

ČASOPIS
PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

(124)

- ☐ K problematice kolorizace filmů
- ☐ Teorie sedmi umění
- ☐ Poválečné teorie filmu
- ☐ Theresienstadt – film o "vzorném ghettu"
- ☐ Daleká cesta Alfréda Radoka
- ☐ Šachta pohřbených ideí

1/92

ROČNÍK IV.

Cena 10 Kčs

Český
filmový ústav

ifeminace

ILUMINACE

Časopis
pro teorii, historii
a estetiku filmu

ročník 4, 1992,
číslo 1 (7)



10085209 Národní filmový archiv

85209
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Řídí/Editor-in-chief:

Ivan Klimeš

Redakční kruh/Editorial board:

Michal Bregant, Jan Lukeš,
Petr Mareš, Jiří Rak, Vlastimil Zuska

Redaktorka/Editor:

Eva Strusková

Grafická úprava/Graphic layout:

Marie Vohralíková

Adresa redakce/Address:

ČFÚ – odbor výzkumu,
Hládkov 4,
160 12 Praha 6

MAKS KPP 0000189

OBSAH

ČLÁNKY

Jan Uhde: K problematice kolorizace filmů	3
Přemysl Maydl: Ricciotto Canudo	17
Ricciotto Canudo: Teorie sedmi umění	19
Přemysl Maydl: Francesco Casetti	23
Francesco Casetti: Epistemologické prostřihy v poválečných teoriích filmu	25
Helena Krejčová: Theresienstadt – film o „vzorném ghettu“	37
Jiří Cieslar: Daleká cesta Alfréda Radoka (část druhá). Ve světle Hry o lásce a smrti	57

EDICE

Eva Strusková: Causa Šachta pohřbených ideí	73
Šachta pohřbených ideí (titulková listina)	77

ÚVAHY O LITERATUŘE

Michal Bregant: Čtení z metodologie (<i>Movies and Methods</i>)	99
Jan Uhde: <i>Martin Esslin: The Age of Television</i>	102
Jana Hádková: <i>Jan Poš: Výtvarníci animovaného filmu</i>	105
Ivan Klimeš: Svědectví zvukaře (<i>Miloslav Hůrka: Když se řekne zvukový film...</i>)	107

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics
Vol. 4 (1992), No. 1 (7)

CONTENTS

ARTICLES

Jan Uhde: To the Problem of Film Colorization	3
Přemysl Maydl: Ricciotto Canudo	17
Ricciotto Canudo: The Theory of Seven Arts	19
Přemysl Maydl: Francesco Casetti	23
Francesco Casetti: Epistemologic Cuts in Post-War Film Theories	25
Helena Krejčová: Theresienstadt – A Film about an „Exemplary Ghetto“	37
Jiří Cieslar: Alfréd Radok's Long Journey (Part 2). In the Light of „The Play of Love and Death“	57

DOCUMENTS

Eva Strusková: The Case of The Shaft of Buried Hopes	73
The Shaft of Buried Hopes (The List of Titles)	77

REVIEWS

Michal Bregant: Reading from Methodology (<i>Movies and Methods</i>)	99
Jan Uhde: <i>Martin Esslin: The Age of Television</i>	102
Jana Hádková: <i>Jan Poš: Výtvarníci animovaného filmu</i>	105
Ivan Klimeš: Witness of a Sound Engineering (<i>Miloslav Hůrka:</i> <i>Když se řekne zvukový film...</i>)	107

K PROBLEMATICE KOLORIZACE FILMŮ

Jan Uhde

V posledních letech se ve světě rozpředla debata o tzv. kolorizaci filmů (colorization). Tento nový proces, jenž je jedním z důsledků vývoje počítačové techniky, umožňuje poměrně levně „vybarvit“ jakýkoliv černobílý film určený pro vysílání v televizi nebo prodej ve formě videokazet a videodisků. Jeho estetické, právní a ekonomické implikace jsou dalekosáhlé, a to je také důvod, proč se o kolorizaci už několik let diskutuje na stránkách novin a populárního tisku, televizních obrazovkách i v akademických časopisech. Společným jmenovatelem mnoha těchto debat je emocionální postoj zúčastněných a nedostatek objektivních informací.

□ **Trochu historie.** Pokusy přenést svět barev na filmové plátno jsou téměř stejně staré, jako film sám. Jsou, podobně jako film sám, výrazem tisíciletého lidského snažení o stále dokonalejší pochopení světa a života. První ručně kolorované filmy se objevily jen několik málo let po vynálezu kinematografu: Tak například Georges Méliès zaměstnával ve svém studiu jedenadvacet žen, které vybarvovaly okénko po okénku nejpopulárnější z jeho filmů. Edwin S. Porter dal kolorovat kouř výbuchů a výstřelů ve své *Velké železniční loupeži* (1903). Krátce nato francouzská firma Pathé Frères zmechanizovala kolorovací proces zavedením šablon (systém Pathécolor, 1905). Nevýhody všech těchto vynálezů byly zřejmé: Při promítací rychlosti němého filmu (okolo 16 obrázků za vteřinu) bylo nutno pro desetiminutový film pracně obarvit 9 600 individuálních filmových okének. Ve filmu zvukovém (24 obrázků za vteřinu) to představuje už 14 400 políček za deset minut, čili asi 150 000 obrázků pro celovečerní film průměrné délky.

Kromě toho byly při manuálním vybarvování nesnáze se zachováním kontur. Ruce kreslířek ani šablony nemohly se strojovou přesností sledovat neustále se

měnící tvary na jednotlivých políčkách, a tak se barvivo často dostávalo tam, kam nemělo. Při promítání se pak zdálo, jako by barvy na předmětech a osobách „poletovaly“. Barevné pigmenty používané začátkem století byly také poměrně nestálé, takže obraz rychle bledl. Promítneme-li si některé dochované snímky z mezinárodního období, zjistíme, že na mnohých z nich už skoro žádná barva nezůstává, jiné jsou vybledlé k nepoznání.

Nicméně snahy o film v barvách pokračovaly. V době mezi světovými válkami se ujalo především barevné tónování, používané rovněž ve fotografii. Na rozdíl od kolorování tu byl v chemické koupeli obarven celý filmový pás (nebo jeho části) bez ohledu na obsah individuálních obrázků. Určité barevné tóny časem získaly, podobně jako ve fotografii, specifické estetické konotace. Například hnědý tón navozoval zejména minulost a nostalgii, modrý symbolizoval noc, červený horko, vášeň a válku. Dnešní divák si mnohdy neuvědomuje, že v němém období byla tak či onak tónována velká většina filmů (například v Severní Americe začátkem dvacátých let to bylo osmdesát až devadesát procent). Bohužel, dnes je k dispozici v tónované verzi jen velmi málo archivních kopií, a tak promítáme-li si dnes staré filmy, vidíme je většinou jen černobíle.

Tónování bylo nakonec vytlačeno naturalistickým, tj. fotografickým barevným procesem (zprvu se používal třibarevný Technicolor, později třívrstvý /tripack/ Eastmancolor).¹⁾ Technicolor se začal v omezené míře používat již ve třicátých letech (jedním z prvních barevných celovečerních filmů byl proslulý *Jih proti Severu* režiséra Victora Fleminga, 1939).²⁾ Nicméně se během čtyřicátých let stále ještě točilo především v monochromu. (Monochromní, jednobarevný film je černobílý, příp. tónovaný.) Ve Spojených státech se hromadně přešlo na barevný film v první polovině padesátých let, v Evropě přibližně o desetiletí později. Důvodem pomalého pronikání barevného filmu v mnoha zemích byly jednak vyšší materiálové a laboratorní náklady, které jej činily nedostupným malým produkčním společnostem, a do jisté míry i estetické výhrady mnoha režisérů. Barva byla totiž nejednou považována – podobně jako zvuk začátkem třicátých let – jen za další nežádoucí krok k posílení naturalistického aspektu filmu na úkor uměleckého ztvárnění.

□ Dominance polychromu. Barva ve filmu nakonec ovšem prorazila, ať už se na toto vítězství díváme tak či onak. Již koncem sedmdesátých let bylo 96% amerických filmů natočeno na barevný materiál. Podobným vývojem prošla také fotografie a nakonec i televize. Dnes už se dá říci, že mladší generace diváků kdekoliv na světě jsou od malička vychovávány stoprocentně v polychromu. Jed-

1) Tónování ovšem úplně nezaniklo. Použil jej například Alfred Hitchcock ve filmech *Rozdvojená duše* (1945) a *Marnie* (1965) a Sergej Paradžanov ve svém díle *Stíny zapomenutých předků* (1964).

2) *Jih proti Severu* byl prvním filmem natočeným na nově vyvinutý barevný materiál, který byl oproti svým předchůdcům o 50% citlivější a měl jemnější zrna, což bezpochyby přispělo k úspěchu Flemingova díla.

ním z důsledků tohoto vývoje je všeobecně se rozmáhající falešná interpretace estetiky černobílého fotografického vyjádření: Průměrný divák nechápe, že černobílý a barevný obraz představuje dvě nesouměřitelné umělecké polohy, nýbrž pociťuje černobílý film jako „nedostatek barvy“. Spolehlivé sociologické studie v tomto směru zatím neexistují, ale lze bez obav tvrdit, že na tento názor narazíme častěji v Severní Americe než například v Evropě. Estetická výchova a audiovizuální výuka na většině pedagogických institucí těmto problémům zatím nedorostla, a tak barva (nejenom ve filmu) je pro konvenční publikum skoro vždycky něčím víc.

❑ **Kvantitativní člověk.** Nepochopení vztahu černobílého a barevného vizuálního vyjádření je u mnoha lidí i důsledkem „kvantitativního“ chápání života a světa postaveném na zjednodušených materiálních (v podstatě aritmetických) relacích snadno pochopitelných komukoli, tedy i člověku nevzdělanému nebo jen podprůměrně inteligentnímu. Větší nebo menší dům, silnější nebo slabší automobil, počet zemí navštívených během čtrnáctidenní dovolené automaticky reprezentuje na tomto žebříčku vyšší či nižší hodnotu, podle níž se měří společenský úspěch. Kvantita tedy nahrazuje kvalitu. Známé americké rčení *big is beautiful* přesně charakterizuje tuto životní filozofii. V našem případě „velký“ rovná se „barevný“. Neškolený divák tudíž barvu chápe a priori jako pozitivní hodnotu, na kterou má právo, a také ji vyžaduje. Na „obyčejný“ černobílý film jen tak nepůjde.³⁾ Závěry postavené na této primitivní hierarchii – z velké části anebo zcela – ignorují mimomateriální hodnoty a složitější kontextuální relace, které je mohou pozměnit nebo i úplně převrátit. Tato věc je známa diváku zkušenému, jenž dovede rozlišovat a kvantitu s kvalitou mechanicky neasociuje.⁴⁾

Kvantitativní perspektivu masového publika rychle pochopili obchodníci zábavního průmyslu. Usoudili, že uvede-li se v televizi starší známý film, přitáhne podstatně víc diváků, bude-li prezentován v barvách. To bylo v minulosti neuskutečnitelné přání, neboť všechny existující vybarvovací procesy byly neohrabané a neúměrně nákladné. Přání se ale nakonec přece jen vyplnilo – jakmile technický vývoj dosáhl stadia, kdy bylo možno černobílé filmy poměrně věrně, rychle a lacino proměnit na barevné.

❑ **Vývoj kolorizace.** Proces počítačového vybarvování monochromních filmů se objevil koncem sedmdesátých let, a to v televizních filmech *King* (režie Abby Mann, 1978) a *Ike* (Boris Sagal a Melville Shavelson, 1979), v nichž byl kolorizován ilustrativní dokumentární materiál. Dnes je vybarvování černobílých

3) Především u televizního publika je tato preference zřetelná a statisticky doložitelná.

4) Obliba polychromního obrazu může být ovšem jen dočasná. Například v posledních několika letech dochází v populární kultuře k očividné renesanci estetiky monochromní fotografie, objevující se zatím především v nostalgickém kontextu. Rychle vzrůstá obliba černobílých (často tónovaných) fotografických motivů na módních pohlednicích, plakátech, obrazových přáních a jiném materiálu, vyhledávaném především mládeží, jíž jde o to odlišit svůj vkus od preferencí starších generací.

filmů soustředěno v rukou tří společností: Jsou to především Color Systems Technology (CST), nezávislá americká firma v Los Angeles (založená 1984 Charlesem M. Powellem a Buddy Youngem), která převzala a zdokonalila vynález Ralpha Weingera, a kanadská Colorization Inc. (původně Vidcolor Image) vlastněná americkou firmou Hal Roach Studios, jejíž proces byl vyvinut Wilsonem Marklem. Colorization Inc. úředně registrovala termín *Colorization* jako svou ochrannou známku. Třetím hlavním konkurentem na tomto poli je společnost American Color Technology.

V únoru 1983 Markle, který je dnes vicepresidentem torontské firmy, předvedl na televizním zpravodajství americké společnosti NBC kolorizovanou třicetivteřinovou ukázkou jedné z raných komedií s Laurelem a Hardym. Tento výstřih, který zhlédly tisíce diváků, způsobil velký rozruch a rozpoutal první veřejnou kontroverzi okolo implikací kolorizačního procesu – kontroverzi, která dodnes neskončila. Roku 1985 byly uvedeny první celovečerní kolorizované filmy, k nimž patřily *Zázrak na 34. ulici* (George Seaton, 1947), *Přátelé z onoho světa* (Norman Z. McLeod, 1937) a *Na divokém západě* (James W. Horne, 1937). O dva roky později udělil Copyright Office Kongresové knihovny kolorizačnímu procesu patent a ochrannou známku označující kolorizovaný film jako „odvozené umělecké dílo“.

Zatím se kolorizace pro ty, kteří z ní těží, vyvíjí slibně. Tak například roku 1989 měla společnost Colorization Inc. již 53 počítačových produkčních terminálů; od té doby se podnik stále rozrůstá. Zmínili jsme na počátku, že tento proces není drahý. Všechno je ovšem relativní: Náklady na kolorizaci se pohybují okolo 2 000 – 3 000 dolarů za minutu. Průměrná cena za vybarvení jednoho celovečerního filmu je asi 250 000 dolarů. Colorization Inc. zaměstnává okolo 270 lidí a má ve svém filmovém archivu přes 1 000 filmových titulů. Většina kolorizovaných filmů byla rovněž okopírována na videokazety určené na prodej a pro výpůjčky.

❑ **Kolorizační technika.** Vybarvování filmů je záležitost poměrně komplexní. Originální monochromní fotografická kopie určená pro kolorizaci je nejprve důkladně prozkoumána z hlediska technické kvality a ve většině případů očištěna a restaurována tradičními metodami, a to jak obraz, tak i zvuková stopa. To je jeden z mála vítaných praktických důsledků kolorizace, ale i fakt, kterým často argumentují její stoupenci. Dalším krokem je převedení černobílého originálu na videopásku, na níž se pak kolorizace provádí. Někteří lidé se domnívají, že se kolorizuje celuloidový originál, ale to je naštěstí omyl. Původní černobílý celuloidový záznam zůstává nedotčen. Ten se – alespoň zatím – ani kolorizovat nedá. Proto také v dohledné době nespatříme vybarvené filmy v kinech, ale jen na televizních obrazovkách.

V dalším kole specialista na barvy (art director) rozhodne, jaké barevné odstíny budou přiřknuty jednotlivým plošným elementům obrazu. Nejdůležitější je obličej, oděv, interiérové objekty a exteriéry. Většinou se postupuje od scény ke

scéně (je to hlavně na rozhraní scén, kdy dochází k radikálnějším změnám vizuální náplně filmového políčka). Výroba takové celovečerní videokopie dnes trvá asi tři týdny.

Dnes existují ve světě tři hlavní kolorizační techniky: **tracking** (sledování), elektronické **maskování** a **pixelová** (bodová) kolorizace. *Tracking* je doménou torontské Colorization Inc. Obrazové pole je rozděleno do několika hlavních zón, kterým jsou pak přiděleny určité barvy. Každá zóna má přibližně na 500 000 individuálních pixelů umožňujících „doladit“ barevný odstín a jas. Počítače se sofisticovanými grafickými programy, tzv. *computer trackers*, pak okénko po okénku přesně sledují změnu tvaru a pohyby každé z těchto ploch a dávají pokyny automatickým aplikátorům barev. Počítač provádí i nutné úpravy barevných odstínů (například pozmění barvu tváře za různého osvětlení). Takto se vyrobí originální barevná videokopie, jež se pak používá k duplikaci. Proces firmy Colorization Inc. směřuje spíše k pastelové paletě, jak to vidíme na filmech zpracovaných touto společností (například komedie s Laurelem a Hardym, nebo *Život je krásný* /1946/ Franka Capry).

Losangeleská firma Color Systems Technology používá techniku elektronického *maskování*, založenou na vynálezu Ralpha Weingera. Technik-kolorizátor vybarvuje jednotlivé části obrazu na televizní obrazovce, kde každá barva dostane své číslo. Tato technika je pracnější než *tracking*, zato kvalita kolorizovaného obrazu je vyšší. Chromatická škála filmů vybarvených společností CST se blíží tradičnímu Technicoloru (například *Yankee Doodle Dandy*, Michael Curtiz, 1942).

Nejdokonalejší se zdá být kolorizace *pixelová*, kterou provádí společnost American Film Technology. Na rozdíl od obou předešlých technik, které by bylo možno nazvat „analogovými“, je *pixelová* kolorizace procesem digitálním. Každý pixel monochromního obrazu obdrží individuální numerickou hodnotu jasu (od 1 do 256), dále pak i určitou hodnotu barevnou. Tyto barevné hodnoty jsou pak automaticky přiřazovány všem pixelům se stejným číslem na dalších políčkách.

Kolorizační firmy zdůrazňují exaktnost své činnosti. Poukazují například na speciální výzkumná oddělení, kde se s maximální precizností zjišťuje, jaké barvy se objevovaly na odění, účesech, autech, předmětech denní potřeby, dekoracích určitého období a zkoumají i jeho celkovou historickou atmosféru. Takto posbírané informace slouží při výběru barev, které jsou přidělovány korespondujícím plochám filmového obrazu. Exaktnost tohoto přístupu je ovšem jen zdánlivá. Ve skutečnosti nejde ani tak o to, jak věci opravdu kdysi vypadaly, ale co očekává dnešní průměrný divák: Tak například raným komediím s Laurelem a Hardym i jiným filmům kolorizátoři vtiskují zcela subjektivní „dobovou patinu“.

I přes technickou rafinovanost kolorizačního procesu a profesionalitu programátorů a ostatních odborníků nedostihuje barevná kvalita obrazu kolorizovaného filmu hodnot záznamu pořízeného fotochemicky na barevný filmový materiál. Je

to především bohatost barevné palety a odstínů, která kolorizovanému filmu chybí a která jej oku pozorného diváka rychle prozradí. Mimoto mají počítačem vytvořené barvy často charakteristickou pastelovou atmosféru (zejména filmy kanadsko-americké společnosti Colorization Inc.). Nutno ovšem vzít v úvahu, že i vybarvovací technika podléhá zákonům vývoje a že se tedy bude kolorizovaný produkt v budoucnu stále více svou kvalitou přibližovat barevnému fotografickému filmu. Půjde-li tedy někomu o pozitivní identifikaci použití kolorizace ve specifickém případě, nejlepším prostředkem vždy zůstane znalost základních faktů filmové historie.

□ **Komerční využití.** Obrovský potenciál kolorizace byl brzy rozpoznán i Tedem Turnerem, agresivním podnikatelem a majitelem amerických televizních sítí CNN a WTBS, jako zdroj obrovských zisků. Turner ohlásil již v létě roku 1986, že hodlá kolorizovat svou filmotéku 10 000 děl, včetně klasiky jako *Maltézský sokol* (1941) Johna Hustona. Jeho superstanice WTBS začala systematicky zařazovat kolorizované filmy do svého programu. V září 1986 tam měl premiéru i kolorovaný *Yankee Doodle Dandy* (1942). Jedenašedesát procent diváků, kteří stanici telefonovali své dojmy, údajně dávalo přednost dívat se na staré filmy v barvách. Jack Petrik, vicepresident WTBS údajně prohlásil, že se jeho společnost snaží „výborné filmy ještě zlepšit“.⁵⁾ To vzbudilo obavy a prudké reakce na mnoha místech. Již několik měsíců před zveřejněním Turnerova projektu hrozili někteří američtí umělci, včetně nedávno zesnulého režiséra Franka Capry a herce Jamese Stewarta, podáním žaloby na společnost Colorization Inc., pro „úmyslné ničení“ Caprova filmu *Život je krásný*. Americký filmový ústav, Directors' Guild of America (Americký svaz scenáristů) a další instituce se koncem roku 1986 přidaly k tomuto protestu a veřejně odsoudily kolorizaci klasických černobílých děl a nazvaly ji ničením „naší národní filmové historie a bohatého dědictví, jež reprezentuje“.⁶⁾ V květnu 1987 se tento protest dostal na půdu amerického Kongresu, kde režiséri Woody Allen, John Huston, Sydney Pollack a Miloš Forman vystoupili na obranu tvůrčích práv filmových umělců.

I další filmoví režiséri se ostře postavili proti kolorizaci, zejména proto, že v tomto procesu spatřili další důkaz manipulace a exploatace svých děl, jakož i útok proti autorským právům, už předtím dosti narušeným. Také filmoví historikové si nedovedli dost dobře představit, co se v budoucnosti stane například s takovými klasickými díly, jako jsou Wellesův *Občan Kane* (1941), von Stroheimův *Královna Kelly* (1929), Chaplinova *Světla velkoměsta* (1931) a další. Diskutující se rozdělili na dva tábory. Všem zainteresovaným, jakož i těm, kteří se na rostoucí konflikt dívají jen z dálky, je jasné, že problém masové transformace

5) V článku Richarda Corlisse, *Raiders of the Lost Art*. „Time“, 20. října 1986, s. 66.

6) Citát z knihy David A. Cook, *A History of Narrative Film*. New York 1990, s. 903.

klasických černobílých filmů na barevné s sebou přináší řadu zásadních estetických, materiálních i právních implikací.

□ **Kolorizace a umění.** Jak zdůrazňují stoupenci kolorizace, umělecká tvorba bývala i v minulosti nejrozličnějším způsobem reprodukována, imitována, modifikována často až k nepoznání a stávala se pramenem inspirace autorům děl nových (Brecht, Warhol a další). Estetici jako Umberto Eco se tohoto tvůrčího procesu s vervou zastávají.⁷⁾ Avšak počítačové vybarvování filmů (ať už z finančních, estetických či jiných důvodů) není pro mnohé kritiky „...nic než popřením jeho historické dimenze ... nemající nic společného s přepracováním existujícího uměleckého díla, procesem, který charakterizuje uměleckou produkci lidstva od prvopočátku. Kolorizace není nic jiného než chladná reduplikace, zfalšování záměrů tvůrce uměleckého díla, jakkoliv explicitní či omezené tyto záměry už byly.“⁸⁾

□ **Aspekt falzifikace.** Jedním z podstatných argumentů proti kolorizaci je skutečnost, že lidé, kteří budou studovat filmovou tvorbu minulosti z děl kolorizovaných, si nutně vytvoří falešnou historickou představu o vývoji kinematografie. Každý film je přece nejen individuální výpovědí umělce, ale zároveň i historickým svědectvím o estetickém a technickém stavu filmu jako uměleckého druhu v dané době. Dnes je již jasné, že většina obyvatel světa blízké budoucnosti se bude seznamovat s filmovým dědictvím minulosti především z televizních obrazovek. Dá se tudíž předpokládat, že předvádění monochromních filmů v kolorované verzi miliónům diváků se stane pramenem signifikantní historické dezinformace. Výsledkem bude všeobecný pokles úrovně znalosti vlastní minulosti a historické perspektivy.

Lze namítnout, že alespoň nepatrná menšina specialistů a osvětleného obecnstva bude mít možnost studovat původní díla z monochromních kopií. Avšak budou originální černobílé filmy *opravdu* k dispozici těm, kteří budou o ně mít zájem (například ve školách a knihovnách, pro výzkum a pro promítání v repertoárových kinech a filmových klubech)? Budoucnost nelze předvídat, ale vhodná analogie někdy napomůže nastínit pravděpodobný směr vývoje, a ten se zatím nezdá být příliš nadějný. Dnes se například při televizním uvádění širokoúhlých filmů (většina filmové produkce už po několik desetiletí) snímá ze 16 mm kopií redukováných na standardní formát 1,33:1. Širokoúhlé 16mm kopie se prakticky nedělají. Největším odběratelem „šestnáctek“ je totiž televize – a ta má zájem o to, aby film odpovídal formátu televizní obrazovky. Instituce anebo jedinci, kteří by chtěli promítat filmy v původním širokoúhlém formátu na 16mm, nepochodí. Kdo tedy zaručí, že černobílý film neskončí stejně? Kolorizace černobílých filmů

7) Umberto Eco, *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. „Film a doba“ 34, 1990, č. 1, s. 38–39; č. 2, s. 93–96; č. 3, s. 162–163.

