovenské podniky domácího původu. Na Slovensku mezitím zřídil „svobodný“ gardistický stát (18. 1. 1940) zvláštním zákonem akciovou společnost pro výrobu, dovoz a obchod filmy s výlučně státním kapitálem. Soukromá výroba filmů ani v Čechách, ani na Slovensku až na nepatrné výjimky v podstatě neexistovala.

Čeští a slovenští pracovníci udržovali po celou válku ilegální kontakty na přísně konspiračním základě a v představě konečných cílů byli zajedno. Ve chvíli, kdy se fronta posunula na území Československa a kdy v Praze propuklo lidové povstání proti okupantům, uhodila i hodina bleskového zajištění a obsazení celého okupovaného filmového majetku. Za akci se postavila a osobně se jí podřídila rozhodující část filmařů. Pověření poskytla Česká revoluční rada a Revoluční odbory.

Je třeba poznamenat, že idea určité formy zastátnění nebyla u nás myšlenkou novou. Poprvé se objevila už na rozhraní let dvacátých a třicátých, kdy vynález zvukového filmu silně otrásl v ČSR důvěrou v možnost další rentability domácí produkce v podmínkách malého trhu při téměř trojnásobném vzestupu nákladů. Trvalo mnoho měsíců, než se situace díky zásahu státu uklidnila. Stát zavedl dovozní poplatky na filmy zakoupené v zahraničí a vytvořil tak filmový fond, z kterého pak byla dotována domácí výroba.

Představa lidí, kteří v době okupace obnovili myšlenku zespolečenštění našeho filmu, vycházela z následujících prognostických úvah:

1. Podle válečného vývoje let 1943–1944 se ukazovalo být stále jistějším, že nikdy nehynoucí víra v porážku Hitlerovy Říše se začíná naplňovat. Pohyb fronty napovídal, že sovětská vojska proniknou až do středu Evropy. Revoluční nálady v českém a slovenském národě po zkušenostech posledního desetiletí (tedy po kruté světové hospodářské krizi, po Mnichovu a selhání západního spojení a z něho vyplynulé okupaci) nasvědčovaly tomu, že dojde k výraznému výkyvu doleva, tedy i k socializačním tendencím v celém hospodářství, jaké se ohlásily již po první světové válce.
2. V oblasti kinematografie bylo jisté, že divácká veřejnost znechucená a unavená pětiletým programovým pústem, se bude po skončení války naléhavě domáhat bohatější kulturní výměny – nyní z politických důvodů otevřené i k východu.
3. Záplava filmového dovozu zatlačí do pozadí skrovnou tvorbu domácí, jež nebude s to čelit atraktivnější nabídce ze zahraničí ani mnohonásobnému vzestupu výrobních nákladů.
4. Přitom zchátralá a válkou poničená síť zdejších kin se stane lákadlem pro hollywoodské koncerny, které by jejich výkupem a obnovou získaly de facto monopolní odbytiště pro svou produkci.
5. Čím více se blížila hodina H, tím jasněji vyvstávala nutnost ovládnout celou kinematografii v nejkratším možném čase, bez brzdy legislativních a administrativních komplikací, protože například slušně technicky vybavené ateliéry v Praze by v případě vojenského záboru mohly – pokud by byly nalezeny v německých rukách – propadnout kořistnému právu vítězné armády.

Odhad situace se ukázal být správným a rychlost a připravenost, s níž byl plán hned v prvních dnech proveden, ukázal se být rozhodujícím pro další úspěšný vývoj. Když totiž z Košic do Prahy dorazila vláda Národní fronty, nezbyvalo designovanému ministru informací než s pocitem uspokojení sankcionovat fait accomplie a okamžitě jmenovat z řad aktivistů filmového odboje své osobní zmocněnce pro správu jednotlivých úseků kinematografie.

Základním úkolem zmocněnců bylo zorganizovat a co nejdříve uvést do chodu všechny složky kinematografie, paralyzované nedostatkem jakýchkoliv programů a perspektiv, s početnými stavy zaměstnanců překračujícími mnohonásobně – díky německé megalománii – předválečnou potřebu. V dané chvíli šlo tedy o úkol nesmírně těžký, protože v kinech nebylo co hrát a v ateliérech co natáčet.

Navíc bylo třeba vést všemi směry zápas o prosazení kázně, obnovení pracovní morálky a získání autority v situaci, v níž co chvíli vznikaly menší indi-

viduální či skupinové vzpoury. Na Barrandově se například v květnu komunistická organizace partyzánsky pokusila převzít do svých rukou moc a kapitulovala teprve po třech týdnech, když nebylo na výplaty. Nebo jiný příklad: vedoucí některých sokolských a orelských kin zahájili pasivní rezistenci a ustoupili teprve pod tlakem svého publika, aby získali nějaké programy, jichž bylo jako šafránu. Díky akčnímu výboru a jeho spolupráci s ředitelem společnosti National byla na Moravě v tajném skladu uchována určitá zásoba Němci zakázaných programů domácích i zahraničních. Tyto programy doplněné ještě hrstkou filmů získaných od propagačních skupin sovětských a amerických vojsk byly v podstatě vše, čím disponovala distribuce. Zmocněnec pro kroniku obnovil pohotově už v květnu pravidelné vycházení zpravodajského týdeníku, který poskytoval veřejnosti obrazové informace o revolučních událostech, asi podobně, jako naše televize na podzim roku 1989. Ale týdeník, který brzy dostal i slovenskou verzi, zápasil s neustále se zhoršujícím nedostatkem filmové suroviny. Zásoby vytvořené s velkým úsilím v posledních měsících války vystačily jen na krátkou dobu.

Je třeba si uvědomit, že kolem Československa se obepínal jen široký pás válkou zničených a hospodářsky rozvrácených zemí s přetrhanými dopravními spoji. Pro obchodní styk existovala vlastně jen omezená možnost kyvadlové kamiónové dopravy a občasného využití vojenských letadel. Stojí za zaznamenání, že první nákupy filmového materiálu se zmocněnci pro kinofikaci podařilo uskutečnit pašeráckými výpravami do Německa, kde americká armáda začala rozprodávat své nadbytečné zásoby.

Pro konstituující se Českou filmovou společnost byly ovšem nezanedbatelné i spory mezi rovněž se obnovujícími politickými stranami. Ty si po prvních týdnech svobody, kdy byly zaměstnány jinými problémy, uvědomily, že komunistická strana získala v podobě supervize nad kinematografickým monoblokem značnou výhodu při ovlivňování mas, a začaly se domáhat podílu na správě. Jejich tiskové orgány rozvířily nevybíravě ostrou kampaň proti monopolu v kinematografii a tato kampaň přetrvala i léta prvních velkých úspěchů až do února 1948.

Jediným kladem těchto ataků bylo, že ministr Kopecký – aby demonstroval svou nadstranickost a dobrou vůli – souhlasil se zřízením autonomního uměleckého orgánu při Filmovém ústavu, jenž měl mít na starost jak dramaturgický dohled nad filmovou tvorbou, tak i hodnocení tvůrčích výsledků. Tento Filmový umělecký sbor (FIUS) se skládal téměř výhradně jen z výrazných osobností uměleckého a filmového života.

Naproti tomu velké problémy s sebou přineslo ustavení zvláštního odboru pro kinematografii přímo na ministerstvu, jehož impulsivní sekční šéf Vítězslav Nezval nepromeškal jedinou příležitost, aby neprosazoval přímou vládu svého úřadu nad celou kinematografií a aby se nesnažil (bez jakýchkoliv odborných

znalostí, tedy často nekompetentně) zasahovat do záležitostí, za něž byli osobně odpovědní zmocněnci.

Kladný postoj ke znárodnění zaujal naštěstí prezident. Dr. Edvard Beneš neměl s předválečnou soukromou kinematografií v Československu příliš dobré zkušenosti, nezapomněl na společenskou nezodpovědnost a občanskou lhostejnost většiny jejích představitelů v dobách pro republiku nejtěžších. Dr. Beneš stál ostatně již jako ministr za prvními zásahy státu do filmového oboru počátkem třicátých let, když pověřil úředníka svého resortu Jindřicha Elbla, aby zastupoval zájmy ministerstva zahraničí a majoritní podíl státního kapitálu v nově utvořeném podniku AKTUALITA pro filmové zpravodajství (minoritu akcií vlastnily nakladatelství Melantrich a Barrandov).

Zmocněnci dostali při dvou audiencích možnost seznámit prezidenta s jejich plány na integraci kinematografie, pozvednutí její kulturní úrovně, s myšlenkou učinit kinematografii ekonomicky nezávislou na státu i na komerčních tlacích.

Prezident Beneš odpověděl na jejich argumentaci oním známým a později mnohokrát opakovaným výrokem: Je-li v tomto státě něco opravdu zralého k znárodnění, pak je to film. Současně ale varoval před ztrátou myšlenkové samostatnosti.

Následovaly pak dva měsíce urputného zápasu o konečné znění dekretu, v němž se zmocněnci utkávali se zástupci všech nejrozličnějších ministerstev, počínaje ministerstvy spravedlnosti a vnitra a končíc ministerstvy vnitřního i zahraničního obchodu. Výsledkem byl trochu nemastný a trochu neslaný dekret č. 50, který navzdory všem kompromisům nesporně skutečně zachránil domácí kinematografii a dal jí nový impuls, jak přesvědčivě prokázaly výsledky roku 1947, kdy už český film sbíral opravdové úspěchy ve světě, počet vyrobených celovečerních hraných filmů stoupl na 18, vznikly a mezinárodního ohlasu rázem dosáhly filmy kreslené, loutkové, dokumentární i populárně vědecké, v kinech se hrály filmy všech národních produkcí, zisky kinematografie rostly z roku na rok, nakladatelství filmového ústavu vydalo na sto padesát knih a vysoká filmová škola začala již vychovávat řady talentů, jež měly za dalších deset let vytvářet tzv. českou novou vlnu.

V naprostém protikladu k nesporným úspěchům, docíleným v krátkém údobí prvních tří let, vyhrocoval se negativní postoj partajního aparátu k bývalým zmocněncům a nyní ředitelům všech filmových úseků, kteří byli pohrdlivě označováni jako „špéci“ (specialisté). Proto, když se komunistická strana chopila v únoru 1948 nekontrolované moci, rychle také s neoblíbeným vedením kinematografie skoncovala. Do dvou měsíců po politickém převratu byli až na výjimku Františka Piláta ze svých míst odstraněni všichni ti, kdo znárodnění připravovali a provedli. Většina z nich dlouho nedostala ani možnost pracovat ve svém oboru. I ústřední ředitel ing. Lubomír Linhart byl důstojně odstraněn na místo velvy-

slance v Bukurešti. Samostatnost názorů i rozhodování a nedostatek přizpůsobivé poslušnosti zřejmě politická byrokracie nikdy nezapomíná a neodpouští.

Nelibost vedoucí kliky šla dokonce tak daleko, že když se v září 1959 při odhalování busty Vladislava Vančury na Zbraslavi Václav Kopecký, tehdy náměstek ministerského předsedy, zmínil o zásluhách zavražděného a skupiny lidí, s nimiž se podílel na přípravách znárodnění naší kinematografie, byl v oficiálním zpravodajství tento odstavec prostě vypuštěn.

A ještě 41 let po vydání dekretu č. 50 přinesl stranický orgán Tribuna (č. 20. a 21. květen 1986) dlouhé pojednání dr. Vojtěcha Trapla, jež se pokoušelo odhalit zmocněnce jako „seskupení ambiciózních lidí, kteří nevycházeli z třídních a ideových pozic, i když se odvolávali na odkaz Vančurův. (...) Jejich hlavním cílem bylo zajistit si po převratu vedoucí postavení v nové struktuře. Protože byli zkušení a obratní, dokázali si získat důvěru ministra.“

A ve světle osobní vzpomínky

Jsem patrně posledním žijícím účastníkem této podivné epizody z počátků historie znárodněné kinematografie. Její atmosféra byla natolik absurdní a neuvěřitelná, jako by vyšla přímo z pera Franze Kafky. Ta příhoda mi zůstávala v paměti celých 45 let, a musím přiznat, že jsem byl nesmírně šťasten, když jsem se dozvěděl, že se protokol o jejím průběhu celou tu dobu uchovával v archivu ústředního ředitelství. Jediný důkaz toho, že se skutečně udála, a že nebyla jen výplodem mé fantazie anebo zlým snem. Je si totiž třeba uvědomit, že k návštěvě komisaře Šmídbergra došlo po válce v momentu, kdy se už znovu rychle formovala demokratická tradice první republiky a kdy se postupně upevňovalo právní povědomí a odkrývala se a soudila včerejší nacistická zvůle.

O existenci nějakého ZOB neměla široká veřejnost tehdy ani tušení, a jestliže se ta tři písmena objevila někde v tisku, neměl nikdo o poslání a metodách práce orgánu, který se skrýval za názvem, důvod přemýšlet. Proto po stručném „úředním“ pozvání, které prošlo mým sekretariátem, se dostavilo oněch deset mužů, kterým se říkalo zplnomocněnci ministra informací, nebo po starém zvyku „Československá filmová společnost“, do Klimentské ulice, aniž tušili, o čem se bude jednat.

Tím nečekanější byl otřes, když si všichni uvědomili, před jak nesmyslná a všem skutečností se vymykající obvinění a před jaké hrozby tu byli postaveni. A přitom značná část zmocněnců prošla ani ne tak dávno výslechy gestapa a praktikami nacistických soudů a vězení. Uvědomil jsem si to v tu chvíli asi více než oni sami, kteří poslouchali – neschopni slova – všechny ty urážlivé nepravdy, a snad právě proto, že jsem měl méně zkušeností s policií, vybuchl jsem doslova vzteky s dotazem, kdo dal panu Šmídbergrovi právo o komkoli z přítomných vyslovovat jakékoli soudy, když je vůbec nezná. Poprvé si mne

pozorně prohlédl a odpověděl se studenou jedovatostí, že mne taky nezná a že zde jen tlumočí informace získané jeho aparátem. Pak vstal a bez rozloučení odešel. Po jeho odchodu nebylo nikomu do řeči ani do smíchu, třebaže předchozí scéna nesla chvílemi znaky groteskního grandguignolu.

Ale všichni, myslím, každý sám o sobě, zažíval v tu chvíli nevyslovený pocit, že jsme se setkali s něčím, co jako by se vymklo z normálního chodu věcí a že je to pečlivě připravovaná divadelní inscenace, která z nepochopitelných důvodů ztratila kontakt s dobou a předběhla zamýšlený cíl. Třeba – jako by ohňostroj, určený k oslavě výročí VŘSR, byl odpálen nějaký ten měsíc dřív.

To se také potvrdilo, když text odpovědi zmocněnců, který byl definitivně koncipován a odeslán až o dva týdny později, a který pro můj vkus nesl až příliš výrazně stylové znaky Elblova diplomatického jazyka, nevyvolal žádnou odpověď. Nikdo nereagoval, komisař Šmídberger jako by přes noc zmizel ze světa. Kriminální kauza, která halasně nastoupila s tympány a pozouny, najednou přestala existovat.

I ministr Kopecký se na přímý dotaz tvářil, jako že o ničem neví a samotnou událost označil za pravděpodobný zásah nepřátelských sil a úřední přehmat, jehož se určitě v dobrém úmyslu zúčastnil i Nezval. Zkrátka, celá aféra se propadla kamsi do nepostižitelná, všechno bylo v nejlepším pořádku a vlastně jako by se nic nestalo.

Ale opravdu se nic nestalo?

O účelu a okolnostech tehdejšího pohostinského vystoupení komisaře Šmídbergra se lze dnes už jen dohadovat, a pokud tu vyslovím svůj názor, můžete jej brát jen jako hypotézu, zakládající se na poznatcích, které jsem získával jako tehdejší tajemník Přípravného výboru Čs. filmové společnosti. Tak zněl totiž hrdý titul spojený s mou pracovní náplní a s povinností vybudovat základní aparát budoucího ústředního ředitelství. Aby si je nikdo nespojoval s pozdějším mamutím direktoriem upozorňuji, že čítal tehdy dohromady asi 50 zaměstnanců, a to i s centrální účtárnou V. Harnacha a včetně likvidačního oddělení, které mělo za úkol provést bilancování asi dvou tisíc znárodněných podniků s případným výpočtem náhrad. V této funkci jsem se stal jednak náměstkem všech zmocněnců pro udržení pracovní a finanční propojenosti jednotlivých úseků kinematografie, jednak jsem musel udržovat neustálý kontakt s nadřazeným ministerstvem informací a ostatními vládními úřady, jakož i s politickými místy všech stupňů. Touto cestou se mi dostávalo nedocenitelného množství poznatků a informací, ale současně jsem i narážel na množství podivných a zneklidňujících zážitků, které mne čím dál více upevňovaly v úmyslu vzdát se své funkce hned poté, co dojde k jmenování prvního ústředního ředitele čs. kinematografie. Podle předběžné dohody měl jsem právo se vrátit k vlastní tvůrčí práci v krátkém a dokumentárním filmu.

Dnes, když s odstupem času pročítám znovu zápis vystoupení pana Šmídbergra v zasedačce v Klimentské ulici a zpětně si vybavuji jeho studený

hlas pronášející nepřátelská obvinění a vyhrůžky tónem sebejistého prokurátora, zjišťuji, že to byl právě onen neskryvaný podtext třídního pohrdání a nedůvěry k umělcům, co nás všechny zmrazilo a co u mne osobně vyvolalo po prvé silnou touhu abdikovat co nejdříve. Setkali jsme se totiž s něčím, co jsme až do té chvíle považovali v našich podmínkách za nepředstavitelné a co tu zaznělo jako varovná předzvěst názorů a lidských vztahů, jež o několik let později se měly stát každodenní skutečností v politice i kultuře.

Ale abych se vrátil zpět do roku čtyřicátého pátého. Mám-li vyjádřit tehdejší společenskou atmosféru v porevolučních podmínkách, vždycky se mně vybavují vzpomínky a zážitky z dob, kdy jsem tehdy dojížděl za provizorním domovem z bránického nádraží na Zbraslav. Nástupiště bylo nabito tlačíci se masami cestujících. Všichni čekají na přísun prázdné soupravy vagónů. Sotvaže vlak zastaví ve stanici, bere jej tlačíci a ječíci zástup útokem. Každý se snaží obsadit nějaké to volné místo, rozčilený zápas se jeví jako bitevní pole až do okamžiku, kdy vítězní jedinci získávají svůj „flek“ a nadále se soustřeďují jen na úsilí, aby o něj zase nepřišli. Nepřipomíná vám to nic? Analogií je množství v nejrůznějších prostředích a v nejrůznějších historických obdobích. A tady můžeme především hledat vysvětlení situace, která vedla k desítkám podobných výstupů, z nichž jsme se jednoho stali právě svědky – v podobě dnes už mrtvé, archivní „makulatury“. Tedy žádné tajemství, jen vzájemné prolnutí se celé řady antagonistických konfliktů, které se srazily v rámci boje o konečnou podobu nedávno znárodněné kinematografie. Hospodářská a osobní pranice, v níž můžete slíznout facku aniž víte, komu byla určena?

Ze starého stenogramu vystupují ještě dneska na povrch často protichůdná hlášení, anonymní pomluvy, nejrůznější osobní zájmy, skryté politické nenávisti, a to zprava i zleva, jak je shromažďoval nějaký neosobní aparát pod značkou ZOB. Jak je pečlivě registroval a bez jakýchkoliv odborných znalostí seřadil do konečného elaborátu. Chceme-li dnes dodatečně poznat „jak se kalila voda“, o koho a oč vlastně opravdu šlo, nezbyvá, než si do toho syčícího a zmítajícího se klubka zmíjí sáhnout, vytáhnout a postupně roztřídit ten uzel v jednotlivé exempláře základních antagonismů a pojmenovat motivace. Tedy:

1. Nejprve si předvedeme střet, dalo by se říci, bitvu principiální, která by se dala shrnout přímo pod heslo: Znárodnění filmu ano – znárodnění ne. Utkává se tu skupina, která nacionalizaci prosazovala a prosadila, s oponenty, kteří ještě stále houževnatě věří v zvrat. Jsou to někteří majitelé kin, soukromí zájemci o zabavený majetek okupantů, četná lobby jak v parlamentě tak i mimo, jež se snaží prosadit volný dovoz amerických filmů, aby získala generální zastoupení těchto monopolů.
2. Konflikt probíhal také mezi politickými stranami, mezi stranou socialistickou, lidovci a komunisty, o vliv na film. Lidovci a socialisté těžce

nesli, že komunistický ministr získal kinematografii do svého resortu. Komunisté zase, hlavně jejich ortodoxní střední kádry z Příkopů, se cítili být zaskočení sociálními demokraty, z jejichž řad byla jmenována většina ministrových zmocněnců a kteří se mohli chlubit tím, že jako první ve státě prosadili znárodňovací dekret. Jediný komunista ve Sboru byl František Pilát, pověřený řízením kinofikace. Musím dosvědčit, že mezi zmocněnci samotnými nehrála partajní příslušnost téměř žádnou roli a že se svorně stavěli na odpor, když politické strany tlačily na to, aby se kompetence rozdělila dokonce podle klíče: jedna strana, jeden filmový odbor.