8) c h e, *Schwarzweissmalereien*. „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 65.

vytváří unikátní situaci, která je prakticky bez precedentu: možnost vymazat masovou úpravou individuálních uměleckých děl znalost určitého uměleckého typu z povědomí budoucích pokolení dosud neexistovala.⁹⁾

❑ **Dekolorizace.** Lze kolorizovaný film vysílaný televizní stanicí anebo přehrávaný z kazety či z videodisku dekolorizovat a udělat opět černobílým? Jak tvrdí zastánci kolorizace, a dokonce i mnozí její odpůrci (většinou neznalí všech faktů), každý divák má možnost jednoduchým pootočením knoflíku barevné kontroly na svém televizním přijímači kdykoliv eliminovat barvu. To je pravda, nicméně řada znalců filmového vyjadřování považuje takto získaný „černobílý“ obraz za esteticky nesouměřitelný s původním obrazem monochromním. Americký filmový historik David A. Cook například píše: „Kolorizace značně přepracovává původní černobílou škálu, aby bylo možno použít procesu pohyblivého maskování, takže dekolorizovaný výsledek je spíše šedorůžový než černobílý.“¹⁰⁾ Švýcar Cornelius Schnauber s ním souhlasí: „Argument, že si divák přece může u vybarveného filmu barvu na svém televizním aparátu vypnout, je falešný argument, neboť u kolorizovaného filmu kontrasty bez barevného tónu existují jen mezi šedou a šedou, ale ne už mezi černou a bílou.“¹¹⁾

Aby televizní divák mohl vůbec přemýšlet o možnosti barvu na svém přístroji potlačit, musí především vědět, dívá-li se na kolorizovaný film, nebo ne. A to představuje další problém, neboť mnohé (především americké) televizní stanice se vůbec neobtěžují tuto informaci poskytnout. Výjimku zatím tvoří hrstka populárních amerických filmů (do konce roku 1991 jich má být 75) – oficiálně uznané „klasiky“, která se podle nedávného rozhodnutí Kongresu (1988) stala „národním kulturním dědictvím“ a obdržela speciální status. Tak například bude-li promítána v kolorizované verzi, musí být jako taková označena. Jiné filmy toto právo nemají. Podívejme se ale na věc realisticky: Kolik diváků si při každodenním oddávání se televizi uvědomí, že film, na který se právě dívají, byl původně černobílý? A kolik z nich nakonec tím knoflíkem poslední záchrany otočí?

❑ **Kolorizace – špička ledovce.** Jenže ono zdaleka nejde jenom o kolorizaci. Jako už tolikrát v historii umělecké tvorby jde o praktické implikace esteticko-materiální duality umění, vyúsťující ve spor o jeho kontrolu, manipulaci a ekonomické využití. Otázka vybarvování filmů je, jak poznamenává Schnauber, v celé této problematice jen špičkou ledovce,¹²⁾ nebo, jak píše britský filmový te-

9) Jistá analogie existuje v oblasti antické architektury a sochařství. Barvy, kterými tyto objekty kdysi hýřily, se dochovaly jen v minimální míře, a tak si dnes jen málokdo dovede představit, jak ve své době skutečně vypadaly.

10) D. A. C o o k, c. d., s. 90-1.

11) Cornelius S c h n a u b e r, *Ein Anschlag auf das kulturelle Erbe*. „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 65-66.

12) S c h n a u b e r, c. d., s. 65.

oretik John Belton, jen „...kapkou vody v kbelíku, pokud jde o tvůrčí práva“.¹³⁾ Ale zato je to otázka dobře identifikovatelná, pochopitelná většině lidí a využitelná médií, což jí umožnilo stát se ohniskem celého komplexu problémů týkajících se eroze integrity uměleckého díla a práva jeho tvůrce.

Spektrum neautorizované úpravy filmů (především těch, které jsou uváděny v televizi, ale nejenom tam) se rozrůstá v přímé závislosti s vědeckotechnickým vývojem, především rozvojem počítačů. Techniky, existující ještě před desetiletím jen na stránkách science fiction, jsou dnes již používány v běžné praxi. Lidé se jim obvykle nedovedou bránit. Mnohdy jde o metody tak rafinované, že je těžké je smysly vůbec zachytit. To ovšem neznamená, že na diváka nepůsobí.

Snad nejrozšířenějším způsobem manipulace filmů uváděných v televizi je **redukce širokoúhlého formátu** na formát standardní televizní obrazovky.¹⁴⁾ Při tom se ztrácí až 50% původní obrazové plochy. Následkem této estetické surovosti leží autorská fotografická kompozice díla v troskách.¹⁵⁾ Pro dobrého kameramana – například Vittoria Storara nebo Nestora Almendrose – musí být toto mrzačení mnohem bolestnější než například kolorizace. Redukce širokoúhlého formátu se dnes často používá ve spojení s technikou *pan and scan*, pomocí níž se při převádění filmu z celuloidové kopie na magnetický pásek selektivně snímá ta či ona část filmového pole. Má se tím mimo jiné zabránit trapným momentům, kdy ze dvou proti sobě sedících hrdinů se na obrazovce objeví třeba jen dva nosy s květinovou vázou na stole uprostřed. Technika *pan and scan* rovněž umožňuje přiblížit určité detaily. Takto „zpracovaný“ film se ovšem podstatně vzdaluje původnímu autorskému záměru. Jak podotýká Belton, „...nové techniky činí opticky vytvořené panorámování prakticky nerozlišitelné od skutečných pohybů kamery“.¹⁶⁾

Další technika, *time compression* (nebo také *lexiconning*) umožňuje promítat film zvýšenou rychlostí (asi o 10%), a to bez očekávaného narušení zvukové stopy. Televizní společnosti tím získávají čas pro zařazení reklam, zejména u delších filmů; také jim to pomáhá vměstnat filmy do předem vymezených programových úseků. Nezbytný přístroj, tzv. Lexicon Time Compressor (výrobek firmy Lexicon Corporation, Waltham, Massachusetts), je na trhu již od roku 1983; dnes se odhaduje, že jen ve Spojených státech je v provozu více než 1000 takových kompresorů filmového času.

Většina soukromých televizních společností filmy bezohledně **sestřihuje**, opět především z důvodů časových. Výjimečně může být do nich i včleněn cizí

13) John Belton, *The Shape of Money*. „Sight and Sound“ 57, 1988, č. 1, s. 44.

14) Dnes již existují i jiné televizní formáty. Tak například HDTV (High Definition Television) má poměr stran přibližně 5 : 8.

15) Většina televizních společností ve Spojených státech a v Kanadě promítá filmy tímto způsobem. Američtí filmoví tvůrci proto už po léta komponují své filmy s ohledem na tuto praxi. V poslední době se klade větší důraz na maskování (*letterboxing*), používané mnoha evropskými televizními stanicemi.

16) Belton, c. d., s. 43.

materiál, jako v případě Hitchcockova snímku *Okno do dvora*, do něhož jedna televizní stanice vmontovala třiminutovou snovou scénu, rovněž aby se lépe vešel do programové škatulky. Manažeři některých sítí si nejednou zahrají i na samozvané cenzory. Jindy pozmění stříhovou skladbu, zejména když se jim děj zdá být příliš komplikovaný a oni doufají, že takové „vylepšení“ jim polepší *Nielsen Ratings*,¹⁷⁾ jež jsou jak známo nejsvětější prioritou každé komerční televizní stanice.

Estetické škody páchá i cizojazyčný **dabing**, který silně narušuje subtilní audiovizuální strukturu originálních verzí. Tak například americký dabing britské distribuční kopie proslulého animovaného celovečerního snímku Paula Grimaulta *Král a pták* (*Le roi et l'oiseau*)¹⁸⁾ „zničil Prévertův krásný poetický dialog“.¹⁹⁾ Podobných případů jsou na tisíce. Nutno podotknout, že tyto manipulace nejsou téměř nikdy divákům oznámeny a že mnohé z nich jsou obecně těžko rozpoznatelné. V ojedinělých případech, například pokud jde o radikální zásahy do známých děl, se na začátku filmu promítaného v televizi objeví nic neříkající titulek „Edited for Television“ (upraveno pro televizi). A v neposlední řadě jde o narušování celkové struktury filmu zařazováním televizních **reklam** přímo do díla. Proti těmto zásahům blednou i tradiční nůžky oficiálního cenzora – alespoň v zemích s demokratickým uspořádáním. A tak se nelze divit, že režiséři, ale i kritici a teoretici na obou stranách Atlantiku se bouří proti všem aspektům manipulace s filmy.²⁰⁾ Jejich stížnosti a frustrace se hromadily už delší dobu. Otázka kolorizace byla, jak se zdá, jen tím příslowecným sarajevským výstřelem.

□ **Otázka autorských práv.** Ochrana integrity uměleckého díla a autorských práv je složitým mezinárodním právním problémem. V zásadě dnes existují dvě filozoficky hluboce odlišné právní koncepce:

1. **Kontinentální evropská**, v níž se umělecký výtvar pevně váže na osobu tvůrce. Podle ní mezi autorem a jeho výtvozem existuje „nerozlučitelné pouto“. Autor uměleckého díla požívá specifických morálních práv, která jsou, jak říkají Francouzi, *inalienable*. Patří k nim (a) právo své dílo zveřejnit (*droit de divulgation*), (b) autorský nárok (*droit de paternité*), jakož i (c) právo zabránit změnám

17) Údaje sledovanosti společnosti Nielsen poměrně přesně indikují „napojenost“ obecnstva na určitý program a jsou v přímé závislosti s objednávkami reklam, z nichž televizní stanice žijí.

18) Započat již roku 1947, tento první francouzský dlouhometrážní animovaný film byl uveden 1953 pod titulem *Pastýřka a komíník* (*La bergère et le ramoneur*) ve zmrzačené verzi, od níž se Grimault distancoval. 1963 ale odkoupil negativ, který v období 1967–1980 s Prévertovým přispěním přepracoval a rozšířil. Nová verze se roku 1980 dočkala obnovené premiéry pod názvem *Král a pták*.

19) Mark L e F a n u, *Paul Grimault: An Animated Life*. „Sight and Sound“ 59, 1990, č. 4, s. 218.

20) I Miloš Forman, filmař s bohatou osobní zkušeností s przniteli umění, se radikálně staví proti postupujícímu omezování autority filmového tvůrce. Podle jeho vyjádření jsou jakékoliv **alterace** filmového díla bez režisérova svolení absolutně nepřipustné. „Než bude schváleno zákonodárství, které zabráni pozměňování filmů bez režisérova souhlasu a dohledu,“ říká Forman, „vysílací stanice by měly oznamovat divákům, co v televizi vidí... Jinak je to „defraudace konzumenta“.“ (Citát z článku Johna Beltona, s. 45.)

díla, poškozujícím autorovu reputaci (*droit au respect de l'oeuvre*). Tato práva jsou mezinárodně zaručena Revidovanou Bernskou konvencí (článek 6-Bis) a poskytují režisérovi i slušný stupeň kontroly nad jeho dílem.

2. **Anglosaská** (zvaná též Copyright System), nevidí ve vazbě mezi tvůrcem a jeho dílem nic podstatného. Umělecká tvorba je v tomto pojetí především zbožím, které lze prodat a koupit, přičemž práva jsou v rukou vlastníka. Ten může, ale nemusí být autorem díla. Ve Spojených státech jsou například filmová práva obvykle v rukou producenta, podobně jako boty vyrobené továrním obuvníkem jsou vlastnictvím majitele továrny, alespoň dokud je neprodá. Je evidentní, že Copyright System minimalizuje režisérovu kontrolu nad snímkem, který natočil.

Filmoví tvůrci ve Spojených státech a Velké Británii (v zemích, v nichž vládne Copyright System) se tedy snaží prosadit úpravu zákonodárství, která by je přiblížila právní koncepci kontinentální – jde především o respektování zmíněného *droit au respect de l'oeuvre*. Británie jako člen Evropského společenství byla nucena v tomto směru podniknout pozitivní kroky. Jak se ale ukázalo, často šlo jenom o úpravy kosmetické. Ještě těžší bude probíjet podobné změny v USA, kde proti umělcům stojí zájmy gigantických produkčních a reklamních společností a televizních sítí.²¹⁾ Američané se dnes pokoušejí prosadit svou copyrightovou filozofii i mezinárodně (například prostřednictvím mezinárodní obchodní a tarifní dohody GATT). Švýcarský právní expert Marc Wehrli situaci shrnuje takto: „Zde se zrcadlí vzrůstající význam kulturního průmyslu, který stále více zřetluje klasické pojmy děl literatury a umění.“²²⁾

Právo autora má ovšem i své háčky, a to zejména v případě filmu, který je jak známo výtvozem kolektivním. Snahy o posílení autorské pozice režiséra narážejí na obavy a nesouhlas mnoha scenáristů a kameramanů. Také materiální přínos producentů je pro vznik filmu neoddiskutovatelný. A teoretici, kteří nikdy nezapochybovali například o Wellesově autorství *Občana Kanea*, už nebudou tak příznivě nakloněni paternitním požadavkům „autorů“ anonymního audiovizuálního braku vyráběného takřka jíc na běžícím pásu. David Docherty, autor fundovaného článku na téma filmového autorství a copyrightu, navrhuje neobvyklé řešení sporu, které stojí za úvahu: „Můžeme přenést ohnisko debaty na konzumenta, jenž má poměrně neproblematické právo na přesný popis produktu, který kupuje. Jestli mi někdo prodá lahvičku s laciným odporným parfémem jako Chanel No. 5, mohu ho vzít k soudu. Podobně tedy není nemožné prosadit právní

21) Spojené státy sice Bernskou konvencí podepsaly (1989, jako 80. stát), ale za podmínky, že koncepce autorského práva ve Spojených státech tím nebude v žádném směru dotčena. To zjistili například dědici režiséra Johna Hustona, kteří se pokoušeli zabránit televiznímu uvedení kolorované verze jeho filmu *Asfaltová džungle* (1950) ve Francii. Jejich žaloba byla zamítnuta pařížským apelačním soudem.

22) Marc Wehrli n, *Handelsware oder geistige Schöpfung?* „Neue Zürcher Zeitung“, 27. dubna 1990, č. 97, s. 66.

normu, která by chránila konzumenta před tím, aby mu byla nabídnuta reeditovaná televizní verze místo filmu původního. Právo diváka, spíše než právo autora, by mohlo být nejpłodnějším způsobem, jak ochránit autorskou kopii.²³⁾

Zvítězí čistě ekonomické zřetele nad integritou uměleckého díla, bude se umělcova pozice dále oslabovat, anebo dojde k její renesanci? Je kolorizace filmů precedenem, který v budoucnu umožní podobné zásahy do literatury, hudby a malířství? Vypadá to, že střetnutí teprve začíná.

23) David D o c h e r t y, *Director's Rights and Copyright*. „Sight and Sound“ 57, 1988, č. 3, s. 158.

SUMMARY

To the Problem of Film Colorization

Jan Uhde

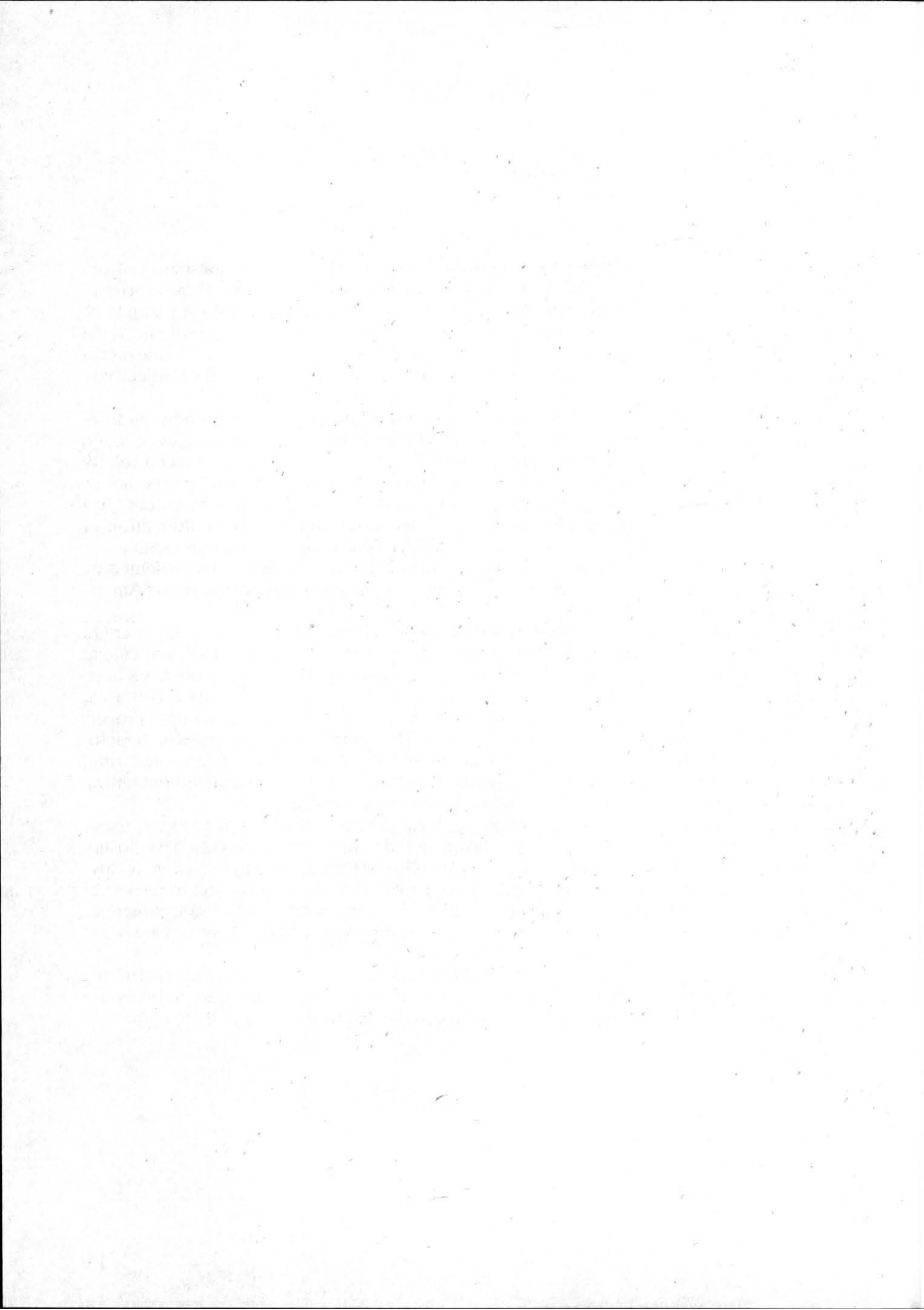
In recent years, there has been an animated discussion regarding the colorizing of old monochrome motion pictures. This technological process resulting from the advances in computer technology makes it possible and economical to introduce colour into any film to be shown on TV, or projected on a tape or laser videodisc. There are far-reaching aesthetic, legal and economical implications of this new technique. They are frequently discussed in the media and elsewhere; generally, these discussions are rather emotional, and in need of objectivity and hard facts.

Historically, the efforts to make polychrome films are as old as motion pictures themselves. The colour photography succeeded hand-tinting and film toning and eventually, the television also became a polychrome medium. Many viewers today have been totally raised through the colour TV and as a result, they perceive the monochrome image not as another aesthetic expression but as an image *lacking colour*. This „seduction by colour“ has been realized by the entertainment industry who is trying to introduce the colorization of monochrome films on a large scale. There are basically three main colorization techniques: Tracking (conducted by the Canadian-American Colorization Inc.), masking (represented by Colour Systems Technology in Los Angeles), and the fully digital pixel-colorization (American Film Technology).

The colorizers are enthusiastic about this new opportunity to „make great films better“ (a WTBS top executive) and to register big profits. However many film directors, critics and other artists are strongly opposed to colorization. Numerous aesthetic arguments have been presented, such as the fact that the future audiences will be presented a falsified historical perspective. Nevertheless, the controversy seems to reach far beyond the colorization proper. There is the question of unauthorized manipulation of films (and other art works) which includes widescreen format reduction, pan-and-scan, time compression, wanton film censoring, shortening, re-editing and careless dubbing, without director's permission and without telling the viewer. What is really at stake, is the author's control over his work.

Internationally, two philosophically opposing legal concepts of the author's rights exist: In countries of the continental Europe this right, anchored in the Berne Convention, is closely tied to the author as person; in the United States and Great Britain, the Anglo-Saxon „Copyright System“ rules. Here, the author's rights are considered strictly as property; in respect to motion pictures, this property belongs to the producer. This considerably reduces the directors' clout. Despite joining the Berne Convention in 1989, the United States kept its Copyright System.

The artists' efforts to safeguard their rights have been so far only partially successful; the opponents which include powerful film and television production companies' lobbies are extremely powerful. This important conflict is expected to continue in the years to come.



Ricciotto Canudo

Informace a reference o Canudovi (1879–1923) se objevují v Aristarkových Dějinách filmových teorií (Praha 1968) hned na několika místech. Není divu. Aristarco patří k těm – a není jich málo –, kteří považují Canuda jednoznačně za zakladatele teorie filmu a za tvůrce filmové kritiky. Také J. Toeplitz si uvědomil, že Canuda trochu odbyl, a doplnil český překlad prvního svazku svých Dějin filmu o biografickou poznámku. Dojem, který vyvolává předložený Canudův text, přímo nabádá k tomu, připomenout si aspoň trochu situaci, za níž se rodilo jeho zaujetí pro film.

Canudo, původem Ital, žije hned od prvních let 20. století v Paříži. Jako hudební estetik a kritik, romanopisec a básník, dramatický autor a divadelní kritik je každodenně ve styku s díly uměleckých avantgard. Svůj časopis *Montjoie!* jim nabízí jako tribunu pro vzájemné poznávání. O filmu začíná psát v roce 1907. Přednášku, v níž mluví poprvé veřejně o filmu jako *sedmém umění*, přednesl 29. března 1911 v Latinské čtvrti. V časopise *Cinéa* z 13. května 1921 vzpomíná, že již dva měsíce po přednášce se toto označení pro film běžně užívalo v hovorové řeči. Canudo zařadil film do středu tehdy značně preferovaného pojetí soustavy uměleckých druhů, mezi umění prostorová (architektura, sochařství, malířství) a umění časová (hudba, tanec, poezie). „Sedmé umění“, argumentuje, protože Architektura a Hudba, dvě nejvyšší Umění, se svými doplňky Malířstvím, Sochařstvím, Poezií a Tancem tvořily až dosud hexa-rytmický chór estetického rytmu století. Canudo se domníval, že umění, která se zrodila před filmem a která vznikala vždy jako jedno z druhého, našla ve filmu své dovršení. Dle něho je tedy film současně jedním ze sedmi umění i syntézou všech ostatních. Přitom ovšem má film své „specifikum“, nikdy se nesměšuje s žádným z druhých umění, od nichž si vypůjčuje některé tvary a s nimiž ho spřiznňují některé jeho vlastnosti.

Canudo vystupuje zvláště ostře proti hledání analogií mezi filmem a divadlem. Je to v době, kdy vznikaly filmové společnosti, jejichž cílem bylo přenášet, a to velmi doslovně, na plátno nejslavnější díla literatury a divadla. K těmto podnikatelským kruhům právě patří pánové de Montépin a Decourcelle, o nichž mluví Canudo s takovým despektem. Stálo by za to vědět, zda při tomto odsuzování měl Canudo na

mysli i tu činnost P. Decourcella, díky které udělal z divadelního komika Prince–Rigadina skoro proti jeho vůli oblíbeného filmového komika.

Postupy a funkce tehdejších divadelních režisérů považuje pro film za tak nevhodující, že raději nemluví o filmovém režisérovi, ale zavádí nové označení – ekra-nista.

O Canudovi se také právem traduje, že dal nový specifický filmový obsah termínu *fotogenie* užívanému již dříve např. ve výtvarném umění. Pro Canuda je to vše, co on chápe jako filmovost. Pojetí fotogenie se ovšem – s Dellukem a dalšími – dále proměňovalo.

Elán, se kterým se Canudo věnoval filmu, ho přivedl k založení prvního filmového klubu, Klubu přátel sedmého umění – Club des Amis du Septième Art (CASA) a k vydávání časopisu La Gazette des Sept Arts.

Aristarco v uvedené knize správně hodnotí neudržitelnost Canudovy teorie sedmi umění. Tím se ale nijak nesnižuje jeho význam předchůdce a průkopníka, který nadto v mnohém viděl velmi jasně dopředu, který dobře formuloval řadu problémů a před-jal některé základní principy pro jejich řešení (např. možnost slučování technik), který do filmové terminologie uvedl výrazy dodnes užívané. Status umění a filmového umění je už jiný, ale jedna z nejvýznamnějších filmových edic, vydávaná pa-řížským nakladatelstvím Le Cerf, která se blíží ke stému svazku, se stále jmenuje Sedmé umění.

Ke 100. výročí Canuda, který se narodil 2.1.1879 v Bari v Itálii, byl v jeho rod-ném městě uspořádán mezinárodní kongres. Materiály z něho do publikace sestavil Giovanni Dotoli.

Přemysl Maydl

TEORIE SEDMI UMĚNÍ

Ricciotto Canudo

Teorie sedmi umění se rychle prosadila proti všem jiným úvahám a šíří se po celém světě. Za všeobecného zmatení žánrů a idejí přinesla přesné určení znovunalezeného pramene. Nepyšním se tímto objevem, vždyť každá teorie je objevem principu, který ji řídí. Konstatuji její šíření, stejně jako jsem vyhlášením této teorie konstatoval její nutnost.

Bezpočetní a neblazí filmoví kramáři se sice domnívali, že si přivlastnili slovo „Sedmé umění“, které ihned pozvedne význam jejich výroby a jejich obchodování, ale odpovědnost plynoucí ze slova „Umění“ nepřevzali. Jejich výroba zůstala stejná, z odborného hlediska více nebo méně dobře organizovaná; jejich obchod je, podle vzrůstu nebo poklesu všeobecné emotivity, střídavě kvetoucí nebo prostřední. Jejich „umění“, kromě těch případů, kdy ekranista dokáže chtít a prosadit svou vůli, zůstává skoro všude na úrovni toho, s čím přicházel Xavier de Montépin a jiní Decourcellové. Ale Film jako umění totální syntézy, toto báječné novorozené Stroje a Emoce, přestává křičet a vstupuje do svého dětství. Jeho dospívání bude brzo ponoukat jeho inteligenci a rozmnožovat jeho sny; žádáme, aby se urychlil jeho rozmach a aby se uspíšil příchod jeho mladosti. **Potřebujeme Film, abychom vytvořili totální umění, k němuž všechna umění odevždycky směřovala.**

A tu je třeba, abych ještě jednou rychle vysvětlil teorii, kterou dobře informované kruhy studují pod jménem „Teorie Sedmi umění“. Znovunalezený pramen nám ji odhaluje v celé její průzračnosti. Vidíme v něm, jak se z lidského mozku vynořila dvě umění, aby mu umožnila zachycovat všechnu prchavost života, bojovat tak proti smrti podob a forem a obohacovat řady generací **estetickou zkušeností**. Na úsvitě dějin šlo o to, dotvořit život tím, že se vyzdvihne nad efemérní reality, že se potvrdí věčnost věcí, jimiž se lidé dojímalí. Přáním bylo vytvořit **ohniska emoce**, schopná šířit na **všechny generace** to, co jeden italský filozof nazval „estetické zapomenutí“, tzn. potěšení ze života vyššího než život a z umocněné osobnosti, kterou se může každý obdarovat mimo a nad svou vlastní osobnost.

Poznamenal jsem již ve své Hudební psychologii kultur, že kdysi dávno formulovala Architektura a Hudba nezprostředkovaně onu neúprosnou potřebu prvotního člověka „zajmout“ pro sebe všechny výtvarné a rytmické síly své existence. Ten objevil Architekturu a Hudbu, když stavěl svou první chýši a když tancoval svůj první tanec s prostým doprovodem hlasu, který kadencovaly údery jeho nohou o zem. Potom zkrášlil Architekturu prvními vyobrazeními bytostí a věcí, na něž chtěl uchovat vzpomínku, a současně připojil k Tanci artikulovaný

výraz svých citů: slovo. Tak vynalezl Sochařství, Malířství a Poezii; zpřesnil svůj sen o dlouhém trvání v prostoru a v čase. Od té doby se před jeho smysl stavělo estetické hledisko.

Poznamenávám hned, že zatímco Architektura, zrozená z docela materiální potřeby prostředí, se prosazovala před svými doplňky Sochařstvím a Malířstvím velmi individualizovaně, prodělávala Hudba ze své strany proces přesně obrácený. Hudba, zrozená ze zcela duchovní potřeby povznesení a vyššího zapomenutí, je opravdu intuicí a organizací rytmů, které řídí celou přírodu. Nejprve se ale projevovala ve svých doplňcích, v Tanci a v Poezii, a až po tisíciletích dospěla ke svému individuálnímu osvobození, k Hudbě vně tance a zpěvu, k Symfonii. Než se stala tím, co nazýváme čistou hudbou, existovala jako rozhodující entita každé orchestrace lyrična, kráčející před Tancem a Poezií.

Když jsou všechny tvary v prostoru dříve než jakákoliv Architektura, nejsou všechny rytmy v Čase dříve než jakákoliv Hudba?

Dnes se „pohyblivý kruh“ estetiky konečně triumfálně uzavírá v totálním splynutí všech umění, kterému se říká Kinematograf. Vezmeme-li elipsu jako dokonalý geometrický obraz života, to znamená pohybu – pohybu naší zeměkoule zmáčknuté na pólech –, a promítneme-li ji na horizontální rovinu papíru, jeví se umění, každé umění, takto: Stovky lidských století volali lidé do této elipsy v pohybu své nejvyšší společné aspirace, vzpínající se vždy na vrších staletí a na vzrušeních individuální duše. Všichni lidé – bez ohledu na historické, geografické, etnické nebo etické klima – dosahovali nejhlubší potěšení, spočívající docela prostě v nejintenzívnějším „sebezapomenutí“, když na sebe navíjeli odolné spirály estetického zapomnění. Toto vznešené zapomínání spatřujeme v gestu bílého, černého nebo žlutého pastýře, vyřezávajícího něco z větve stromu v bezútěšnosti své samoty. Po všechna staletí až do našeho však zůstávala obě Umění a jejich čtyři doplňky u všech národů země stejná. Prohlášení národních falang školometů o vývoji umění jsou jen prázdným žvaněním.

S ničím nesrovnatelná je naše doba svou vnitřní a vnější dynamikou, novou tvorbou vnitřního a vnějšího světa, zrodem až dosud netušených vnitřních a vnějších, fyzických a náboženských sil.

Naše doba syntetizovala božským elánem četné zkušenosti člověka. Dali jsme dohromady všechny stránky praktického a citového života. Oženili jsme Vědu s Uměním, chci říci objevy – a ne údaje vědy – s ideálem Umění, aplikující je vzájemně tak, abychom mohli **zachytit a fixovat** rytmy světla. To je film.

Sedmé Umění tak smiřuje všechna ostatní Umění. Obrazy v pohybu. Výtvarné Umění rozvíjející se podle norem Rytmičského Umění.

Zde je jeho místo v zázračné radosti, kterou právě přisoudil modernímu člověku pocit jeho trvání. Tvary a rytmy, to, co se zve Životem, tryskají z otáček kliky promítacího přístroje.

**Žijeme první hodinu nového Tance Múz kolem nového mládí Apolóna.
Rondó světél a zvuků kolem nesrovnatelného zdroje: naší moderní duše.**

Přeložil Přemysl Maydl

Studie R. Canuda Teorie sedmi umění byla zařazena do posmrtně vydaného souboru Canudových přednášek a článků L'usine aux images/Továrna na obrazy, Ženeva 1927. Český překlad vychází z publikace textu v antologii L'art du cinéma, Paris 1960, sestavené Pierrem Lherminierem, s. 38–41. Název stati pochází od P. Lherminiera.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60607

1974

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60607
1974

Francesco Casetti

Nepřipadne někomu v čase poststrukturalistických dekonstrukcí jako anomálie Casettiho pokus o uspořádané zachycení vývoje a dnešního stavu obecnějších metodologických problémů filmové teorie? V postmodernismu se zajisté projevuje kromě jiného i přesvědčení o ztrátě „poslání“ teorie, o nepotřebnosti a nesvéprávnosti hierarchizace poznávacích postupů a vytvářených uměleckých hodnot, a tedy i neúcta k systematickému zkoumání. Rození nového paradigmatu však neznamená, že dosavadní vědění a přístupy mizí. K jeho úplnějšímu pochopení stojí za to, ba je zřejmě nezbytné, zamýšlet se nejen nad tím, co vlastně dosavadní pohledy a poznatky znamenaly ve své době, co přinesly do celkového poznání, ale uvědomovat si také, co se s nimi děje dnes, jak se proměňují, do jakých nových relací vstupují.

Pro tyto úkoly je Francesco Casetti, jak dosvědčuje přeložená stať, dostatečně vybaven díky své vědecké přípravě, informacím a zkušenostem z výzkumných projektů, na nichž dlouhodobě pracuje, z pedagogické a publikační činnosti, z italského i mezinárodního intelektuálního prostředí, v němž se pohybuje. Charakterem tematického zaměření a funkcí studie je dáno, že se v ní neuplatňuje živý, konkrétní, často velmi metaforický styl jiných Casettiho textů.

I když italská filmová kritika, historie a teorie byla a je také terčem četných kritických soudů, má ve srovnání se stavem v některých jiných filmově rozvinutých zemích řadu předností. Není na místě rozebírat politické, kulturní a ideologické okolnosti, které vedly v Itálii v poválečných letech jak k rozmachu filmové tvorby, tak k bohatosti diskusí a četnosti publikací o filmu, a to nejen v souvislosti s neorealismem. Filmová problematika se v nich setkává a střetává s italskými filozofickými, estetickými, literárněvědními a lingvistickými úvahami (B. Croce, A. Gramsci, G. Della Volpe, G. Gentile, G. Dorflès ad.). Italští kritici a teoretici (L. Chiarini, U. Barbaro, J. M. Lo Duca, G. Aristarco ad.) se seznamují – většinou dříve a více než jinde – s klasickým a stěžejním zahraničním myšlením, z něhož se také dosti pilně překládá. Snad právě proto jsou Italové méně unáhlení v přijímání krátkodobějších, spíše jen módních vln. Dost výmluvný je v tomto směru jejich vztah k francouzské filmové sémiotice, se kterou sice spolupracují, ale zároveň s ní hned od jejího vzniku

velmi věcně polemizují (E. Garroni, P. P. Pasolini, U. Eco). Tento vývoj je velmi dobře reflektován v četných pracích Gianfranka Bettetiniho (kromě jiných např. *Cinema: lingua e struttura* / Film: jazyk a struktura, 1968; *Produzione del senso e messa in scena* / Tvorba smyslu a režie, 1975; *Tempo del senso* / Čas smyslu, 1979; *La conversazione audiovisiva* / Audiovizuální konverzace, 1981). Bettetini je profesorem univerzity v Milánu, kde byly již ve školním roce 1951–1952 zavedeny volné kursy filmové kultury.

Francesco Casetti, narozený v roce 1948, pracuje také na této univerzitě. V roce 1973 uveřejňuje společně s Bettetiniem ve zvláštním filmovém čísle pařížské Revue d'Esthétique článek o sémiologii audiovizuálních komunikačních prostředků a o problémech analogie. Definují v něm sémiotiku „ne jako vědu o znacích v jejich obecné povaze jednotlivých entit nebo prvků schopných přenášet smysl, ale jako vědu o označující operaci, vědu, která je paradoxně proti znakům, přinejmenším v jejich nejtradičnějším pojetí“. Po monografii o Bernardu Bertoluccim vydal Casetti kritický a historický přehled teoretických výzkumů filmu od roku 1945 v esejí *Teorie del cinema dal dopoguerra ad oggi* (1978). Od konce 70. let se také v Itálii stává dominantou filmové sémiotiky zájem o text. „Na film se myslí,“ říká Casetti, „jako na text ... koherentní a dokončený diskursivní celek, skrze nějž se realizují strategie komunikace.“ Casetti se stává jedním z předních představitelů výzkumu pragmatické dimenze filmu. Pragmatika, původně definovaná jako „studium vztahů mezi znaky a interprety“ (Ch. W. Morris), je dnes chápána jako studium vztahů mezi textem a kontextem. Casetti je mezi těmi, kteří přikládají kontextu a jeho interakci s filmem během komunikační akce zásadní význam. Kontextem je mu celá časoprostorová situace tvorby, produkce a recepce filmu, svázaná se všemi verbálními, výtvarnými a audiovizuálními promluvami, které ji doprovázejí. Nejzávažnějším příspěvkem k badatelskému programu, který tato náročná tematika představuje, je Casettiho kniha *Dentro lo sguardo* (Uvnitř pohledu) z roku 1986. Její přepracované francouzské a španělské vydání vyšlo v r. 1990 s úvodem Christiana Metze, v němž Casettiho práci nejen vysoce oceňuje, ale doznává, že ho přiměla k rozhodnutí věnovat se plně studiu filmového „výpovědního procesu“. Doslovný překlad titulu, který dostalo Casettiho dílo ve Francii, je „Z jednoho pohledu druhý. Film a jeho divák“. Předmětem je rozbor způsobů, jimiž je konstituován a řízen divák filmem (demonstrováno na vybraných současných filmech). Casettiho opus se zřejmě stane povinnou četbou vážnějších zájemců o filmovou teorii.

Přemysl Maydl

EPISTEMOLOGICKÉ PROSTŘÍHY V POVÁLEČNÝCH TEORIÍCH FILMU

Francesco Casetti

1. Zvláštnost teorií filmu po roce 1945

V dějinách filmových teorií nepředstavuje druhá světová válka, aspoň na první pohled, žádný předěl. Proudny, které se po r. 1945 silně prosazují, např. zhodnocení realistického rozměru, tkvějí svými kořeny v diskusi započaté koncem 30. let. Paralelně s tím nalézají po válce své využití některé výzkumné orientace, které charakterizovaly předválečné období, např. zkoumání filmové řeči. Proč tedy považovat světový konflikt za jakési rozvodí? Proč z něho dělat přelom?

Za tímto zdánlivě samozřejmým pokračováním témat jednoho období v dalším vystupuje od roku 1945 skutečně řada zcela nových jevů, které proměňují formy a smysl teoretické reflexe a které se časem radikalizují. Prvním z těchto jevů je **akceptace** filmu jako faktu kultury, od té doby velmi rozšířená. Až do roku 1945 se zdálo, že se teoretické rozpravy vedou převážně z nezbytnosti prosazovat nové médium: srovnávat ho s jinými uměleckými druhy, zdůrazňovat jeho bohatost a potenciality, vychvalovat jeho úspěchy. Cílem těchto rozprav bylo vyvést film z marginálního postavení, do něhož byl uzavřen, a udělat z něho předmět zaslouženého respektu. Po válce už film přestává pociťovat potřebu být obhajován ex offio. Existuje samozřejmě značná konfúze, která je dílem stálých návštěvníků vyšších sfér umění a myšlení, a existuje široký odpor ze strany strážců tradice. Většině intelektuálů je ale legitimita nového média stále zřejmější.

Je to způsobeno přinejmenším dvěma skutečnostmi: Jednak se ukázalo, že film je schopen přinášet stejně dobře svědectví o duchu doby jako otevírat prostor pro individuální tvořivost; zároveň se samo vymezení kultury postupně tak rozšířilo, že zahrnuje i banální počiny, zvykové a rutinní chování. Z tohoto hlediska se známý dopis Croceho, jímž připouští – v roce 1950 – že film může být uměleckým dílem, stal překonanou epizodou, o níž nestojí zato diskutovat.¹⁾

V téže době se experiment s filmologií, s vědou zrozenou v roce 1947 – díky níž se kinematografie dostává na úroveň předmětu univerzitního

1) Zůstaňme v Itálii a připomeňme úlohu, kterou sehrály knihy jako antologie *L'arte del film*, kterou vydal Quido Aristarco v Miláně v r. 1950.

bádání – jeví jako potvrzení statutu, který od nynějška novému médiu všichni přiznávají.²⁾

Druhý jev, který je nutno podtrhnout, je zdůraznění **specializovaných aspektů** teorie filmu. Před válkou byla diskuse o filmu otevřena pro každého, kdo se jí chtěl účastnit: pro režiséry, literáty, kritiky, hudební vědce a psychology byla snadno dostupným místem dohadování. Kdo se účastní debaty po válce, začíná tím, že podává důkazy o určité kompetenci: když vystupuje, opírá se o velmi přesné vzdělání – pokud nemluví na základě nějaké profese. Je tomu tak proto, že se mění instituce, v nichž se dělá teorie: Už to nejsou kulturní časopisy, které věnují novému médiu zvláštní čísla (italskými příklady byly *Solaria* nebo *L'Italiano*³⁾), ale filmové časopisy, podílející se na nepřetržité debatě, které jsou často zbaveny popularizačních povinností a jsou ochotny přijímat články propracované do všech detailů. (Zůstaňme stále v Itálii: *K Bianco e Nero*, časopisu existujícímu již před válkou, se připojují *La Rivista del cinema italiano*, *Cinema nuovo*, *Filmcritica*, atd.) Již to nejsou soukromé kroužky nadšených amatérů (v Itálii např. Ferrieriho „*Convegno*“), ale výzkumné a nátlakové skupiny, kolem nichž se shromažďují specialisté oboru („*Cinecircolo romano*“). Kinematografickou výuku už nerozvíjejí jenom profesionální filmové školy (*Centro sperimentale di cinema*, ale též univerzity (od poloviny 60. let: Urbino, Turin a Janov).

Přesněji řečeno rozehrává se specializace nejméně na třech úrovních. Rozestup je především mezi teoretickou a běžnou řečí. Obvyklý slovník, trochu zabarvený odbornou terminologií („montáž“, „fotogenie“), je nahrazován skutečně odborným slovníkem, tkaným ze slov, která se nedají bezprostředně dešifrovat. Filmologie, která může sloužit znovu za příklad, navrhuje skutečně nový slovník („filmofanický“, „profilmový“, „diegetický“, atd.).⁴⁾ Podobně se bude v 60. a 70. letech chovat sémiotika a psychoanalýza, obě tíhnoucí k specializované lexikalizaci („syntagmatický“, „ikon“, „vazba“, atd.).

Existuje dále rozestup mezi teoretickou a kritickou činností. Plodné styky, při nichž byla první činnost jakýmsi „svědomím“ druhé, jsou poznenáhlu nahrazovány vzájemnou lhostejností: Kategorie vypracované jedněmi už nemají bezprostřední dopad na promluvu druhých. V tomto směru je příznačný vznik výlučně

2) K opravdovému vstupu filmu na univerzitu, a to jako samostatného předmětu, dochází později: v Itálii uprostřed 60. let, ve Francii, v USA, v Anglii během 70. let. Důležitost Filmologického institutu pařížské Sorbonny spočívá v tom, že oficializoval zájem o kinematografii, přesně řečeno její „akceptaci“ specialisty „zavedených“ oborů jako psychologie a sociologie.

3) „*Solaria*“, 1927; „*L'Italiano*“, 17 – 18, 1933. Připomeňme také publikování „kultivované kritiky“ v literárních revuích jako „*Il Baretto*“ nebo „*La Fieralotteria*“ a opět „*Solaria*“. Připomeňme především články otiskované systematicky v „*Convegno*“ a v jeho příloze „*Cineconvegno*“. Teoretické články nechyběly dokonce ani ve filmových časopisech jako „*Cinematografo*“ nebo později „*Cinema*“. Většina těchto časopisů měla ovšem před válkou úlohu čistě popularizační, propagační nebo profesionálně informační.

4) Jde o termíny z glosáře ve sborníku *L'Univers filmique*, který vydal Etienne Souriau v Paříži v r. 1953. Pozn. překl.

teoretických časopisů, jako jsou Screen, Iris nebo Hors Cadre. Pro tyto časopisy není důležité diskutovat o filmech, ale diskutovat o způsobech, jak se o nich může mluvit.⁵⁾

Jde konečně o přerušení styků mezi teorií a praxí. Nejen že mizí postava studijně zaměřeného režiséra, ale ztrácí se dřívější rozdělení úloh, které dovolovalo vystupovat teoretikovi současně jako rádce a prorok a režisérovi jako svědek a objevitel. Dochází k neschopnosti komunikace, kdy jeden sní o kinematografii, která neexistuje, ale kterou přesto nepřestává navrhopvat, a druhý dělá film, který chce – nebo může dělat, aniž by se zabýval připomínkami, které mu jsou adresovány.⁶⁾

Třetí jev, který je třeba brát v úvahu, je **internacionalizace** debaty. Před válkou se diskuse odehrávala především v domácím rámci. Nechyběly samozřejmě teorie, které překračovaly hranice jednoho státu (máme na mysli úvahy Sovětů), ani plodné výměny (myšlíme stále na styky mezi italskými a francouzskými intelektuály), ale zpracování bylo v podstatě autochtonní. Po válce se jednoduchá národní panoramata lámou a ponechávají volné pole pro myšlenkové proudy, které jsou k sobě často velmi lhostejné, zatímco se posilují komunikativní kanály mezi zeměpisně velmi vzdálenými skupinami, které mezi sebou vedou nepřetržitou diskusi. Způsob, jakým jsou v zahraničí přejímány italské úvahy o realismu, formy meziuniverzitní spolupráce podnícené filmologií, schopnost sémiotiky ke sdružování, všechno to dosvědčuje, do jaké míry nerespektuje zpracovávání idejí národní hranice, ale operuje v globálním kontextu.⁷⁾

Máme tedy **akceptaci** filmu jako faktu kultury, **specializaci** vystupování a **internacionalizaci** debaty. Vykreslené panoráma je záměrně schematické, nebere v úvahu pomalost, se kterou se některým jevům podařilo projevit, ani návraty zpět, k nimž čas od času došlo. Toto panoráma odhaluje hlavní vývojové tendence. Tyto vývojové tendence ovšem nalézají po válce nejen prostředky, jak se vždy výrazněji projevit, ale dosahují toho, že se stávají opravdovými konstantami. Teorie to pociťuje natolik, že dostává jiný profil a jinou závažnost. Na úvahy po roce 1945 se v tomto smyslu možno skutečně dívat jako na obdařené svou vlastní **specifičností**.

Vedle těchto již uvedených tří jevů je ještě čtvrtý, který hraje neméně důleži-

5) Je nutno poznamenat, že se štěpí také kritika: na kritiku, která nechce ztratit kontakt s teorií (která se případně sama představuje jako teoretická činnost) a zdůrazňuje své rysy zasvěcenosti a speciality natolik, že referuje o filmech doslova neviditelných. A na populární kritiku, která se postupně zbavuje sebemenšího obsahu do té míry, že se už neodlišuje od novinové zprávy nebo reklamního letáku.

6) Dvěma posledními údobími, během nichž platila úzká dohoda mezi produkcí a teorií, byly neorealismus a nová vlna (pro způsob, jímž se začaly požadavky rozbíhat, jsou ale také příznačné často nesnadné vztahy mezi Cinema nuovo a italskými autory). Teorie užívá bez váhání avantgardní film 70. let, ale více jako záminku nebo fetiš než jako partnera.

7) Nechybějí přirozeně zpětné nárazy: Během 2. poloviny 80. let je vidět např. ve Spojených státech reakci proti „importovaným“ teoriím a pokusy vypracovat „americkou“ teorii filmu (zvláště s nástupem kognitivní psychologie).

tou úlohu: **pluralita** způsobů, jak postupovat. Tím se nechce říci, že teorie filmu před válkou byla absolutně kompaktní; byl nadbytek různých témat, zájmů a vnímavostí. Co se však po roce 1945 změnilo, je pocit, že rozdílnost se může týkat také forem stavby teorie, motivací, které ji podporují, zaměření, která ji orientují. Objevuje se zkrátka idea možné mnohosti **paradigmat**. Právě tento bod nyní prohloubíme.

2. Tři paradigmata, tři generace

Nejeden odborník má dojem, že v posledních čtyřiceti padesáti letech prošly kinematografické teorie radikálními proměnami, a to jak v rovině zastávaných pozic, tak v rovině účelů, připisovaných výzkumu, prostředků jeho provádění a jeho referenčních rámců. Tento dojem je, jak jsem již řekl, pociťován nejedním odborníkem.

Ve studii z roku 1965 upozorňuje např. Christian Metz, jak se promluvy, které se chtějí zabývat filmem jako takovým – tedy oblastí vně novinářských historek, dějepisecckých monografií a kritiky v užším slova smyslu – dělí na dvě značně odlišné kategorie. Na jedné straně existuje „interní“ přístup k filmu, rozhodnutý prokázat jeho příslušnost do sféry **umění** a na tomto základě pozorně osvětlit všechnu jeho vnitřní bohatost; na druhé straně existuje „externí“ přístup, který přemýšlí o filmu jako o objektivním **faktu**, u něhož je vhodné rozlišovat separátně psychologické, sociologické, ekonomické a další rozměry. Pro tento typ výzkumu se hodí obracet se k různým vědám (Ch. Metz: *Jedna etapa v uvažování o filmu*, otištěno v „Critique“ 214, znovu v *Essais sur la signification au cinéma*, Paříž 1972). Dudley Andrew přináší o devatenáct let později, a ve zcela jiném kulturním kontextu, nové rozlišení: Na jedné straně jsou teorie, které zacházejí s množinou filmů jako se zásobárnou příkladů, na něž se aplikují již zcela systematizované kategorie, ať jsou sémiotické, psychoanalytické nebo ideologické; na druhé straně jsou teorie, které přemýšlejí o filmu jako o místu **dotazování**, s nimiž je možno najít soulad a na jejichž základě lze formulovat vždy propracovanější kritéria pozorování.

Svědectví bychom mohli rozmnožovat, ale Metz a Andrew již poukázali na podstatné. Poskytují nám konkrétní ukázkou toho, jak odborníci v této oblasti vnímají existenci přesných kontrastů ve způsobu teorie, a především nás zpravují (jeden pro 50. – 60. léta, druhý pro 70. – 80. léta) o ústředních jádrech, kolem nichž se tyto kontrasty rozvíjejí. Vraťme se k opozicím, které oba vyvolávají, totiž k opozicím mezi zájmem o film jako umění a jako fakt; a k opozici mezi užíváním filmů jako příkladů nebo jako dotazování. Demarkační čára je dosti jasná, jde jen o to, podívat se na ni podrobněji.

Během 50. – 60. let se odehrává konflikt mezi těmi, kdo považují film za výrazový prostředek, prostřednictvím něhož se projevuje osobnost, ideologie a kultura, a těmi, kdo ho považují za objektivní realitu, kterou je nutno zkoumat v jejích uchopitelných složkách a v chodu jejího fungování. Máme tedy na jedné

straně v podstatě **estetickou** a koneckonců **existencialistickou** promluvu a na straně druhé promluvu, která chce být **vědecká**, a je tedy připravena vzít za svou problematiku **metodickou**.

Jedni chtějí dospět k určení základní povahy jevu, aby mohli vyzvednout jeho originalitu; druzí z něho spíše chtějí vytěžit řadu pozorování, která by vzájemně konfrontovali, užili jako pracovní náměty a ověřili za pomoci nových pokusů. Jedni se navíc snaží uchopit film v jeho totalitě, jako by chtěli poznat všechny jeho stránky jediným pohledem; druzí se naopak snaží rozlišit různé perspektivy, které ho mohou integrovat, každá spjatá s určitým typem pohledu, a tedy s určitým typem výzkumu. A konečně jedni, když vykreslili základní rysy jevu, jsou jimi motivováni k návrhům, které vývojové tendence mají sledovat; druzí po prošetření některých opakujících se dat dospívají ke stanovení zákonů, jimiž budou vysvětlovat, co se stane.