3. Ale i ve filmovnictví probíhal osobní spor, a to přímo v ministerstvu, kde sekční šéf Vítězslav Nezval a jeho zástupce ing. Lubomír Linhart vůbec neskrývali svou vzájemnou antipatii. Ministerský rada Linhart se navíc stavěl na stranu zmocněnců, když se bránili Nezvalovi, který stále projevoval choutky zasahovat přímo do úseků, za něž oni osobně zodpovídali.
4. Také mezi filmaři samotnými probíhalo něco, co by se dalo nazvat sociálním nebo regionálním konfliktem. Pražští zaměstnanci projevovali silný antagonismus vůči svým kolegům, kteří přišli ze Zlína do vedoucích míst a snažili se prosazovat přísnou ekonomickou zodpovědnost po baťovském vzoru. („Zlínská okase“.)
5. Ale je tu ještě jedna válka. Tichá a neviditelná. Zde šlo skutečně o nejvyšší moc, ne o její zdání. Nebylo ovšem tajemstvím, že se soudruh Václav Kopecký netěší zrovna přílišným sympatiím některých soudruhů ze stranické „věrchovky“. Zároveň však byl jedním z nejbližšího okruhu spolupracovníků Klementa Gottwalda v Moskvě a jakýkoli přímý útok na jeho osobu jevil se příliš riskantním. Ale nakonec přece u každého, i u nejvyšších funkcionářů, je možné najít nějakou slabůstku, nějaké to choulostivé místo, prostě něco, co samo by už diskreditovalo postiženého a prokázala, že křeslo, ve kterém strávil příliš dlouhý čas při namáhavé práci, není dobré pro jeho zdraví. U Kopeckého se touto choulostivou slabůstkou zdál být právě film. A on jím skutečně byl, ať už důvody tohoto vztahu byly jakékoliv. Na dvoře krále Artuše, jak se říkalo Kolovratskému paláci, se konala skoro obden půlnoční filmová předvádění. Vypadalo to tak, že film, na který se útočilo ze všech stran, až se stával někdy pro stranu politicky nepohodlným závažím, byl pro Kopeckého otázkou osobní prestiže. Každý politik, stejně jako každá hokyně, přece věděli, že film je džungle a hnízdo neřestí. A filmaři – slyšeli jste to přece – vydělávají hříšné peníze. Je nabíledni, že když něco běží na plátně sotva dvě hodiny, a přitom se to vyrábí šest až dvanáct měsíců, musí v tom být pěkná zlodějna! Ministr, ač si jistě sám

nebyl jist, čemu z toho se dá věřit, obklopoval se všemi těmi nespolehlivými lidmi od kumštu, protože se rád cítil jedním z nich. A ještě je hájil proti letitým straníkům!

Nestojí to snad za bedlivější pozornost bdělých orgánů?

Nikdo už asi nezjistí, odkud a v jaké souvislosti vyšel podnět a kdo první zatroubil k útoku a jaký byl jeho skutečný cíl. Skutečností je, že na 16. 10. 1945 byli zmocněnci ministra informací pozváni komisařem Šmídbergrem na schůzku.

Ať už šlo tehdy o vnitrostranické intriky kolem Václava Kopeckého, nebo o žárlivost partajního sekretariátu vůči sociálně demokratickým spojencům (ministr Laušman byl spolužákem a přítelem některých zmocněnců), ať jsme zrovna narazili na profesionální hloupost a nekompetentnost teprve se formující „Bezpečnosti“, s níž se tu anonymně šikovala i budoucí masová fronta třídní podezřavosti a zlovolného udavačství, ať už šlo jen o první neobratnou zkoušku k příštím již vypracovaným procesním praktikám – skutečnost, že se ještě nestřílelo ostrými náboji neubrala té scéně nic na hrozivosti a autentičnosti.

Mimovolně šel z ní strach.

Rozhovor s Kurtem Goldbergrem

Režisér Kurt Goldberger byl bezesporu jednou z nejvýraznějších osobností českého vědeckého a populárně vědeckého filmu v 50. a 60. letech. Pro tohoto technicky nadaného, analytického filmaře byl film nejen prostředkem poznávání, ale také způsobem vyjádření osobního vztahu ke skutečnosti. Patřil ke generaci, jejíž osud ovlivnily výrazně dva mezníky československého vývoje, okupace v roce 1938 a 1968. Dvakrát odešel do emigrace, po srpnu 1968 se usadil s rodinou v Mnichově, kde přes dvacet let úspěšně pracuje jako režisér dokumentárních filmů.

Narodil se v německé židovské rodině v Opavě (8. 9. 1919), kde měl jeho otec továrnu na likéry. Po maturitě na klasickém gymnáziu v roce 1939 odjel Goldberger s rodiči do Velké Británie. Po válce se vrátil do Československa a v letech 1946 – 1968 pracoval v Krátkém filmu Praha. Zde až do konce padesátých let natáčel převážně výukové, instrukční a vědecké filmy, určené pro specializovaného diváka. Orientace na tuto oblast filmů byla zcela vědomá, Goldberger si tím řešil svůj vztah k politickému systému, s nímž nesouhlasil. Do širšího povědomí vstoupil filmy o astronautice (*Před startem do vesmíru*, *Zažili jsme beztláčný stav*) a zvláště pak na začátku šedesátých let filmem *Zpomalený život* a dokumenty *Děti bez lásky* a *Lidé*, v nichž se zabýval aktuálními otázkami sociálních a etických vztahů.

O lidech, kteří po srpnové okupaci odešli ze země, se nemluvílo, byť byl jejich přínos v oboru, ve kterém pracovali, sebevětší. Ani v Goldbergrově případě tomu nebylo jinak a jeho odchodem jako by se definitivně uzavřela jedna kapitola vývoje českého dokumentárního filmu.

Následující rozhovor „na dálku“ vznikl v lednu 1991 jako součást pátrání po osudech české filmové emigrace. V dopise do Mnichova jsem Kurtu Goldbergovi položila několik otázek, které se týkaly jeho filmové činnosti v bývalé vlasti a jeho dalších osudů po odchodu do ciziny. Vzápětí přišla poštou kazeta s datem 26. ledna 1991. Kurt Goldberger se na začátku omlouval, že své odpovědi nena-

telefonním čísle 289

- Předprodej SLUNA, p



Kurt Goldberger, 1962.

psal, protože prý jeho čeština „je už trochu zchátralá, protože v posledních letech jsem mluvil velmi zřídka česky ...“. Následoval dlouhý monolog, který ve zvukovém záznamu plynul zhruba podle osnovy otázek, ale zároveň otevíral prostor pro otázky nové. V druhém květnovém týdnu režisér přijel do Československa, aby kromě jiného uspořádal rodinné záležitosti. Při této příležitosti jsme se sešli a rozhovor doplnili (15. 5. 1991). Když jsme skončili, řekl: „Tak, teď víte o mně všechno. Ale řeknu vám, jedno veliké štěstí jsem v životě měl. Dělal jsem práci, kterou miluju, která je zároveň mým koníčkem.“

(JH)

JH: „Jak jste začínal ve filmu? Víím, že to bylo v Anglii, víím také, že jste nejprve studoval fyziku ...“

KG: „Když jsme přišli do Británie, dostal jsem stipendium v Devonu a studoval jsem fyziku a přírodní vědy. Dělal jsem jen první stupeň, v Anglii se to jmenuje BSc, ale nikdy jsem v tomto oboru nepracoval, protože jsem se hned snažil dostat k filmu. Umožnila mi to zvukařina – už v Československu jsem stavěl zesilovače a mikrofony, měl jsem vlastní nahrávací přístroje a byl jsem také aktivním radioamatérem. Získat místo zvukaře bylo pro mě tedy relativně lehké, protože tehdejší zvukaři z ateliérů byli většinou jen vyučení elektrikáři bez větších technických a teoretických znalostí. Já se vyznal v elektronice a praktickým věcem jsem se brzy doučil. Zvukařinu jsem dělal jen krátkou dobu, asi půl druhého roku, potom jsem se dostal ke kameře, napřed jako asistent a po-

tomu jako samostatný kameraman dokumentárních filmů. V Anglii jsem dělal asi tři čtyři filmy, zakázky, které celkem neměly žádný umělecký význam. Jednoho dne jsem dostal telefonický vzkaz, že se mám dostavit na ministerstvo zahraničních věcí k Janu Masarykovi. Ten mi tenkrát řekl, že jsem nejmladší český filmař, který je schopen použít kameru, a jestli prý bych se nechtěl dobrovolně hlásit do Československé armády, abych mohl jako filmař natočit operace, kterých se naše armáda měla zúčastnit. Byl jsem v civilu, jako cizinec jsem nebyl odveden a do naší armády jsem také nemusel, to byla čistě dobrovolná věc. Masaryk na mě apeloval, protože naše armáda tehdy žádného profesionálního filmaře neměla. Rozhodl jsem se to udělat a na začátku čtyřicátého roku jsem se stal vojákem Československé armády. Ministerstvo mi koupilo filmové zařízení od naší zahraniční vlády a do pole jsem šel vybaven filmovým vozem se zvukovou aparaturou. Bohužel jsem se nedostal tak daleko, jak jsem chtěl, protože naše čs. brigáda měla za úkol ohlídat Němce u Dunkerque.¹⁾ Byl jsem jako válečný filmový zpravodaj později nasazen také na jiné věci, filmoval jsem i s Angličany, ale v podstatě jsem nejvíc času strávil s čs. brigádou.“

JH: „Ve stejné době jako vy pracoval v Anglii také Jiří Weiss. Proč si ministerstvo vybralo Vás a ne jeho, třebaže byl už v té době renomovaným režisérem?“

KG: „Weiss nechtěl jít do armády, nechtěl se stát vojákem, kdežto já na nabídku přistoupil.“

JH: „Spolupracovali jste spolu?“

KG: „Nespolupracovali jsme žádným způsobem, ale často jsme se vídali, navzájem se navštěvovali. Znal jsem také dobře jeho tehdejší přítelkyni. Ale ke spolupráci nikdy nedošlo. Weiss točil hlavně pro Angličany.“

JH: „Z válečných filmových záběrů vznikl těsně po válce stříhový dokument *Cesta domů*,²⁾ v němž je zachycena a zhodnocena účast československé západní brigády ve Francii a Anglii, její výcvik a účast v bojích. V titulcích filmu jste uveden jenom jako kameraman, i když jste veškerý materiál shromáždil a sestavil. Jak je to s autorstvím tohoto filmu?“

KG: „Je to jedna z mých nejstarších věcí. Jako režisér je tam podepsán Miroslav Tiller, to byl velitel jednotky. Nebyl filmař,³⁾ ale byl kapitán a já jen vojín. Jména v titulcích jsou zkrátka seřazena podle vojenských hodností, proto

1) Čs. obrněná brigáda se koncem srpna 1944 přesunula z Anglie do Francie. V říjnu zaujala bojové postavení u francouzského města Dunkerque, kde až do konce války blokovala desetitisícovou německou posádku.

2) *Cesta domů*, 1946, 1065 m. N, S, R: Miroslav Tiller, K: M. Tiller, Miloš Novák, Václav Kepák, Kurt Goldberger, Hu: Jiří Šust, Z: Jo Ken Cameron, Stř: Josef Dobřichovský.

3) Goldbergerova slova nepřímo potvrzuje údaj ve filmografii československých krátkých filmů, kde u jména Miroslava Tillera je uveden právě jen titul *Cesty domů*. In: Jiří Havelka, *Čs. krátké filmy 1945 – 1970*. Díl 1., Praha 1977.

jsem na posledním místě. Ostatní kameramani – neprofesionálové byli už několik let přede mnou v armádě a točili amatérsky dávno předtím, než já přišel do jednotky. Film přece začíná už záběry z Francie. Já jsem autorem sekvencí z Dunkerque. Po válce bylo rozhodnuto, že se film sestříhá v Anglii – bylo to z praktických důvodů, protože u nás nebyly střižny a laboratoře zařízeny na anglický filmový materiál. Jako střihače jsem si vybral Josefa Dobřichovského, muziku dělal Jiří Šust.⁴⁾ Zajímavé je, že naše filmová jednotka se hned po válce vrátila domů. Já s Tillerem jsme byli jediní, kteří zůstali, ostatní byli demobilizováni. Na podzim r. 1946 jsme se vrátili do Československa a film měl slavnostní premiéru za účasti prezidenta Beneše.⁵⁾

JH: „Jaké byly vaše filmařské začátky po návratu domů?“

KG: „Okamžitě jsem demobilizoval, hned jak jsem se na podzim 1946 vrátil. Nabízeli mi nějakou hodnost, abych prý zůstal v armádním filmu, ale odmítl jsem. Jsem člověk antivojenský, nechtěl jsem být vojákem ani o den déle. Hned jsem začal pracovat v Krátkém filmu, osobně mě přijal Elmar Klos. První film, který jsem dělal, se jmenoval *Boj o uhlí*.⁶⁾ Tenkrát ministerstvo hornictví vypsal soutěž o nejlepší film, který měl lidi zmobilizovat ke zvýšení těžby uhlí. Můj film byl vyhodnocený jako nejlepší, dostal pak ještě několik cen a hrál se také v zahraničí. Byl to první film, který měl kontaktní zvuk natočený přímo asi 1200 metrů pod zemí. Točili jsme s aparaturou pana Vošahlíka, s kamerou, která měla kombinovaný zvuk s obrazem. Dopravili jsme ji hluboko pod zem a přímo na šachtě jsme dělali interview s havíři. Pro tu dobu to bylo dost neobvyklé.“

JH: „Jaké byly okolnosti vzniku filmu *This far away unknow country*.⁷⁾“

KG: „To byl nejzajímavější film, který jsem tehdy točil. Byl to vlastně film pro mé přátele z Velké Británie, kterým jsem za války vyprávěl o Československu, jaká je to krásná země. Český název *Malá neznámá země* byl parafrází Chamberlainova výroku po návratu z Mnichova po podpisu Mnichovské smlou-

4) Skladatel Jiří Šust spolupracoval s Goldbergerem i v dalších letech na mnoha jeho filmech.

5) Film byl povolen k promítání 24. 10. 1946 pod číslem 1275/46. Po komunistickém převratu v roce 1948 byl uložen do archivu Armádního filmu a Čs. filmového ústavu. Autor sám viděl film znovu po více než čtyřiceti letech, když mu jej přátelé poslali do Mnichova na videokazetě.

6) *Boj o uhlí*, 1946, 241m. N, S, R: Kurt Goldberger, K: Míla Vích, Z: František Čemý, Stř: Ferdinand Kursá, Hu: Sláva E. Nováček. Vynalézavě propagandisticky zpracovaná agitka s dobově přiměřeným patetickým komentářem. Jeden z horníků v expozici se vrací do nedávné minulosti, o rok zpátky, a vzpomíná, jak se horníci zapojili do obnovy národního hospodářství. Jeho slova ilustrují záběry z těžby, hudba monumentalizuje a dotváří atmosféru vlasteneckého budování.

7) Pod tímto názvem film uvádí v Goldbergerově filmografii Jan Kliment, autor monografické brožurky o K. G. In: *Kurt Goldberger*. (Malé profily), Praha 1965, s. 13. Jiří Havelka jej ve své filmografii čs. krátkých filmů (viz pozn. č. 3) neuvádí vůbec. Goldberger v tomto filmu vlastenecky a s hrdostí obhajoval demokratické tradice své země. Ukazuje krásu přírody, česká a slovenská města a vesnice, zmiňuje se o historických tradicích. Ve filmovém archivu FÚ se zachovala patrně jen francouzská verze filmu.

vy. Řekl tehdy: 'Co my víme o té malé neznámé zemi někde uprostřed Evropy. Díky tomu jsem měl také první konflikt s komunistickou stranou v roce 1948. Film byl totiž dost úspěšný, měl několik jazykových verzí a ministerstvo zahraničí jej používalo pro propagaci Československa v celém světě. Komunisti mě vyzvali, abych ho předělal, hlavně jsem měl přidat záběry z Února a řeč Gottwalda na Staroměstském náměstí. Také jsem měl vystříhat záběry z Václaváku, na nichž byly stánky se zahraničními novinami, s Timesy, Le Monde a tak. Chtěli tam nacpat revoluci a svoji propagandu. Odmítl jsem to udělat a film zůstal tak jak byl. V té době jsem měl hned také druhý konflikt kvůli zamýšlenému filmu o atomové energii. Co je to za energii tehdy v Československu nikdo nevěděl, chtěl jsem vysvětlit, jak funguje atom. Dostal jsem se kvůli tomu do ideologického sporu, protože téma měla schválit fyzikální sekce Akademie věd, ale nepohodli jsme se s učenými profesory kvůli Einsteinovi. Neměl jsem se o něm vůbec zmiňovat: byl Žid. Tenkrát jsem se hrozně rozčílil, odešel jsem a zařekl se, že ten film nebudu dělat. A taky jsem ho neudělal.⁸⁾ Když jsem pak viděl, že prakticky každý film musí končit ódou na Gottwalda a na Stalina atd., rozhodl jsem se, že tohle nebudu nikdy dělat, nebudu se prostituovat pro komunisty a uvažoval jsem o tom, jakým způsobem bych u filmu mohl dál přežít. Zvolil jsem vědecký a technický film, který neměl s politikou co dělat."

JH: „Většina těch, kteří prošli zahraničním odbojem, byla po nástupu komunistů k moci postižena represemi. Měl jste také problémy s tím, že jste byl za války v Anglii?“

KG: „Musím vám přiznat, že jsem z toho specifické problémy neměl. To, že jsem byl zahraniční voják židovského původu, byl přirozeně kádrový handicap – například jsem vůbec nesměl cestovat do zahraničí a až do konce 50. let jsem ani neměl pas. Nemohl jsem jet ani do komunistických zemí, natož do Velké Británie, kde jsem měl rodiče. Byl jsem samozřejmě vždycky ohrožen, když byly nějaké akce, jako zaměstnanci Krátkého filmu do výroby atd. I za lepší filmy jsem dostával menší prémie, protože prémiový hrnec byl dán a soudruzi byli vždycky lépe honorováni než bezpartijní. Když moje filmy dostaly někde v cizině cenu, jeli pro ni zase soudruzi, i když neuměli ani slovo z cizích jazyků. Ale na druhé straně jsem také zažil okamžiky solidarity. Jako první komunistický ředitel přišel do Krátkého filmu Vojtěch Trapl. Byl to ne příliš inteligentní, velmi zfanatizovaný člověk. Ale ne zlý, řekl bych dokonce, že byl dost dobromyslný. Byl to velký fanda na lidové tance, založil v podniku hned kroužek a každý, kdo chtěl mít nějaké výhody, musel tancovat. Když přišla ta věc se Slánským, nastala těžká doba pro všechny lidi židovského původu. Já neměl žádné politické spojení

8) Až v 60. letech se k tématu v pozměněné variantě vrátil filmem *Zodpovědnost zvaná Pugwash*.

na komunisty ve vedení, i když jsem některé znal, například Frantu Kolára, s kterým jsem byl v armádě a který mě lákal do strany; nemohli mi tedy nic přišít. A jednoho dne, když vyhazovací protižidovská akce vrcholila, přišel za mnou Trapl a řekl mi, že nemusím mít strach, že podnik nedopustí, aby mě vyhodili. Tak se také stalo. ale ani potom jsem nechodil na kursy ruštiny ani na stranická školení. Oni neměli důvod dělat ze mě reakcionáře, protože jsem byl v podstatě člověk levicový, ale pro mě komunismus, jeho ruská varianta, byl rudý fašismus. Co se politického přesvědčení týká, pocházím ze staré sociálně demokratické rodiny a pro mě je vždycky na prvním místě svoboda, svobodný projev a svoboda přesvědčení. jakákoliv strana, levicová nebo pravicová, která se od toho odchyluje, je může nepřítel. Musím ale říct, že přes všechny ty nevýhody a ponižování se ke mně v podniku po lidské stránce chovali vždycky velmi dobře. Existovala jediná výjimka, a to byl jeden zločinec, opravdu jediný velký zločinec mezi mými kolegy, Ludvík Toman. To byl člověk, který šel přes mrtvoly. Tenkrát po měnové reformě jsme stáli ve frontě na první nové koruny a já vedl velmi zpupné řeči. Toman mě za ně při nejbližší příležitosti udal. Když došlo ke konfrontaci, všechno jsem popřel a moji kolegové, kteří měli svědčit, řekli, že nic neslyšeli. to byl moment solidarity, na který nezapomínám dodnes. Vzpomínám ještě, že Toman pak dostal dokonce jakousi důtku.“

JH: „Proč jste neodešel z republiky už v roce 1948?“

KG: „Chtěl jsem odejít, ale měl jsem právě rozdělaný nějaký film, který jsem chtěl dodělat, a neuvědomil jsem si, že ta opona najednou spadne. Měl jsem to udělat jako potom v roce šedesátém osmém, kdy jsem vypadl hned druhý den po okupaci.“