Přejdeme nyní k 70. a 80. létům. Vědecký nebo metodický výzkum se prosadil, ale je, aby se tak řeklo, na obtíž. Potřeba vypracovat výzkumné nástroje skončila často u toho, že převládla nad zkoumáním faktů; nabízené modely se staly důležitější než výsledky vyvozené z jejich aplikace, kinematografie se stala spíše zásobou „příkladů“ ke schematizaci než „dotazováním“ filmů na to, co jsou. Zde tedy vystupuje nová hraniční čára. Konflikt se situuje mezi **analytický** a **interpretační** přístup. První postupuje průzkumy, poznámkami, měřením a sondážemi, druhý je jakousi konfrontací, schopnou postupně pozměňovat oba protagonisty. První nadto preferuje užívat na film již osvědčená kritéria pozorování, jejichž produktivita nezávisí na typu studovaného jevu; druhý se snaží experimentovat s kategoriemi, které ač nejsou **ad hoc**, jsou přece jenom zjevně ovlivněny specifickostí zkoumané oblasti. První konečně směřuje, aspoň ve vztahu ke zvolené perspektivě, k sestavení co možná nejúplnějšího obrazu pozorované skutečnosti; druhý ví, že jeho otázky jsou nevyčerpatelné, a přece je nepřestává formulovat, využívaje nejmenšího náznaku odpovědi. První zkrátka vidí ve filmu jasně vymezenou oblast, použitelnou jak v jejích jedinečných aspektech, tak v jejích základních liniích; druhý v ní naopak vidí realitu otevřenou, neredukovatelnou na fixní formuli, připravenou odkrýt zahalené stránky, místa ve stínu a skrytá zákoutí.

Proti estetickému diskursu stojí tedy diskurs vědecký; a po vítězství tohoto stojí analytický diskurs proti diskursu hermeneutickému. Oblastí teorie filmu prošly po sobě od konce války až do dneška obě tyto fronty. Ale jak mezi sebou srovnat tyto dvě demarkační čáry? Jak je přivést na jedinou matici?

Ustupme o krůček dozadu a popřemýšlejme o tom, jak se obecně strukturuje teorie.⁸⁾ První je **metafyzická** nebo **konstitutivní** složka, týkající se obecných

8) Koncepce tří složek vědecké teorie, které se mají analyzovat synchronicky a diachronicky, je dílem Gerda B u c h d a l a, *Styles of Scientific Thinking*. In: F. Bevilacqua (ed.), *Using History of Physics in Innovative Physics Education*. Padova 1983; viz též *Metaphysics and Philosophy of Science: Descartes to Kant*. Cambridge, 1969.

axiómat, která jsou v základu výzkumu (např. statut přiznaný předmětu, idea, kterou máme o poznání, atd.). Je to tato funkce, kterou na sebe bere pojmová základna teorie a která určuje pochopitelnost teorie. Poté je **systematická** nebo **regulační** složka, týkající se formy, kterou chceme dát výzkumu, nebo lépe, týkající se metodologických pravidel, jimiž se výzkum řídí (např. spíše jednoduchost než elegance, spíše symetrie než obecnost). Touto funkcí, které se ujímají kritéria výstavby teorie, je určena její racionalita. Posléze je **fyzická** nebo **induktivní** složka, která se vztahuje k získávání empirických dat pomocí prostředků jejich objevu, výběru a shromažďování. Touto funkcí, kterou nesou kritéria verifikace nebo kritéria možnosti falzifikace teorie, je tak určena konkrétnost povahy faktické reality.

Tyto tři složky pracují společně na vymezení teorie. Ta je považována za teorii právě proto, že spíná základní přesvědčení, organizaci dat a pozorování reality. Tím se neubírá nic na skutečnosti, že některé typy reflexe se vztahují spíše k jedné než k jiné složce natolik, že v ní nalézají svůj vlastní opěrný bod a svou vlastní měrnou jednotku. Máme pak teorie, které vyzdvihují úlohu metafyzické dimenze, teorie, které zdůrazňují závažnost systematické dimenze a teorie, které jasně ukazují úlohu fyzické dimenze. Jejich příklady by mohly být racionalismus, operacionalismus a empirismus.

Takovou rozpravu by bylo možno vést o teoriích filmu. Za prvé, počítají také se třemi složkami. Existuje jádro základních idejí, které rámcují výzkum, sítí pojmů, které ustavují řád a modality výkladu, a soubor konkrétních pozorování, která obstarávají odpovědi. Teorie filmu ale – za druhé, ačkoliv pracují vždy ve třech rozměrech – profilují také dnes hned spíše jeden, hned jiný rozměr; někdo dává přednost pojmovým výkladům a definování filmu sama o sobě; někdo trvá především na artikulaci své vlastní promluvy a pracuje zejména na metodách přístupu; někdo se spoléhá na přímé pozorování a nastoluje se studovanou oblastí dialog.

K tomu došlo podle mého názoru po válce: přístup, který jsme kvalifikovali jako estetický, přináší nevyhnutelné vstupy předurčených termínů; vědecko-analytický přístup se zabývá speciálně výzkumnými nástroji; hermeneutický přístup preferuje dimenzi faktické skutečnosti. Takto zahlédáme opravdu rozlišená **teoretická paradigmatata**: každé z nich představuje soubor voleb, které řídí zkoumání, téměř standardní model, podle něhož se organizuje výzkum, nebo prostěji, způsob, jak se přimknout ke studované oblasti. Stát se takovým paradigmatem znamená být nezbytně schématem společným skupině odborníků, nebo souborem idejí a procedur, přijatých určitým společenstvím, nebo – ať je to jakkoliv – bodem souběhu ne-li jednotlivých obsahů, tedy aspoň organizace celku.⁹⁾ Tyto tři typy přístupů identifikují zároveň **generace** teoretiků. Každý typ přístupu na-

9) O pojmu vědeckého paradigmatu viz T. S. K u h n, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, 1970; slovenský překlad: *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Bratislava, 1982.

pomáhá tomu, aby vystoupily zájmy epochy. Estetický přístup upozorňuje na potřebu srovnat film s jinými sférami výrazu, aby se tak vykreslila jeho zvláštnost a obdobnost (potřeba ve 40. a 50. letech ještě dost živá). Vědecko-analytický přístup ukazuje na vůli prošetřit film jako složitý jev, jehož různé sociální, lingvistické, psychologické ad. stránky je nutno osvětlit (úsilí, které převládá v 60. a 70. letech). Hermeneutický přístup ukazuje na požadavek přiblížit se ke konkrétním realizacím, aby byla zachycena bohatost reálna (požadavek, který zřetelně vystupuje v 80. letech).

Máme tedy tři paradigmaty a s nimi tři generace. Podívejme se ale blíže na to, co ještě mimo vše, co jsme až dosud o nich řekli, charakterizuje rozdílné typy přístupů.

3. Ontologické, metodologické a speciální teorie

Pro první typ paradigmatu se velmi dobře hodí jméno **ontologická teorie**. Termín odkazuje na André Bazina, obzvláště na titul jeho snad nejslavnější eseje (1945) a na podtitul sborníku, do něhož je zařazena.¹⁰⁾ Proč „ontologie“ spíše než „estetika“, jak jsme ji až dosud zvali? Taková otázka osvětluje svou strohostí dvě věci. Na jedné straně zdůrazňuje existenci určitých předběžných axiomů, doslova vytvářejících základnu výzkumu, jako je myšlenka, že film je předmět identifikovatelný sám o sobě, že je přímo uchopitelný atd. Z toho vyplývá valorizace pojmových předpokladů teorie, jejího tvrdého jádra, jejího konstitutivního momentu: zkrátka toho, co jsme nazvali **metafyzická složka**. Na druhé straně nás tato otázka nutí soustředit pozornost na samu povahu studovaného jevu, na různé facetky, jimiž se představuje. Odtud zvláštní pozornost na rysy považované za základní, na vlastnosti chápáné jako rozhodující: zkrátka na **esenci**. Ve valorizaci metafyzické složky a v hledání podstaty nalézá ontologická teorie zdůvodnění jak svého jména, tak svých rekurentních rysů.

Z těchto rysů se odvozují další. Na prvním místě je způsob, jakým ontologická teorie postupuje. Nerozčleňuje jev ani ho systemicky neprověřuje, spíše se vydává na hledání jeho charakteristických daností, jeho klíčových funkcí, jeho tajemné hloubky; je zacílena na opravdové definování toho, co má před sebou, a ne na pouhý popis nebo výčet. Na druhém místě je typ vědění, které je uvedeno do chodu: Ontologická teorie vyjadřuje celistvou představu o filmu, založenou na tichém souladu mezi předpoklady a získanými poznatky, schopnou okamžitě se uplatňovat. Pracuje tedy na základě – aby se tak řeklo – **globálního** poznávání jevu. Ontologická teorie se posléze řídí určitými kritérii: Protože klade faktickou danost nad danost normy („je to tak a musí to být tak“), je konfrontována s něčím, co jako niterně právoplatné operuje s jistotou jak studovaného jevu, tak výsledků studia; vybrala si tak být vlastním měřítkem **pravdy**. To jsou hlavní rysy onto-

10) *Ontologie de l'image photographique. In: Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage. Tome 1, Paříž, 1958. Český překlad: André Bazin, Co je to film? Praha 1979, s. 13–19.*

logické teorie. Jistěže podoby, které na sebe bere, mohou být také variantní. Jsou přístupy, které reagují na otázku východiska a podporují v podstatě realistickou povahu filmu, jiné trvají spíše na jeho spřízněnosti s oblastí imaginární, další vyzdvihují jeho lingvistické a komunikativní schopnosti. Za růzností postojů ale zůstává táž základní otázka a týž způsob, jak se jí zabývat: ptát se, co je film o sobě. Všechny ontologické teorie chtějí napomoci tomu, aby vyvstala podstata a aby s její pomocí definovaly jev, připojily se ke globálnímu poznání a srovnaly se s pravdou.

Druhé paradigma, které bychom mohli nazvat paradigmatickým **metodologických teorií**, mění radikálně pole působnosti. Motivující otázkou už není: „Co je film jako takový?“, ale „Z kterého hlediska je film pozorován a jak pod tímto úhlem vypadá?“. Pozornost se tak přesouvá ke způsobu, jímž je organizován a veden výzkum. V popředí je nutnost zvolit určitou optiku a podle ní modelovat jak sběr dat, tak jejich prezentaci. Důraz je kladen na pořadí, kterému podléhá zkoumání a zpráva, která následuje. „Metoda“ v základu sběru a redigování má právě za následek valorizaci **systematické složky** teorie. Pak už se neprosazuje obecný statut, ale „rozpad“ jevu, „césura“, která závisí na typu zvolené perspektivy a která osvětluje spíše některá fakta než jiná, s tím výsledkem, že se prokazuje spíše to, co je **pertinentní**, než to, co je **podstatné**.

Privilegování systematické složky a hledání pertinence jsou rysy metodologické teorie, které se vždy znovu objevují. Tato teorie má velmi četné podoby. V praxi korespondují se všemi disciplínami (sociologie, psychologie, psychoanalýza, sémiotika atd.), které se dostaly do styku s filmem tím, že na něj aplikovaly své hledisko a udělaly si z něho jeden z předmětů svých výzkumů. Za rozmanitostí přístupů ovšem zůstávají vždycky dva trvalé prvky: důležitost přikládaná architektuře a výběr faktů na základě jejich pertinence.

Některá chování a některé problémy tohoto paradigmatu lze těmito prvky dobře vyložit. Myslíme nejprve na způsob, jak metodologické teorie postupují: Za samozřejmého předpokladu volby optiky je jejich hlavní starostí spíše podpořit koherentní a úplný sběr dat než osvětlit konečnou povahu jevu; zájem se obrací spíše k **analýzám** než k **definicím**. Za druhé myslíme na typ vědění, které metodologické teorie uvádějí do chodu: tím, že vycházejí z určitého hlediska, mobilizují poznání, které vyvěrá přímo z aplikace určitých nástrojů; z jedné strany se tedy toto vědění zdá spjaté s vydatností těžby dat a ověřitelné jedině expertem, ale na druhé straně se také jeví jako způsobilé vystihnout beze zbytku zvolené předměty, a to díky systematickému rázu sběru, plynulému shromažďování dat a finální konstrukci modelu. Jde zkrátka o poznání, které můžeme charakterizovat jako **perspektivní**. Nakonec myslíme na kritéria, která metodologické teorie přijímají pro jednotku měření; jsou si vědomy toho, že operují na základě specifického pohledu, a proto se dovolávají víc ověřování než jistoty, víc možnosti důkazu než evidentnosti, víc **správnosti** výzkumu než pravdy.

Přejdeme nyní k poslednímu paradigmatu, které můžeme nazvat **paradigma**

speciality. Otázka, která je v něm obsažena, zní asi takto: „Které problémy film otevírá, jak je může objasnit a být tím sám objasněn?“. Taková otázka poukazuje na dialog mezi odborníkem a předmětem jeho prací, ukazuje dále jak připravenost prvního naslouchat událostem, tak schopnost ustavovat opravdové pole pro bádání. V každém případě je valorizována **fenomenální dimenze**, induktivní dimenze teorie. Souběžně se stává cílem delimitovat otázky, které se proplétají filmem, a sesbírat charakteristické ukázky některých z jeho uzlů. Co vystoupí, už není ani esence, ani pertinence, ale spíš pole vyslýchání nebo, chcete-li, **problematika**.

Dvěma základními rysy, které odlišují třetí velké poválečné paradigma – a které mu tak dávají jeho jméno – jsou: priorita induktivní složky – spolu s vymezením „pole vyslýchání“. Konkrétně sledované dráhy jsou pak početné: Jedni přistupují k filmu proto, aby se ptali na způsoby zobrazování, jiní film oslovují proto, aby se dotazovali na jeho politickou, kulturní, historickou atd. hodnotu. A když se už terén jednou zkoumá, začnou se objevovat velmi různé otázky, některé se filmu týkají přímo, jiné se k němu přibližují tangenciálně. Oba základní rysy však stále setrvávají a orientují celou šachovnici.

Tyto rysy objasňují dále některé vlastnosti paradigmatu. Připomeňme nejprve, jak se strukturuje.

Když se vychvaluje kontakt s filmem a problematika, neusiluje se už ani o delimitování základních složek, ani o výzkum důležitých stránek, ale chce se dát slovo příznačným momentům. Zříkáme se prostě toho, abychom pracovali s definicemi nebo prováděli rozbory, ale oddáváme se spíše zálibě ve **zkoumání**. Připomeňme za druhé, jaký typ poznání uvádí **teorie speciality** do chodu. Teorii speciality je zásadně podporováno vědění společné jenom těm badatelům, kteří sdílejí tytéž zájmy, a z tohoto hlediska může připadat jako omezené a lokalizované; nicméně toto vědění krouží kolem problémů, které jsou, jak se říká, „ve vzduchu“. Vstupuje tedy do četných výzkumných témat, do četných badatelských skupin a do četných výzkumných procedur. Výsledkem je poznání, které není ani globální, ani prospektivní, ale spíše **transverzální**. Připomeňme konečně měřítko, která teorie speciality přijímá. Kritérium, odlišující dobrý přístup od špatného, se už neváže ani na pravdivost tvrzení, ani na správnost výzkumu, ale na kvalitu otázek kladených filmu a na hutnost odpovědí, které film poskytuje. Mezi dalšími profilujícími se parametry je zajímavost výzkumu, tvorba údajů, originalita pozorování, jedním slovem pregnanťnost promluvy.

Doposud jsme probírali interní, formální rysy tří velkých typů teorie filmu přítomných na poválečné scéně. Shrnuje je tato přehledná tabulka:

TEORIE

	ontologické	metodologické	speciální
SLOŽKA	metafyzická	systematická	fenomenální
předmět	esence	pertinence	problematika
operace	definovat	analyzovat	prošetřit
poznání	globální	prospektivní	transverzální
kritéria	pravda	správnost	pregnantnost

Máme ale také co dělat s historickými skutečnostmi, s rámci rozvažování, spjatými s docela určitými sociálními okolnostmi a kulturními klimaty. Nemluvíli jsme nikoliv náhodou jen o **paradigmatech výzkumu**, ale i o **generacích odborníků**. Je nutno podtrhnout konkrétní rozvoj teorie, i s jeho ustavičnými průniky a s překrýváním. Prošetřeme tedy hlavní kontexty, v nichž uvedené tři velké typy přístupů operovaly.

Protagonisty ontologických teorií jsou takoví kritici, kteří se nespokojí s recenzováním toho nebo onoho filmu, ale kteří chtějí probádat povahu kinematografického filmu a kteří vidí v tomto druhém zaujetí základní moment orientující jejich kritickou činnost. Jde o intelektuální skupinu, která nalézá svou stejnorodost spíše v užívané řeči (vágně odborná řeč, užívaná z druhé strany pro vyslovení názorů, které jsou s potěšením rozdílné), než že by prošla nějakou společnou přípravou. Tato intelektuální skupina zakládá svoji profesionalitu více na schopnosti zasahovat do kinematografické diskuse než na pevné institucionální roli. Hlavními nástroji intervence jsou esej nebo redakční článek publikované v časopisech určitého zaměření. Je třeba brát zřetel na vazby mezi kritickou a teoretickou činností, které ještě dodnes přežívají; ale je také třeba podtrhnout rozdílná postavení, která obě promluvy zaujímají, a různou závažnost, která se jim perspektivně přisuzuje. Připomeňme, že tito odborníci jsou účelově motivováni potřebou film dokonale včlenit do oblasti umění a kultury. K dosažení tohoto cíle jim ovšem neslouží pouhé vypočítávání zásluh a úspěchů filmu, tzn. jeho valorizace. Vykreslují spíše velké polarity, které charakterizují estetickou nebo výrazovou dimenzi, a konfrontují s nimi film. Dostali jsme se k logice akceptace, o níž jsme hovořili na začátku: teoretici již nevystupují jako důstojní věstci, ale jako cestovatelé vyslaní nějakou Kompanií, aby změřili rozlohu nového území.

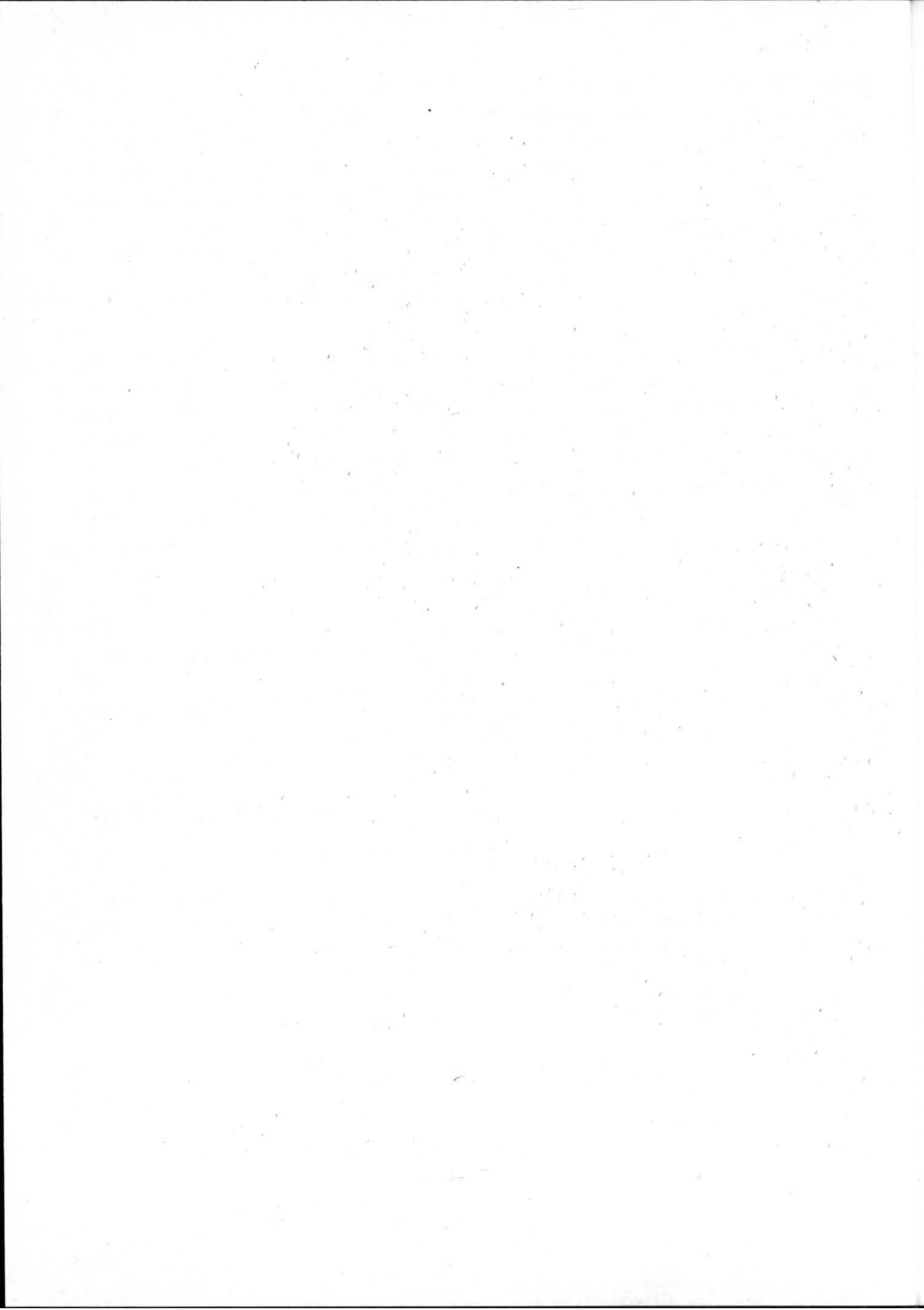
Metodologické teorie mají obvykle jiné protagonisty: odborníky určitého oboru přistupující k filmu jako k jednomu z předmětů, které mohou být zajímavé a které analyzují již dávno prověřenými nástroji. Jde o skupiny různorodé co do řeči a hlavních zájmů, ale stejnorodé co do životopisů vzdělávání: být sociologem, psychologem, sémiotikem atd. znamená sledovat rozdílné výzkumné programy, ale musí mít také společné vědecké vzdělání, a tudíž notorický smysl pro závazky, kterým je nutno se podřídít. Jde o skupiny, jejichž profesionalita je nezávislá na rovině, v níž probíhá debata o filmu, ale která je spíše spjata s insti-

tucionální rolí („povolání“ badatele): být sociologem, psychologem, sémiotikem znamená mít vzdělání předcházející vlastním kinematografickým zájmům a snažit se v případě potřeby o bezbolestné transplantace. Pracovištěm se jasně stává výzkumný ústav, laboratoř, univerzitní katedra, výsledky se publikují v odborných časopisech, obracejících se více k adeptům příslušné disciplíny než k milovníkům filmu. Dodejme, že teorie druhé generace považují vstup filmu mezi kulturní fakty za hotový. Jejich starostí je spíše opatřit tomu interní rozměry, změřit, jakou to má rozlohu a účinky atd. Účel výzkumu je méně odvětvový, a také jaksí obecnější. Promluva ztrácí poslední zbytky hodnocení a vystupuje jako prvek rozlehlejší mozaiky.

Speciální teorie se pohybují v širším kontextu. Výzkumníky mohou být specialisté oboru, kteří jsou současně účastníky právě probíhající obecnější diskuse; mohou ale přicházet také odjinud a shledat, že film je ve vztahu k jejich vlastním zájmům kardinálním předmětem. Tak se směšuje „odborné“ vzdělání s globálnější činností. Záleží na tom, aby se formuloval zcela zřetelně problém, na kterém se pracuje. Právě tento problém je prvkem, který zajišťuje stejnorodost výzkumných skupin. Jejich profesionalita závisí naopak z jedné strany na skutečnosti, že působí v přesně určených prostorech (především univerzitních), a na straně druhé na skutečnosti, že jsou uznáváni na sociální scéně. Mysleme na role přiznávané dnes intelektuálovi: expert, svědek, polemik atd. Pracovní nástroje mísí přísné dodržování pravidel s „nedisciplinovaností“, výsledky vycházejí jak ve formě esejí, a to i ve velmi „tendenčních“ časopisech, tak ve formě přednášky, vystoupení v diskusi, v novinovém článku apod. Dodejme, že tendence, která se přitom hlásí k životu, je zřeknout se pevných vzorů a operovat na průsečících, na partikulárnostech, na úběžnících a černých dírách. Vědecká obec se stává dōslova mlhovinou.

Přeložil Přemysl Maydl

Francesco Casetti, Coupures épistémologiques dans la théorie du cinéma après-guerre. In: Christian Metz et la théorie du cinéma/Christian Metz and Film Theory. „Iris“, N^o 10 – Spécial/April 1990, s. 145–157.



THERESIENSTADT – FILM O „VZORNÉM GHETTU“

Helena Krejčová

*... a je to málo, znát, a je to málo, chtít,
je málo, zradu znát, když nelze odpustit.*

Jiří Orten: Sedmá elegie (1941)

V roce 1948 byl do kin uveden Radokův film *Daleká cesta*. Pod úvodními titulky vidíme nekonečný průvod stínů lidských bytostí. Jedná se o horní nakloněné poloviny těla. Střih – a další záběry ukazují pochodující nohy příslušníků SS. To se již jedná o dokumentární autentické záběry, které navozují sekvenci projevů nacistických pohlavářů.

„Před námi leží Německo! Ať žije Německo!“

(Hitler)

„Strana je Hitler, ale Hitler je Německo a Německo je Hitler!“

(Hess)

„Pravda, chceme, aby se o Německu mluvila vždy jen pravda!“

(Dietrich)

„Pravda je vystupňována tvůrčím uměním moderní politické propagandy a ukazuje nový, silný, krásný a hrdý a opravdu radostný život, o čemž se může kdykoliv přesvědčit i mezinárodní veřejnost!“

(Goebbels)

„Kam jen oko pohlédne, všude se staví a všude vyrůstá nový pořádek!“

(Reinhard)

„Základem našeho státu je nacionálně socialistická spravedlnost!“

(Frank)

„Národ, který nedbá čistoty své rasy, zahyne!“

(Staidler)

„Ať žije nacionální socialismus, ať žije Německo!“

(Hitler)

Radokův film se odvíjí ve třech rovinách. První z nich jsou osudy (převážně židovských) obyvatel v protektorátu, druhou život v Terezíně a třetí samotný nacismus, který je zobrazován záběry z dokumentárních filmů. Do nich jsou komponovány i záběry z Radokova filmu, a tím se prohlubuje celkový dojem autenticity. Zjednodušeně by se dalo říci, že osou filmu je příběh smíšeného manželství. Ale fakt, že se jedná o smíšené manželství, umožňuje zobrazit širokou škálu lidských osudů v židovském i českém prostředí v podstatě po celou dobu války.¹⁾ Od vyřazování židů ze zaměstnání, přes jejich vyřazování ze společnosti postupnými zákazy, až po vyřazování ze života nástupy do transportů. Vedle toho Radok zachytil i široké spektrum postojů české společnosti, od odboje po kolaboraci, od pomoci po hyenismus. Tato první rovina je zobrazením života-neživota „na svobodě“. Život-neživot člověka zbaveného lidských práv a svobod, důstojnosti, degradovaného jako člověka (nebo alespoň žijícího pod tlakem snah o degradaci jeho člověčenství), je pak tématem scén z terezínského ghetta. Mistrné jsou davové scény v rytmu Ravelova Bolera. V tomto **hraném** Terezíně vidíme ulice plné lidí, kteří někam jdou, něco vlečou, plouží se i spěchají. Dýchá na nás chudoba, strach, hnus, nemoc, smrt, šílenství. Prolíná se chaos, mumraj, hysterie, jazykový babylón, neurvalost, surovost, zlodějna, prostituce. Mísí se snaha o přežití se skepsí, svědomí, závist, nenávist i láska, víra, soucit i bezohlednost a cynismus, dobro a zlo. A ve všem strach a lidské ponížení. Záběry těchto davových scén z Terezína jsou hektické, dynamické. Všudypřítomná hrůza z transportů na východ a odchod těchto transportů a příchod nových jako neustálý koloběh. Opakování jmen „Osvětim, Majdanek, Treblinka“ vyvolává pocit dětského rozpočítavádla – kdo musí jít z kola ven. Ale nechybí tu ani symbol „čistoty“, kterou je možné zabít, ale ne zničit ani pošpinit. Tímto symbolem je mladá dívka, ponižovaná, bitá, ale silná a nezlomená. Právě ona běží **prázdným**, zcela vylištěným Terezínem zvěstovat svobodu. Jedinou ozvěnou na její výkřiky „Svoboda!“ je ticho, nic. Až posléze, pozvolna se začínají vynořovat lidé, kteří zpočátku nejsou schopni pochopit zvěstování, po kterém netrpělivě a bezmezně toužili. Závěrečná davová scéna život oslavující radosti je Radokem oslabena konfrontací s umíráním nemocných a vysílených.

„Zvítězil člověk. Osvětim, Majdanek, Treblinka, Chelmno, Ravensbrück, Oranienburg, Bergen-Belsen, Buchenwald, Lodž, Terezín, Gross-Rosen, Mauthausen. Sedm miliónů lidí zahynulo v koncentračních táborech fašistického Ně-

1) První transport osob ze smíšených manželství odešel do Terezína až 31.1.1945.

mecka. Jen Terezínem prošlo víc než 140 000 lidí z celé Evropy. A jen málokterí přežili.“

Těmito slovy končí Radokův hraný film, který se snaží evokovat představu, jak to v Terezíně **vypadalo**. Roku 1944 (s dotáčkami z r. 1945) byl přímo na místě natočen snímek, který nám na několika málo dnes známých sekvencích ukazuje, jak to v Terezíně **nevypadalo**. Jeho natočení bylo součástí jedné grandiózní mystifikace na oklamání světové veřejnosti. „Herci“, oproti Radokovým, jsou skuteční terezínští vězni. A když se díváme do tváří obyvatel idealizovaných „židovských lázní Terezín“, musíme si nutně uvědomit, že se díváme do tváří mrtvých lidí. Naprostá většina účinkujících totiž skončila v plynových komorách.

V nacistickým plánech měl Terezín již od samého počátku dvě funkce. Za prvé měl sloužit jako shromaždiště židů z protektorátu Čechy a Morava, z Říše a z Rakouska před jejich odtransportováním na východ. Později se ovšem stal „přestupní stanicí“ i pro židy z jiných částí Evropy, např. z Holandska, Dánska, Francie a dalších zemí. Druhou funkcí Terezína byla jeho role v nacistické propagandě. Pro veřejnost i pro samotné židy měl zastříti pravdu o skutečném židovském údělu. V prvním případě se to dařilo úspěšněji než v případě druhém.

Roku 1943 sílil zahraniční tlak na Německo, hlavně prostřednictvím Mezinárodního červeného kříže, aby umožnilo prohlídku Terezína. Byl umocněn tím, že na veřejnost pronikaly zprávy o vyhlazování židů v koncentračních táborech. Velkou aktivitu vůči Mezinárodnímu červenému kříži vyvíjel zvláště dánský a švédský Červený kříž, spolu s nejvyššími dánskými představiteli a švédskou vládou. Cílem bylo zjistit, v jakých podmínkách žijí a co se děje s téměř 500 dánských židů, kteří nestihli transfer do Švédska a byli odtransportováni do Terezína.

Celé jaro 1944 bylo v Terezíně věnováno tzv. zkrášlovací akci, protože se nacisté rozhodli umožnit prohlídku terezínského ghetta komisi Mezinárodního červeného kříže, a zároveň ji využít k propagandistickým účelům a mystifikaci. Za „režiséra“ celé akce byl vybrán SS-Obersturmführer Karl Rahm, který ve funkci velitele tábora vystřídal v únoru 1944 Antona Burgera. Rahm byl do té doby zástupcem vedoucího Zentralstelle für jüdische Auswanderung v Praze – Hanse Günthera.²⁾ Za vězeňskou samosprávu byl pověřen řízením zkrášlovací akce Benjamin Marmelstein.³⁾

K samotné akci se přistoupilo skutečně ve velkém. V první řadě byl změněn dosavadní název. „Ghetto Theresienstadt“ bylo nahrazeno označením „Theresienstadt. Jüdisches Siedlungsgebiet“. Dále všichni vězni, pokud to bylo jen trochu možné, byli převedeni ze své dosavadní práce a nasazeni na zkrášlování

2) Hans Günther byl hlavním iniciátorem natáčení terezínského filmu.

3) V prosinci 1944 byl Marmelstein jmenován představitelem židovské samosprávy – židovským starším. Ve funkci Judenältestera byl až do osvobození Terezína.

ghetta. Dřevěné závory a ploty okolo chodníků byly odstraněny, fasády domů, kudy měla vést cesta delegace, dostaly novou omítku, rozbitá okna byla vyměněna za zachovalejší, byly opraveny ulice, mnohé dokonce nově vydlážděny, bylo přeoráno a zatravněno náměstí⁴⁾ a vybudován na něm hudební pavilón, ve kterém měla vyhrávat lázeňská kapela. Uprostřed náměstí byl zřízen vodotrysk. Okolo cestiček byly umístěny betonové a dřevěné lavičky a cestičky byly vysypány pískem. Vedle Vrchlabských kasáren byl v parku⁵⁾ vystavěn prosklený dětský pavilón s pískovištěm, bazénkem, houpáčkami a kolotočem. Byl zřízen Dětský domov,⁶⁾ kde pracovaly dvě školené ošetřovatelky, a vybaven postýlkami, hračkami (houpací koně). Vedle Magdeburských kasáren byla postavena Jídelna. Nemocnice dostala prostěradla a povlaky. Došlo k vylepšení Kavárny. Sokolovna, ke které vězni dosud neměli přístup,⁷⁾ byla proměněna na Společenský dům s divadelním a koncertním sálem, modlitebnou, knihovnou a terasami. Byla vytvořena přepychově vybavená banka, zřízeny nové nebo vylepšeny stávající obchody, a bylo v nich vyloženo kvalitní zboží, odebrané vězňům ve „šlojsce“.⁸⁾ Südberg (Bašta III) byl přeměněn na rekreační prostor s hřištěm na odbíjenou, košíkovou a kopanou. U krematoria byl zřízen urnový háj a na hřbitov byly postaveny náhrobky. Pohřební vozy, jediný terezínský dopravní prostředek, byly přeměněny na valníky a byl vyroben nový pohřební vůz se sametovými závěsy.⁹⁾ Během zkrášlování „města“ se v Terezíně vystřídalo mnoho inspekčních návštěv, které hodnotily postup prací a shledávaly poslední nedostatky. Těsně před inspekcí Mezinárodního červeného kříže se v polovině června dostavil do Terezína i sám K. H. Frank, doprovázený Emanuelem Moravcem a suitou příslušníků SS a pohlaváry z Frankova úřadu.

Protože Terezín byl přelidněný (což byl setrvalý stav),¹⁰⁾ bylo rozhodnuto v rámci zkrášlovací akce sestavit několik transportů na východ, aby Terezín nepůsobil přeplněně. Do těchto transportů byli zařazeni nemocní tuberkulózou (asi

4) Na náměstí byl do té doby cirkusový stan, v němž vězni kompletovali a balili zařízení proti zamrzání motorů vojenských automobilů.

5) Do té doby pro vězně nepřístupný.

6) V Kursaweho vile. Zkrášlovací akce se „dotkla“ i života vedení tábora.

7) Změnila se i hranice ghetta.

8) Terezínský výraz pro místa, ve kterých se registrovaly transporty a kde byla prováděna kontrola zavazadel vězňů. „Šlojskou“ procházely transporty do Terezína i na východ.

9) Tento pohřební vůz má svou symboliku i v Radokově filmu.

10) V Terezíně, který měl před zřízením ghetta 3142 původních obyvatel, žilo od poloviny roku 1942, kdy počet vězňů dosáhl přes 53 tisíc (měsíčně se údaje lišily podle transportů do Terezína a ven), průměrně mezi 36–50 000 lidí. V květnu 1944 zde před odchodem transportů do Osvětimi žilo 36 000 lidí, v červnu 1944, v měsíci návštěvy Červeného kříže, byl jejich stav snižen na 27 977. Tento počet obyvatel se v podstatě udržel až do září 1944. Definitivní drastické snížení nastává v září (kdy stav klesl na 25 520 obyvatel) a hlavně v říjnu (11 068). Až do osvobození Terezína byl maximální počet vězňů o 10 000 nižší než v létě 1944.

1200 lidí), všichni sirotci a za účelem vylepšení vzhledu Terezína i dva a půl tisíce starých vězňů.¹¹⁾

Komise Červeného kříže mohla přijet. Návštěva byla ohlášena na 23. červen. Toho dne ve 4 hodiny ráno nastoupily do práce ženy, které drhly rejžáky cesty, po kterých se měla delegace pohybovat.¹²⁾ Pro její „pobyt“ v Terezíně byl do všech detailů vypracován scénář, který se také přesně realizoval.

Komise byla přivítána na komandatuře krátkými projevy. Zde byl také komisi představen (v novém obleku) Judenältester Paul Eppstein – jako starosta města. Pak se auty (v prvním, otevřeném jel Eppstein) komise vydala do Magdeburských kasáren, kde sídlila židovská samospráva (i Magdeburská kasárna byla zkrášlena a veškerá dokumentace o transportech byla uzamčena ve zvláštní místnosti), pak měla následovat prohlídka „sídliště“ – kavárny na náměstí, dvou ukázkových ubytovacích baráků (v domech, kolem kterých komise projížděla, byly v prostorách, kam mohla vidět, sníženy třípodlažní palandy na dvoupodlažní), jídelny, banky, obytných místností některých prominentních vězňů (byly opatřeny novým zařízením) a nového dětského domova. Na Jižním vrchu měl probíhat fotbalový zápas a při příchodu komise měl být vstřelen gól. Prohlídka měla pokračovat návštěvou operačního sálu ve Vrchlabských kasárnách a návštěvou Společenského domu, kde mělo právě vrcholit finále „Brundibára“.¹³⁾ Vše bylo předem nacvičeno, aby scénář dopadl perfektně. A skutečně, návštěva komise Mezinárodního červeného kříže dopadla „skvěle“ a zprávy jejích členů (až na Dány, kterým připadalo leccos podivné a kaširované) hovořily o Terezíně jako o skutečném židovském samosprávném městě.

Bylo možno přistoupit ke druhému dějství této obrovské mystifikace – k natočení filmu.

O tom, kolikrát bylo v Terezíně filmováno, se údaje rozcházejí. Pouze Hans Hofer (pomocný Geronův režisér) uvádí,¹⁴⁾ že již koncem roku 1942 bylo rozhodnuto točit propagační film. Scénář měla vypracovat Irena Dodalová. Film točil ruční kamerou další terezínský vězeň, pan Sigismund. „Filmovému štábu“

11) V transportech Dz, Ea, Eb bylo ve dnech 15., 16. a 18. května odtransportováno do Osvětimi 7503 vězňů. 401 z nich přežil. Ale již v březnu bylo z Terezína odtransportováno 45 choromyslných.

12) I tento moment je využit v Radokově filmu. Při záběrech drhnoucích žen se objevují postavy baletek, které symbolizují proslulou terezínskou kulturní činnost a umění, které se zde v těžkých podmínkách realizovalo. Úbor baletky je vyjádřením symbolu veškerého umění, byť balet se v Terezíně neprovozoval.

13) Dětská opera Hanse Krásky na libreto Adolfa Hoffmeistera. Opera byla nastudována Rafaelem Schächtem a Rudolfem Fraňkem-Freudenfeldem na scéně Františka Zelenky. Fraňkovu vzpomínku na tuto událost publikovala Eva Šormová: „Bylo definitivně rozhodnuto, že se Brundibár bude hrát, ale jeviště působilo příliš tmavě. Druhý den celý tábor stavěl dřevěné jeviště. Měl být vydán všechn potřebný materiál – plátno, barvy. Zelenka využil velkého souboru pomocníků a ráno bylo všechno hotovo a na svém místě. Velitelství rozhodlo, že by návštěvníci měli vidět finále. První signály jsme dostali, když vjížděli do ulice, druhý signál znamenal, že přistavili schody, a na třetí signál jsem spustil ruku a hudba začala vítat příchozí.“ (Eva Š o r m o v á, *Divadlo v Terezíně 1941–1945*. Ústí nad Labem, 1973, s. 74.)

14) Hans H o f e r, *Der Film über Theresienstadt*. In: *Theresienstadt 1941–1945*. Praha 1965.

byla vyhrazena jedna místnost v Magdeburských kasárnách. Hotový scénář Dodalové byl odeslán do Berlína – a tam byl přepracován. Příběh tohoto filmu měl zachycovat osud jedné židovské rodiny. Natáčet se začalo v Praze. Hlavní postava – pan Holländer (jeho představitel byl 3 roky v Terezíně, potom byl odtransportován do Osvětimi a zahynul v plynové komoře) – dostane i s manželkou předvolání do transportu. Odebere se registrovat na ŽNO, balí, odchází na seřadiště. Odtud po 3 dnech odjede do Bohušovic, pěšky jde do Terezína. Dodalová režírovala až pobyt v Terezíně. Bylo zachyceno Holländerovo šlojsování, ubytování, přidělení práce na ústředí (pracoval ve skladu dřeva), to, jak jde pro přiděl jídla, do kabaretu a spát. Centrální linie byla prokládána reáliemi z Terezína, ulice, špinavý dětský domov apod. Film zůstal podle Hofera nevyužit (údajně zmizel v některém pražském archivu), protože byl natočen zcela diletantsky a byl pro propagandistické využití naprosto nepoužitelný.

Podle Laguse a Poláka se v našem případě jedná o třetí terezínský filmový projekt.¹⁵⁾ Uvádějí, že na jaře r. 1943 měl být filmován malý transport z Berlína do Terezína. Mělo být snímáno nastupování lidí do pohodlného rychlíkového vagónu. Záběry se promítaly v týdeníku UFY s titulkem *Tak cestují Židé*.

Další filmování je již nesporné. Najatá společnost Aktualita filmovala v lednu (20.1.) 1944 příjezd holandského transportu do Terezína. Jednalo se shodou okolností o transport, kterým do Terezína přijel i Kurt Geron, který pak byl v létě 1944 pověřen vedením natáčení dlouhometrážního terezínského „dokumentu“.¹⁶⁾ Vlak, který transport do Terezína přivezl, nesestával z nákladních (jak bylo zvykem), ale z osobních vagónů. Dobře oblečené cestující s mnoha zavazadly vítal dr. Eppstein, vedoucí holandského transportu za uvítání poděkoval. Příslušníci SS a velitel tábora Burger pomáhali nově příchozím při vystupování, hráli si s dětmi apod. Atmosféra pohody. Z tohoto filmu se dochovaly fotografie, jež vlastní kameraman Ivan Frič, který příjezd transportu filmoval.¹⁷⁾ Záběry nebyly oficiálními místy schváleny, a bylo rozhodnuto, že tímto způsobem – tedy jako autentický reálný dokument (byť příkrášlený) natáčet nelze, a filmování bylo přerušeno.

Čtvrtý, poslední film byl natáčen od 16. srpna do 11. září 1944 a na jaře 1945 byly některé části filmu synchronizovány.

Určit, kolik filmů nebo filmových záběrů bylo skutečně v Terezíně natočeno, stanovit jejich přesný počet a dataci, to je jeden z problémů, kterým by se historici ještě měli zabývat. Ale i okolo posledního, nejdiskutovanějšího filmu, zůstává stále mnoho neobjasněných otázek. Mnohými z nich se zabývá Karel Margry z utrechtské univerzity. Jsou to problémy spjaté s názvem filmu, s objedna-

15) Karel Lagus, Josef Polák, *Město za mřížemi*. Praha 1964, s. 167.

16) V tomto transportu přijelo do Terezína 870 lidí, přežilo z nich 135.

17) Sbírká „Oral History – Vzpomínky“, Státní židovské muzeum, sig. 33 a,b,c,d.

vatelem zakázky. Margry se pokusil i o rekonstrukci filmu na základě kreseb Jo Spiera.¹⁸⁾

Film je v širokém povědomí tradován pod nesprávným názvem *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Margry upozorňuje na to, že správně se film jmenuje „Theresienstadt“.¹⁹⁾ Je zřejmě první, kdo si při promítání fragmentů filmu uvědomil, že název filmu je dán. Podle jeho výzkumů se tradovaný název filmu poprvé objevil v červenci 1945, kdy jej repatriovaná holandská židovka z Terezína uvádí ve své výpovědi. Faktem, že tento název se vyskytuje v mnoha různých jazycích, odůvodňuje Margry své tvrzení, že jeho provenience je terezínská. Vznikl tam během natáčení a rychle se mezi vězni rozšířil. Margry zjistil i varianty tohoto názvu: „Jak krásný je Terezín“, „Jak se nacisté starají o Židy“, „Hitler staví Židům město“, „Hitler daroval Židům město“, „Vzorné ghetto“.²⁰⁾ Tyto terezínské názvy mnohé vypovídají o tom, jaký přístup terezínští vězni k filmu měli, jak se na celou záležitost s filmem dívali.

Skutečný Margryho přínos je v otázce, kdo filmování zadal. Na základě archivního materiálu vyvrátil obě fámy, že film byl natáčen na příkaz Goebbelse nebo Himmlera, a dokazuje, že film byl projektem *Zentrallstelle zur Regelung der Judenfrage* v Praze, instituce, jejímž šéfem byl Hans Günther. Günther byl také tím, který zadal natáčení filmu *Aktualität*.²¹⁾ V lednu 1944 osobně navštívil kanceláře *Aktuality*, všechny zúčastněné seznámil s projektem a zavázal je mlčením a slibem, že se dotyční (Karel Pečený – ředitel *Aktuality*, Ivan Frič a Čeněk Zahradníček – kameramani)²²⁾ nebudou v Terezíně s nikým stýkat.

Dalším sporným bodem je, kdo byl autorem scénáře. Dlouho byl scénář připisován Gerronovi. Ale Gerron přišel do Terezína až po rozhodnutí o tom, že se bude v Terezíně filmovat. Roku 1960 byl v Praze F. R. Krausem a Otto Weillem nalezen scénář filmu od Jindřicha Weilla, který před okupací pracoval na *Barandově*.²³⁾ Realizace Weillova scénáře je však zpochybňována Hoferovým svědectvím. Podle něho byl autorem scénáře berlínský továrník na kravaty Manfred Greifenhagen, který pro Gerrona založil film na jediném leitmotivu – na společném jmenovateli všech oddělení – vodě. Voda v Ohři, zemědělství, kuchyni,

18) Viz Margryho referát na Mezinárodní vědecké konferenci k 50. výročí založení ghetta Terezín: „Terezín a jeho úloha v konečném řešení židovské otázky“. Terezín, listopad 1991.

19) Název je možné postřehnout na nahrávce, kterou poskytl Památníku Terezín jeruzalémský památník *Yad Vashem* (The Holocaust Martyr's and Heroe's Remembrance Authority). Není však na dochovaném fragmentu filmu, který vlastní Krátký film Praha (sig. A 7155) a který byl přetočen pro Památník Terezín. Oba materiály měla autorka k dispozici.

20) Název „Vzorné ghetto“ uvádí Rudolf Iltis ve stejnojmenném článku ve „Věstníku ŽNO“ 22. duben 1960, č. 4, s. 5.

21) Ivan Frič, *Vzpomínky*. Frič je ovšem přesvědčen, že film byl natáčen na pokyn Himmlera.

22) Terezínský účastník natáčení filmu vzpomíná na Zahradníčka jako na přátelského, humánního člověka, který vězně uklidňoval, dával jim cigarety (v Terezíně zakázané) a pod.

23) Objevený scénář je v současné době nezvěstný. Kde je originál, je neznámé. Mikrofilmové kopie scénáře jsou uloženy v *Yad Vashem* (sig. JM/2695).

proviantu, dětském pavilóně, v bazénech, sprchách.²⁴⁾ Podle Fričova svědectví byl Gerronův scénář opuštěn a Aktualita (tj. vlastně Frič) natáčela film podle svého pod vedením Pečeného (případně Friče). Je pravda, že voda se v mnoha dochovaných útržcích filmu objevuje, ne však na všech dochovaných fragmentech, a tím spíše jsou i otázky kolem scénáře filmu stále ještě otevřené.

Jiným problémem, který je třeba řešit, je Gerronova účast na filmu. Víme, že Gerron byl určitou dobu hlavním režisérem, ale jak dlouho se na filmu podílel a co bylo skutečně nafilmováno pod jeho vedením, které záběry, to ještě čeká na objasnění.

Podle Hoferova svědectví se Gerron, když dostal od Rahma za úkol natočit film, radil s Radou starších, jak se zachovat. Bylo mu údajně řečeno, že nemá možnost výběru. Výpovědi dalšího zainteresovaného svědka – Ivana Friče – otázky týkající se Gerronovy účasti ještě více zamlžují. Celá Fričova výpověď je vlastně jeho zastřeným sporem s Gerronem. Je pravda, že Gerron byl divadelník, kabaretiér, že s prací za kamerou neměl žádné zkušenosti. Fričův postoj ke Geronovi však svědčí nejen o profesionální konfrontaci filmaře s divadelníkem, ale i o tom, že se vlastně jedná o neustálé, stále znovu opakované obhajování a ospravedlňování sebe sama – navenek i v zájmu vlastního svědomí. Výpověď o Geronovi, způsob, jakým se k němu Frič neustále vrací, jak se snaží s Gerronem vyrovnat, jako by poukazoval především na intenzivní snahu vyrovnat se sám se sebou. A aniž by to tu bylo explicitně řečeno, je zde implicitně vyjádřeno mnoho z Geronova neštěstí a tragiky: „Bylo těžké navázat s kýmkoliv, nejen s Geronem, jakýkoliv kontakt... Když Gerron **vypad ze hry**, přestal se scénář brát v úvahu... Gerron **vypad** z několika důvodů... Chtěl ukázat, jak je dobrý režisér, vylepšovačky... Přesvědčen, že je mistr, že točí veliké dílo... V této fázi už Gerron nebyl. Zmizel ze dne na den... **Gerron ztratil glanc**.“ Onen glanc Gerron pro Friče ztratil tehdy – a stalo se to hned na začátku –, když nebyl ani jednou pozván na předvádění denní práce. Dovedeme si představit pocity terezínského vězně, který se, aniž po tom touží, dostane do popředí pozornosti vyhlazovací mašinérie. Obyčejný lidský strach (i Fričův) je za těchto okolností naprosto pochopitelný, a hlavně, žádný člověk, který se v takové situaci neocitl (ani Frič), nemá právo soudit. Osud posledních několika měsíců Geronova života vzbuzuje naopak nesmírný soucit s tímto člověkem. Z Fričova vyprávění pochopíme, že Gerron se snažil natočit přemrštěný, zidealizovaný, okázale nepravdivý film v přesvědčení, že zobrazená idyla musí nutně vyvolat dojem, že film je lež. Frič potvrzuje, že se Gerron snažil realizaci filmu co nejdéle protahovat, aby ochránil své „herce“ – kompars – před transporty. A svědčí i o tom, jak Gerron trpěl a jak byl znejistělý tím, že nemohl vidět ani jeden záběr „svého“ filmu, že byl odkázán na informace o něm od „zasvěcených“. Tehdy Gerron ztratil pro Friče „glanc“. Ve své filmové

24) Hofer, c.d.



Kulisy pro mezinárodní komisi. Kresba Bedřicha Fritty



V okrašlovací akci byl na terezínském náměstí postaven hudební pavilón a upraven oddechový prostor

pýše, triumfující nad divadelním pojetím, se Frič ovšem nesnižuje k obyčejnému lidskému soucítění.