JH: „V 50. letech a na začátku let šedesátých jste točil převážně výukové, instrukční a vědecké filmy z oblasti železniční dopravy a medicíny. Proč jste si vybral zrovna tyto obory?“

KG: „Jsem železniční fanoušek a už po válce jsem natáčel film pro ministerstvo železnic.⁹⁾ V roce 1947 se ve vinohradském tunelu srazily vlaky a bylo asi šedesát mrtvých. Měl jsem natočit pro železniční personál film, který ukazoval, jaké strašné neštěstí může nastat, když se zkumuluje několik malých chyb, lajdáctví několika lidí. Film měl velký úspěch, byl přeložen do několika jazyků a používaly jej i železniční společnosti v jiných zemích. Našel jsem ho po letech například i v archivu ministerstva železnic v Anglii. Později, když se začaly dělat výukové filmy, dělal jsem skoro všechny pro ministerstvo železnic.“

A pokud jde o filmy medicínské, měl jsem několik přátel lékařů, kteří mi umožnili dělat filmy pro doškolování lékařů. Tak jsem hned našel bohatý zdroj

9) *Osudný okamžik*, 1948, 294m. S, R: Kurt Goldberger, K: Karel Smutný, Stř: Ferdinand Kursa.

témat. Moje první snímky se zabývaly hrudní chirurgií – tenkrát jsme měli v Hradci Králové profesora Bedrnu, který byl v tomto oboru dosti velkým průkopníkem i v mezinárodním měřítku. Naše ministerstvo zdravotnictví na něj bylo dost hrdé a investovalo dost peněz na to, abych s ním dělal celý kurs o plicní a hrudní chirurgii. Byl to asi sedmidílný film o všech druzích plicních operací. Tehdy se teprve plíce začínaly operovat, předtím se dělaly jen plicní plastiky. Umožnil to pokrok v anesteziologii – člověk mohl dýchat mechanicky zvenku, a tím pádem mohl být otevřen hrudník. Začaly také složité srdeční operace – natočil jsem je ve filmu *Operativní léčení mitrální stenózy*. Naše operační filmy byly svým způsobem světovou senzací,¹⁰⁾ protože jsme v nich dělali takové záběry, jaké v jiných filmech nebyly. Totiž starší filmy o operacích měly normálně zabudovanou kameru, zafixovanou někde nahoře v operační lampě a záběry byly většinou špatné, protože pro ruce chirurgů nebylo vidět, co se dělá. S kameramanem Sváťou Malým jsme zkonstruovali zvláštní stojan, na který jsme kameru přimontovali, a točili někdy jen pět deset centimetrů od hrudníku. Měli jsme s chirurgy velmi dobrou spolupráci. Byl to úžasný tým. Byli jsme také zváni na porady, a tak jsme věděli přesně, co se bude při operacích dít. Na operačním sále jsme nebyli považováni za cizí elementy, ale byli jsme takřka součástí operačního štábu. Tak jsme měli možnost sledovat celý ten pokrok srdeční chirurgie. Sám jsem se účastnil prvních pokusů se stroji pro mimokorpulární cirkulaci, zkoušek umělého srdce a plíce, které vyvíjeli v Hradci Králové. Vlastně jsem se na tom vývoji také trochu podílel – jako fyzik a technik jsem byl prostředníkem mezi lékaři a techniky. Byl jsem také u prvních pokusných operací na psech. A všechny tyhle zkušenosti mě přivedly na myšlenku natočit *Zpomalený život*. Byl to problémový film, protože ministerstvo zdravotnictví o něm nesmělo vědět, a tak jej financoval Krátký film. Úředníci na ministerstvu totiž byli toho názoru, že pro veřejnost není vhodné dívat se na operaci, lidé by se prý báli. Měl jsem opačný názor, z jiných mých filmů jsem dobře věděl, které typy záběrů lidé snášejí a u kterých se jim dělá špatně. Hlavně se nesměly ukazovat kožní řezy, ale když už bylo tělo jednou otevřeno, lidé se dívali se zájmem a zapomněli se s tím identifikovat.¹¹⁾ Film měl v Praze velkou premiéru jako předfilm ve všech velkých kinech ve stejnou dobu. Tenkrát se ještě dělala reklama krátkým filmům

10) Film *Operativní léčení mitrální stenózy* získal Zlatý odznak University v soutěži vědeckých filmů na universitě v Padově 1957.

11) *Zpomalený život*, 1962, 540m. N, S, R: K. Goldberger, K: Svatopluk Malý, Kom: Radúz Činčera, Hu: Zdeněk Liška, Z: Jan Kindermann, Jaromír Svoboda, Stř: Ludvík Pavlíček. Film působil ve své době nejen atraktivním tématem, ale zaujal také způsobem, jímž byl vytvořen. Složitou operaci srdce přiblížil autor divákovi velice lidským způsobem. Komentář k obrazu tvoří dialogy lékaře a matky, jejíž dcerku operují. Z vědeckého problému umělého podchlazení organismu a jeho využití v chirurgii udělal přitažlivou podívanou, dal tématu lidský rozměr a obohatil jej o emotivní vrstvu.

(viz fotografie č. 1). U tohoto snímku dokonce také proběhl veřejný divácký výzkum, aby se zjistilo, jak působil. Výsledky průzkumu daly za pravdu mně, film měl na lidi velký dopad, nehledě na to, že se popularizoval pokrok v medicíně. Nakonec ministerstvo zdravotnictví zařadilo film do výuky medicínského i civilního personálu.¹²⁾

JH: „Tehdy už jste točil znovu populárně vědecké filmy pro kina.“

KG: „Začal jsem je dělat opět po roce 1957, když už film nemusel být tak jednostranně ideologický. Dělal jsem potom dva filmy, které měly společné kořeny. První se jmenoval *Na správném kursu*,¹³⁾ byl to film o radiolokaci, jeden z prvních populárně vědeckých filmů natočených na cinemaskop. Ukazoval, jak funguje radar na příkladu tehdy v Československu nově použitých tryskových letadel Tupolev 104. Tryskové dopravní letadlo, to bylo tenkrát něco úplně nového. Film byl úžasně účinný – záběry z letadla, z letu a přistání podle radaru v noci až k momentu, kdy se letadlo prodírá mraky a dole se objeví celá runway; koordinace mezi věží a piloty, to bylo tehdy velmi neobvyklé a velmi napínavé. Protože jsme museli dělat záběry na letadlo zvenku a protože neexistovala jiná rychlejší letadla než vojenské tryskáče, točili jsme to se Sváfou Malým z takového 'bombardáku', ale museli jsme si nechat udělat speciální vzduchotěsné masky, protože ta letadla nebyla tlaková. Během příprav jsem se v leteckém medicínském ústavu seznámil s jedním generálem, specialistou přes leteckou medicínu a bavili jsme se o astronautice. Tenkrát to bylo velice aktuální téma, právě v té době byl vyslán první pípající sputnik na oběžnou dráhu. Chtěl jsem tedy natočit film o problémech vesmírného létání, ale zprvu jsem narazil. V Krátkém filmu existoval vědecký poradní sbor, který na můj návrh namítal, jak prý si to ten pan Goldberger, ten malý Móric, představuje, film o letecké medicíně, když my z toho u nás nic nemáme a celý svět se nám bude smát. Ale tehdejší ředitel Krátkého filmu Václavek se mě zastal (musím bohužel říct, že jsem později zjistil, že byl spolupracovníkem StB, ale osobně si na něj nemůžu stěžovat), věřil mi velmi a prosadil, abych na film dostal milión korun. Tak vznikl snímek *Před startem do vesmíru*.¹⁴⁾ Způsobil ve světě velkou senzaci, i v Americe. Všeobecně se totiž věřilo, že všechno, co ukazuje, je skutečné, přitom jsme samozřejmě točili na modelech. Kde by se tehdy v Československu vzala centrifuga! Vysta-

12) V roce 1963 získal *Zpomalený život* 1. cenu v kategorii populárně vědeckých filmů na Dnech krátkých filmů v Karlových Varech, rok předtím obdržel Bronzovou medaili v kategorii naučných a lékařských filmů na Přebhlídce populárně vědeckých filmů v Padově.

13) *Na správném kursu*, 1959, 624 m. ŠÚ. N, S, Kom, R: K. Goldberger, K: S. Malý, Hu: Emil Ludvík, Stř: Ludvík Pavlíček, Sl: Václav Voska.

14) *Před startem do vesmíru*, 1960, 1102 m. N, S, Kom, R: K. Goldberger, K: Vladimír Lorenc, Hu: Miloslav Kuba, Z: Miloslav Hůrka, Stř: Oldřich Speerger, Sl: Bohumil Švarc.

věli jsme ji jako model ve studiu v Navrátilově ulici. Kameraman byl Vladimír Lorenc a dělali jsme spolu věci, které tenkrát u nás nikdo nezkoušel. Například jsme točili beztlákový stav v Iljušinu. Tři dny jsme létali v obrovských obloucích a vytvářeli stav beztláky, jak se to dnes dělá v Americe, ale pochopitelně ve větších letadlech, ve kterých beztlákový stav trvá půl i tři čtvrtě minuty. Kdežto my jsme se mohli vznášet jen deset nebo patnáct vteřin. Ale byl to opravdový beztlákový stav. Chtěl jsem ukázat, jaké problémy jsou s cestou do vesmíru spojeny. Lidé o tom měli velmi zmatené představy, leckterá babička by se bývala hlásila k astronautickému výcviku. Dokončil jsem film ještě před tím, než vyletěl Gagarin, což už se v odborných kruzích tenkrát očekávalo. Prosil jsem distribuci, aby film nasadila, až k tomu dojde, film má vždycky přijít včas. Trvalo skoro rok, než se to stalo, a potom dali film v mnoha kopiích do kin.¹⁵⁾ Způsobil senzaci všude, kde byl uveden. Když se konal světový astronautický kongres ve Stockholmu, vzala naše delegace film s sebou. Účastníci dělali přímo při promítání z plátna fotky, které pak byly publikovány v nejznámějších odborných časopisech v Anglii a v Americe. Psalo se o tom, že v Československu dělají vesmírné experimenty a že o tom nikdo neví; že máme centrifugu, uvěřili Američané i Rusové. Dokonce Studio vědeckopopulárního filmu v Moskvě mělo zájem natáčet u nás na tomto zařízení, protože jejich opravdová centrifuga byla pochopitelně tajná, a nebylo možné na ní filmovat. Nakonec jsem tajemství vyrazil v různých článkách. Všichni mi gratulovali, že jsem přelstil největší znalce astronautiky. Byla to světová senze.¹⁶⁾

JH: „Zdá se mi, že uvolnění v politice i společnosti v první půli 60. let vás přivedlo blíž k sociální tematice?“¹⁷⁾

15) Tady se vzpomínky a realita trochu rozcházejí. Načasování se ve skutečnosti nepodařilo úplně podle režisérových představ, neboť film „... byl dán do kin s filmem *U nás v Mechově* a za šest měsíců vyletěl Gagarin. Stačilo ještě půl roku vydržet a potom jsme ho mohli vypustit jakou skutečnou bombu“, přiznal režisér v rozhovoru ve *Filmu a době* v roce 1963 („Film a doba“, 1963, č. 11, s. 561). Ve skutečnosti to byla doba ještě delší, protože film byl uveden v premiéře dne 22. července 1960 a Gagarin vzlétl 12. dubna 1961.

16) Přesvědčivost filmu byla jistě i důsledkem Goldbergova přístupu k látce, i toho, že v sobě nezapřel techniku a vědecky disponovaného odborníka: „Nejsem fanatik dokumentárnosti, jsem fanatik pravdy“, řekl v již citovaném rozhovoru (viz předcházející poznámku). „I ta centrifuga, třebaže u nás neexistuje, funguje (a vypadá) ve skutečnosti jako náš model. Přitom ovšem nepředstírám, že jde o dokument, a ani to není podstatné.“

17) V již zmíněném rozhovoru z roku 1963 (pozn. č. 15) Goldberger také prozradil, že zpracovává další novou látku: „Připravuji populárně vědecký film o problematice mateřské lásky, v němž se podle všeho dostanu do řady konfliktů jak s dnešním běžným chápáním generačních problémů, tak také s bezprostředními, krátkodeše chápány ekonomickými zájmy společnosti. Na pohled půjde o věci, o nichž toho víme z autopsie všichni dost, a tak bude nutné především ukázat, kolik o tom nevíme právě toho nejdůležitějšího a nejpodstatnějšího.“ (s. 565) Začínal tehdy pracovat na *Dětech bez lásky*. Goldbergovo přiblížení se k sociální tematice ovlivnil bezpochyby všeobecný zájem dokumentaristiky té doby o aktuální problémová témata, snaha tvůrců o kritiku poměrů alespoň v rámci daných možností. Goldberger ani ve filmech, v nichž technický problém vystřídal živý člověk, ne-

KG: „To se týká především filmu *Děti bez lásky*.¹⁸⁾ Nemusím snad říkat, co to bylo za obrovské riziko – problém deprivace byl tenkrát v Československu tabu. Mělo se za to, že jesle a dětské domovy jsou velkým výdobytkem komunismu. Společnost nebyla ochotna si přiznat, že je to jen nouzové sociální zařízení pro maminky, které jsou nuceny pracovat; naopak se mluvilo o vymoženosti. Můj film ukazoval, že zneužití těchto zařízení děti ničí, ničí jejich duši a způsobil v podstatě obrat v této problematice, otevřel diskusi, jejímž důsledkem nakonec byla mateřská dovolená, zákaz noční práce pro ženy atd. Bylo to jako lavina, nejdřív film ležel a bylo mi vyhrožováno různými následky. Naštěstí se nic nestalo, měl jsem vždycky víc štěstí než rozumu. Bylo to velké riziko, ale stálo to za to. Doktor Matějček, kterého jsem našel jako odborného poradce, ten je dnes světoznámý odborník, dostal se s tím filmem do celého světa. Film byl dokonce nominován na Oscara.“¹⁹⁾

JH: „Díky němu jste se dostal k práci pro UNESCO?“

KG: „To začalo tak, že jsem dělal jeden film pro pugwashské hnutí.²⁰⁾ V roce 1964 jsem se na jejich konferenci v Karlových Varech seznámil s mnoha vědci, řada lidí znala mé filmy a tak jednoho dne přišla žádost od International Atomic Generals Agency z Vídně, jestli by mě Československý film nepůjčil na natáčení. Točili jsme pak s Janem Špátou pro ně několik filmů. Na základě toho mi pak chtěli dát v UNESCO pevné místo, ale ministerstvo zahraničí mi v tom zabránilo, protože v OSN je pro každou zemi daný počet míst a MZ si tam už dlouhou dobu chtělo nasadit svého člověka. Dostal jsem tedy jen smlouvu a pracoval jsem pro ně v různých zemích, hlavně v Africe. Byl jsem tedy od roku 1963 do osmašedesátého v Československu vždycky jenom několik měsíců v roce, takže jsem mohl dělat tak asi jeden film ročně. Měl jsem diplomatický pas a najednou jsem mohl ven a domů libovolně. Ale jenom já, bohužel ne moje

opouští cestu názorného výkladu a vědecky podložené argumentace. Táhne evidentně k synkretismu, neváhá použít prostředky a metody „běžného dokumentárního filmu“ (např. reportážní metody ve *Zpomaleném životě*). Ostatně jeho snaha je zcela vědomá. „Osobně nejsem zastáncem tzv. čistoty žánru. Pokouším se ve svých filmech spojovat didaktické s dramatickým, protože mám dojem, že syntéza, souhmí emocí a rozumu, intelektu, je pro populárně vědecký film nejideálnější kombinací.“ In: *Volná tribuna Dnů krátkého filmu Karlovy Vary 1963*. Vydal Svaz čs. divadelníků a filmových umělců, filmová sekce, s. 65.

18) *Děti bez lásky*, 1963, 1246m. N, S, R: K. Goldberger, Kom: Radúz Činčera, K: Svatopluk Malý, Hu: Miloš Vacek, Sl: Kamila Moučková, Josef Červinka, Vladimír Brabec, Z: Jan Kindermann, Stř: Marie Čulíková, Odb. p.: Mudr. Damborská, PhDr. Zdeněk Matějček.

19) Za tento film dostal Goldberger nejvíc cen, například v roce 1964 Hlavní cenu na DKF v Karlových Varech a Cenu ČSAV tamtéž, Trilobita za rok 1963 (cena Svazu div. a film. umělců), Lva sv. Marka v Benátkách aj.

20) Mírové hnutí vědců proti atomovému nebezpečí, založené v roce 1957 v Pugwash v Kanadě. K jeho vzniku dal podnět Bertrand Russell a Albert Einstein. Nejvýznamnější vědci světa v něm usilovali o mírové využití vědy.

rodina, víte, jak to bylo. Stejně to bylo velmi příjemné, protože jsem mohl často navštěvovat rodiče ve Velké Británii, kam jsem předtím nesměl.“

JH: „Přesto, že jste cestoval, natočil jste doma ještě několik filmů.“²¹⁾

KG: „Byly to kritické filmy. Jeden z nich²²⁾ se zabýval československými drahami. Jako znalec železnic jsem ho dělal tentokrát pro Krátký film a železnice nevěděly, co jsem na ně chystal. Upozornil jsem tehdy na obrovskou zaostalost našich drah, například jsem ukazoval jízdní řád z roku 1948, první jízdní řád z trasy Praha Olomouc. Přišel jsem na to, že původní jízdní doba byla zhruba stejná jako v době, kdy jsem tenhle film točil. Zachytil jsem tam také nádražní agitační středisko – byly tam všelijaké noviny, dalo se tam číst. Při těch strašných zpožděních vlaků tam lidi seděli a četli si. Natočili jsme pána, jak spí na Rudém právu a venku na peróně bylo napsáno, že rychlík do Žiliny má pět hodin zpoždění. V komentáři jsem k tomu říkal, že na Západě jsou nádraží zařízení, kde se nastupuje a vystupuje z vlaku, ale v Československu jsou to nucená vzdělávací zařízení. Podobných věcí bylo ve filmu víc. Potom jsem ve spojení se Světovou výstavou v Montrealu natočil *Umění vystavovati*,²³⁾ pohled na čs. výstavnictví v minulosti i současnosti.“

JH: „Váš úplně poslední film natočený v Československu se jmenoval *Knihy lidských osudů* a byl o židovských matrikách. Vím, že kolem něj byly nějaké problémy.“²⁴⁾

KG: „Ten film mi dělal dost velké potíže, ale zároveň ukázal solidaritu mých kolegů. V roce 1968 měly být tisícileté oslavy židovské obce pražské. Byly k tomu dokonce tištěny známky. Ministerstvo vnitra tehdy shromáždilo veškeré židovské matriky, které Němci spálili, ale jejichž druhopisy byly někde za války schovány. Mělo se ukázat, co režim dělá pro Židy. Udělal jsem z toho dost antikomunistický film – ukazoval jsem, jak byli Židé postupně zbavováni svých práv, jak nesměli sedat na lavičky v parku, nesměli koupit cibuli, bylo jim zakázáno koupit čepice, nesměli telefonovat a jezdit tramvají a nakonec to končilo

21) Od roku 1965 Goldberger natočil tyto filmy: 1965 – *Lidé, Měření velikosti mitrální regurgitace, Zodpovědnost zvaná Pugwash*; 1967 – *Rychleji, Umění vystavovati, Knihy lidských osudů*.

22) *Rychleji*, 1967, 392 m. N, S, R, Kom: K. Goldberger, K: Josef Pešek, Z: Benjamin Astrung, Stř: Marie Čulíková, Sl: Karel Pech, Hu: Jiří Šust.

23) *Umění vystavovati*, 1967, 478m. N, S, R, Kom: K. Goldberger, K: Vlastimil Kosík, Z: Benjamin Astrug, Stř: Miroslava Hušková, Hu: Jiří Šust, Kom. mluví Vladimír Brabec.