Naprosto nejspornějším místem ve Fričově svědectví je jeho terezínský leitmotiv – mizení lidí. Gerron prý viděl, že mu lidé mizejí, a proto se snažil natáčení protahovat. Aktualita údajně viděla, že lidé mizejí, a proto se snažila o totéž. Zmizel i Gerron, ze dne na den. Neustálé mizení lidí tak mělo vést k (Fričovu) pochopení, co se v Terezíně ve skutečnosti děje a zároveň ke snaze co nejvíce lidí zachránit. Tento fakt se pro Friče stává i součástí obhajoby sebe sama. Ano, byl jsem tam, zúčastnil jsem se této akce, protože jsem profesionál a točím, co mám točit, a tak jsem zachránil množství lidí před plynovou komorou. Takové tvrzení zní hezky, ale není pravdivé. Poctivější by bylo říci: Ano, byl jsem tam, zúčastnil jsem se této akce, protože jsem nejen profesionál, ale neměl jsem žádnou možnost volby, stejně jako ti, s nimiž jsem pracoval a které jsem filmoval. Některým z nich se mi podařilo pomoci.²⁵⁾

Lidé během natáčení totiž Fričovi ani Gerronovi nemizeli, naopak v tomto období do Terezína přibýlo v transportech přes 2 tisíce vězňů. „Mizet“ začali až po skončení filmování v září 1944. Během září a října bylo z Terezína deportováno skoro 18 a půl tisíce vězňů jedenácti transporty. Všichni do Osvětimi. A nepřežilo z nich ani patnáct set.

S touto problematikou souvisí i postoj „herců“ k filmování. Ve Fričově pojetí se všichni snažili na práci co nejvíce participovat, v představě, že je filmování ochráněním před transporty na východ. Ale jiná svědectví vypovídají o odporu terezínských vězňů předvádět se ve filmu,²⁶⁾ nebo naopak o tom, že natáčení v nich vyvolávalo pobavení z absurdity situace.²⁷⁾

Terezínský film se pravděpodobně nedochoval. Karel Margry se jednotlivé sekvence filmu snaží rekonstruovat na základě ilustračního materiálu Jo Spiera.²⁸⁾ Ale sám zpochybňuje, že na základě Spierových kreseb je možné určit skutečný rozsah jednotlivých scén, protože není jisté, zda všechny záběry ilustroval. Dokázal však, že Spierovy náčrty ukazují přesně to, co bylo vidět kukátkem kamery:

25) Fričova rodina poskytla za války pomoc mnoha židům. Jiří Weil se jmenovitě u A. V. Friče po fingované sebevraždě ukrýval až do konce války.

26) H o f e r, c.d.

27) Jedním ze svědectví je dopis ing. Engelmanna spolupracovníci z laboratoře v ghettu: „Vážená paní doktorko! Je mi těžké napsat Vám tyto řádky. Vy víte, že jsem se, dokud to bylo možno, vždy snažil, abych věrně sloužil našemu podniku. Nyní však začínají jiné obrazy, týkající se mé budoucnosti, zatlačovat krevní obrazy. Jsem zrozen k vyššímu než k odebírání krve. A když mne včera zavolali, pak mi bylo jasno, že nadešel čas rozhodování. Nanesl jsem na svůj obličej silnou vrstvu pudru, přibarvil obočí a nakapal trochu atropinu do očí a namazal vlasy, vous olejem a jdu k filmu. Začínám jako kompars. To bude, doufám, pouhým odražením. Víím, že mne očekává kariéra. Jsem mladý, krásný a neodolatelný. Na spolupráci v laboratoři budu rád vzpomínat. Inž. Engelmann, filmový laborant.“ In: I v a n a M a r k o v á, *Denní rozkaz – Mír*. „Věstník ŽNO“ 24, leden 1962, č. 1, s. 9.,

28) Kresby Jo Spiera z natáčení terezínského filmu jsou uloženy v RIOD (Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie) Amsterdam ve sbírce kreseb a uměleckých děl.

1. Titulní sekvence – Karel Fischer zpívající Eliah.
2. Terezín – historie pevnosti ilustrovaná Spierovými kresbami (dochované).²⁹⁾
3. „Ghettoswingers“, koncert jazzové kapely.
4. Otevřená terasa Společenského domu. (Terasa byla vybavena kavárenskými stoly a slunečníky. Zde byli, jako v mnoha jiných sekvencích, nuceni účinkovat terezínští bývalí prominenti. Pro nás je zajímavé, že je zde zachycen Adolf Meissner, bývalý ministr spravedlnosti a ministr sociálních věcí. Dále zde můžeme vidět Georga Gradnauera, bývalého říšského ministra vnitra a saského ministerského předsedu. Je zde i bývalý francouzský ministr obchodu a starosta města Le Havre Leon Mayer, bývalý německý ministerský rada a bratranec zavražděného ministra Waltera Rathenaua dr. Rathenau, rakouský polní maršál Johann Friedlander a generálmajor Emil Sommer. Jsou přítomni profesori Utitz, Adler a Taussig, Philippsohn a Strauss i dvorní rada dr. Klang, vídeňská právnická kapacita. Vidíme také dánského rabína Friedigera a vdovu po dánském admirálovi Claru von Schultz.
5. Kavárna – nově zřízená v Sokolovně. Natáčení scény v kavárně přineslo mnoho obtíží. Původní kavárna byla příliš omšelá, a proto musela být „přestěhována“ do Společenského domu. Byl zde filmován tanec při jazzové hudbě. Na natáčení této scény vzpomíná Ivan Frič jako na nejsilnější zážitek z celé práce. Realizace scény byla dlouho odkládána kvůli zatemnění. Když se poprvé večer rozsvítily reflektory, vypukl nepředstavitelný chaos spojený s děsem. „Dav šlel, ječel.“ Kvůli uklidnění vězňů musela být světla okamžitě vypnuta a natáčení muselo být přerušeno a odloženo. Aby se tato scéna mohla vůbec realizovat, musela být zřízena služba u rozhlasu, protože se ve večerním nasvícení nemohlo natáčet, pokud nad Říší přelétala nepřátelská letadla. Štábu byl konečně vydán povel začít natáčet a vše probíhalo bez problémů. Hrál hudba, zpěvačka zpívala, páry tančily. Vtom se ozvala obrovská rána, zhaslo světlo a přišla bouřka s vichřicí, která na terase odnášela slunečníky. Ale orchestr hrál dál, páry dál tančily, protože nikdo neřekl „stop“. Celá tato fantasmagorická situace trvala asi tři minuty a Frič ležel na zemi a točil detaily.³⁰⁾
6. Volný čas na Jižní baště (dochované).
7. Sport provozovaný na Jižní baště (dochované).
8. Divadlo – Offenbachovy Hoffmannovy povídky. Tato část filmu, totiž datace její realizace, je sporná. Podle Evy Sormové, která rekonstruovala diva-

29) Poznámka „dochované“ se vztahuje na fragmenty filmu, jejichž videopřepis je uložen v Památníku Terezín. V zahraničí existují i další záběry. Filmový archiv ČFÚ v Praze a Israel Film Archive v Jeruzalémě připravují rekonstrukci tohoto filmu ve spolupráci s členskými archivy FIAF. – V Lagusové a Polákové publikaci jsou uveřejněny fotografie ze scén, které na našich záběrech chybějí. Jedná se o snímek hlediště divadelního představení a o fotografii ze zasedání Rady starších. Na té jsou zobrazeni Paul Eppstein a Benjamin Marmelstein.

30) Frič, Vzpomínky.

delní činnost v Terezíně,³¹⁾ byly Hoffmannovy povídky provozovány až v r. 1945 a jejich nastudováním byl pověřen Hanuš Thein. Je to zřejmě jeden ze synchronů, o kterých se zmiňuje Frič.

9. Ulice a budovy. Lidé procházející se po ulicích.
10. Soudní řízení na židovské samosprávě (neexistují ilustrace).
11. Banka. Když byla natáčena fasáda banky, došlo k dohodě mezi Gerronem a Hoferem o spolupráci na filmu. Hofer se stal Gerronovým pomocným režisérem.
12. Obchody s pánskou konfekcí. Lidé nakupují.
13. Pošta. Lidé vyzvedávají balíčky. Je známo, že balíčky nebyly vězňům několik dní vydávány, aby se jich shromáždil větší počet a bylo vidět, že je o vězně dobře postaráno.
14. Centrální nemocnice, scéna z operace, návštěva lůžkové části, dětsí pacienti pojídají chléb a ovoce (dochovalo se).
15. Dětské hry v parku a hrající si děti v dětském pavilónu (dochovalo se).
16. Dětská opera Brundibár (dochovalo se).
17. Požárníci v akci.
18. Stavba železnice.
19. Zemědělství – pěstování zeleniny a brambor, bource morušového, chov drůbeže, orba a sklizeň. Záběry mlátičky v činnosti.
20. Jídlo – výživa. Rozdělování v kuchyni, společná jídelna. Byly realizovány detailní záběry na deset dobře vypadajících vězňů, kteří dostali trojnásobné příděly.
21. Kabaret v letním divadle. Kabaretní představení bylo filmováno ve volné přírodě a „účinkující diváci“ byli pod dozorem četníků a příslušníků SS. Pro natáčení byla zvolena bahnitá louka, takže „diváci“ stáli po kotníky ve vodě. Na jevišti se ovšem nic nedělo a samotné kabaretní scény byly dotáčeny později. Účinkovali v nich Hofer, Kurt Gerron a Otto Gerron (bratr). Také mezi diváky kabaretního představení je zachycena spousta terezínských elit. Jsou zde například přítomni rakouský generál Viktor Hubert Hänisch či Franzi Schneidhuberová, vdova po vedoucím bavorských SA a mnichovském policejním prezidentu.
22. Plavání v Ohři. K Ohři samozřejmě nikdy žádný vězeň nesměl. Pro natáčení byli vybráni ti z nich, kteří uměli plavat. Předváděly se skoky do vody. Opoдал se opalovala mládež a na lavičkách přihlíželi starší lidé.
23. Ústřední prádelna.
24. Dřevozpracující továrna.
25. Práce v kovárně.³²⁾
26. Práce v zámečnické dílně.

31) Eva Š o r m o v á, c.d., s. 93.

32) Jednotlivé scény (či jejich části) od č. 25 po č. 35 jsou dochovány na našich záběrech.

27. Práce v keramické dílně.
28. Opravárenské dílny, návrat z práce.
29. Fotbalový zápas.
30. Ústřední lázně.
31. Ústřední knihovna.
32. Přednáška prof. Emila Utitze.
33. Koncert.
34. Rodinné zahrádky.
35. Zábavy a volný čas večer, společný život na ubytovnách.
36. Rodinná večere.
37. Zasedání Rady starších.
38. Závěr. Byl natáčen několikrát. V jedné verzi umírá modlíci se rabín během bohoslužby. Ve druhé verzi byl snímám z věže kostela – s pohledem na město a na panoráma okolní krajiny, nad kterou visí těžké mraky. Ani tento záběr nebyl schválen. Podle Ivana Friče vyzněl závěr „do ztracena“. Byl natáčen na přelomu března a dubna 1945.

Aktualita nenatáčela v Terezíně denně. V první fázi, v srpnu a září 1944, jezdila do Terezína vždy od pátku do neděle. Ivan Frič nejen film snímал jako kameraman, ale také ho stříhal a vyvolával negativ. Vedla k tomu Güntherova snaha, aby film vidělo co nejméně lidí, a aby co nejméně lidí bylo do výroby filmu zasvěceno. Existovaly tři verze filmu. Dvě nebyly schváleny. Film byl dlouhý zhruba 2000 m a trval asi 75 minut. Hudba k filmu byla, jak se dodnes traduje, pouze od židovských autorů. Mendelssohna, Sekundy, Brucha, Dankera, Offenbacha, Krásy a Haase. Z nahrávek, uložených v terezínském muzeu, se nám však podařilo zjistit, že pod úvodním titulkem je snímán sbor, zpívající několik taktů „Kyrie eleison“ z Verdiho Requiem. Realizace filmu stála 350 tisíc korun (35 tisíc Říšských marek). Veškeré náklady byly hrazeny ze židovského majetku. Židé nejen hráli, ale i platili.³³⁾

Co se s filmem stalo, ani jak došlo k zachování některých jeho útržků, není známo. Údajně byl opakovaně předváděn v dubnu 1945: komisi Mezinárodního červeného kříže, v Černínském paláci K. H. Frankovi a důstojníkům SS a SD. Prý ho viděl i Himmler, ale ani pro toto tvrzení neexistují důkazy.

Osud filmu je opředen legendami a mýty. Jedna verze uvádí, že byl zničen. Jiná, že r. 1946 byl nabízen ke koupi ve Švýcarsku za 1,5 miliónu franků.³⁴⁾ Podle další verze byla získána v rámci dokumentační akce „Esra“, která proběhla v

33) Frič dokonce uvádí, že Aktualita obdržela za filmování 540 tisíc Kč. Pozoruhodným detailem je, že díky terezínskému filmu mohla Aktualita natáčet Pražské povstání. Filmový štáb totiž nafasoval na zhotovení filmu z Terezína velké množství filmového materiálu, který ušetřil. Židé tak paradoxně financovali i filmové zachycení této historické události.

34) Frič, Vzpomínky. Tuto verzi uvádí i Erich Kulka. Jeho informace o filmu jsou však velmi nepřesné. Erich Kulka: *Herci dohráli v Osvětimi...* „Věstník ŽNO“ 22, duben 1960, č. 4, s. 6.

letech 1946–1947 v Praze, jedna kopie (či její části) pro jerusalémskou dokumentační sbírku.³⁵⁾ Každopádně většina fragmentů, které známe, byla nalezena r. 1964 na půdě jednoho domu ve Mšeně u Mělníka.

Filmové záběry, které dal Památníku Terezín k dispozici Krátký film Praha, jsou pouze částečně totožné se záběry, které dostal Památník Terezín z Yad Vashem. Film z Yad Vashem trvá 27 minut, z Krátkého filmu 15 minut.

1. Fragmenty z Yad Vashem začínají záběry vizity v nemocnici, kterou provádějí tři lékaři. Nemocné pacientky leží v bíle povlečených postelích, na nočním stolku je váza s květinami. Stará paní (na ruce má hodinky) si čte knihu, dvě ženy se vesele baví. Vizita pokračuje venku, ošetřovatelka nese na podnose jídlo, jiná naklepává vděčným pacientkám polštáře. Německý komentář nám sděluje, že se pacientům dostane všech nutných ošetření a že si při hezkém počasí mohou poležet i venku.
2. Závěrečné finále z Brundibára. Děti zpívají: „Brundibár poražen, už jsme ho dostali... vyhráli jsme to jen, že jsme se nedali.“ Vidíme dětské herce, kteří účinkují na scéně Františka Zelenky, záběry do sálu ukazují skutečně vděčné, nehrané pohledy dětských diváků, pro které je divadlo velkým zážitkem. Mezi dětským obecenstvem si však povšimneme detailu hocha, z jehož pohledu je jasné, že ví, o co jde. Nejen při natáčení.
3. Komentář, že se obyvatelé Terezína mohou také věnovat sportu a hrám nás uvádí na Baštu III, kde vidíme „rekreování“. Dívky hrají házenou, děti se honí, mládež sedí na trávníku a baví se, staří lidé odpočívají na lavičkách i na trávníku a pozorují krajinu nebo si čtou.
4. Operace.
5. Opět vizita venku. Nemocní leží ve stínu stromů a jsou jim upravovány polštáře.
6. Pohled na Kursaweho vilu – Dětský domov. Děti leží venku na lehátkách a jedí chleba s máslem, případně stojí u záhonků. Německý komentář: na okraji města zotavovna pro mládež.
7. Komentář dále uvádí, že všechny děti z Terezína si podle možností chodí hrát na hřiště. Průhledem z domu je vidět, jak jdou děti v trojstupu přes náměstí na hřiště. Na náměstí je krásně upravený park s fontánou – je však naprosto prázdný. Vidíme děti hrát si na pískovišti, tančit, jedno z nich pije limonádu. Houpají se na houpačkách a hrají si v brouzdališti. Komentář na tento moment upozorňuje – „také bazén je tady“.
8. Další záběry ukazují život starých lidí. Ženy sedí venku u stolu, čtou knihy nebo pletou, muži na několika šachovnicích, obklopeni přihlížejícími, hrají

35) Rudolf Iltis, *Nacistický filmový dokument nalezen*. „Věstník ŽNO“ 24, červenec 1964, č. 7. s. 3.

šachový turnaj. Mezi starými lidmi jsou ošetřovatelky, které mohou kdykoliv pomoci. Celá tato sekvence je podbarvena jazzovou hudbou.

9. Pohled na baštu, hlahol dospívajících. Z komentáře se dovíme, že na staré pevnosti, ve slunečních paprscích, si každý rád oddechne. Čtyři vybrané dívky ve cvičebním úboru cvičí prostrná. Malíř Jo Spier stojí u jakéhosi podstavce a kreslí. Dvě holčičky se pokoušejí udělat stojku, staří odpočívají, dvě ženy namotávají vlnu. Sekvence končí záběrem panoramatu krajiny.
10. Dětský běh, děti okopávají záhonek. Přicházejí ošetřovatelky a rozdávají chleby s máslem a rajčata. Natáčení této scény je pověstné tím, že děti se na jídlo vrhly a zmizelo v nich dříve, než je kamera stačila snímat. Proto se tato scéna musela točit dvakrát a podruhé děti dostaly jídlo až v průběhu natáčení.
11. Scény z dětského pavilónu. Je vidět malé postýlky, hoši se houpají na houpacích koních, dítě pije mléko, holčička si hraje s dřevěným koníčkem.
12. Terezínská historie od založení pevnosti po současnost, ilustrovaná kresbami Jo Spiera.
13. Další série záběrů zobrazuje pracovní nasazení v Terezíně.³⁶⁾ Záběry začínají u podkováře, který je zachycen, jak připevňuje podkovu krávě. Začíná strhující scéna, kdy práce podkováře a kovářů je podmalovaná kankánem z Offenbachova Orfea v podsvětí. Vybraní silní muži bijí kladivy přesně v rytmu hudby. Záběry pokračují svářením, automatickým naklepáváním kosal a prací na soustruhu v zámečnické dílně.
14. Další pracovní sekvencí jsou záběry z dílen, v nichž se lidé věnují uměleckým řemeslům. Vidíme ženu, která na hrnčířském kruhu točí vázu, jiná modeluje figurku koně a sochař Robert Saudek pracuje na plastice určené pro kašnu – žena sedící na rybě.
15. Komentář: postavilo se město dřevěných baráků – nás zavádí do různých řemeslných dílen na jižním okraji Terezína. Sledujeme manufakturní práci v brašnářské (výroba kabelek) a obuvnické dílně. Vidíme balírnu hotových výrobků. Seznámíme se s výrobou prádla, krejčovskou dílnou a žehlárnou. Komentátor sděluje, že lidé všeobecně a dobrovolně pracují v různých řemeslech, že praceschopní muži i ženy se podle svých možností co nejdříve zařadí do práce. Když práce skončí a začne volno, dělníci a dělnice proudí ze zaměstnání. Ze všech baráků začnou vycházet lidé a proudí do města.
16. „Každému jednotlivci je ponecháno, jak využije svůj volný čas. Největší sportovní událostí v Terezíně je fotbal. Na bývalém kasárenském dvoře jsou masy diváků. Protože je poněkud omezený prostor, tak mají obě družstva méně hráčů. Přesto se divákům dostane požitku pohledem na tvrdou hru.“ Fotbalový zápas se odehrával na dvoře Drážďanských kasáren. Na každé straně hrálo 7 hráčů. Mezi diváky (3 tisíce), kteří skutečně se zájmem a napětím sledují hru, můžeme vidět celé spektrum terezínských vězňů. Děti, mládež,

36) Od tohoto místa jsou obě nahrávky totožné.

dospělé, staré, muže i ženy. Na záběry ze hry navazuje odchod diváků z ká-
sáren a máme možnost vidět jedinou dochovanou scénu, která se natáčela na
ulici.

17. Další sekvence je z lázní. Sledujeme hromadné sprchování mužů. Komentář:
„Centrální ústřední koupele jsou k dispozici.“
18. „Bohatě vybavená knihovna vyhovuje nejrůznějším požadavkům.“ Záběry
knihovny, kde vidíme výpůjční službu, regály plné knih (ze svozových židov-
ských knihoven). I zde se měly předvádět elity – na záběrech jsou prof. Ernst
Kantorowitz a David Cohen.
19. Celá plejáda bývalých prominentů je předváděna při přednášce Emila Utitze.
Utitz v obleku s kravatou přednáší univerzitním profesorům, kteří jsou vzorně
oblečeni do společenských obleků, mají motýlky a pozorně sledují výklad.
Identifikováni byli Leo Baeck, Hermann Strauss, Otto Stargardt, Alfred Phi-
lippson, Franz Schneidhuber, Maxmilian Adler a další. V jejich očích může-
me číst, že tito lidé vědí naprosto vše, včetně toho, co je čeká. Mají v očích
tisíciletý smutek.
20. I následující záběry z koncertu skladatele Pavla Haase, kdy symfonický or-
chestr řídil Karel Ančerl, nám předvádí plejádu nositelů zvuchých jmen.
Franz Kahn, Erich Sprienger, Robert Mandler, Elizabeth Czech, Hans Krása,
Heinrich Gans, Heinrich Desauer, manželé Oppenheimovi, Emil Utitz, Karl
Meinhard, Karl Löwenstein, Leo Löwenstein, Fritz Guttman. Koncert je
provozován ve velkém společenském sále kavárenského typu. Lidé sedí u
stolů a poslouchají hudbu. Jsou velmi pěkně oblečeni, mnohé ženy mají krás-
né moderní účesy. Muži mají motýlky a všichni, tak jako ostatně na všech
záběrech, jsou 'ozdobeni' Davidovou hvězdou. Bylo dbáno i na viditelné de-
taily. Na stolech jsou květiny, dokonce můžeme zahlédnout kabelku, jedna
žena má korále. Jediná přirozená osobní věc, kterou na žádném záběru neza-
hlédneme, je snubní prsten. Karel Ančerl, když po letech viděl záběry z tohoto
koncertu, komentoval je těmito slovy: „Vidíte členy orchestru a mne v čer-
ných šatech, slavnostně oblečené. Ale že mám na nohou dřevěné sandály, to
se nevidí, protože kolem dirigentského stupínku postavili právě proto květi-
náče.“³⁷⁾
21. „Každá rodina, která chce, má možnost si vypěstovat přídavek pro kuchyni.“
Tento komentář doprovázejí záběry z esesácké zemědělské farmy, kde vězni
předstírají, že se starají o své záhonky. Prohlízejí květák, okopávají, zalévají
rajčata. A spokojeně odcházejí „domů“.
22. Toto „domů“ je také zobrazeno. Podvečerní odpočinek před ubikací. Někdo
si čte, jiní spolu rozmlouvají, děti si hrají nebo si povídají s matkou. Poslední
záběry jsou z ukázkového ženského baráku. Kamera postupně prochází jed-
notlivými kójemi. Ty tvoří čtyři dvojpodlažní palandy (ve skutečnosti byly

37) Iltis, c.d.

třípodlažní), uprostřed kóji je umístěn stůl a lavice. Na prvním záběru se ženy věnují pletení a šití (pletení byla zřejmě, alespoň podle toho, co nám film předvádí, vůbec nejoblíbenější činnosti terezínských žen). Opět nechybí postava ošetřovatelky (patrně pro případ, kdyby snad se nějakému staršímu člověku udělalo nevolno). Dvě holčičky si hrají s panenkou. V další kóji si ženy vykládají pasiáns nebo čtou. Ve vedlejší se mladé dívky věnují tajům kosmetiky a líčí se, jiné píší dopisy, v následující ženy poklidně klábosí. A v poslední kóji sedí šest osob u sněhobíle prostřeného stolu a večerí. Této večere se účastní i muži.

Prostřený stůl – to jsou poslední dochované záběry z filmu.

V člověku, který nezná skutečné pozadí, vše to, co předcházelo natáčení (a co následovalo), může snad film evokovat idylické židovské městečko, svým způsobem hezké, udržované. Pro válečné poměry to platí dvojnásobně. Krásný život v podmínkách, o kterých se mnoha lidem v zázemí za okupace, navíc koncem války, ani nesnilo. O mnohém však vypovídají oči lidí zachycených na filmový pás (a to, že tyto detaily můžeme postřehnout, je skutečně zásluha Ivana Friče). Vděčnými „herci“ byly zvláště malé děti, s nimiž lze téměř za všech okolností manipulovat. Jejich pohledy vyjadřují opravdové zaujetí; radost z divadla, ze hry, je skutečně nelíčená. Ale vidí-li dítě něco poprvé, dokáže je to vyvést z rovnováhy. Ničím se nedá zastřít hltavost při jídle, svědčící o hladu; dostane-li dítě před sebe hrnek mléka, rozhlíží se, kdo mu ho sebere. Chlapec, který se houpe na koni, je fascinován, že něco takového na světě vůbec existuje. Zvědavost, osahávání hraček, to vše jsou doklady toho, že děti jsou v určitém prostředí poprvé, že to pro ně není běžná zkušenost.

Nejhoršími „herci“ jsou ovšem staří lidé. Jejich oči vyjadřují stud a smutek – i když se usmívají.

V žádném okamžiku se nepodařilo zakrýt jednu zásadní skutečnost, která diváka silně osloví, která z filmu, ze všech jeho záběrů, doslova vyzařuje. Lidé spolu pracují, hovoří spolu, spolu se smějí, ale jsou ve všech těchto okamžicích osamělí. Jsme přítomni drtivé osamělosti člověka uprostřed stejně osamělých lidí. Ono „Pane, smiluj se“ – „Kyrie eleison“, které je možno zaslechnout pod titulkem „Theresienstadt“, je zde nebývale silně zastoupeno. A ten, komu se podařilo těchto pár taktů pod titulek zakomponovat, nám tímto symbolem naznačil ono nesrovnatelné, veliké utrpení, které je před námi, kteří jsme to nezažili, skryto.

Takto toto smilování pociťuje ještě dnes jeden z „obyvatel“ Terezína, ale i Osvětimi – Arnošt Lustig.³⁸⁾

„Bože, odsuzuji tě k tomu, aby ses za to všechno, cos dopustil, stal člověkem. Jako člověk dostaneš číslo a vzdáš se toho, na cos celý život pracoval, necháš si

38) Arnošt Lustig, *Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Praha 1991, s. 139.

jen padesát kilo a nastoupíš do Veletržního paláce a odjedeš nákladním vlakem do Terezína a ztratíš všechna práva, která oddělují člověka od zvířete, které vynalezlo oheň, písmo a hrdost. Ale na tom to ještě neskončí. Budeš mít hlad a bude ti zima. Ztratíš důvěru v budoucnost. Budeš nemocný a nenajdeš lékaře, budeš sám, ale nebudeš mít ani tušení o tom, co se stalo s tvými bližními. A i když dostaneš místo v nějaké zdejší ubikaci, budeš se ve dne v noci chvět strachem, vysloveným i nevysloveným, zjevným i skrytým, že to ještě zdaleka není ta poslední stanice, že příští bude Buchenwald, Bergen-Belsen, nebo **Auschwitz - Birkenau bei Neuberun**, ale už se nebudeš moci dovolávat ničeho a nikoho, protože budeš jedním z nás.“

*Pád Boha. Jaký pád! Potom je chlapec sám
... a procítá a jde
za skutečností zel: Myslí, že nenajde.
... a Bohem opuštěn a Boha opustiv...*

Jiří Orten: Sedmá elegie (1941)

SUMMARY

Theresienstadt – A Film about an „Exemplary Ghetto“

Helena Krejčová

Only three years before Alfred Radok produced an impressive film about the fate of people in the Protectorate and about life in Terezín, a promotional „documentary“ film about the life of people in the ghetto was shot in this town (in August and September 1944; added scenes were filmed in 1945). The film was part of an important propaganda campaign that was launched at the turn of the years 1943 – 1944. The Nazis had given in to the pressure of the world community and decided to allow a commission of the International Red Cross to visit and inspect Terezín. In connection with this campaign, actions designed to embellish the town took place in Terezín throughout the spring of 1944. A large number of buildings were adapted and the number of the population was curtailed through transports of people to the east.

The idea of improving Terezín was pointed out by the planned making of a propaganda film. A number of vague questions concerning the making of this film and its existence have not yet been answered. One of the questions is how many films were made. There is a one-sided evidence showing that the film was being shot late in 1942 (Kurt Hofer) and in the spring of 1943 (Karel Lagus, Josef Polák). Photographs made during the shooting of the film in January 1944 were preserved by Ivan Frič, a cameraman of the film company Aktualita which was involved in this film-making (the company then made the Terezín „documentary“). Karel Margry of the Utrecht University seeks to resolve some of the many unanswered questions involving the title of the film and its commissioning. Mr. Margry also tried to reconstruct the film on the basis of preserved illustrations made by Jo Spier. There are still unexplained questions, for example, who is the author of the script, what kind of role was played by Kurt Gerron in making this film, and which shots were taken by him.

The last part of the article is devoted to the description of individual preserved scenes, based on the fragments of a film from Yad Vashem in Jerusalem and from Krátký film Praha (Short Film Prague), pointing to the individual significant details that are shown in the film, or to the events related to the course of shooting the individual scenes. The great success is the fact that experts have managed to identify a brief part of the music accompanying the title of the film. It is a fragment of „Kyrie eleison“ from Verdi's Requiem.

DALEKÁ CESTA ALFRÉDA RADOKA (část druhá)

VE SVĚTLE HRY O LÁSCE A SMRTI

Jiří Cieslar

Když jsem se v roce 1967, bez doporučení, snad jen díky pasívnímu členství v „Klubu mladých diváků“ ocitl v pražském Komorním divadle na Radokově inscenaci Hry o lásce a smrti, netušil jsem, že zhlédnu představení, které mi bude napříště reprezentovat ideál divadla. Divadla jako podívané, která umí v nejvy-pjatějších okamžicích diváka „odzbrojit“, neboť rozptýlí jeho racionální, tak obezřetnou sebekontrolu, v níž žije svůj všední den i svá všední divadla. Ty vy-pjaté okamžiky se mi vryly do paměti a v úhrnu pak ještě zpola dětský údiv z „doteku“ divadla, údiv nad tím, co ona vlastně „divná věc“, za jakou lze v stráž-livém pohledu divadlo mít, s člověkem dokáže: že strhuje, stahuje hrdlo, dojímá. Tehdy v Komorním jsem zažil, že divadlo umí diváka stáhnout do víru lidských osudů a různých lidských perspektiv, z jejichž vícehlasu se točí hlava: před námi zní velkorysá fuga dějin. Ošoupaná metafora „divadla světa“ (jak ji později za-jímavě aktualizoval Carlos Saura ve filmu Eliso, můj živote) se v Radokově in-scenaci Rollandovy Hry o lásce a smrti vyjádřila tak neotřele a nově, že pro diváky z poloviny let šedesátých se stala velkou divadelní zkušeností, či lépe – zkušeností s Divadlem. Když jsem počátkem osmdesátých let na Letní filmové škole v Uherském Hradišti poprvé uviděl dlouho ukryvanou Radokovu prvotinu Daleká cesta a pocítil obdobný údiv nad možnostmi – tentokrát filmu, zážitek z Komorního divadla se mi okamžitě vybavil. Nejde však jen o podobný zážitek, ten jen cosi signalizuje. Ale snad o víc: s odstupem let se mi mezi oběma díly navzdor-ry tolika odlišností ukazují souvislosti, které – alespoň doufám – zaslouží po-jmenovat.

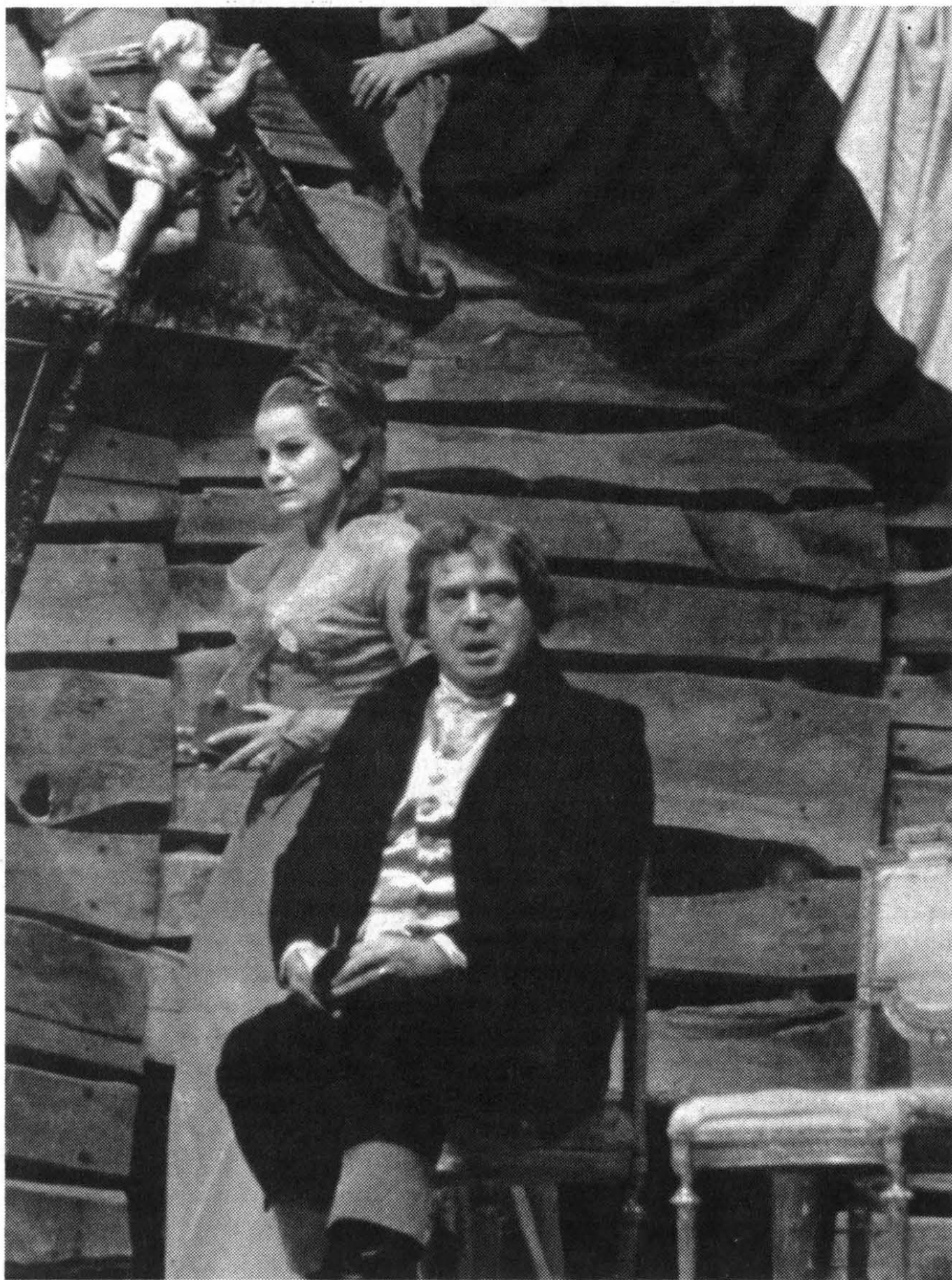
Není to jen můj subjektivní soud, že Radokovým vrcholem ve filmu je právě Daleká cesta a na divadle inscenace Hry o lásce a smrti. Je to klasifikace dosti

obecně sdílená, ale o statistický souhlas ani o sportsmanskou výrobu hodnotících žebříčků tu neběží. Podstatné je konstatování, že v obou dílech je Radok zvlášť patrným způsobem svůj. O vazbách mezi nimi se však nikdy neuvažovalo. Jistě i proto, že Radok se tu vyjadřuje různými uměleckými prostředky v příbězích nápadně odlišných. A dále: mezi Dalekou cestou (1948–49) a Hrou o lásce a smrti (premiéra 15. října 1964) leží patnáct převratných let, vyplněných i Radokovou markantní účastí na Laterně magice. Patnáct let, které jako by „staříčkový“ (a nadto i do trezoru odložený) film a pozdější inscenaci sobě vzdálily do nedohledna. Ale zdá se mi, že přes tuto odlehlost časovou, příběhovou a hlavně „materiálovou“ (divadlo – film) může být metodologicky zajímavé zjišťovat, nenaskytnou-li se za tolika rozdílnostmi mezi Dalekou cestou a Hrou o lásce a smrti vazby opravdu vnitřní, podstatné. Vycházím z jednoduché hypotézy, že nejzdařilejší díla v autorově tvorbě jsou ta, v nichž se zvlášť šťastně dotkne svého tématu. A v nichž se také obdobně zdařile vyjádří ještě něco HLUBŠÍHO než je téma, totiž nejvlastnější způsob autorova vidění, základní model jeho pohledu na svět, jak je zhmotněn ve struktuře díla. Ty zážitkové vrcholky a skryté souvislosti tedy mohou poukazovat do hloubky, k jádru autorské osobnosti.

VI.

Začneme tím, co se nabízí bezprostředně, hledáním Radokova **klíčového tématu**, které prosvítá i za příběhy, jež se prvnímu pohledu zdají být propastně odlišné. Když jsem v první části tohoto textu uvažoval o vztahu dokumentárního rámce a vlastního fiktivního dramatu v *Daleké cestě*, napsal jsem, že tímto ustavičným porovnáváním dokumentu a hraného děje se dostávají do kontrastu tzv. velké a malé dějiny, tedy osudy společnosti viděné ve velkém a většinou zcela lživém měřítku propagandy, a na druhé straně skutečné příběhy lidí – obětí. *Daleká cesta* se vrací k osudu židů na okupovaném území, k antisemitské „praxi“, jež ničivě a s drtivou bezvýjimečností vtrhla do života židovské pospolitosti, násilně vyoperované z národního těla. Téma *Hry o lásce a smrti*, vztahující se k osudu vězňů a na smrt odsouzených protivníků (francouzské) revoluce, je při vši odlišnosti epoch, společností a ideologií podobné: i revoluce jako smršť vtrhla do národního organismu a začala vyrábět a vzápětí odsuzovat své „nepřátele“. Je pro Radoka příznačné, že v předloze Romaina Rollanda zdůraznil motiv jakéhosi aristokratického „ghetta“, obývaného odsouzenými rezolutně odseknutými od zbytku společnosti.

Univerzální téma historie versus jedinec zužuje Radok na základní otázku, **jak si lidé uzavření v ghettu mimořádné dějinné chvíle a pod nápořem ničivých událostí uchovávají, či naopak ztrácejí svou mravní integritu**. Jen vzpomeňme, že v *Daleké cestě* si ji dokáže uhájit paradoxně extrémním činem – sebevraždou profesor Reiter (Eduard Kohout), a že naopak o ni přichází Hanin rozháraný přítel z mládí Zdeněk Klein (Zdeněk Hodr), který se v Terezíně uváže ke spolupráci s vězňem. Stane se kápem, a tím jako by ďáblu zaprodal poslední



Hra o lásce a smrti: aréna, v níž se pod dohledem Diváků na galérii loučí před smrtí Sofie a Jérôme de Lavoisierovi

zbytky své mravní celistvosti. Zdeněk je postava zdánlivě vedlejší, a přece klíčová. Patří k oněm epizodním figurám, o nichž si o patnáct let později Radok poznamená nad *Hrou o lásce a smrti*, že „právě na nich vidíme čas, v němž jsme žili: ohánějí se ideály, protože žádné nemají. Ukazují sílu, protože jsou slabí...“¹⁾

Radok na okraj Rollandovy hry napsal také věty, v kostce vyjadřující autor-skou konfesi, již lze vztáhnout i na jeho filmový debut: „*Hra o lásce a smrti* se proslavila dvěma protichůdnými polohami svého obsahu. Jednou z nich je 'historický vývoj událostí', kterému autor přitakává. Nemůže jinak, neboť rozum uznává nutnost. Současně se však autor obdivuje věcem, které pravděpodobně dělají z člověka člověka, a ty se často neshodují s tím, čemu říkáme historický vývoj událostí. Autor se sklání v obdivu před smyslem tak křehkých pojmů jako je 'právo', 'spravedlnost', 'láska', 'obětování'. V podstatě jsou to věci svědomí, které nalézáme v sobě. A v sobě také nalezneme dvě protichůdné polohy tohoto dramatu. Zvikláni znalostí toho, čemu říkáme historie, zvikláni znalostí sebe samých, znalostí svých zkušeností, prožijeme drama ponížení a povznesení, které prožíváme od dob francouzské revoluce.“²⁾

Registruji samozřejmě, že Radok měl jiný vztah k nacismu a jeho válce „založené na lži a násilí“ (z Radokových poznámek k *Daleké cestě*), a jiný k Francouzské revoluci, již přece i „přitakává“, jak jsme četli v jeho konfesi. Ale nepřehlédněme, že revoluci sleduje už v její vykloubené, deformované podobě, a tak ji ve skutečnosti relativizuje, protože v ní vidí hnutí založené na iluzi a násilí, kdy „věci lidské nevypadají tak zcela lidsky“.³⁾ Tím lidským, to jest relativizujícím viděním Francouzské revoluce, se Radok – de facto – připojil k onomu skeptickému pohledu na dějiny evropských revolucí jako souvislého proudu násilnického, byť zprvu i ušlechtilými pohnutkami vedeného Ratia, které nakonec

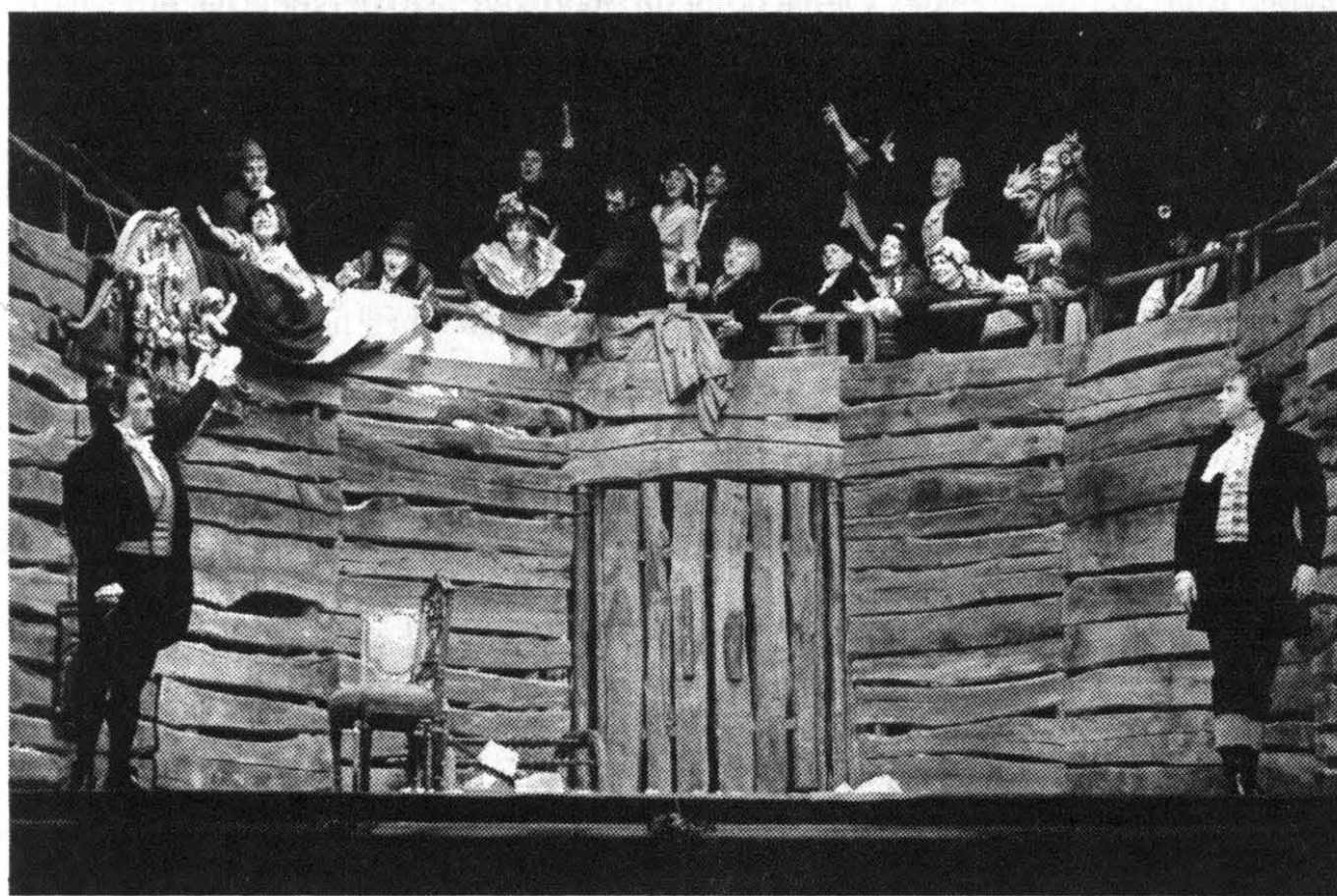
1) Z publikace Romain Rolland, *Hra o lásce a smrti*, rozbor inscenace *Městských divadel pražských*. Divadelní ústav, Praha, 1969, s. 7. Právě k osudu Zdeňka Kleina, resp. k replice, kterou mu ve scénáři adresuje Hana („Svoboda je především v tobě, Zdeňku!“) Radok v strojopisném posudku ke scénáři (viz Radokova písemná pozůstalost v archivu Národního muzea, zatím nezpracována) poznamenal, že tuto repliku chápe „ve vysvětlujícím smyslu, že ti, kdož nikdy nezhadili sami sebe, nemohli prohrát ani v této válce, na cestě největších utrpení“. Ta „zrada sama sebe“, která Radoka později zajímala i ve *Hře o lásce a smrti*, patří k dramatu „ponížení“, jež Radok vnímal i v zdánlivě neosobním mechanismu dějin zvláště citlivě. Jako by si na sebe bral úhrnnou odpovědnost za krvavý, ponižující průběh minulosti. Nepřekvapuje proto, že v osmašedesátém roce uvažoval o jiných historických „procesech“ s oběťmi, tentokrát o nezákonných soudech let padesátých. Plánoval na téma procesů „dokument, který by se měl stát výstrahou. Především proto, že se nikdo z nás nemůže vymlouvat na to, že o skutečnostech, které se u nás děly, nevěděl. 'Nevědět' mohlo jen dítě nebo ten, kdo neuměl číst a psát. Stačilo si přece přečíst v novinách kteroukoli část výpovědi obžalovaných a každý musel poznat, že všechna ta dobrovolná přiznání a sebeobžaloby obviněných odporují jakékoli logice. Tragickou frašku procesů odkrývaly navíc komentáře žurnalistů i způsob, jakým tito takzvaní novináři zaměňovali fráze za fakta.“ (Z rozhovoru Josefa Heyduka s Alfrédem Radokem, „Lidová demokracie“, 14. červenec 1968, s. 5.)

2) Program *Městských divadel pražských*, č. 166, vydaný k premiéře hry Romaina Rollanda *Hra o lásce a smrti*, 15. října 1964.

3) Tamtéž.



Symbolická scéna ve *Hře o lásce a smrti*, kdy rozevřenou branou vtrhnou do arény „diváci“ z galérie, v čele se Smrtkou



Scéna *Hry o lásce a smrti*, s centralně zasazenou branou do arény (autor scenických návrhů: Ladislav Vychodil)

požírání své děti, brodí se v krvi, a děsivými následky se neliší od jednoznačně zruďných ideologií.

K dějinnému horizontu, ať je jím dokumentaristický rámec nacistické propagandy či, jak uvidíme ve *Hře o lásce a smrti*, „galérie“ revoluční lůzy, pochybných „vítězů“, k tomuto horizontu Radok hledí „odzdola“, z ghetta individuálních osudů, z pozice obětí. Zde se ozřejmuje další rys jeho klíčového tématu: chápání obětovávajícího života jako boje o duši (o svědomí) v konfliktu s osudem, který člověku částečně připravují a ve vyhrocených historických chvílích radikálně vnucují dějiny. Tím, že vidí dějinnou situaci přes individuální osudy, vnitřně z ní vnímá to stále přítomné, ono „drama ponížení a povznesení“ opakující se napříč degenerujícími revolucemi, válkami, holocaustem, tedy všude tam, kde hlasatelé tzv. pravdy, ideálů – ať už vznešených, či zruďných – se rozhodli prosazovat je krvavým násilím. Jako stále prožívané „drama ponížení a povznesení“ se Radok pokusil pochopit už židovskou tragédií, odtud ta zobecňující stylizace, kterou se téma *Daleké cesty* přenáší přes časové hranice válečné genocidy a přes hradby jednoho sběrného tábora.

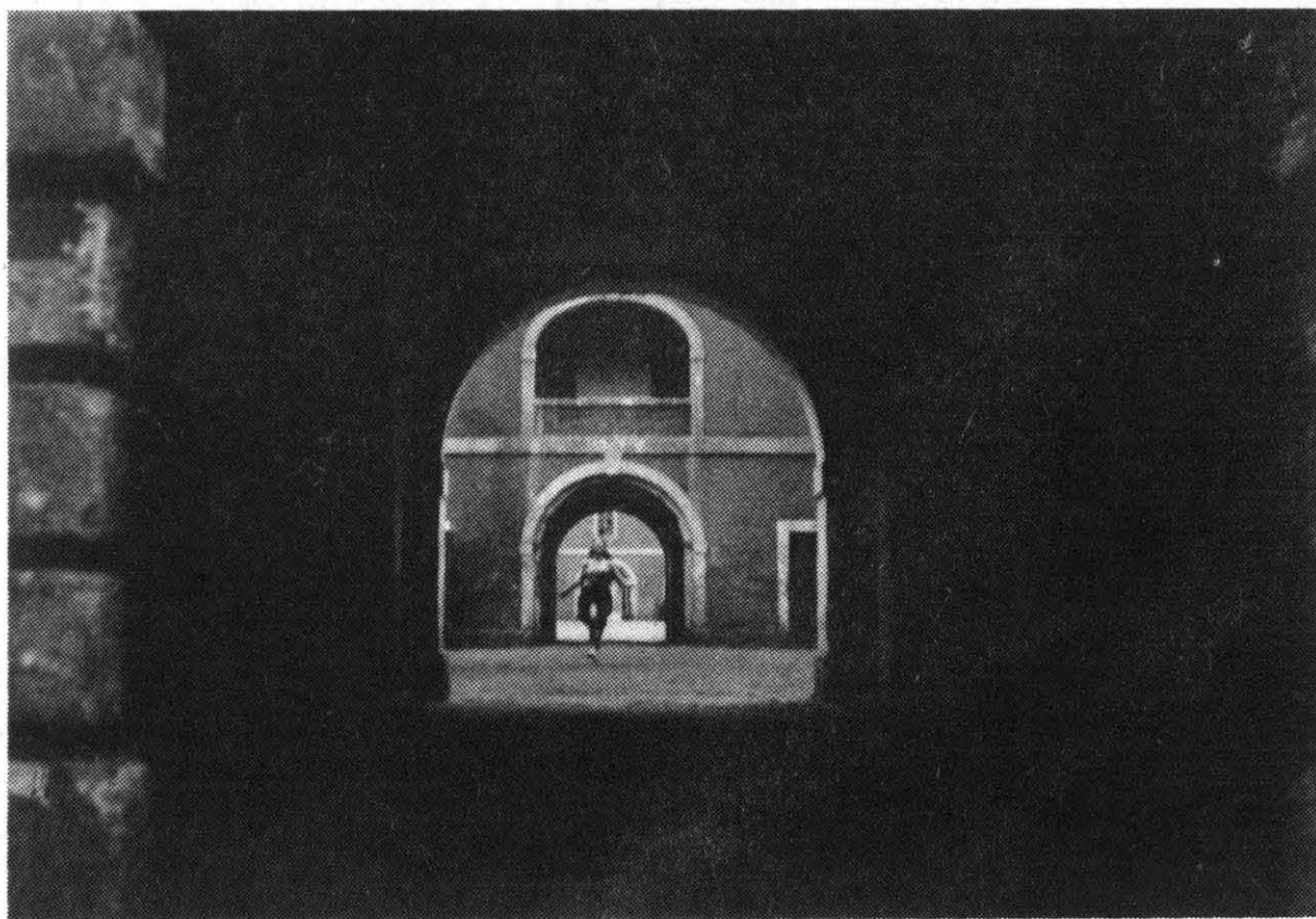
VII.