24) *Knihy lidských osudů*, 1967, 478m. N, S, R, Kom: K. Goldberger, K: Svatopluk Malý, Z: Benjamin Astrug, Stř: Dana Lukešová, Hu: Jiří Šust. – Goldberger točil film pro TEPS (Tisková ediční a propagační služba místního hospodářství), jeden z „civilních“ podniků ministerstva vnitra. Když jsem pátrala po kopii filmu, nenalezla jsem ji ani v archivu ČFÚ, ani v archivu Krátkého filmu na Barrandově. Poslední stopa končila v roce 1974, kdy Krátký film odevzdal kopie filmu spolu s negativem právě TEPSu. V této stále existující instituci film mají k dispozici a nezištně ho půjčují případným zájemcům.

na kouřících komínech. Doprovodný text byl zaměřen na otázku svobody člověka. Měl to být protinacistický film, ale komentář byl tak formulován, že se zároveň dalo říct, že je protikomunistický. V té době byla šestidenní válka, já byl mezitím filmovat v Kanadě na Výstavě, než jsem se vrátil, plánované oslavy byly zrušeny, Československo přerušilo diplomatické styky s Izraelí a totálně změnilo svoji politiku. Nicméně na ministerstvu vnitra chtěli, abych film dodělal, ale pak ho nechtěli pustit kvůli tomu komentáři. To se tehdy spojoval celý Krátký film proti ministerstvu vnitra a trval na tom, aby původní verze zůstala, jak je. Nakonec to dopadlo tak, že objednatel MV odstoupil od zakázky a film zaplatil Krátký film. Cenzura ho nechtěla sice pustit do kin, ale to bylo v listopadu 1967, a než se vyrobila kopie, bylo tu Pražské jaro a *Knihy lidských osudů* dokonce dostaly cenu v Karlových Varech. Sám jsem film nikdy neviděl, protože tehdy jsem byl pro UNESCO v Africe, a když jsem se vrátil dělat verze, přišel srpen a já hned poté odjel.“

JH: „Vzpomínáte zvlášť rád na některé spolupracovníky, režiséry nebo dramaturgy?“

KG: „Co se mi strašně líbilo a co mi strašně scházelo tady v Německu, byla přátelská spolupráce s lidmi, s kterými jsem se trochu sblížil. Byli to lidé třeba jako Radúz Činčera, který byl zpočátku mým dramaturgem, potom Rudla Krejčík, Miro Bernat, Bohumil Vošahlík, bylo tam spousta takových hodných a slušných lidí. Vašek Borovička, i když straník, choval se ke mně vždycky skvěle, věděl jsem, že je stoprocentní člověk, na kterého bych nikdy nedal dopustit. Tvůrčí kolektiv, vzájemná spolupráce, možnost konfrontace – každou středu jsme měli promítání a diskutovali jsme o hotových filmech, o scénářích i námětech – to bylo něco jako jedna velká rodina. Ve světě už jsem to pak nikde nenašel. Ovšem věděl jsem, že po osmašedesátém to všechno zmizelo. Přátelé, ti, kteří si troufali a při služebních cestách mě navštívili, přestože to bylo nebezpečné, mi vykládali, že všechno je pryč, to naše snažení – naše filmy byly do roku 1968 v cizině dost žádané, že všechno zmizelo a lidi dělají filmy v podstatě jenom proto, aby nějak přežili, asi tak jako já po válce s těmi vědeckými filmy. Říkali mi, Kurte, nebuď smutný, ty krásné vzpomínky, které máš na tehdejší doby, to už se navrátí ... Je to pro mě uzavřená kapitola. Nemám na tu dobu v Československu špatné vzpomínky, zvlášť na ta poslední léta, to pozitivní, myslím, nakonec převažuje. Mám ještě tlustý stoh různých dopisů od ředitele Krátkého filmu, Čs. filmu, různá vyznamenání, která jsem dostal k různým oslavám – nemůžu si stěžovat, že bych byl z tohoto hlediska diskriminován; uznávali ty věci, které jsem dělal.“

JH: „Jak jste znovu začínal v emigraci?“

KG: „Moje filmy o dětech tady byly známy, takže jsem dostal práci. Už jsem sice nebyl nikde zaměstnaný, to bylo pro mě zpočátku dost obtížné, protože jsem byl zvyklý dvacet let každý měsíc dostat svůj žold a honoráře, a když jsem právě ten měsíc nic nedělal, tak aspoň ten žold. A byl jsem pojištěný zdravotně

a penzijně atd., a najednou jsem stál v cizí zemi, neměl jsem byt, neměl jsem zaměstnání, žádné jistoty, skoro žádné peníze, a to bylo trochu znepokojující. Bylo mi tehdy akorát padesát let, ale všechno tohle působilo jako injekce do života, úplně mě to mobilizovalo, celou moji osobnost. V Československu jsem už bral život tak trochu na lehkou váhu, když mi to tak dobře šlo, a tady jsem svým způsobem musel začít od nuly. Ale brzo jsem dělal filmy, které navazovaly na to, co jsem dělal doma. Například film *Eltern Schule* (Škola rodičů), škola rodičů dětí od jednoho roku do tří let, to byl seriál čtyř filmů pro ZDF. Dělal jsem film pro ARD o budoucnosti dopravy, filmy o dětských domovech pro různé instituce a podobně, až teprve později jsem se úplně soustředil na sociologické filmy – udělal jsem takových třicet filmů zhruba čtyřicetiminutových o nejrůznějších aspektech společenského života, hlavně co se týče dětí a rodiny, poměru rodičů a dětí. Například problémy dětí po rozvodu rodičů. Nebo jsem dělal film podobný filmu *Lidé*²⁵⁾ o postižených dětech a o rodinách, které se o ně starají, aby nemusely zkomírat v institucích – jmenoval se *Eine Chance für Glück ein bisschen* (Šance pro trochu štěstí). Dělal jsem o strašném osudu dětí, miminek s AIDS, těch, které jsou diskriminovány v jeslích a ve školkách. V poslední době jsem točil filmy o problematice vztahů nevlastních rodičů k dětem, protože rozvody vzniká strašně moc nevlastních rodičů a ti mají své specifické problémy s vlastními i nevlastními dětmi. Mám film *Kinder oder Last* (Děti nebo břemeno), který se zamýšlí nad tím, proč mají lidé děti. Ve Švédsku jsem natočil film o perspektivách manželství, o lidech, kteří se nežení a nevžívají. Natočil jsem také jeden dvoudílný film, který by byl zajímavý i pro Československo, jmenuje se *Odsouzený k přežití*. Je to analýza vzniku a trvání dvoutisícileté diaspory, v níž Židé přežili bez vlastní země.

Z daňových důvodů jsem po čase musel založit GmbH.²⁶⁾ Mám stále spolupracovníky, někteří jsou Češi. Měl jsem Vladimíra Víznera, který se vypracoval jako jeden z nejznámějších zvukařů v Německu, dělal dokonce všechny filmy s Fassbinderem²⁷⁾, bohužel utrpěl smrtelný úraz, uhořel ve stanu při manipulaci s plynovým vařičem. Teď většinou dělám se zvukařem Stano Literou, mám několik střihačů, většinou také českého původu, které tu pracují pro bavorskou televizi.

25) *Lidé*, 1965, 601m. N, S, R: K. Goldberger, K: Josef Pešek, Kom: Radúz Činčera, Hu: Jiří Šust, Z: Gustav Houdek, Stř: Marie Čulíková. Kupodivu se Goldberger o tomto filmu víc nezmiňuje. Možná i proto, že jeho obsah je vysoce humánní a jednoznačný a nelze k němu již nic dodat. Autor se v něm zabýval několika případy lidí, kteří adoptovali opuštěné děti, mezi nimi i slepého chlapečka. Genezi tohoto filmu popsal Goldberger v časopise „Květy“, 1965, č. 17, s. 22.

26) Společnost s ručením omezeným.

27) Chtěla jsem si tento údaj ověřit v knize Jana Grulichy *Rainer Werner Fassbinder*. Praha 1986, ale ve filmografii není ani u jednoho filmu ze 70. a 80. let uveden zvukař.



Pracovní snímek z natáčení filmu *Před startem do vesmíru*.

Tady se dají některé věci vypůjčit, kamery a také střížny. V posledních dvou třech letech jsem si přepsal svoji produkci na magnet, na Betacam Sony SP – mohu tak daleko lépe připravovat filmy na stříh. Nechám si všechen materiál přepsat na kazety s časovým kódem a mohu pak doma pokusně stříhat, dělat hrubý sestřih. Jdu pak do střížny s relativně vyřešeným stříhem a stříhová doba se tím výhodně zkrátí. Nemluvě už o tom, že člověk může v pohodlí a kdy se mu to hodí dívat se na denní práce, nalít si k tomu skleničku vína a v klidu uvažovat. Může si vybudovat dobrý archiv, a video má své výhody také při přípravě filmu, při obhlídkách a podobně.“

JH: „Co hodláte dělat dál?“

KG: „Teď je mi jedenasedmdesát roků a cítím se celkem dobře. Nevidím žádný důvod, proč bych neměl pokračovat ve své práci. Co bych rád dělal a co jsem se již pokoušel, je film o československo-německých vztazích. V Německu nechtěli slyšet pravdu o tom, jak to bylo se Sudety, nenechali nic dobrého na první republice. Kromě oprávněné kritiky, dělali to úplně stejně jednostranně jako v Československu, když říkali, že první republika byla pro ně peklo. Pocho-pitelně to není pravda, já sám vyrostl v Opavě a vím, že se těm lidem dobře

vedlo. Spoustu jsem jich v Německu potkal. Teď po čtyřiceti letech mě objevila moje maturitní třída, někdo mě poznal v televizi. Mysleli, že jsem zahynul v koncentráku. Skoro všichni moji spolužáci přežili válku proto, že se většinou stali lékaři a nemuseli na frontu. S mnoha se občas stýkám, mají úplně jiné mínění o minulosti než ti oficiální Sudeťáci. Měl bych pro film mnoho svědků, Němců, kteří by řekli o té věci pravdu. Chtěl bych tohle téma dělat s Československou a některou německou televizí. To je jeden z důvodů, proč chci přijet do Československa a o té věci jednat. Doufám, že jste spokojená s tím, co jsem vám poslal a uvidím, co z toho uděláte.“

Kurt Goldberger (26. ledna 1991, 15. května 1991)

Rozhovor připravila a komentovala

Jana Hádková (červen 1991)

Čtvrtstoletí filmové sémiologie

25 ans de sémiologie au cinéma

„CinémAction“, No 58, Janvier 1991, 184 s.

Guy Hennebelle, vydavatel a spiritus agens francouzské čtvrtletní revue CinémAction, dlouholetý spolupracovník nakladatelství Editions du Cerf, které se velmi soustavně věnuje filmové literatuře, o sobě prohlašuje, že není filmový teoretik. Nepatří ani k nekritickým obdivovatelům filmové sémiologie. Nikdy mu nebyly proti mysli ty hlasy, které zvláště v době módního rozmachu sémiologie filmu v 70. letech ostře napadaly její dogmatické stoupence a s despektem odsuzovaly jejich „teorizování“ a „žargon“. A přece v lednu 1991 vychází CinémAction (č. 58) s titulem *25 let sémiologie ve filmu*. S názvem, proti němuž nebude nikdo protestovat, neboť se dnes všeobecně uznává, že cestu sémiologii filmu otevřel v r. 1964 Christian Metz svým článkem *Cinéma: Langue ou Langage?*, tvořícím jeden ze zásadních příspěvků proslulého svazku Communications (č. 4), který redigoval R. Barthes.

Dosavadní, někdy velmi zrychlený, jindy pomalejší vývoj sémiologie filmu byl tak bohatý a intenzivní, že její zisky a ztráty je možno bilancovat a je zapotřebí bilancovat. CinémAction je pro takový publikační úkol velmi vhodným nástrojem. Je to časopis nezvyklého typu nejen pro oblast kinematografie. Každé číslo chce shromáždit nejpodstatnější a nejaktuálnější materiály a informace – Francouzi říkají dossier – k vybranému tématu, se zvláštním zájmem pro oblasti málo známé, přehlížené, někdy až kuriózní. Vznikají unikátní čísla, vynalézavě ilustrovaná, vybavená podle potřeby bio- a bibliografiemi, adresáři, glosáři atp. Bylo by zajímavé a odváželo by příliš od našeho tématu, seznámit se alespoň s repertoárem dosud zpracovaných námětů. Snad se pro takovou informaci naskytne vhodnější příležitost jindy. Uveďme jen, že prostor pro sémiologii filmu byl připraven několika dřívějšími svazky CinémAction: *Théories du cinéma* (č. 20, 1980); *Les théories du cinéma d'aujourd'hui* (č. 47, 1988), *Cinéma et psychanalyse* (č. 50, 1989) a *Les grandes „écoles“ esthétiques* (č. 55, 1990). Přesto

se podařilo až na druhý pokus shromáždit pro sémiologické číslo takové materiály, které uspokojivě splnily nároky redakce.

Celková koordinace byla svěřena **Andrému Gardiesovi**, profesorovi filmu a audiovizuální na universitě Lumière-Lyon II., autoru průbojných analýz filmového díla **Alaina Robbe-Grilleta**, např. *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Paříž 1983. A. Gardies dobře zná rozložení sil a tendencí v kinematografickém výzkumu, těší se potřebné vážnosti, a tak mohl účinně prosazovat kritéria metodičnosti, přesnosti, serióznosti a odmítat špatně srozumitelné nebo rozvlekle napsané texty. Cílem jeho snažení bylo ukázat se vši kritičností, kam až dosud filmová sémiologie dospěla, čím posílila teorii filmu, jaké si vytvořila pojmové a terminologické nástroje, jak jí metody, s nimiž pracuje, napomáhají přibližovat se k dvojjeдинému cíli sémiologie: odhalovat, jak se staví smysl filmu, tedy jak fungují mechanismy tvorby smyslu, a zároveň prohlubovat pochopení toho, jak divák i filmař rozumí filmovému médiu nebo jednotlivému filmu. Sémiologické postupy umožňují analytikovi lépe se zmocňovat filmového objektu, nabádají jej sledovat se zvýšenou pozorností filmový „text“. Sémiologie filmu ze sebe nechce dělat vědu, i když se inspiruje vědeckými metodami. Její promluvy usilují o to být přesnější než subjektivní soud a intuitivní imprese, lépe vystihovat sociální a kulturní funkci filmu, přispívat tak svým dílem i ke zvyšování kompetence a dosahu filmové kritiky při plném respektování její svébytnosti a specifčnosti.

A. Gardies vymezuje (s. 7) zadaný úkol těmito charakteristikami:

- Zhodnotit čtvrtstoletí sémiologické teorie a praxe v Paříži, v regionech a v cizině, zvláště v anglosaském světě, který jednou zcela nezvykle Francie v této oblasti kolonizovala.
- Napsat příspěvky v jazyce co možná nejvíce přístupném nezasvěcenci nebo odpůrci.
- Dát v celé jedné části slovo protivníkům nebo skeptikům tohoto nového náboženství.

V souladu s tím byly stanoveny 4 etapy, které jsou zároveň samostatnými částmi vypracovaného „dossier“ (s. 11):

- 1) Projížďka prostorem a časem zachycující podstatné rysy pohybu při rozvoji a geografickém šíření filmové sémiologie.
- 2) Úvahy o základech, zaměření a metodologii filmové sémiologie. V této části zaujímá privilegované místo rozsáhlý (20 stran) vysoce aktuální rozhovor s Ch. Metzem, který s vyzrálým, pregnantním, pro jiné názory citlivě otevřeným nadhledem přehlíží fundamentální otázky dnešní sémiologie filmu, v jejich vztahu k filmové historii, teorii, estetice, kritice a pedagogice a k hlavním protagonistům.
- 3) Kritické a polemické texty jako výraz sporů, resentmentů a nedorozumění, které filmová sémiologie vyvolala. Ponechává se na čtenáři,

aby si udělal sám názor na slabiny a omezení, které oponenti vypočítávají někdy v tónech umírněnějších, někdy s akcenty velmi žlučovitými.

- 4) Tato část nazvaná *Sémiologie a ti druzí* je do značné míry také implicitní reakcí na většinu výhrad, vznesených vůči filmové sémiologii v předchozí části. Pracovníci z různých společenských vědních oborů (sociologie, etnologie, estetika, pedagogika) hodnotí roli, kterou hraje sémiologie filmu v jejich odborné činnosti.

Šíří, životnost a užitečnost dnešní sémiologie filmu chce ukázat i didakticky promyšleně sestavený a jako příloha zařazený slovník 11 základních termínů a pojmů (s. 159 – 173). Vedle trojhesla (řeč – kódy – znaky) jsou na pořadu 3 páry hesel (filmový x kinematografický; paradigma x syntagma; denotace x konotace) a 2 samostatná hesla (diegéze; výrazová matérie). Kromě definic a vývoje chápání těchto výrazů se upozorňuje na metodologický přínos a operační hodnotu filmové sémiologických neologismů, na které se často útočilo jako na barbarské a neúčelné. K útokům na sémiologickou terminologii se vyslovují z různých hledisek i další texty tohoto čísla *CinémAction*, zvláště koordinátor (s. 95 – 101).

Všichni jeho autoři – kromě jediného – tedy i protivníci filmové sémiologie, usilují přispět svým dílem a velmi věcným výkladem k osvětlení toho, kdo a jak se může podílet na rozvoji filmového vědění, na poznávání smyslu a forem filmu a způsobu tohoto poznávání, na porozumění intelektuálním a emocionálním stránkám recepce filmu diváky, na postižení účinku filmu a potěšení z něho. Na mnoha místech se setkáváme s poukazy na prostupnost tu umělejších, tu přirozenějších bariér mezi postoji filmových tvůrců a filmových teoretiků, filmových kritiků a filmových sémiologů, filmových historiků a filmových estetiků, kinofilů a badatelů, filozofů filmu a specialistů různých vědních oborů. Sémiologie filmu leckde vystupuje jako nápadnější nebo nenápadný potencionální a kompetentní garant zachovávání plurality přístupů. Jako garant, který přispívá účinně k tomu, aby si nositelé různých koncepcí a uživatelé různých cest kinematografického výzkumu a analýzy filmu uvědomovali vzájemnou komplementaritu, směřovali k zachování soudržnosti zkoumaných objektů a procesů – i když je třeba dočasně „dekonstruují“ – aby nezůstávali jen u slovních prohlášení o potřebnosti integrace a konfrontace výsledků dosažených sousedy nebo protivníky. Jak vidět má obsah čísla tak jasnou logiku, že se z ní nechce vybočovat ani ve stručných poznámkách o jednotlivých částech.

Synopsis dosavadního vývoje

Dvacetpět let je velmi krátké údobí. U sémiologie filmu lze přesto mluvit o historii, neboť se udělalo hodně a došlo v ní ke značným proměnám. Od konce 60. let začíná na sémiologii filmu pracovat několik jednotlivců, postupně několik desítek pracovníků. Využívají jako institucionální a zaměstnanecké základny růz-

na spojení s teorií literatury, s teorií komunikace, s problematikou audiovizuálna, nových médií a počítačů, s filmovou, zvláště experimentální tvorbou, s kritikou a estetikou filmu, s různými společenskými vědami a s pedagogickou činností.

Guy Borrelli v článku nazvaném *Geneze a generace* (s. 14 – 25) mluví shodně s jinými o třech fázích vývoje sémiologie filmu. První, nazývaná někdy taxonomická, se zcela opírá o základní metodologické práce Christiana Metz, ve kterých zkoumá především složky a mody filmové řeči a syntagmatických struktur, spolu s možnostmi jejich formalizace. Bylo to údobí, v němž vznikalo mnoho konfúzí, neboť bylo stále doprovázeno rozporem, že je velmi inspirováno strukturální lingvistikou a zároveň se snaží dostat z jejího područí.

Ve druhé fázi, od začátku 70. let se při prověřování metodologických postupů na nekonvenčních filmech obohacuje sémiologická heuristika o nové nástroje. Zájem o obecné otázky značení (signifikace), o samotný znak, ba i o teorii kódu ustupuje před pozorností věnovanou filmovému textu, tzn. reálnému systému vytvářenému jednotlivým dílem. Začínají se rozvíjet styky s psychoanalýzou freudo-lacanovského ražení, které dovolují poznávat lépe mechanismy tvorby smyslu a figur (metafora a metonymie), zkoumat nové oblasti, zvláště podmínky filmové recepce a analyzovat subjektivitu diváka. Paralelně se v této sémiologii druhé generace uplatňují možnosti poskytované Chomského generativní gramatikou (jak se rodí věty-propozice) a generativní sématikou (jak se rodí významy) s využíváním poznatků současné kognitivní psychologie. Při zdánlivém zpomalování vývoje se na konci 70. let a na počátku 80. let přechází plynule do 3. fáze, ve které silněji vstupují do hry podněty pragmatiky (kontext, instituce, divák) a naratologie. Problémy filmové narace nebyly zprvu Metzem odlišovány od sémiologických otázek. Později však jsou osamostatňovány, brání se silnému vlivu literární naratologie, někteří autoři je zcela izolují od oblasti filmové sémiologie a koncipují filmovou naratologii jako samostatnou doménu. Ve francouzské sémiologii filmu, z jejíhož vývoje je tato periodizace odvozena, je postavení filmové naratologie dále komplikováno tím, že je řada náběhů využít v ní teorii výpovědi a výpovědního procesu, kterou vypracoval významný francouzský lingvista E. Benveniste.

Ve všech těchto fázích je Metzovo dílo a jeho podněty hlavní dostředivou nebo odstředivou silou. Sám Metz je v první polovině 80. let publikačně méně aktivní – nepočítáme-li překlady jeho dřívějších prací do cizích jazyků – neboť se věnuje rozsáhlému zkoumání psychoanalýzy vtípu, které zahájil S. Freud. Až v roce 1987 vychází jeho první text o výpovědním procesu ve filmu. Monografii o této problematice vydává na začátku r. 1991. Z Metzova celkového vývoje vyzvedneme aspoň jeden závažný moment. Byl-li v 60. létech přesvědčen, že určitý film představuje několik textových systémů, a tak poskytuje více možností pro různá čtení, pokládá jej později za jeden text, do něhož lze pronikat stále hlouběji zjemňováním a proměňováním analytických postupů.

Zeměpisné šíření

Stejně jako se neupírá Metzovi jeho zakladatelské gesto, stejně nezpochybňuje nikdo, že se sémiologie filmu zrodila ve Francii, odkud se rozšířila do dalších zemí. Měla samozřejmě své předchůdce, jejichž vliv se spolu s rozdíly v kulturním prostředí projevuje v různých územích různě. CinémaAction přináší informaci o stavu sémiologie/sémiotiky filmu jen v těch zemích, kde je relativně nejrozvinutější: Británie a Spojené státy, anglická Kanada a Québec, Itálie a Sovětský svaz. Kromě autora příspěvku o SSSR, který napsal Švýcar, jsou všichni ostatní autoři z příslušných zemí. Podávají stručné přehledy o hlavních proudech, postavách, publikacích a projektech. Stranou zůstávají aktivity mezinárodních kulturních a vědeckých organizací a činnost některých jednotlivých badatelů v jiných zemích.

Mina Cosnefroyová, profesorka filmu v Colorado-Springs začíná svůj článek konstatováním, že v anglosaských zemích nelze vždy dobře rozlišovat – a platí to i pro sémiologii filmu – je-li zdrojem Británie, Spojené státy nebo anglická Kanada, někdy i Austrálie. Společné filmovému výzkumu v těchto zemích je, že se v něm uplatňuje sémiotika C. S. Peirce tak, jak ji po něm užívali jeho žáci J. Dewey, Ch. Morris a Th. A. Sebeok. Sémiotici vycházejí z Peircova triadického pojetí znaku (objekt – znak – interpretant) a z jeho nejznámějšího dělení znaků na ikóny, indexy a symboly. Prvořadou úlohu sehrál Peter Wollen, kterému v r. 1969 vydal Britský filmový ústav a nakladatelství university v Indianě knihu *Signs and Meaning in the Film*. Wollen v ní kritizuje tehdejší Metzovy práce. Chce studovat film jako systém znaků s neustálým přihlížením k vývoji teorie filmu a ke všem dosavadním sémiotickým výzkumům, včetně např. Pražského lingvistického kroužku a amerického pragmatismu. Odkazuje také na dějiny kinematografické techniky a filmového myšlení, což podle něho umožňuje začlenit do sémiotiky i kritiku a estetiku.

Peircovo dělení znaků užívá velmi důsledně James Monaco ve své knize *How To Read a Film*. Vedle Wollena se v oblasti tehdy zvané kino-sémiologie, pohybuje Stephen Heath, členové SEFT (The Society for Education in Film and Television – Společnosti pro filmovou a televizní výchovu) a spolupracovníci časopisu *Screen*. Britové jako první navštěvují americká kolokvia o teorii filmu, překládají články francouzských, italských i ruských autorů. Stojí sice pod vlivem USA, ale mají zvláštní podmínky pro uplatnění francouzských myšlenek, které označují nejen jako francouzskou, ale jako evropskou teorii. Zprvu se dost nečistě míchá vysoká, lingvistikou inspirovaná teorie s empirickou sociologií „populární“ kultury. Jde vlastně o reakci těch ostrovních intelektuálů na tlaky tradičního universitního studia anglické literatury a na převládající literární kritiku, kteří se spojují s evropskými „strukturalistickými“ proudy. Jejich postoj se projeví v časopisech *Screen*, *New Left Journal* a ve výzkumech Center for Contemporary Cultural Studies v Birminghamu.

I v jiných anglosaských zemích působí některé francouzské myšlenky dříve a jinak než v zemi svého vzniku. Platí to o přístupech k Baudrillardovi, Lacanovi, Foucaultovi, Derridovi a Deleuzovi. Ohlas těchto autorů je někdy zvyšován jejich nejasností a mnohoznačností. Jindy má právě pro jasnost a jednoduchost svého výkladu větší vliv Lotman než Eco, a je mu dočasně dávána přednost i před Metzem.

Zvláštní kapitolu představuje priorita, které se v anglosaských zemích dostává feministickým přístupům, čerpajícím hodně z francouzských podnětů, zvláště v Metzových psychoanalytických pracích. Jejich autorky (Teresa de Lauretisová, Mary Ann Doaneová, Linda Williamsová a další) pracují v předstihu před francouzskými kolegyněmi, z nichž na ně zapůsobí tak silné individuality jako J. Kristeva a L. Irigarayová.

Při rozsáhlosti a bohatosti filmového historického a teoretického výzkumu ve Spojených státech nelze dobře odhadnout, jaký podíl na něm má sémiologie/sémiotika filmu, která je nadto velmi různorodá, účelově rozmanitě kombinovaná s jinými přístupy, mezi nimi jsou dnes i ty nejnovější, tedy postmoderní, jejichž vymezení je velmi neurčité. Kladné i odmítavé reakce na filmovou sémiotiku byly snad v USA bouřlivější než jinde. Přitom nebo snad právě proto se do obecnějších publikací dostávají informace o ní poměrně pozdě. V r. 1974 se ve velké antologii G. Masta a M. Cohena *Film Theory and Criticism* o sémiotice ještě vůbec nemluví. Na řadě universit jsou ovšem přednášky o současných teoriích znaku a o evropských intelektuálních hnutích. Kromě jiných mají zvláštní zásluhu o šíření sémiologie filmu vydáváním monografií dvě instituce: Studijní středisko XX. století na universitě Wisconsin-Milwaukee a Americký filmový ústav (AFI). Vedle přeložených článků uveřejňovaných v časopisech sehrály zvláštní úlohu knihy *Film Language - A Semiotics of the Cinema*, překlad Metzových textů z jeho *Essais sur la signification au cinéma*; dále *Semiotics of Cinema* (1976) J. Lotmana a *A Theory of Semiotics* (1976) od U. Eka. Z hlediska generativní gramatiky koncipoval John M. Carroll svůj příspěvek *A programme for cinema theory*, který vyšel v *Journal of Aesthetics and Art criticism* 1977, XXXV-3. Filmová sémiotika také úspěšně těžila ze systému „spanilých jízd“ hostujících profesorů, při nichž prominentní evropští sémiologové navštívili nejvýznamnější americké university a účastnili se četných akademických setkání různého typu.

V r. 1979 vychází v řadě založené AFI první svazek *Cinema and Language* s referáty z konference konané universitou ve Wisconsin v témž roce. Na konferenci vystoupilo hned několik feministek. Jejich počet ještě vzroste na sympoziu, které v příštím roce uspořádá výše uvedené středisko XX. století. Materiály ze sympoza jsou vydány pod titulem *The Cinematic Apparatus* (1980). Mezi autorkami zaujímá opět přední místo Teresa de Lauretis, která své názory na vztah feminismu, sémiotiky a filmu shrnula v knize *Alice Doesn't* (1984). Uve-

deme-li ještě, že AFI vydává v r. 1984 titul *Re-vision - Essays in Feminist Film Criticism*, může vzniknout dojem, že většina filmové teorie v USA je feministická. Nikoliv, ta je marginální, ale hodně se o ní mluví, a to jak o věcných problémech, které vytyčuje, tak o širokém metodologickém záběru, k němuž se značně eklekticky uchyluje. K tomu musíme dodat, že již v r. 1972 vyšel první sborník *Women and Film*, jehož redaktorky začaly v r. 1974 vydávat časopis *Camera Obscura*, vycházející dodnes.

Pro získání adekvátnějšího pohledu na americkou scénu je doporučována např. objemná příručka G. Masta: *A Short History of the Movies*, poprvé vydána v r. 1971. Od té doby vyšlo již několik dalších upravených vydání, v nichž jsou partie „shrnující docela dobře epistemologické postoje americké university“. Teprve na základě takovýchto podrobnějších informací by bylo možno správně zařadit vynikající práci Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Film art, an Introduction* (1970), kteří dávají přednost „neoformalistické metodě“ a jsou inspirováni některými myšlenkami C. S. Peirce o předvídatelných řadách, které aplikují na výklad stavby a účinu filmového vyprávění.

Americká filmová věda také spolupracuje na nových projektech srovnávací literatury, k nimž přišel podnět od sémiologie. Dalo by se pokračovat např. poznámkami o tom, jak američtí sémioticky orientovaní badatelé přijímají gramatologii J. Derridy, který často prohlašuje, že není sémiolog. Jedna tendence by se však neměla opomenout. USA jsou zemí nejrozsáhlejšího experimentálního výzkumu v kognitivní psychologii s intervencemi i do fotografie a filmu (Julian Hochberg, Virginia Brooksová). Není pro rozvoj sémiotiky/sémiologie filmu příslibem, že Ústav pro film a kultury university v Iowě vydal v r. 1989 ve spolupráci s 3. pařížskou universitou 9. číslo společného časopisu *IRIS* (první číslo vyšlé v USA) s titulem „Cinema and Cognitive Psychology“?

V anglické Kanadě je sémiologie filmu rozvinuta slabě. Větší pozornost vyvolala práce Kaji Silvermanové *The Subject of Semiotics* (1983), velmi příbuzná severoamerickým feministickým studiím. Silvermanová zkoumá na příkladech z literatury a z filmu, jak se subjekt studovaný psychoanalyticky (Freudem) nebo lingvisticky (Benvenistem) chová především jako sémiotický subjekt určitého, mužského nebo ženského pohlaví.

Článek Martina Lefebvra, doktora sémiologie a filmového badatele z Montrealu ukazuje, že v Quebecu je filmově sémiologický výzkum bohatší. Na některých univerzitách (Laval, Quebecká universita v Montrealu) se pěstuje sémiotika jak americké inspirace, tak francouzské provenience. Zajímavé jsou práce Gillesa Thériena a jeho žáků o filmových obrazech kanadských a amerických Indianů a sémiologicky orientovaná zkoumání o sociální a kulturní funkci kanadského filmu. Metodami textové analýzy filmů Alexandra Jodorowského pracuje Michel Larouche. Mladší pracovníci se věnují filmové a srovnávací naratologii a feministické kritice. Nejznámější z nich je André Gaudreault. Na

universitě v Lavalu vede skupinu filmografického výzkumu analýzy GRAF (Groupe de recherche et d'analyse filmographiques). Gaudreault je velmi aktivní i v mezinárodní spolupráci. Je předsedou Mezinárodní společnosti pro výzkum počátků filmu Domitor (1895 – 1912). Jeho doktorská práce *Du littéraire au filmique: système du récit* vyšla v r. 1988 v koprodukcii university v Lavalu a pařížského nakladatelství Klincksieck. A v r. 1990 vydal s F. Jostem společně napsanou práci *Le récit cinématographique*.

Po právu je v sémiologickém čísle CinémAction věnována největší pozornost Itálii (s. 42 – 45). Napsal ji **Augusto Sainati**, který může užívat akademický titul doktor kinematografie 3. pařížské a urbinské university, patřící v Itálii k nejvýznamnějším centrům sémiologického bádání. Itálie má vlastní bohaté filmové teoretické tradice. Také zde byla jedním ze silných motivů k zahájení sémiologického výzkumu snaha překonat žurnalistický impresionismus a opřít kritickou činnost o přísnější kritéria. I při silném ovlivnění francouzským strukturalismem R. Barthes vystupují italští vůdčí badatelé vůči francouzské sémiologii filmu hned od jejího začátku kriticky a brzy vytvářejí samostatné koncepce. Postupem času se obě strany spíše sbližují a více spolupracují. Dnes např. na velmi příbuzné sémiopragmatické základně a v časopise *Carte semiotiche*.

Sainati pracuje se stejnou periodizací, jaká se užívá ve Francii. Vývoj byl opravdu v mnohém velmi souběžný. V první etapě převládají otázky: Co je ze sémiologického hlediska film? Jaké jsou jeho hlavní složky? V Itálii mají diskuse o těchto otázkách značný dopad na filmovou kritiku a žurnalistiku. U. Eco a Pier Paolo Pasolini nesouhlasili s Metzovým pojetím filmu jako řeči bez jazyka a s jeho odmítáním dvojí artikulace, tzn., že ve filmu nepracuje nic podobného fonému a morfému. Oba připouštějí artikulaci, Eco dokonce trojí. Pasolini přišel s pozoruhodnou iniciativou, velmi svéráznou, sugestivní, ač teoreticky nesprávnou. Jednotkou odpovídající lingvistickým fonémům, tedy minimální jednotkou kinematografické řeči, je Pasolinimu reálný předmět, který zve v analogii s fonémem kiném. Z nich se komponuje záběr, který podle Pasoliniho odpovídá lingvistickému „monému“. Sám Pasolini zpochybňuje tuto korespondenci, když připouští, že některé záběry mohou odpovídat více „monémům“.

Od konce 70. let je také v Itálii otevřena cesta pro takovou analýzu filmu jako textu, která usiluje o to porozumět, jak funguje film ve vztahu ke svému, různě definovanému kontextu. Sainati k tomu uvádí Bettetiniho chápání textu jako „jednotného celku“, v němž makrostruktura ovládá „složky mikrostruktur, které jí podřizují své funkce a svou smyslutvornou činnost.“ Gianfranco Bettetini vydal již v r. 1975 knihu *Produzione del senso e messa in scena*, v níž brojí proti úzkému chápání sémiotiky filmu a kinematografického znaku. Z novějších italských filmových publikací je velmi kladně hodnocena práce Francesca Casettiho *Dentro lo Sguardo* (1986), vydaná také ve francouzském překladu (1989). Casetti se jako většina dnešního italských sémiotiků filmu pohybuje v rámci pragmatiky.

Italské teoretické modely a výzkumy se týkají 3 ústředních problémů: filmu jako soudržného textu; interakce mezi filmem a kontextem během komunikativní situace; diváka formovaného prostřednictvím strategií, které uvádí do chodu film.

Článek o filmovém výzkumu v SSSR (s. 47 – 51) napsal **Francois Albéra**, badatel švýcarského (helvétského) původu, pracující střídavě v různých evropských zemích francouzského jazyka, nejčastěji ve Francii. Albéra je specialista sovětských avantgard a jeden z nejlepších znalců teoretického a filmového díla S. M. Ejzenštejna. Považuje práci ruských formalistů v oblasti filmu dvacátých let za protosémiologii filmu. Navázání na ni umožnilo v 60. a 70. letech rozvoj práce J. Lotmana a tartuské školy. Albéra sleduje jak V. Šklovskij, J. Tynjanov, B. M. Ejchenbaum, R. Jakobson přistupovali k filmu na základě saussurovské teorie znaku, jak jejich práce byla umlčena a jak mohla být oživena prostřednictvím spisů Ejzenštejna. Albéra kritizuje pozdní recepci těchto teoretiků ve Francii, která je podle něho ve srovnání s Itálií a Spojenými státy velmi nedostatečná i pokud jde o vydávání překladů stěžejních textů. Z činnosti tartuské školy si všímá, jak se kolem Lotmana soustředili badatelé strukturalistické optiky, kteří nemohli pracovat jinde (A. Žolkovskij, V. Ivanov, J. Civjan), jak se podařilo vydávat edici „Práce o znakových systémech v Tartu“ a Tynjanovské studie v Rize. Pozornosti Albéry nešel ani K. Razlogov, z něhož se pod ideologickým tlakem stal z přívržence sémiologie filmu její opovrhovatel. Zcela opačný je případ M. Jampolského, který dostal objednávku na překlad marxistické knihy Jeana-Patricka Lebel *Technique et idéologie*, což ho přivedlo ke studiu a k privátnímu překládání Metze a dalších sémiologů, s nimiž Lebel polemizoval. M. Jampolskij se stal také návštěvníkem Ejzenštejnova kabinetu, v němž se v bytě Ejzenštejnovy vdovy v 70. letech kolem editora Ejzenštejnova díla Nauma Klejmana scházeli filmaři, historici, kritici, mezi nimi i sémiolog Ivanov a někteří jeho posluchači. Albéra jmenuje ještě dva Armény: Garika Zagojana a Rolana Kazarjana a uzavírá svůj článek konstatováním, že sémiologie sovětského filmu se stejně jako americký výzkum zabývá méně než francouzská sémiologie abstraktními modely a apriorismy, a je více spjata s historickým bádáním. Článek je užitečný i poznámkami o zahraničních překladech ruských autorů, nejen Lotmana, které dobře vykreslují šíři zájmů o jejich činnosti.

Sebereflexe sémiologů

Po historickém a geografickém rozhledu následuje zamyšlení nad současnými problémy oboru (s. 54 – 101). Poněkud zkráceny zůstanou otázky filmu jako výpovědního procesu, jako předmětu psychoanalýzy a generativní sémiologie, a to proto, že jim bylo věnováno dost místa v již uvedených teoretických číslech *CinémaAction*. Začíná se rozhovorem A. Gardiese s Rogerem Odinem o textové analýze filmu. Odin je profesorem filmu a audiovizuálna na 3. pařížské universitě. Patří k nejagilnějším tvůrcům filmové sémiopragmatiky. Odin s po-

těšením konstatuje velký vzrůst textových analýz, založených na velmi rozmanitých metodologických základech. Připomíná, že analytici mají uvažovat o svém vlastním postupu, o jeho metodologických problémech a mají vyčerpávajícím způsobem rozebírat ty aspekty textu, ke kterým jim zvolená kritéria otevřela cestu. To neznamená, že by mohli říci o filmu všechno. Analýza má obohatit divákovou četbu filmového textu, rozebrat mechanismy produkce smyslu a afektů, uvažovat o divákově subjektivitě, neboť živým zdrojem analýzy textu je pluralita a různost diváckých postojů. Pozornost je tedy soustředěna na text, nedá se oklamat průhledností filmu, který vyvolává „dojem reality“, ani se nepostaví na stanovisko, že film je výrazem něčeho nevyslovitelného, mysteriózního, a tedy neuchopitelného. Analýza filmu však není suchopárným akademickým cvičením. Odin se dovolává slov U. Eka, podle něhož se nemá jako princip analýzy textu klást princip „vědeckosti, ale princip síly rétorické přesvědčivosti, užitečnosti pro porozumění textu a schopnosti učinit promluvu o daném textu kontrolovatelnou intersubjektivně“ (s. 55).

Také Francois Jost, autor dalšího příspěvku, je z 3. pařížské university, kde je personálně nejsilnější francouzské středisko filmové sémiologie. Jost je nejznámějším francouzským filmových naratologem. V odstavci o francouzské Kanadě jsme již mluvili o jeho spolupráci s A. Gaudreaultem. Jost se dostal k naratologii jako žák a věrný stoupenec Gérarda Genetta, zakladatele francouzské literární naratologie. Jost se vždy zajímal o vývoj pojetí naratologie. Dnes, kdy je kladena otázka její autonomie vůči filmové sémiologii, nazval svůj článek: *Naratologie – Sestřenice z druhého kolena*. Klade v něm důraz na potřebu nové koncepce komunikace a na přezkoumání epistemologických základů filmové sémiologie. Sám se proto zabývá teorií poznání, jak je patrné i z jeho přesných citátů z Kantovy kritiky čistého rozumu. Noetické zkoumání by mělo napomoci k řešení problému instance vyprávění, který se stal ve filmové teorii živý. Teoreticky je ve filmové naratologii kladen dvěma způsoby (s. 64):

- Každé vyprávění může existovat, jen když se apriorně předpokládá instance, která organizuje (konstitutivní princip).
- V každém vyprávění lze odkryt rysy, příznaky nebo odchylky, které odhalují přítomnost organizátorské instance (regulační princip).

Možná, že by i jinde než ve Francii mohl vzniknout nápad napsat článek o vztahu kinofilie a sémiologie. Málokde jsou ale podmínky v terénu tak příznivé pro dobré splnění tohoto úkolu jako ve Francii. Velmi povolaným pro něj je Michel Marie. Pracuje také na 3. pařížské universitě. Velmi se zasloužil o uvedení filmové sémiologie do francouzských škol a o publikování několika sborníků – učebnic filmové teorie. Kinofilie představuje velmi různé typy chování. Ve Francii je na jednom pólu mírumilovný, nadšený, ale dosti pasivní milovník filmového umění, který se nesnaží filmu nějak blíže porozumět. Na druhé straně jsou fanatičtí kinofilové, zbožňující některé filmové tvůrce nebo formy, posedlí

potřebou vidět co možná nejvíce filmů nebo opakovaně navštěvující promítání filmů určitých korpusů, hromadící až patologicky i nepodstatné faktografické znalosti nebo různé fetiše, pamatující si celé úvodní titulky nebo recitující zpa-měti celé stránky z dialogových listin. Taková specializace může být – jako každá jiná nadměrná specializace – překážkou pro skutečné poznání filmu, zvláště když vychází z názoru, že film je možno poznávat jenom z něho samého, při čemž se praxí svého poznávání často orientuje právě na zcela vnější jevy. O svých do-jmech mluví tito kinofilové velmi emfaticky, ale většinou velmi vágně.