Nás tu však zajímá ještě něco hlubšího, než je téma: forma vidění, tedy způsob, jak autor své téma osobně nahlíží, jak je člení a zprostředkovává ve stavbě svého díla. Radok nezůstává jen u pohledu obětí, byť je to perspektiva dominantní, k níž ho vede srdce, sympatie, soucit. Snaží se – teď už veden rozumem – tlumočit **různé perspektivy pohledu**, věrný svému přesvědčení o nekonečné komplikovanosti života. Ta různost pohledů zakládá **mnohohrstevnou strukturu** jeho vrcholných děl. Viděli jsme, že už v *Daleké cestě*, kterou sám považoval jen za nedokonalý pokus o „reportážní“ konfrontaci pohledů, srovnává perspektivu německé propagandy, perspektivu katanů a jejich vzdálených obětí, brzy ztracených za terezínskými hradbami. To je inscenační klíč *Daleké cesty*. Po patnácti letech, v umělecké podobě už dovršenější a podstatně složitější, se s ním setkáme i ve *Hře o lásce a smrti*. Radok v komentáři ke *Hře* napsal, že tento klíč „objevil“ ve chvíli, kdy se rozhodl vsadit na jevišti oběti revoluce do jakési arény (přechodného ghetta), do dřevěné ohrady, která se proměnila ve vězení. (Radok ohradu označuje jako „arénu pro dobytek“ určený k porážce, což připomene termín z jeho rukopisných Pamětí, kde píše o jiné obrovité ohradě, totiž o Terezínu, jako o „pevnosti mrtvých“.) Na trojstrannou galérii nad ohradu umístil tzv. Diváky, revoluční lůzu, reprezentativní ulice, jejichž typy našel v Hugově románu *Devadesát tři*. Diváci na galérii sledují uvězněné oběti v aréně, proměňují je v jakési nedobrovolné Herce, neboť je za posměchu, urážek, nevybíravých pobídek nutí tancovat, „hrát“ – jde tedy o svérázné, „teroristické“ divadlo na divadle. Podobně jako v *Daleké cestě* i zde Radok porovnává perspektivu katanů, či spíše těch, kteří se na jejich jednání snaží parazitovat, s perspektivou obětí.

Zaslouží všimnout si i výmluvných odlišností. Svět galérie – společnost katů



Dvě symetrické kompozice z Terezína se středově umístěnými branami (*Daleká cesta*)



či parazitů revoluce, je totiž v rozmanitém kontaktu se světem vězňů dole v aréně. Diváci na aristokraty pokřikují, smějí se jim, ale dojde tu i ke kratičkému zážehu soucitu, pocitu příbuznosti. (Myslím na scénu, kdy prostá žena, Krásná Tutti /Stella Zázvorková/, naslouchá milostnému dialogu milenců dole v aréně a náhle, dojata, vypadne ze své role Divačky, která dosud neúčastně shlížela na nenáviděné vězně, a sama začne vyprávět svůj dávný milostný příběh o jistém Jeanovi z „Florentinský ulice“. Dialog milenců a monolog Krásné Tutti Radok střídá, prolíná jako ve filmové montáži.) Mezi galérií a arénou může tedy proběhnout citové vlnění, už proto, že oběťmi (revoluce) se mohou stát všichni – něco v poměru německých katanů a židovských obětí v *Daleké cestě* nemyslitelného. Tím více vynikne, jak židé dokonale oddělení od svých mučitelů byli pouhým lidským materiálem, hodným jen smrtelné rány. Pervertované násilí tu ve své d'ábelskosti pokročilo o poznání dál.

Ve *Hře o lásce a smrti* je vztah mezi galérií a arénou ještě doslovnější, fyzický.⁴⁾ Galérie a aréna jsou propojeny neviděným schodištěm a občas otevřenou branou do arény. Může se tu tedy nastoupit **cesta dolů**, to znamená, že není vyloučen propad z galérie mezi oběti, jak to potká Krásnou Tutti, o níž už víme, že se v ní krátce rozdoutnalo pohnutí, předzvěst její revoluční „slabosti“. Později se podivuje jistému revolučnímu rozsudku, a dokonce přiznává, že její milenec byl popraven. Je za to potrestána deportací do arény a pak smrtí po boku popravovaných vězňů. Ale existuje tu i **cesta vzhůru**, od obětí mezi Diváky, cesta morálního selhání, po které se vyšplhá jeden z odsouzenců Bayot (Eduard Dubský), který si své budoucí místo na galérii vyslouží donašečstvím. Platí za to radokovskou cenu: umírá morálně, přichází o svou čest. V *Daleké cestě* je takovým pokusem o cestu vzhůru Zdeňkovo vyvýšení z obyčejného terezínského vězně v kápa. Ale i jeho osud svědčí o nesrovnatelně drastičtější situaci židů, neboť tento dočasný vzestup do „privilegovaného kutlochu“ mu život nezachrání. Budu-li používat pojmů z Radokovy inscenace, Zdeňk se nikdy nemůže stát Divákem na galérii, pouze privilegovaným, přechodně zvýznamněným Hercem.⁵⁾

Ve *Hře o lásce a smrti* Radok sleduje svět lůzy a obětí, galérie a arény souběžně ve chvílích, kdy oba světy spolu komunikují, i tehdy, kdy jako by o sobě nevěděly. Souběžnost jako dramatický „reportážní“ prvek Radoka zajímala ode dávna a v *Daleké cestě* můžeme vidět její jednoduchý, leč na svou dobu vynalézavý předobraz. Radok váže některé scény k sobě tak, že nechává doznívat děj z

4) Radokovu inscenaci názorně připomíná dokumentární film *Hra o lásce a smrti* (Krátký film, 1969 – v majetku Divadelního ústavu, Praha). Upozorňuji dále na obsáhlý komentář k inscenaci, který do zmíněné publikace Divadelního ústavu (pozn. 1) napsala Alena Stránská, a na vynikající interpretační práci Bořivoje S r b y *Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti*, „Divadelní revue“, 1989, s. 87–97.

5) K tomu dodávám svědectví jednoho z terezínských vězňů (p. Martin Glas), kterému jsem *Dalekou cestu* promítal a který motiv Zdeňkova povýšení v „Ghettowache“ považuje v reálných terezínských souvislostech za Radokovu licenci: Zdeňkova privilegia byla ve skutečném Terezíně nemyslitelná.



Scéna z terezínské ulice pod hradbami a domovními bloky (*Daleká cesta*)

dokumentární vrstvy, či naopak z hraného příběhu, v zužujícím se rámečku, který přetrvává ještě ve chvíli, kdy se na jeho pozadí už rozbíhá další děj. I když zde jde o souběžnost spíše symbolickou – rekvizita židovské hvězdy „putující“ z jednoho plánu do druhého než výslovně časovou, přesto se zde vytváří zárodečná podoba dějové simultaneity. Radok ji později zvláště bohatě rozvinul v polyekranových projekcích *Laterny magiky*.

Všimli jsme si, že stejně jako v *Daleké cestě* i ve *Hře o lásce a smrti* Radoka zajímá dějinný horizont „lemující“ osudy hrdinů: ve *Hře* jej nezastupuje jen viditelná galérie, ale také neviděná „ulice“, z níž – fakticky z prostoru mimo jeviště, ze zákulisí – dostáváme další informace pomocí zvukového záznamu hlasů. Tak ve vzrušeném předsmrtném rozhovoru Sofie (Nina Jiráňková) a jejího manžela Jéroma de Lavoisiera (Ota Sklenčka) Radok používá hned čtyři informační zvukové vrstvy: (1.) na jevišti je slyšet jednak vícehlas, odříkávající například větu „opuštěnou ulicí znějí kroky těch, kteří přicházejí“, což je text jedné ze scénických poznámek, které Radok rafinovaně „zveřejnil“: proměnil je v rovnoprávný jevištní text recitovaný z magnetofonového pásku voicebandem. Zní tu dále (2.) patetický leitmotiv bolera (bolero dominuje i v hudebním doprovodu Jiřího Sternwalda v *Daleké cestě*!) z hudebního komentáře Zdeňka Lišky, motiv, který vstupuje do (3.) dialogu loučících se manželů.

Jejich rozhovor je ireálně zdvojen tak, že některé repliky Lavoisiera a jeho ženy slyšíme ještě jednou (4.) z ampliůnu; tento postup, ovšem nemá racionální vysvětlení, a tím spíše působí mimořádně emocionálně, jako by se v té rozjitřené hlasové ozvěně násobilo drama chvíle a zjevoval se tak další, netušený plán jedné lidské tragédie. (Je to také hlas ze světa vize, představy, do níž Radok strhával diváka už v *Daleké cestě*. Například při průjezdu lokomotivy terezínskou ulicí nechal náhle scénu zatmít, a naopak dal rozsvítit reflektory lokomotivy: touto symbolickou „výměnou“ světla a tmy naznačil, že vstupujeme na území vize.) Hudbou, zdvojeným rozhovorem manželů, voicebandovým komentářem Radok ve *Hře* příznačně **zvrstvuje skutečnost**, takřka kubisticky ji rozkládá a znovu ji spojuje do vyššího významového celku. Obdobně násobil skutečnost v *Daleké cestě* kombinací dokumentu a hraného příběhu, bohatostí zvukové stopy, zvláště spojením obrazu a slovního komentáře v podání Václava Vosky. Komentářem obohacuje, „zmnožuje“ obraz nejen obsahem slov, ale i způsobem přednesu, ironickou či rezignovanou dikcí. Už zde je základ stylového prostupování, onoho ironizujícího, parodujícího, deklasujícího „nahore“, jež ve *Hře o lásce a smrti* reprezentuje galérie s Diváky, a naopak pateticky, romanticky rozvíjeného dramatu hrdinů v onom „dole“ (aréna).

Ale sestupme dále do Radokovy v zásadě kubo-expresionistické metody, do způsobu, jakým zviditelňuje vnitřní obsahy, prožitky postav nebo své autorské vize. Napsal jsem, že Radok v *Daleké cestě* subjektivizuje svět zvláště v „obřadných scénách“ a souvisle pak v terezínských sekvencích, které nelze chápat jako objektivní vnějškový záznam skutečnosti, ale spíše jako pokus o evokování prožitků vězňů. Tuto snahu zniterňovat svět příběhu Radok později dále rozvíjel, zvláště invenčně ve *Hře o lásce a smrti*. Bořivoj Srba, který zevrubně sledoval tuto linii subjektivizace ve *Hře o lásce a smrti*, připomíná scénu, svědčící mimo jiné o občasné prostupnosti světa galérie a světa arény: do arény hlučně vtrhnou Diváci z galérie vedení Smrtkou, nasadí si maškarní masky a za zvuku ryčné hudby zatančí vězňům předsmrtný taneček. „I když (Diváci) ani v aréně 'nepřestávali' být 'věrni' svému 'poslání' kriticky komentovat jednání Herců..., změnili se v jakési fantomatické přízraky. Přízraky ztělesňující obětem revolučního teroru stejně tak 'zdomovničtělé dějiny', jako celou tu krvavou hrůznost a nelidskost poměrů, které je zničily. Zpřítomňují se tedy vlastně v té podobě, v jaké je vidí svým vnitřním zrakem Herci.“⁶⁾ Opět skromný zárodek tohoto „vyvolání“ prožitků postav můžeme hledat v *Daleké cestě*, zejména v druhé terezínské sekvenci, kde přízračnost prostředí je do jisté míry „zdůvodněna“ tím, že na ně nahlížíme očima ilegálního vetřelce do Terezína, pohledem Toníka (Otomar Krejča). Terezínské pudy a kutlochy vidíme jeho zpola ohromeným „nevěřicným“ zrakem jako labyrint – či jako jakési „včelí plástve“ zavěšené v neurčitém prostoru bez přirozených, diváka orientujících hranic, tedy bez stropů, podlah,

6) Cit. studie Bořivoje S r b y, s. 95.



Jedna z kreseb terezínských vězňů: Bedřich Fritta – Nouzová ubikace. Připomene natěsnané, nepřehledné prostory terezínských „kumbálů“ v *Daleké cestě*

ale naopak se všemožnými „abnormálními“ překážkami (trámy, mříže), jimž se po zákonu expresionistického pohybu musí figury vyhýbat, zakopávají o ně, ztrácejí se za nimi. Ač nás kamera co chvíli vrátí k Toníkovým pozorně hledícím očím, další záběr nás vždy od jeho pohledu „odstřihne“ a my stejně jako on dezorientováni „plujeme“ prostorem tříštěným architektonickými fragmenty („zlomky“ schodiště, části zábradlí) a prostupovaným záhadnými zvuky. Terezín se změnil v Radokově stylizaci v noční přízrak jednoho z jeho krátkodobých hostů.⁷⁾

V inscenaci *Hry o lásce a smrti* stupňuje Radok zniternění scénického světa ještě do vyšších metaforických rovin. Připomínám scénu, v níž na jeviště vtančí

7) K vnímání lágru jako čehosi přízračného, co je k „nevíře“, dodejme, že i tato zkušenost vychází z konkrétních vězeňských prožitků. Píše o tom zajímavě Primo Levi v úvodu své knihy *Potopení a záchránění* (Index 1989, s. 5): „Je to zvláštní, že táž myšlenka (‘i kdybychom vyprávěli, neuvěří nám’) přepadala v nočních snech i zoufalé vězně. Skoro všichni, kteří se vrátili, vzpomínají, ať už nahlas, nebo v psaných pamětech, na sen, který se jim často zdál v noci ve vězení. Lišil se v jednotlivostech, ale podstata byla stejná: vrátili se domů, vášnivě a s úlevou vyprávějí o svém minulém utrpení někomu blízkému, a ten jim nevěří, ba dokonce ani neposlouchá. V nejtypičtější a nejkrutější podobě snu se člověk, s nímž rozmlouvali, otočil a potichu odešel... obě strany, oběti i utlačovatelé, si živě uvědomovali obludnost, a tudíž i neuvěřitelnost toho, co se dělo v lágrech.“

chlapci s rozkvetlými snítkami šeříku a vavřínu, kteří personifikují vnitřní vidiny obětí i katanů, tedy všech, celého „národa“, zúčastněného v dané dějinné události. Symbolizují krátký závan vzpomínky na dětství, dobro, mládí, půvab. Najednou se jeviště proměnilo v zrcadlo toho lepšího, co lidé dávno poztráceli. Na scéně se materializují ty nejvyšší hodnoty. V takový okamžik se jeviště mění v jednolitý prostor pro tlumočení autorovy představy historie a člověka zápasícího o svou duši v protihře dějinných událostí... Obdobně i v *Daleké cestě*, opět jen v zárodečné podobě, můžeme chápat tři terezínské sekvence, a zvláště jejich výrazně stylizované partie, jako prostor, v němž Radok neožívoval jen jednu určitou – osobní terezínskou zkušenost. Spíše se pokusil na terezínské „plátno“ promítnout svou vizi obecně koncentračnického prožitku, k níž použil nejrozumnější vzpomínkový, psychologický materiál i prameny své fantazie. A necháme-li se vést „zobecnující“ silou jeho metafor, můžeme v Radokově Terezínu vidět i obraz vězeňské zkušenosti vůbec, či zkušenosti každé lidské situace, kterou člověk chápe jako pobyt ve Vězení, byť by měl tento žalář jen ryze vnitřní rozměry.

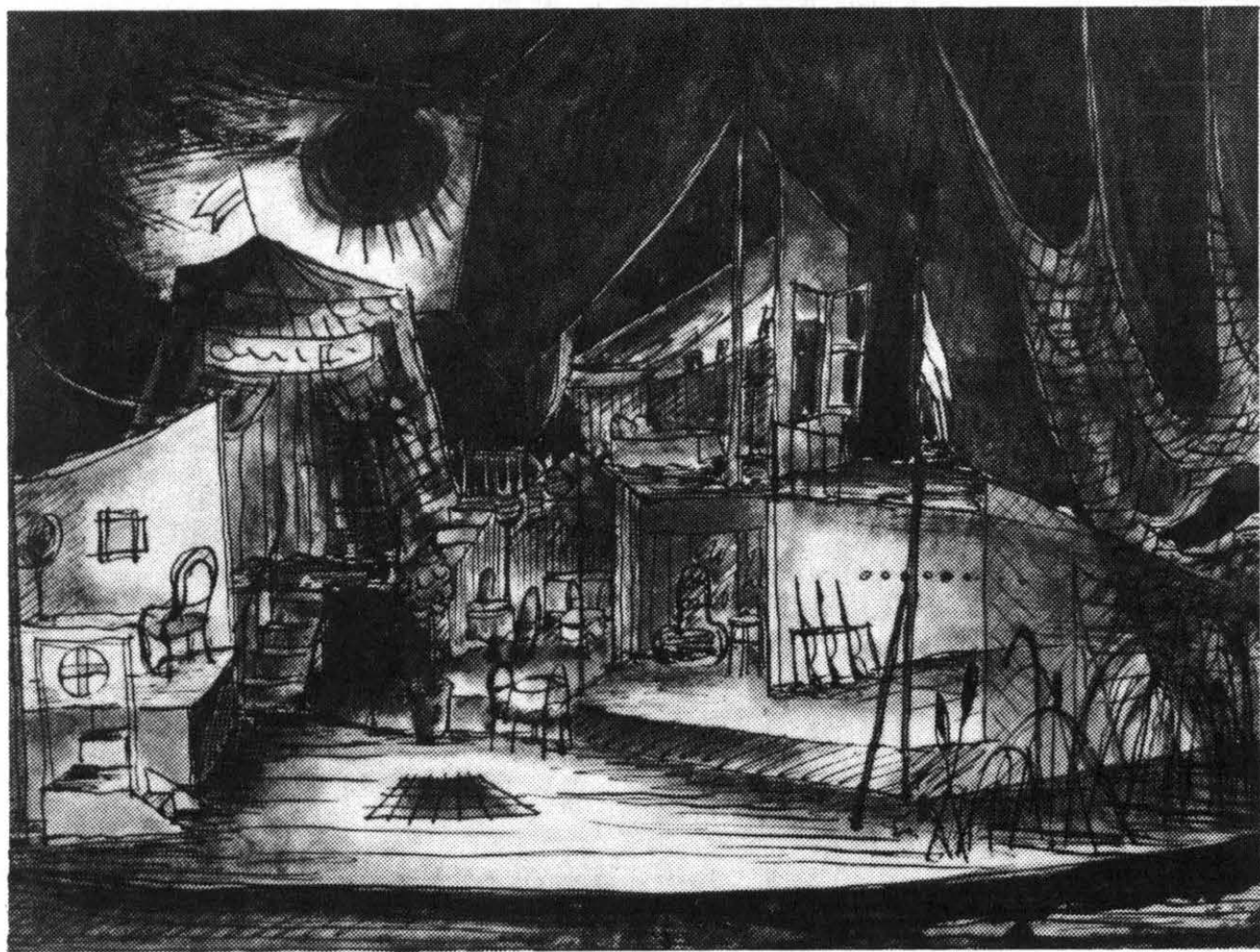
VIII.

*„Jako čarodějův učeň, který hyne proto,
že vyzývá na souboj sfingu, mořskou propast.
To mě zabíjí můj film – pomyslíl jsem si.“*

(Federico Fellini)

Takové vnitřní vidění skutečnosti (války, lágru), setkané z nejrozmanitějších zážitků a především z představ fantazijního, vciťování, bylo nedlouho po válce něčím odvážným, co kontrastovalo s dobovým požadavkem „realisticky“ dokumentovat tragické válečné události. Bylo to odvážné nejen ze zjevných důvodů „kulturně-politických“ (viz obviňování z „formalismu“, ze „subjektivní deformace“ válečné pravdy), kterými se nedlouho po premiéře *Daleké cesty* neveřejně zdůvodňoval zákaz jejího promítání.⁸⁾ Bylo to odvážné i z důvodů psychologických. Radok, ještě před slavnými filmy – vizemi Alaina Resnais, Ingmara Bergmana, Federika Felliniho, si troufl chápat film jako médium, do kterého může promítnout své vnitřní úzkosti, vidiny, onen „Terezín v nás“. Muselo to být o to náročnější, že šlo o látku tak ožehavou a čerstvými pamětníky války tak žárlivě strážanou a hájenou. *Daleká cesta* byla na tomto srdnatém sestupu nejen do kolektivní zkušenosti, ale také do sebe sama ještě nedůsledným, kompromisním, a přece zcela ojedinělým vykročením. V kinematografii se k dalšímu podobnému kroku Radok již nedostal. *Divotvorný klobouk* (1953) byl jen zvenčí objednanou

8) Viz ještě výroky členů Filmové rady (Otakar Vávra, Miloslav Fábera) vztahující se k *Divotvornému hrnci* a zpětně k *Daleké cestě* – výtky se dotýkají „expresionismu“ (chápaného nikoli jako technický, ale jako hodnotící termín!), „formalismu“, „ne-realistického pojetí“ obou filmů. Tyto výroky zaznamenal Radok ve svých Pamětech, s. 294–296.



František Zelenka – scénický návrh k Büchnerově *Vojckovi* (Terezín 1944). Rozmanitě poskládané obývací „buňky“, schodiště, zábradlí tvoří architektonickou změť, jež se podobá labyrintu Radokova Terezína (z výstavy Františka Zelenky, UMPRUM 1992)

zpola zdařilou anekdotou, a také pozoruhodný neosecesní *Dědeček automobil* (1956) mířil už jiným směrem. Skutečnými, byť tolikerou stylizací „kamuflovanými“ osobními „zprávami“ se později staly až jeho vrcholné divadelní inscenace, *Hra o lásce a smrti* především.

Radokův tak brzy utlačený cit pro filmovou sebe-výpověď však přesto můžeme sledovat ještě krátce v šedesátých letech, a to v jeho pronikavých zmínkách (z různých časopiseckých rozhovorů) o čerstvě zhlédnutých zahraničních filmech. V jeho porozumění pro Bergmanovy *Lesní jahody*, *Mlčení*, Resnaisovu *Hirošimu, mou lásku*, filmy Federika Felliniho můžeme zaslechnout ozvěnu autorského příbuzenství: „Viděl jsem (ve Vídni) film, který bych přál vidět všem u nás. Je to Ingmara Bergmana *Mlčení*. Tento režisér-filozof měl odvahu **přemoci svou autocenzuru** (podtrhl JC). Vypráví o nejintimnějších zážitcích člověka v našem světě složitých vztahů. Vypráví s přesností a věcností, čistě, nezáludně, bez koketérie. Přirovnal bych jeho práci k umění A. P. Čechova. I když se zdá,

že Čechov stojí na jiném pólu proti Bergmanovi, přece oba hledají skrytého člověka v člověku.⁹⁾

Mluví-li Radok o autocenzuře, nemá na mysli její povrchně politický, ale osobně hlubinný význam. „Přemoci svou autocenzuru“, to pro něho znamenalo rozbít vnitřní tabu, odvážit se tvořit opravdu ze sebe. Hlásit se v sobě i k těm nejosobnějším, často nejbolestnějším představám, ať to stojí, co to stojí. Senzitivní Radok tuto odvahu při práci na *Daleké cestě* měl, šlapal si v ní cestu peklem svých pocitů, jak to s malým časovým zpožděním v náznacích dokládají i zmínky v jeho rukopisných pamětech. Byla v něm však nejen tato „pre-felliniovská“ odvaha k sobě, totiž k vlastnímu, nezávislému vidění, ale také vůle k řádu, stavebnosti, ke stylu. Co z této soustředěné autorské energie zanechalo přímou stopu v naší kinematografii? Myslím, že by bylo nadnesené hovořit o jasných souvislostech. *Daleká cesta*, léta nepromítaná, těžko mohla vyzářit svou sílu, ovlivňovat. Český film, i ten z let šedesátých, se ubíral jinými směry. Na své vyzáření možná teprve čeká, jako osamělá vzdálená hvězda.¹⁰⁾

9) Alfréd Radok v rozhovoru s Janem Císařem. „Divadelní a filmové noviny“, 1965, č. 19, s. 1. V starším rozhovoru s Janem Císařem a Alešem Fuchsem se Radok také vyjádřil k tématu autocenzury, když odpovídal na otázku – jak nyní dělat divadlo: „Mít odvahu. Přemoci autocenzuru. Dovést vypovídat o tom, co má člověk sám v sobě. Pokusit se postihnout svět, které je v nás a kolem nás.“ „Divadelní a filmové noviny“, 1964, č. 9–10, s. 9.