Mnozí ze sektářských kinofilů opovrhují obyčejným publikem a jsou jako členové každé menšiny nesnášenliví k lidem jiného vkusu, jiných zálib a názorů. U většiny z nich má sémiologie filmu zvlášť špatnou reputaci. Soustřeďují na ni z různých důvodů své antiteoretické útoky. Jsou velmi alergičtí na sémiology, ve kterých vidí erudované intelektuály, proměňující předmět jejich touhy v předmět studia nebo vědeckého pokusu. Ctitelé opravdové kinematografické kultury, tak jak si ji představují ortodoxní kinofilové, musí universitní promluvu o filmu odmítnout. Jsou ovšem i kinofilové, kteří filmovou sémiologii uznávají. Vždyť i sémiologové musí být milovníky filmu, aby dokázali dělat svou práci s plným zaujetím a aby jim neunikaly momenty, které přináší princip slasti, jak pro po-těšení z filmu, tak pro jeho distancované zkoumání. Možná že právě kinofilové nejvíce znepřátelení se sémiology jim prokázali dobrou službu, když jim svými bouřlivými reakcemi pomohli přímo nebo zprostředkovaně pochopit, že sémio-logická hypertropie je politováníhodná a že filmová teorie musí být pluralitní.

Hlasy protivníků

Výběr čtveřice krajních oponentů sémiologie filmu se zdá být dosti repre-zentativní (s. 104 – 121). Marcel Oms řídí revui o dějinách filmu Cahiers de la cinémathèque, kterou vydává Ústav Jeana Viga v Perpignanu. Filmotékou v ti-tulu je míněna filmotéka v Toulouse, na jejímž filmovém fondu se provádějí vý-zkumy, orientované na intertextualitu a analýzu obsahů. Hlavním předmětem zkoumání byly dosud filmy z počátků francouzské kinematografie a z 30. let. Oms je jedním z těch, kdo sémiologii vehementně vyčítají ideologičnost, totali-tarizující a normativní nároky, neschopnost vypořádat se s kulturními podmín-kami společenského kontextu a vyslovit se nějak o estetickém působení filmu. Oms přiznává některým odvětvím sémiologie určité operační možnosti – uvádí např. práci Edmonda Crose: *Théorie et pratique sociocritique* (Montpellier, 1987). Sémiologii prikazuje stát vždy na druhém místě, být „pomocnicí historického studia, které je ústředním a vznešeným úkolem výzkumu“ (s. 110).

Stanovisko Michela Cieutata, kritika časopisu *Positif* a docenta university ve Štrasburku je značně ambivalentní. Píše, jak sám přiznává, se špatným svě-domím. Líčí, jak se po zklamáních s různými „gramatikami“ filmu nadchnul pro filmovou sémiologii, která mu umožnila proniknout do nitra kinematografické

řeči. Brzy se dostavily pochyby a obavy, aby ho špatně stravitelný žargón a sterilizující abstrakce nezbavily citlivosti pro nejpodstatnější stránky filmu, aby se ezotérická řeč nestala překážkou pro jeho potřebu komunikace jako kritika. Napsal proti sémiologii řadu agresivních článků, které může těžko odvolat. A tak se dnes stydí přiznat, za co za všechno je vděčen sémiologickým textům, jejichž terminologii dnes užívá, aniž si to uvědomuje.

Zcela nekompromisní je jiný kritik časopisu *Positif* **Alain Masson**. Vysoká míra jeho účinnosti je dnes již dost ojedinělá. Masson pracuje se stejnými argumenty, které proti sémiologii filmu užíval Jean Mitry, všeobecně uznávaný francouzský historik a estetik filmu. Mitry je shrnul do své poslední práce *Le sémiologie en question*, která vyšla v r. 1987. Výchozí tezí je, že sémiologie kopíruje lingvistiku, která nemá nic společného s kinematografií a nemůže se tak nijak dostat ke specifčnosti filmu. Podle Massona je činnost sémiologie úplným fiaskem, neboť za 20 let nedokázala vytvořit gramatiku a „formulovat syntaktická pravidla, jak je známe pro řečtinu...“ (s 115). Masson útočí na uzavřený klub vzájemně se citujících vysokoškolských sémiologů. Sémiologie filmu představuje podle něho dvojí nebezpečí: protože má universitní funkci, je pokládána za celé vědění o filmu, a protože má sociální funkci, dovoluje si mluvit o filmu nekulturně. Massonova diatriba proti sémiologii je vydatná. Obviňuje ji, že vyhání interpretace, vylučuje ikonografické přibližování, opouští historické tradice, zdržuje se kritických soudů, neprivileguje mistrovská díla a směšuje film a televizi. Přispívá tak účinně ke vstupu filmů do audiovizuální sociální komunikace a degradování kultury na pomíjivou aktualitu.

Zcela jiného rodu jsou připomínky **Dominique Nogueze**, profesora filmu na 1. pařížské universitě. Noguezovi se na sémiologii filmu nelíbí, že se zajímá především o narativní film a že udržuje málo styků s experimentálním filmem, který se od něho se vši rozhodností odtrhuje. Noguez jako tvůrce experimentálních filmů ukazuje, jaké zajímavé možnosti tato oblast sémiologii nabízí. Noguez, známý svým sarkasmem, si neodpustil, aby ke svému textu nepřipojil svou Sémiologii deštníku, vtipnou parodii sémiologického žargónu, kterou napsal v r. 1975.

Partneři sémiologie

Zcela opačný obrázek o sémiologii filmu než vykreslují její odpůrci, podávají společenští vědci, kteří s ní intenzivněji spolupracují. Informace o jejich příspěvcích (s. 122 – 157), pokud by měla být smysluplná, by vyžadovala větší prostor než je k dispozici v rámci tohoto, již tak přetíženého informačního textu. Omezíme se tedy jenom na vyjmenování příspěvků a charakteristiku autorů. **Xavier de France**, docent sociologie na 10. pařížské universitě mluví o podílu sémiologie při výzkumu toho, co je a co není považováno divákem za pohyb. Pod názvem *Sémiologie a společenské vědy – otevřené pracoviště*, uveřejňují **Maxi-**

me Scheinfeigel (universita v Montpellier) a **Nicole Brenezová** (univerzita Aix-Marseille) velmi promyšlený text o spolupráci historie, etnologie a filosofie se sémiologií na poznávání člověka a světa na základě společného zájmu o dějiny mentalit, forem a zobrazování. **Dominique Chateau**, profesor estetiky a filmu z 1. pařížské university se zamýšlí nad vztahem sémiologie filmu a estetiky. **René Gardies** (universita Aix-Marseille) a **Edmond Grandgeorge** (profesor gymnasia ve Wissembourgu) hodnotí, co znamenalo zavedení filmové teorie do programu vysokých a středních škol. Na některých gymnasiích je uznávána jako volitelný maturitní předmět.

Metzovo bilancování

Jak jsme napsali na začátku, zachovává naše informace sled, podle kterého jsou příspěvky otištěny v čísle, kromě jediné výjimky: Samotného Metze jsme si nechali nakonec. Před rozhovor s Ch. Metzem je obratně zařazen článek **Guy Gauthiera**, kritika *Revue du cinéma*, stálého vykladače a komentátora díla Ch. Metze (s. 69 – 75). Gauthier jej napsal vlastně jako svého druhu konspekt vývoje Metzových hlavních myšlenek, který se v hlavních rysech shoduje s článkem G. Borreliho, o němž jsme informovali dost podrobně výše. Uveďme jen závěr Gauthierova článku, k němuž se dostává na základě Metzovy radikální kritiky kinematografického znaku v *Langage et cinéma* v r. 1971: „Znak tedy není předmětem sémiologie, v každém případě není předmětem sémiologie filmu. Lze jej nanejvýš ponechat pro udržení kontaktu s běžným jazykem a s odbornou sémiologií, a dávat si pozor na zachování odstupu od jeho naprosto oprávněného užití umělci (umění znaku)*. (s. 73)

Rozhovor s **A. Gardiesem** pro *CinémAction* (s. 76 – 94) se uskutečnil v červnu 1989 před kolokviem v Cérisey o Christianu Metzovi a teorii filmu. Toto kolokvium hodnotil Metz v rozhovoru s jeho pořadateli (Michel Marie a Marc Vernet) v září 1989 a byl publikován na jaře 1990 v *IRIS* č. 10. Rozhovory s Ch. Metzem jsou mimořádně cenným zdrojem pro poznání obsahu a směru jeho myšlení a pro nahlédnutí do jeho osobnosti obdivuhodně homogenní s dílem, zvláště s jeho otevřeností. Rozhovor je bilancí práce 25 let. Současně je etickým vyznáním vědce, stále přesvědčujícího sebe i druhé, že sémiologie filmu má ještě daleko k tomu, aby byla zvána vědou. Vymezuje, čeho bylo dosaženo, co je třeba dělat dál. Upozorňuje na omyly, k nimž došlo při čtení jeho textů. Uvádí na správnou míru výtky, že pracuje málo s příklady, protože nezná, nemá rád filmy: „Pohyboval jsem se na obecnější rovině než je analýza jednoho filmu... Ano, já jsem kinofil, miluji film, vidím mnoho filmů. O každém si dělám hodně poznámek. Potřeboval jsem 25 let, abych pochopil, že jsem si tím tichem u někoho škodil. To ticho záviselo u mne na prosté starosti o diskrétnost a zdrženlivost. Svě lásky a své činy nemetáte do tváře druhých.“ (S. 84)

I když byl Metz celých 25 let v postavení učitele, odmítal vždy názory, že založil školu. Z toho vyplývá jeho pohled na rozložení sil v „krajně kinematografických studiích“. Zhruba stovku badatelů, kteří pracují v oblasti sémiologie filmu, rozděluje Metz do těchto skupin:

1. „Badatelé, kteří jsou původem 'metzovci', kteří k Metzovi něco přidali nebo ho postrčili jinam, prodloužili, nebo překonali, aby se dostali jinam atd. Nejlepším příkladem je Michel Colin, duch výjimečně tvůrčí, tragicky zemřelý. Mysleme ale také na stoupence sémiopragmatiky a některých naratologií.
2. Nemetzovské sémiologie, tzn. vysloveně sémiotické projekty, ale nezávislé na mé práci, dáme-li stranou nevyhnutelné interference způsobené klimatem doby. Prototypem je Marie-Clarie Roparsová a její teorie rukopisu; nebo v Americe John M. Carroll a jeho psycholingvistika filmu.
3. Extrasémiologické práce, které jsou v mých očích nelítostného pluralisty velmi důležité, neboť ukazují, že sémiologický vpád neucpal všechnen prostor v oboru. Po Francii se zde hned myslí na Michela Chiona, Pascala Bonitzera, Dominique Nogueze, Jacques Aumonta, na 3 Jean-Louise (Baudry, Leutrat, Schefer) a několik dalších.
4. Posléze by bylo kvůli zjemnění klasifikace možno uvádět mezipolohy, zaujímané např. Raymondem Bellourem a Thierry Kuntzelem, kteří jsou současně velmi 'metzovští' a zcela nezávislí. Práce anglosaských feministek, které shledávám velmi zajímavými, by zabíraly také zcela specifické místo. Opírají se často o můj Signifiant imaginaire, při tom některé aspekty kritizují“ (s. 90).

A pokračujeme dalšími citacemi, neboť nelze přesněji a platněji vystihnout dnešní stanovisko Metze k sémiologii než těmito jeho vlastními slovy:

„Už na konci svého dlouhého článku v roce 1964 jsem se snažil podrobně vysvětlit, že moje sémiologie je neschopná a ani netouží nahradit jiné přístupy k filmu: kritiku, dějiny atd. Přál jsem si pro ni slušné a zdvořilé zařazení vedle existujících nebo i budoucích orientací. Připojil jsem, že měla převzít celou minulost ... Už více než 15 let se snažím 'rozbít' svými výroky, uvěřenými v předmluvách a v rozhovorech – jistěže nikoliv sémiologické myšlení a ještě méně práce četných kvalitních badatelů, kteří mě v různé vzdálenosti obklopují – ale rozbít sémiologii jako dogma nebo jako Nadjá, které se rovná vždycky škole. ... a abych shrnul, rád bych ukázal zároveň, že během těchto 25 let hrála sémiologie důležitou úlohu a že nebyla sama. Každý jiný postoj se mi zdá nepřesný a koneckonců nečestný...“ (s. 92)

Přemysl Maydl

Marie Mravcová: Literatura ve filmu.

Praha 1990, 192 stran + 20 obr. příloh, náklad 1200 výtisků.

Jako šestý svazek záslužné, byť úrovní poněkud nevyrovnané melantrišské edice *Estetika divadelní a filmové tvorby*, jejímž smyslem a posláním je „seznamovat čtenáře zajímaví se hlouběji o divadlo a film s teoretickými otázkami těchto druhů umění“ (jak čteme na obálce), vyšla kniha Marie Mravcové *Literatura ve filmu*.

Literatura měla ve filmu vždy výsadní postavení. Podle André Bazina je i z krátkých dějin kinematografie patrné, že také film ve svém vývoji podléhá obecným zákonitostem vývoje umění: jednak ho ovlivnily již existující umělecké druhy, jednak se na něm projevil vliv dominujícího sousedního umění, kterým je literatura. Vztahy literatury a filmu se někdy pokládají za tak úzké, že např. polský filmový teoretik B. Lewicki je ochoten o filmu uvažovat jako o „druhém proudu literatury“. I když taková pojetí filmu můžeme jen stěží akceptovat, poukazují nicméně k pozoruhodné skutečnosti, „že ačkoliv film prokázal předurčenost k specifitějším funkcím – být dokumentem reality, obrazovou poezií, či bdělým snem, vyhranil se s naprostou převahou jako vypravěč příběhů: rozvíjel se ve stopách literární epiky“. ¹⁾ Vzájemné relace a interference obou uměleckých druhů se zákonitě staly předmětem teoretické reflexe. Jestliže před deseti lety autorka recenzované knihy ve své studii konstatovala, že „ačkoliv je oblast transformací literárních textů materiálově velmi bohatá, teoretický výzkum na tomto poli se zvláště u nás zatím příliš nerozvinul“ ²⁾, pak my toto tvrzení nepřipomínáme proto, abychom doložili, oč výzkum v této oblasti je dnes dál, ale proto, že je stále aktuální a jen nesměle je poopravují osamocené publikace z poslední doby (Gizela Miháliková, *Estetické paralely a osobitosti vztahu literatury, divadla, filmu a televize*. Bratislava 1987 a *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha 1989), pokoušející se dílčími sondami přispět k ujasňování základních teoretických východisek studia neobyčejně složitých souvztažností, korelací dvou odlišných znakových systémů. V již zmíněné studii upozorňuje M. Mravcová na ještě jeden závažný moment: „Tak jako jde z hlediska předmětu výzkumu o jev intersémiotický, tak se na druhé straně z hlediska metody výzkumu jedná o záležitost interdisciplinární. Ideálně by mělo jít tedy o propojení poznatků literárněvědných a filmologických.“ ³⁾ Patrně i zde bychom mohli hledat jednu z příčin, že ještě na počátku devadesátých let se u nás výzkum v sledované

1) M. Mravcová, *Několik poznámek k problematice filmového přepisu literárního díla*. „Film a doba“ 27, 1981, č. 3, s. 161.

2) Tamtéž.

3) Tamtéž, s. 162.

oblasti nachází v počátečním stádiu; a paradoxně to potvrzuje i recenzovaná práce, jejíž autorka, třebaže svým vzděláním a zaměřením požadavek interdisciplinarity naplňuje, na možnost širšího teoretického vymezení a uchopení problému předem rezignuje.

Hned v úvodu předesílá, že jejím cílem nebylo nic víc než pokusit se o detailní „rekonstrukci několika adaptačních záměrů a jejich ideově estetického naplnění“ (s. 5) a zdůrazňuje, že tuto cestu, cestu konkrétních dílčích analýz, nevylučujících ostatně i možnost jistých zobecnění, volila záměrně, neboť ji pokládala za funkčnější a lákavější než cestu kompilačního přetlumočení teoretických poznatků čerpaných ze zahraniční literatury. Příznačné pro současný stav domácí filmové teorie je, že autorka vůbec nebere v úvahu možnost teoretické reflexe nejen myšlenkově originální, ale přitom i napojené na soudobé světové myšlení o filmu, obohacované v živém kontaktu a dialogu s ním (což je ovšem docela něco jiného než pouhé kompilační přetlumočení). Přiznejme však zároveň, že v autorčině volbě rezignovat na široké teoretické a metodologické vymezení problému je i kus vědecké poctivosti, nedovolující přistoupit k zjednodušujícím závěrům v době, kdy stav vlastního bádání prostě zobecnění neumožňuje. Zároveň se v koncepci knihy podle našeho názoru odráží i určitá nedůvěra autorky k sebevědomým exaktním modelům vzdalujícím se živé umělecké komunikaci, k spekulativnímu ujasňování teoretických východisek in abstracto (to např. částečně poznamenalo zmiňovanou práci G. Mihálikové), obrácení se od apriorních jistot propracovaných metodologických modelů k nejistotám vstřícné a otevřené interpretace, která si znovu a znovu konfrontována s uměleckým textem „diktuje“ adekvátní přístupy, postupy, nástroje popisu apod.

Úvodní studii své práce M. Mravcová sama označuje za „pouhý nástin problematických vztahů literatury a filmu“ a stručně v ní rekapituluje dílčí aspekty problému adaptací v jejich teoretické i historické dimenzi. V rovině teoretické připomíná sémiotiku, v jejímž rámci se o filmovém přepisu uvažuje jako o intersémiotickém překladu, zmiňuje problém konkretizace jako jednoho ze základních aspektů filmového adaptování, letmo se dotýká problému času ve filmu a v literatuře, zdůrazňuje narativitu jako nejpevnější článek spojující film a román. Diskutabilní je autorčino nepolemické a předpokládáme tedy, že souhlasné přijímání pojetí filmového díla jako útvaru, stojícího na hranici jiných druhů umění, jak to postulují autorkou citované práce R. Ingardena (k němuž pouze malou poznámku: přes určité paralely jeho fenomenologické koncepce s konceptem strukturalistickým existují zásadní rozdíly a difference, které v žádném případě nedovolují označit jej za literárního vědce strukturalistického zaměření, /s. 11/) a B. Lewického; současná filmová teorie posuzuje filmové dílo jako imanentní. Ve stručném přehledu kontaktů literatury s filmem z perspektivy dějin filmu zaznamenává autorka základní etapy – od infantilního a současné bezostyšného kořistění redukováných fabulačních schémat ze známých a čtenářsky ově-

řených předloh (s. 13) až do fáze zralosti, kdy komplexnost a diferencovanost filmových výrazových prostředků umožňuje filmu „nejen věrněji adaptovat obsahy literárních děl, ale pokoušet se i o ekvivalent stylový, a tím obohacovat vlastní poetiku“ (s. 15). Tím se autorka dostává k další složité otázce, otázce vzájemného ovlivňování obou uměleckých druhů; tu se jí jako přehlednější a jednoznačnější jeví ovlivnění ve směru literatura – film, zatímco ve směru opačném konstatuje, že to, co se obvykle vysvětluje jako přejímání, je mnohdy fakticky výsledkem samotného literárního vývoje, což přesvědčivě dokládá na problému simultaneismu (s. 16). Celkově však úvodní studii charakterizuje malá poznatková obsažnost, přílišná zevrubnost; především nám pak schází vazba na následující studie knihy, korespondence s obecnějšími problémy, na které autorka neustále naráží při práci s konkrétním materiálem.

Vlastním jádrem knihy je sedm interpretací, reprezentujících „tradičně orientovanou“ metodu výkladu, opírající se především o důkladnou komparativní analýzu literárního a filmového textu a přihlízející, pokud je to relevantní, ke genezi jednotlivých projektů, k širším literárně-historickým souvislostem apod. I když by se jistě dalo polemizovat s autorčiným literárněcentristickým metodologickým východiskem, že se „předloha nutně stává kritériem hodnocení a požadím pro adekvátní pochopení a postižení smyslu své filmové verze“ (s. 5), že žádné adaptaci nelze porozumět hlouběji bez čtenářské zkušenosti (s. 115), opodstatnění metoda konfrontační analýzy literární předlohy a nově vzniklého tvaru v audiovizuálním kódu nesporně má, a to jako jeden z možných klíčů, otevírajících nám svět konkrétního filmového textu. Potvrzením užitečnosti a plodnosti takového přístupu jsou ostatně samotné studie.

Při zvolené koncepci knihy – jde o souhrn studií – portrétů jednotlivých adaptačních projektů – nabytí na významu výběr materiálu, kritéria tohoto výběru a jeho utřídění. Filmová díla, která si autorka vybrala (*Okouzlení* – M. Schnell, *Francouzova milénka* – K. Reisz, *Oblomov* – N. Michalkov, *Slečny z Vlčí* – A. Wajda, *Cesta do Indie* – D. Lean, *Oidipús král* – P. P. Pasolini, *Romance pro křídlovku* – O. Vávra) měla splňovat předpoklad interpretačního přístupu k předloze a vysokého stupně náročnosti scenáristického a režijního řešení, vyplývajícího z mimořádných literárních kvalit předlohy, z významové zvrstvenosti její struktury a ze statutu závažného kulturního jevu (s. 5). Jestliže autorka ve svém výběru položila důraz především na originalitu jednotlivých adaptátorských přístupů, jak to signalizují už podtituly jednotlivých studií, usilující tu přesněji, tu spíše esejisticky o pojmenování, vystižení klíčového problému, základního východiska, dominujícího úhlu pohledu, z kterého adaptátoři k literární předloze přistoupili a který se pak autorce stal osou teoretické reflexe, pokusíme se my dát vystoupit oněm dílčím zobecněním, která empirický pohled zdola nevylučují, pokusíme se po prvotním dojmu nahodilosti ve výběru materiálu, kterým na nás kniha zapůsobí, nalézt její vnitřní logiku.

První kategorií, která prochází celou knihou a dovoluje autorce abstrahovat od konkrétního materiálu k dílčím zobecněním, je druhovost a žánrovost. Mezi analyzovanými předlohami nalézáme klasický román (Gončarov-Oblomov, Forster-Cesta do Indie), moderní/post-moderní [?]/ román (Fowles-Francouzova milénka), novelu (Turgeněv-První láska, Iwaszkiewicz-Slečny z Vlčí), lyricko-epickou skladbu (Hrubín-Romance pro křídlovku), drama Sofoklés-Oidipús vladař). Každý z těchto útvarů klade před adaptátory problémy, na jejichž obecné aspekty autorka v práci poukazuje. Tak u Turgeněva a Iwaszkiewicze se zmiňuje o tom, jak novela vyznačující se silnou vázaností motivů může (ale nemusí, jak to autorka dokládá na Schellovi a Wajdovi) činit adaptátora ve vztahu k syžetu nesvobodným, nedovolovat filmovému tvůrci interpretační rozvíjení tematických prvků, významovou aktualizaci a dotváření; scénaristická úprava může, nemá-li být porušena kontinuita děje, vypustit jen velmi málo. Polemizuje tu tak s obecně tradovaným názorem, že vzhledem k uplatnění dramatického principu, časově omezený rozsah jednání, sevřenost, komornost, hutnost apod. jsou novela a povídka jako epické žánry pro filmovou adaptaci nejvhodnější. Naproti tomu se často konstatuje, že román s široce koncipovaným dějem, polyfónností dějové osnovy, množstvím postav a jejich vnitřním životem, autorskými úvahami apod. se přímo vzpírá filmové adaptaci. Je zřejmé, že vtěsnat rozlehlé prostory románu do scénáře je obtížné, ba nemožné, a je nutná redukce. Pokud se adaptátoři dají (a také se většinou dávali a dávají) cestou nejmenšího odporu, tj. vyexcerpují hlavní dějové motivy a mechanicky krátí, dochází v podstatě k převyprávění fabule a tyto pokusy končí zákonitým nezdarem. Jedinou plodnou cestou se zde ukazuje, jak M. Mravcová přesvědčivě dokládá na Michalkovově *Oblomovovi*, cesta svobodné tvůrčí aktualizované adaptace. V případě *Romance pro křídlovku* se autorka vyrovnává s otázkami, spjatými s přepisem básnické předlohy – romance, která sice obsahuje příběh a souvisí tak s epikou, ale základní výpovědní situace je v ní lyrická. Sledujeme proces transpozice lyricko-epické skladby s dramatickými prvky do filmové podoby, v níž se lyrika projevuje jako nadstavba epicko-dramatického, i způsob, jakým bylo fragmentární dějové pásmo Hrubínovy romance v rámci filmové dramatické objektivizace doceleno. Posun v rovině druhové charakteristiky zaujal autorku i v případě Pasoliniho *Oidipa krále*, u něhož zaznamenává zepičtění, které odpovídá posunu archaizačnímu, neboť dříve, než se stal onen příběh dramatem, existoval v podobě ztraceného eposu Oidipodeia z thébského cyklu (s. 160). Přesto právě studie o Pasoliniho Oidipovi – jakkoli je to znovu ukázka vynikající interpretace, poučené a přitom pokorné před materiálem – působí v knize poněkud disproporčně. Odbíhá – kupř. ve srovnání s minuciózními analýzami Hrubína či Gončarova – často „od věci“, výklad se opírá v značné míře o sekundární prameny, rozbíhá se mnoha směry najednou – k Pasoliniho homosexualitě, jeho světonázorovému vývoji, poznámky k dalším Pasoliniho filmům neústrojně přerůstají takřka v portrét Pasoliniho tvorby jako

celku. I když jsme si vědomi, že tento přístup je částečně opodstatněný autobiografičností a vzájemnou provázaností Pasoliniho tvorby, cítíme v studii i nejistotu autorky, která se nemůže opřít o analýzu a komparaci konkrétních textů. Jednak proto, že neměla patrně k dispozici scénář ani dialogovou listinu, jednak proto, že Pasoliniho *Oidipús král* je, jak konstatuje i autorka, především mýtizovanou autobiografií a evokací prastarého mýtu, jeho archaizující a psychoanalytickou interpretací, a až poté adaptací jednoho z vrcholných dramatických děl antiky.

Druhým centrálním teoretickým problémem, kterého se autorka ve svých analýzách znovu a znovu dotýká, je problém kategorie vypravěče nebo širěji narativní či vyprávěcí perspektivy. Vzhledem k ústřednímu postavení kategorie vypravěče v narativních textech, se prakticky žádná analýza filmové adaptace nemůže tak zásadní otázce vyhnout. Ve studii o přepisu Turgeněvovy novely *První láska* je konfrontována vyprávěcí situace předlohy, v níž je vše v důsledku zdvojení vypravěčského já na já minulé a já přítomné viděno z odstupu jako součást autobiografické reminiscence, a filmu, který oba reflektující subjekty ruší; autorka se pak snaží vysledovat, čím bylo oslabení lyrického napětí a ochuzení vnitřní dějovosti kompenzováno. Na Wajdově adaptaci zase dokládá úskalí spjatá s transpozicí prózy, jejíž „výrazová i významová složka je určována užitím typu personálního vypravěče, jehož zorný úhel pohledu spočívá v jedné ze zobrazených postav, což je perspektiva pohledu pro filmovou konkretizaci – obrazovou a akční – dostupná jen v malé míře“ (s. 101). Jiné problémy před adaptátory staví prózy s tzv. vševědoucím vypravěčem ať už klasickým v Oblomovovi a v *Cestě do Indie* (zejména otázka, čím kompenzovat absenci autorských komentářů, vnitřních monologů a vypravěčových vševědoucích vhledů do nitra postav) – nebo moderním – ve Francouzově milence, vyznačujícím se bravurní hrou s vyprávěním a vrstvou autorských komentářů a reflexí, propojujících těsně viktoriánskou milostnou romanci s historizujícím sociologickým esejem. Problému vypravěče v 1. osobě-básníka, identického s lyrickým subjektem i postavou, se autorka věnuje při analýze *Romance pro křídlovku*.

Pokud jsme věnovali pozornost především otázkám spjatým s literárně dramaturgickou fází vzniku filmové adaptace, bylo tomu tak proto, že tu leží těžiště konfrontačních analýz recenzované knihy, což ovšem neznamená, že by autorka opomíjela kvality výsledného filmového artefaktu (obrazové řešení, herecký projev, složka zvuková a hudební); vždy se snaží postihnout významovou a stylovou funkci jednotlivých komponent (srov. např. poznámky, jak způsob snímání subjektivizuje vyprávění v Schellově *Okouzlení*, postřehy o funkci světla a zvuků ve Vávrově *Romanci pro křídlovku* nebo střihu v Leanově *Cestě do Indie* apod.). Cenné jsou i pokusy zasadit filmové adaptace do širších souvislostí, nejen literárně historických (tak u Turgeněva akcentování literárně historických souvislostí umožnilo autorce sledovat, jak v Schnellově přepisu – snad mimoděk –

zaznívá spisovatelova pesimistická filozofie lásky, v První lásce ještě ztlumená, a přesvědčivě doložit, jak posunutí času děje, provázené posílením dekadentních motivů a zdůrazněním smyslné stránky erotiky, plně odpovídá celkovému interpretačnímu záměru – domýšlení námětu z hlediska historického pesimismu samotného autora), ale i kulturně společenských (srov. úvahy o aktualizaci tradičních hodnot v souvislosti s Michalkovým Oblomovem).

Je docela možné, že jsme usilovně hledali souvislosti tam, kde nejsou, a studie byly vybrány podle jiných kritérií a třeba jen z radosti a pro radost (kniha by pak mohla nést podtitul „Filmové adaptace a já“). Ale to vše není až tak důležité, neboť kniha M. Mravcové, přes všechny dílčí nedostatky, přináší především potěšení ze vstřícného, odborně zaujatého neortodoxního a přitom fundovaného přemýšlení o složitých otázkách komparatistiky uměleckých druhů. A kdyby kniha nepřispěla než k tříbení interpretačních schopností, nebylo by to při žalostné úrovni domácí filmové kritiky (tak bezradné právě v konfrontaci s filmovými adaptacemi) zdaleka tak málo, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Petr Málek

* * *

Nový filmologický časopis v Moskvě

Kinovedčeskije zapiski

(1989) č.2, 196 s.; (1990) č. 1, 176 s.

My máme už třetí rok Iluminaci, Maďari letos zahájili Moveast, vycházející anglicky a zahrnující příspěvky k teorii a historii filmu ze zemí bývalého „Ostbloku“ a v Moskvě vycházejí od roku 1988 *Kinovedčeskije zapiski*. Dostala se mi do ruky čísla 2/1989 a 4/1990. Redakce (Kozlov, Listov, Trošin, Fomin, Černěnko, Šilovová, Jampolskij) je definuje jako diskusní tribunu teoretického uměnovědného myšlení v oblasti filmu. K pravidelným rubrikám patří Proces: problémy a úvahy (na téma současné kinematografie), Z historie filmové teorie (překlady pozoruhodných textů) a Ejzenštejnovská čtení. Rozsah zhruba 200 tištěných stran formátu A5.

Zatímco ti starší objevují možnosti High Definition TV (M. Goldovská) a didaktické práce s videem (A. Dubrovin) v době, kdy nastupuje CD digitální záznam a obrat k oslavě kvalitní filmové projekce na plátně, relativně mladší filmoví vědci se pokoušejí udržet krok s dobou. Sem patří třeba studie V. Šitové o postmoderních filmech S. Solovjova Assa a Černá růže, či výtečný rozbor tématu filmu v dílech W. Wenderse od A. Děmenoka. V mnoha případech Rusové

„objevují Ameriku“ jako v práci G. Krasnové o Cannon Group, v Listovově přehodnocení obsahu termínu socialistický realismus, v Zakojanově studii *Národní kultury – národní světy*, v Andrejevově porovnání comics a amerických filmů se superhrdiny, či mapují pro ně aktuální a kdysi ideologicky kritizované oblasti, jako je sféra amerického filmového byznysu ve studii M. Šaternikové. Ideologická nepropustnost jistých hranic také měla značný vliv na beznadějně zastarání článku kdysi výtečného a tragicky brzy zemřelého Jury Chaňutina – *Film – nacismus – propaganda*. Dnes by se o tom psalo zcela jinak.

Trvalou hodnotu si zachovávají Ejzenštejnovská čtení, ať již je to Klejmanovo zveřejnění dosud nepublikovaného textu z r. 1941, jemuž dal název Ejzenštejnem zamýšlené stati *Gogol a filmový jazyk*, kde Ejzenštejn polemizuje s Kulešovým výkladem filmovosti Tarase Bulby a přináší vlastní koncepci, či studie Olgy Bulgakovové o Ejzenštejnově vztahu k psychoanalýze a ke strukturní psychologii z období, kdy plánuje své základní, nedokončené a dosud jen z malé části publikované dílo *Metoda o vztahu vědomí a podvědomí v tvůrčím procesu*, kdy studuje Freuda, Joyce, Ranka, Junga, Reicha. Bulgakovová přednesla výsledky svého zkoumání již na moskevské ejzenštejnovské konferenci v září 1988.

Progresivní roli ve formování filmové vědy sehrávají dle mého názoru zejména překlady dnes již klasických textů, jako studie W. Benjamina (u nás otištěná v jeho odeonském výběru) a rozhovorů s Claude-Levi Straussem a s Romanem Jakobsonem. V rozhovoru Michela Delahaye a Jacquese Rivetta se známým etnografem a antropologem Levi-Straussem (*Cahiers du cinema*, juin 1964), jehož *Smutné tropy* a *Myšlení přírodních národů* vyšly i v češtině, je pozoruhodné jeho chápání filmu jako podívané, v níž musí být přesně vše propočítáno, protože vyžaduje od diváka cenu nejvyšší – cenu veškerého času, věnovaného dílu intenzívně. Z tohoto hlediska je pak pochopitelná jeho nechuť k experimentálním náčrtkům, k dílům, navozujícím obraz nudy nudou skutečnou (např. Antonioniho trilogie) i obhajoba klasických amerických děl. Odsud vychází také jeho prozíravá obhajoba filmů, pojatých jako velkolepá féerická opera, pracující s mýty. Film by se tak mohl stát určitým muzeem mýtů současného člověka. Tuto Straussovu vizi velkolepě naplnil postmoderní film (např. díla Greenawaye, či Lynche).

Rozhovor R. Jakobsona (vedli ho Adriano Apra a Luiaggi Faccini, *Cinema e film*, primavera 1967) je jeho druhým základním vyjádřením se k problematice filmové teorie (po českém článku *Úpadek filmu?* in: „Listy pro umění a kritiku“, 1933, s. 45 – 49 a „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86). Ve filmologii inicioval především sémiotické zkoumání filmu bratří Marxů (R. Barthes) a rozpracování problému metaforického a metonymického filmu, přičemž tvrdí, že se ve filmu vždy významně prolínají (metonymie je základním principem montáže) a někde dokonce rozdíl mezi nimi mizí (*Loni v Marienbadu*). Pokud

jde o problém, je-li film jazykem či řečí, přiklání se k Bazinově koncepci různých etap ve vývoje filmu a tvrdí, že při analýze struktury filmu je vždy třeba vycházet z historického pozadí dobových konvencí, na něž je divák zvyklý. Říká „jazyk je jen jedním ze znakových systémů a lingvistika je jen jednou ze sémiotických provincií“. Opět se vrací ke koncepci sv. Augustina a tvrdí, že film vychází z množství znakového systému, v němž se předmět stává znakem předmětu. Nebude snad nezajímavé ocitovat to, co říká o okolnostech vzniku své mezinárodní proslulé stati *Úpadek filmu*?: „Napsal jsem ji poté, co jsem sám pracoval na filmu. Jeden z mých nejbližších českých přátel, skutečně skvělý spisovatel, originální novátor V. Vančura napsal scénář filmu, který měl značný úspěch; neměl dost času na realizaci svého dalšího projektu a tak mi navrhl, abych napsal scénář, protože jsem měl čas. Sám napsal jen jeho základní náčrt. Film se jmenoval *Na sluneční straně*. Napsal jsem to ve spolupráci s mladou specialistkou na folklór z pražské university S. Pirkovou a za účasti známého českého básníka V. Nezvala. Hodně jsme na scénáři pracovali, a tak jsem se mnohému naučil, i díky tomu, že jsme pozorovali natáčení řady filmů v pražském prostředí. Mimo to v té době probíhala řada diskusí. Mladí představitelé avantgardy tvrdili, že zvukový film znamená konec filmového umění, protože skutečná originalita filmu spočívala v jeho němotě – říkali, že jde o nezbytnost synekdochy. Vystoupil jsem proti této, chcete-li, reakční tezi a tvrdil jsem, že vztah mezi viděným a slyšeným ve filmu nemusí napodobovat vztah mezi viděným a slyšeným ve skutečnosti. V té stati jsem uváděl příklad dialogu mezi lidmi, které na plátně nevidíme; v obraze jsou zcela jiné věci současně s tímto dialogem. Stať nebyla určena pro časopis, kde byla uveřejněna. Napsal jsem ji pro Vančurou zamýšlený sborník statí o filmu, který ale z nějakých důvodů nebyl realizován. Protože jsem už stať napsal, dal jsem ji tomu časopisu. Pamatuji si také, že jsem v poznámce napsal, že je jen jakýmsi náčrtem k větší práci o sémantice filmu. Tu jsem ale nenapsal, protože jsem byl pozván na universitu a byl jsem nucen se soustředit na filologickou problematiku. Poté mne neočekávané změny v mém programu přinutily vzdát se myšlenky rozšíření mých výzkumů na nelingvistické znakové systémy, zvláště na současné a staré malířství a na divadelní folklór“.

Sémiotickou problematiku v recenzovaných sbornících představuje také přetisk referátu J. M. Lotmana *Jazyk filmu a problémy filmové sémiotiky* včetně diskuse, která se k němu uskutečnila na semináři s tématem *Jazyk filmu* v Tartuské universitě na jaře 1987 za účasti filmologů z Tartu, Moskvy a Tallinu. Lotman – podobně jako Jakobson – tvrdí, že „jazykem může být libovolný systém, který není realitou, ale může být uveden s realitou do vztahu a může tak plnit komunikační funkci“. Dále rozebírá Abuladzeho *Pokání* a Felliniho ... *a lod' pluje*, kde významnou část jazyka zaujímají symbolické citáty, fungující jako viditelné a hudební obrazy, odvolávající se na historické asociace diváků. Rozdíl mezi jejich původním významem a jejich smyslem ve filmovém textu odhaluje me-

chanismus dobové lži a demagogie. Základní polohu této asociace mezi denotací a smyslem je pak logicky ironie, umožňující právě onu dvousmyslnost výkladu.

V diskusi pak B. Uspenskij naznačuje, že jde spíše o disonanci mezi denotací a smyslem, M. Jampolskij tvrdí, že ono sklouzávání po škále modálnosti (k ironii) je možno popsat jako práci v kontextech konotaci vyvolávajících, či ji naopak popírajících. Lotman pak vyvozuje, že v některých případech „žertování“ může být právě nejreálnějším modelováním vnější reality. Úvahy o mikrotextech a zrození jazyka buď z atomárních elementů strukturního celku, či naopak z celostného textu, rozpadajícího se na určité prvky, přechyluje Jampolskij k problému narace. Ve filmu – podle něj – narativní situace geneticky předchází vzniku jazyka a v určité míře jej „rodí“. Lotman pak dochází k podobnému závěru jako Jakobson když přemýšlí o módě jako o systému, který lze vystavět pouze na popírání její předchozí etapy. Podstata filmu je antropologická a ta se příliš nemění. Dynamický je sám život, všední den, nad nímž je film vystavěn. Tento systém sociálního bytí se mění s rychlostí změn módy a móda je metronomem udávajícím čas kultury. Nakonec pak Lotman dochází k závěru, že jazyk přirozený i jazyk umění je složen z celé řady dílčích jazyků. „Jazyk filmu existuje, ale jeho specifčnost spočívá v tom, že – stejně jako jiné jazyky –, je systémem překódovávání mnoha jiných jazyků.“

Na obálce pak sborníky anoncují ještě další pozoruhodná témata, jako – Jak dnes psát dějiny filmu?, Záhada Stalkera, Tarkovskij a Tuščev, a tak si lze jen přát, aby vydávání *Kinovedčeskich zápiskov* mohlo pokračovat a aby byly jejich exempláře dostupné i u nás.

Jan Bernard

Prameny k dějinám československé kinematografie

Shromažďování dokumentů k dějinám čs. kinematografie se datuje od 2. poloviny 40. let. Dlouhá léta však tyto materiály nebyly odborně zpracovány a byly ukládány v nevhodných prostorách. Teprve v několika posledních letech započalo oddělení písemných archiválií Filmového archivu Českého filmového ústavu s jejich systematickým zpracováním, jsou pořizovány inventurní soupisy a materiály jsou uloženy v archivních kartonech na pracovištích FA ČFÚ v Pštrossově ul. 1.

Sbírka pozůstalostí obsahuje pozůstalosti významných českých filmařů hlavně předválečného období (např. Frič, Wasserman, Schmitt, firma Bratří Deglové, Brichta, Smrž a další). Sbírka dokumentů z historie čs. kinematografie je velmi rozsáhlá a je zpracovaná pouze částečně. Obsahuje materiály z předválečného období, dále pak z poválečného znárodňování čs. kinematografie a z 50. let. Dokumentuje např. činnost filmových společností, jednotlivých kin a filmových půjčoven, vznik filmů atd.

Časopis *Iluminace* bude pravidelně přinášet informace o nově zpracovaných pozůstalostech a dalších dokumentech.

Václav Wasserman (vl. jménem **Václav Vodička**, 1898 – 1967), scenárista

a režisér. Scenáristicky spolupracoval např. s Karlem Lamačem a Martinem Fričem, jako režisér natočil několik filmů. V prvních poválečných letech se jeho filmová tvorba prolínala s působením na pražské FAMU, později se pedagogické činnosti věnoval výhradně. Významná je i jeho publikační činnost, které se věnoval zejména v 50. a 60. letech. V mnoha článcích přibližoval čtenářům „dávnověk“ českého filmu a jeho nejvýznamnější osobnosti. Vydal i knihu nazvanou *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích* (Praha, Orbis 1958).

Dokumentace ČFÚ získala Wassermanovu pozůstalost koupí od jeho rodiny. Fotografie v ní obsažené byly bohužel již dříve zařazeny do sbírky fotografií, takže původní fotografickou kolekci nelze dnes rekonstruovat. Pozůstalost je inventurně zpracována a uložena v 8 archivních kartonech.

Pozůstalost zabírá časový úsek od 20. do 60. let tohoto století. Nejrozsáhlejší jsou soubory scénářů a filmových náměrů (k unikátním patří např. scénáře k filmům *Trhání* a další) a vlastních rukopisů (tj. novinových a časopiseckých článků, esejů a vzpomínek; zajímavé jsou zejména vzpomínky na osobnosti české kinematografie – Sašu Rašilova, Karla Lamače, Josefa Ro-

venského, Vlastu Buriana a další). Oddíl korespondence obsahuje dopisy soukromé i úřední povahy, zahrnuje období od 2. pol. 20. let do let 60 (např. 22 dopisů Karla Lamače z let 1929 – 1946, 12 dopisů Slovenské filmové společnosti z let 1946 – 1948 apod.). Rukopisy cizí obsahují články, vzpomínky, filmové náměty a scénáře Wassermanových přátel a spolupracovníků (např. Václava Hlavy, J. S. Kolára, Vladimíra Škutiny a dalších) a také rukopisy sborníků o Josefu Rovenském a Karlu Smržovi. K inventárnímu soupisu je připojen seznam pseudonymů, pod kterými Wasserman publikoval, seznam filmů, na kterých se scenáristicky a režijně podílel a jeho bibliografie.

Věra Ferbasová (1913 – 1976), herečka. Začínala v Divadle Vlasty Buriana a na počátku 30. let se prosadila i ve filmu. Největších úspěchů dosáhla jako komediální herečka. Po únoru 1948 byla obviněna z protistátní činnosti, uvězněna a posléze jí byla znemožněna umělecká činnost. Až koncem 50. let se znovu začala objevovat ve filmu a v 60. letech dosáhla značného ohlasu jako charakterní herečka v divadle (Činoherní klub) i ve filmu (*Penzión pro svobodné pány*).

Pozůstalost, kterou Filmový archiv získal, je uložena v 1 kartonu. Zahrnuje časové období od 30. do 70. let tohoto století. Obsahuje korespondenci (20 ks) týkající se žádosti o přiznání osobního starobního důchodu, propagační letáky k filmům a výstřižky z dobového tisku o filmech Věry Ferbasové. K pozůstalosti je připojena její kompletní filmografie.

Martin Frič (1902 – 1968), režisér. Začínal ve 20. letech jako herec v kabaretech, později pracoval u filmu jako kameraman, scenárista a herec. Již v období němému filmu se prosadil jako filmový režisér

a kontinuálně natáčel filmy až do konce 60. let. V poválečné kinematografii Frič zaujímal významné funkce (např. předseda Sdružení tvůrčích uměleckých pracovníků aj.). V 60. letech spolupracoval i s televizí.

Filmový archiv získal Fričovu pozůstalost koupí od jeho rodiny. Pozůstalost však byla uložena nevhodným způsobem, nelze tedy určit, je-li úplná. Nyní je inventárně zpracovaná a je uložena ve 12 kartonech. Zabírá časový úsek od 10. do 60. let tohoto století. Nejrozsáhlejší je soubor vlastní korespondence. K nejzajímavějším patří dopisy spisovatele Jaroslava Žáka (46), které ukazují genezi jejich společných filmů, a osobní dopisy Anny Ondrákové, které pocházejí z 20. let. Dále pozůstalost obsahuje osobní dokumenty, kompletní sadu školních vysvědčení, pracovní smlouvy z let 1920 – 1926. V oddíle rukopisy vlastní jsou např. scénáře k filmům *Páter Vojtěch*, *Kristián*, *Jánošík*, unikátní rukopis scénáře *Divé Báry* a další. V rukopisech cizích jsou zejména lektorské posudky filmových námětů a scénářů a několik filmových námětů. Oddíl různé obsahuje např. zápisy z porad dramaturgických skupin (40. léta), propagační materiály k filmům. Dále pozůstalost obsahuje ceny a vyznamenání, která Frič dostal za své filmy. Rozsáhlá je sbírka fotografií, ve které jsou snímky z Fričových filmů a z jejich natáčení i fotografie osobní.

Ivan Jandl (1937 – 1987), dětský herec. Za roli ve filmu Freda Zinnemanna *Poznamenání* (Die Gezeichneten – The Se-arch) získal v roce 1947 Oscara a Zlatý Globus. Po této významné roli vytvořil ještě několik menších dětských rolí v českých filmech, později se již této práci nevěnoval. Pracoval jako novinář (např. v rozhlasu) a celý život se amatérsky zabýval divadlem.

Filmový archiv získal Jandlovu pozůstalost od státního notářství pro Prahu 8. Je uložena v 1 kartonu. Zabírá časový úsek od 40. do 70. let tohoto století. Obsahuje však hlavně materiály týkající se Jandlovy divadelní činnosti (programy a fotografie

z představení). Dále pak výstřižky z dobového tisku o filmu *Poznamenání* a Jandlové fotografie z dětství. Součástí pozůstalosti je soška Oscara a Zlatý Globus.

Milada Rezková

Autoři původních článků v tomto čísle:

PhDr. Petr Málek – aspirant na katedře české literatury filozofické fakulty University Karlovy. Zabývá se studiem vztahu literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta UK, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Miloš Dostál – prom. hist. Absolvent archivnictví FF UK pracuje jako soukromý archivní badatel pro různé instituce a osoby. Od ledna 1990 se zabývá mj. soupisem archivních pramenů k dějinám čs. kinematografie v archivech ústředních orgánů.

(Adresa: Malířská 14, 170 00 Praha 7)

PhDr. Ivo Pondělíček, CSc. – jako klinický psycholog přednášel o vztahu psychologie a filmu na FAMU (1960 – 1969) a filmologii na filozofické fakultě University Karlovy (1970 – 1972 a od r. 1990). V letech 1964 – 1972 byl vědeckým pracovníkem Čs. filmového ústavu. Publikoval knihy Film jako svět fantómů a mýtů (1964) a Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace (1967, 1970).

(Adresa: ATHENEUM, Na Kozačce 8, 120 00 Praha 2)

PhDr. Jiří Cieslar – přednáší na katedře divadelní a filmové vědy filozofické fakulty University Karlovy, je redaktorem Literárních novin. Je autorem monografie o L. Buñuelovi. V současné době se věnuje filmovému expresionismu dvacátých let a jeho pozdějšími ohlasy.

(Adresa: Plavecká 4, 128 00 Praha 2)

ILUMINACE

Vydává Český filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1, telefon 26 00 87. Fax 26 16 18. Redakce: ČFU - odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6, telefon 35 28 41-2. - Vychází dvakrát ročně. Cena jednotlivého sešitu 10,- Kčs, roční předplatné 20,- Kčs. Písemné objednávky vyřizuje redakce. Časopis lze přímo zakoupit v ČFU, Národní 40, Praha 1, v prodejnách Divadelního ústavu, (Celetná 17, Praha 1), v Melantrichu (Na příkopě 3, Praha 1) a Katolické charity (Jindřišská 13, Praha 1).

Sazba SPRINT SERVIS. Rukopis byl odevzdán do tiskárny v říjnu 1991. Vyšlo v prosinci 1991.
Český filmový ústav, Praha 1991
MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

Český filmový ústav vydává základní filmologické dílo:

Christian Metz
IMAGINÁRNÍ SIGNIFIKANT
PSYCHOANALÝZA A FILM

Z obsahu: 1977 – 1984
(Úvod Ch. Metze ke II. francouzskému vydání)

I. Imaginární signifikant

1. Imaginární a „dobrý objekt“ ve filmu a v jeho teorii
2. Imaginární teoretikovo
3. Identifikace a zrcadlo
4. Perceptivní vášeň
5. Popření a fetiš
„Teoretizování“, říká (Prozatímní závěr)

II. Příběh a promluva

(Poznámka o dvojím voyeurství)

III. Hraný film a jeho divák

1. Film a sen: vědění subjektu
2. Film a sen: vnímání a halucinace
3. Film a sen: stupně sekundarizace
4. Film a fantazie
5. Povaha zaměření na film

IV. Metafora a metonymie neboli imaginární referent

1. „Primární“ figura a „sekundární“ figura
2. „Jemně definované“ figury a figury „široké“
3. Rétorika a lingvistika: jakobsonovské gesto
4. Vztahy referenční a vztahy promluvové
5. Metafora a metonymie: disymetrie v symetrii
6. Figurální a substitutivní
7. Problém slova
8. Síla a význam
9. Kondenzace
10. Od „snové práce“ k „primárnímu procesu“
11. „Cenzura“: bariéra, nebo difference?
12. Přesun
13. Křížení a navazování ve filmu
14. Kondenzace a přesuny signifikantu
15. Paradigma a syntagma v textu terapie

Z francouzského originálu *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, vydaného nakladatelstvím Christian Bourgois Editeur v roce 1984 ve II. vydání, přeložil a úvodem překladatele doplnil Jiří Pechar. Doslov napsal Přemysl Maydl.

Český filmový ústav v roce 1991 vydal

Filmový sborník historický 2

90 LET VÝVOJE ČS. KINEMATOGRAFIE – příspěvky z konference

Sborník obsahuje 29 statí, které vznikly v souvislosti s mezioborovou historickou konferencí uspořádanou ČSFÚ při příležitosti 90. výročí československé kinematografie v roce 1988. Studie jsou zaměřeny k těmto tématům: Film ve společenském kontextu; Film v dějinách regionu; Film jako umělecký druh; Vědecká kinematografie; Teorie a kritika.

Stanislav Ulver

ZÁPADNÍ FILMOVÁ AVANTGARDA

Encyklopedicky pojatá práce seznamuje ve výkladových heslech s hlavními směry a osobnostmi západní filmové avantgardy XX. století. Zvláštní kapitolu věnuje americkému undergroundu (Andy Warhol, Jack Smith, Jonas Mekas ad.). Téma rozšiřují a doplňují překlady studií o avantgardě, intermédii a postmodernismu (P. Krakowski, H. Geldzahler, D. Higgins, D. Craneová, N. Zurbrugg, S. Morawski, A. Kepinska, G. Dziamski).

Sborník filmové teorie I.

ANGLOAMERICKÉ STUDIE

Antologie, kterou uspořádal a komentuje Vlastimil Zúška, obsahuje studie: J. D. Andrew: Stav filmové teorie. F. E. Sparshott: Základy filmové estetiky. S. Worth: Obrazy nemohou říkat ne. J. Carey: Konvence a význam ve filmu. N. Carrol: Síla filmu. J. Monaco: Jazyk filmu: znaky a syntax. G. Youngblood: Umění, zábava a entropie. V. Sobchacková: Filmové žánry, mýtus, rituál a sociodrama. M. McLuhan: Svět na cívce.

Objednávky přijímá Český filmový ústav, ediční odbor, 110 00 Praha 1, Národní 40, kde je možné knihy také přímo zakoupit. Nabídku publikací zajišťuje pravidelně též prodejna Divadelního ústavu, Praha 1, 110 00, Celetná 17.

DIVADELNÍ

revue

Jediný odborný časopis, který chápe aktuálnost české divadelní historie v celé její dějinné rozloze, od starověku až po dnešek.

Z obsahu posledních dvou čísel ročníku 1991:

č. 3: *Roman Jakobson* — Středověké fraškovité mystérium (Staročeský Mastičkář)

Jaroslav Kolár — Český Mastičkář v dějinách vědy o kultuře

Wladyslaw Tatarkiewicz — Teatrika, sedmé umění

Ladislava Petišková — F. T. Marinetti a české divadlo 20. let

Barbara Mazáčová — Krejčovy inscenace Tyla

Jindřich Černý — Pragmatik (Lukešova éra v ND)

Dokumenty: Text-appealy v Redutě (I. Vyskočil, J. Suchý)

č. 4: *Jan Císař* — Příznaky krize (H. G. Schauer a T. G. Masaryk)

Jiří Hilmera — Stavovské divadlo a prezident Masaryk

Vladimír Just — Krystal a ne roztok (F. X. Šalda a ND)

Eva Stehlíková — Římské divadlo a římské drama

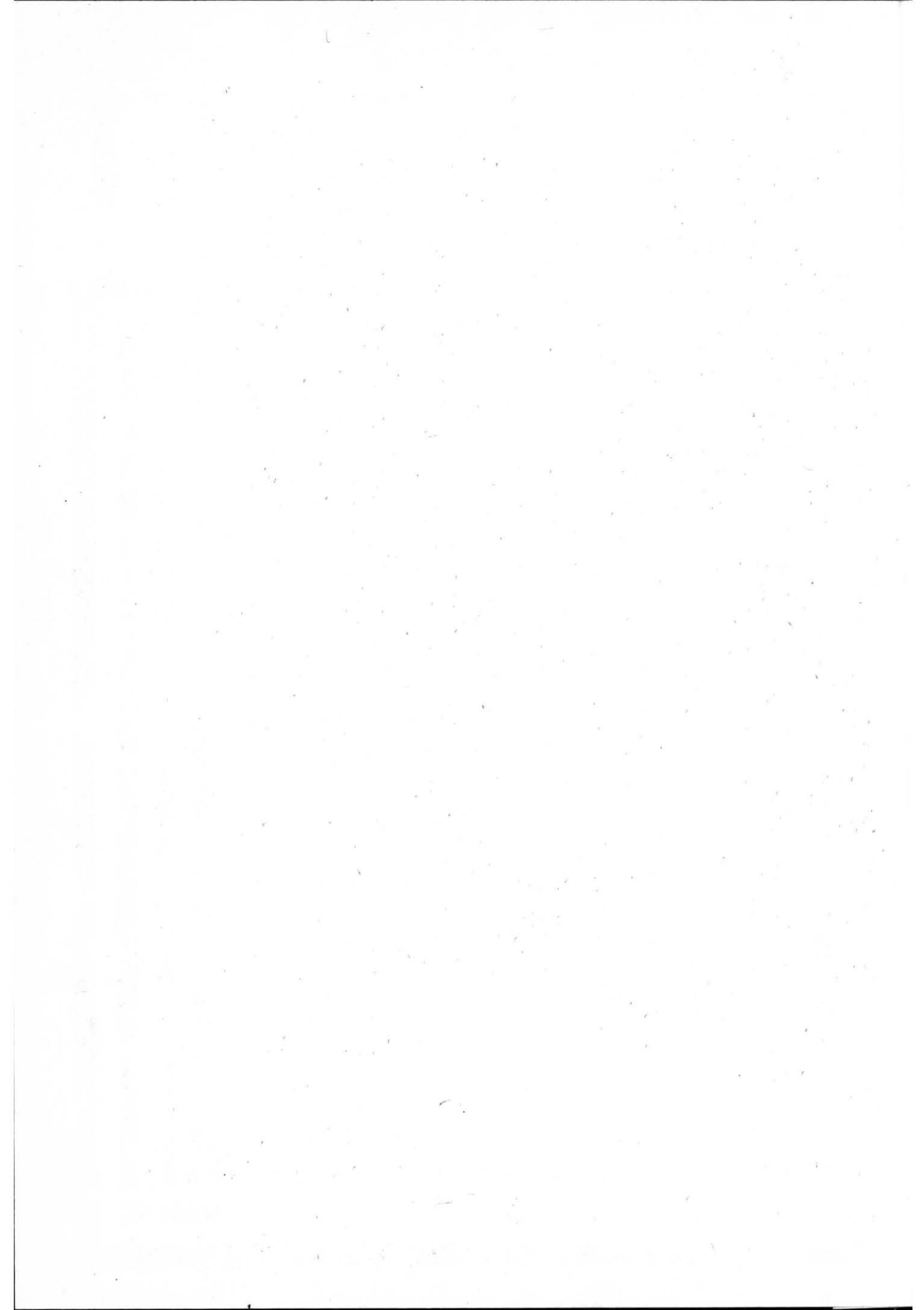
Alfred Schütz — Mozart a filozofové

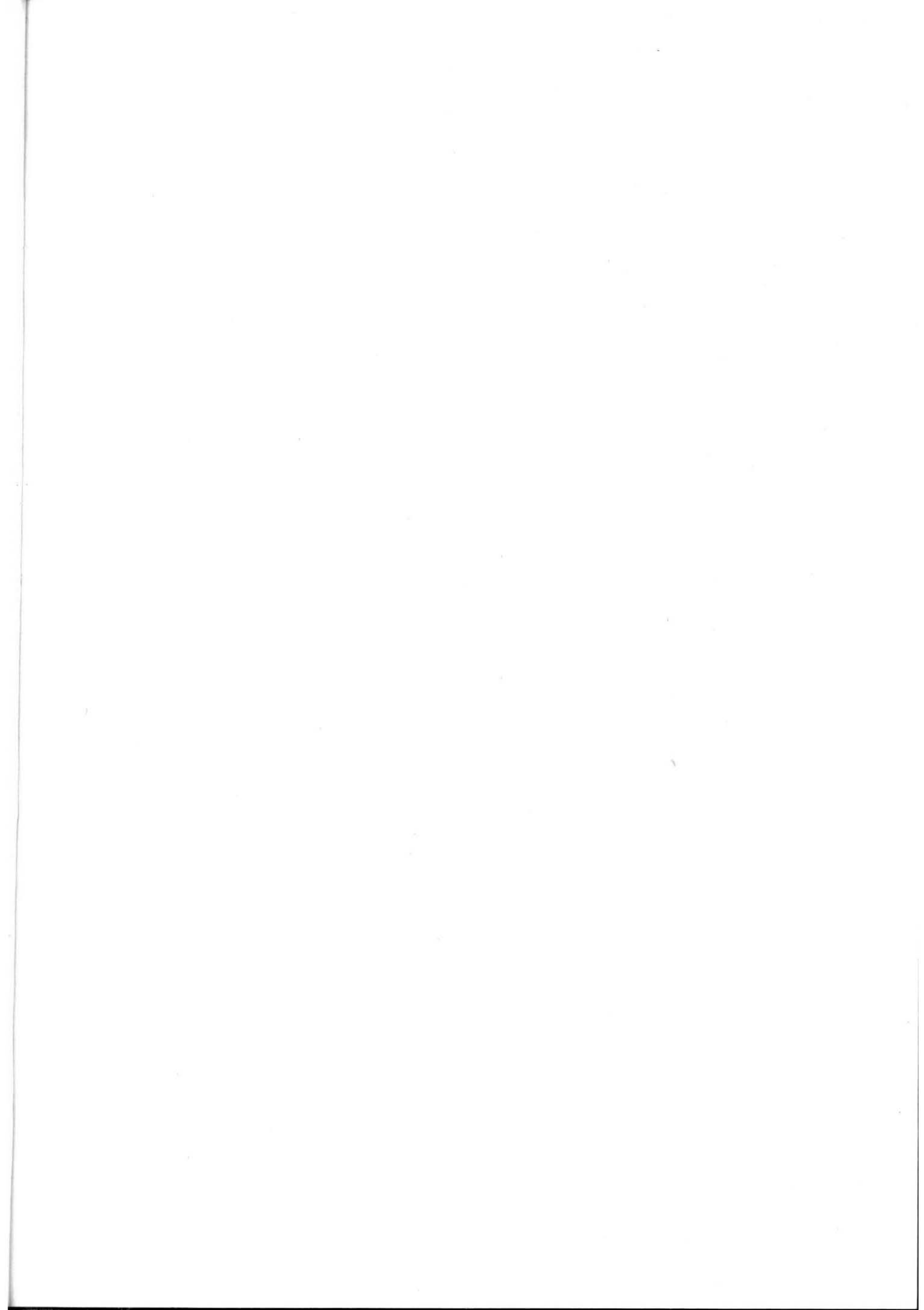
Josef Balvín — Büchnerova Dantonova smrt a její inscenace

Jaroslav Etlík — Divadelní mystika (polemika)

Dokumenty: F. X. Šalda k záboru Stavovského divadla
Havlíčkovy dramatické zlomky

Časopis je možno zakoupit v knihkupectví Academia na Václavském nám. (zde k dostání i předchozí čísla), u B. Fišera (Kaprova), P. Primuse (Věžeňská) a v knihkupectví Divadelního ústavu (Celetná).
Objednávky přijímá PRIMUS, vydavatelství a nakladatelství, Post box 544, Praha 1, 111 21.





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 světové válce (1945–1970)

Rafał Marszałek: Klobouk a šátek

EDICE

Alena Mišková: Národní filmová galerie

Národní galerie filmová

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY

ILUMINACE č. 1/91

ČLÁNKY

Zdena Palková: O řeči (v českém) filmu

Erwin Panofsky: Styl a médium ve filmu

Zdeněk Hojda: Píseň o Nibelunzích v novově historické a kulturní tradici (a Nibelungové Frit Langa)

Jiří Holý: Vladislav Vančura v zajetí filmu

Věra Brožová: Zikmund Winter, velkofilm a historický film

EDICE

Za čest vítězů (scénář)

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY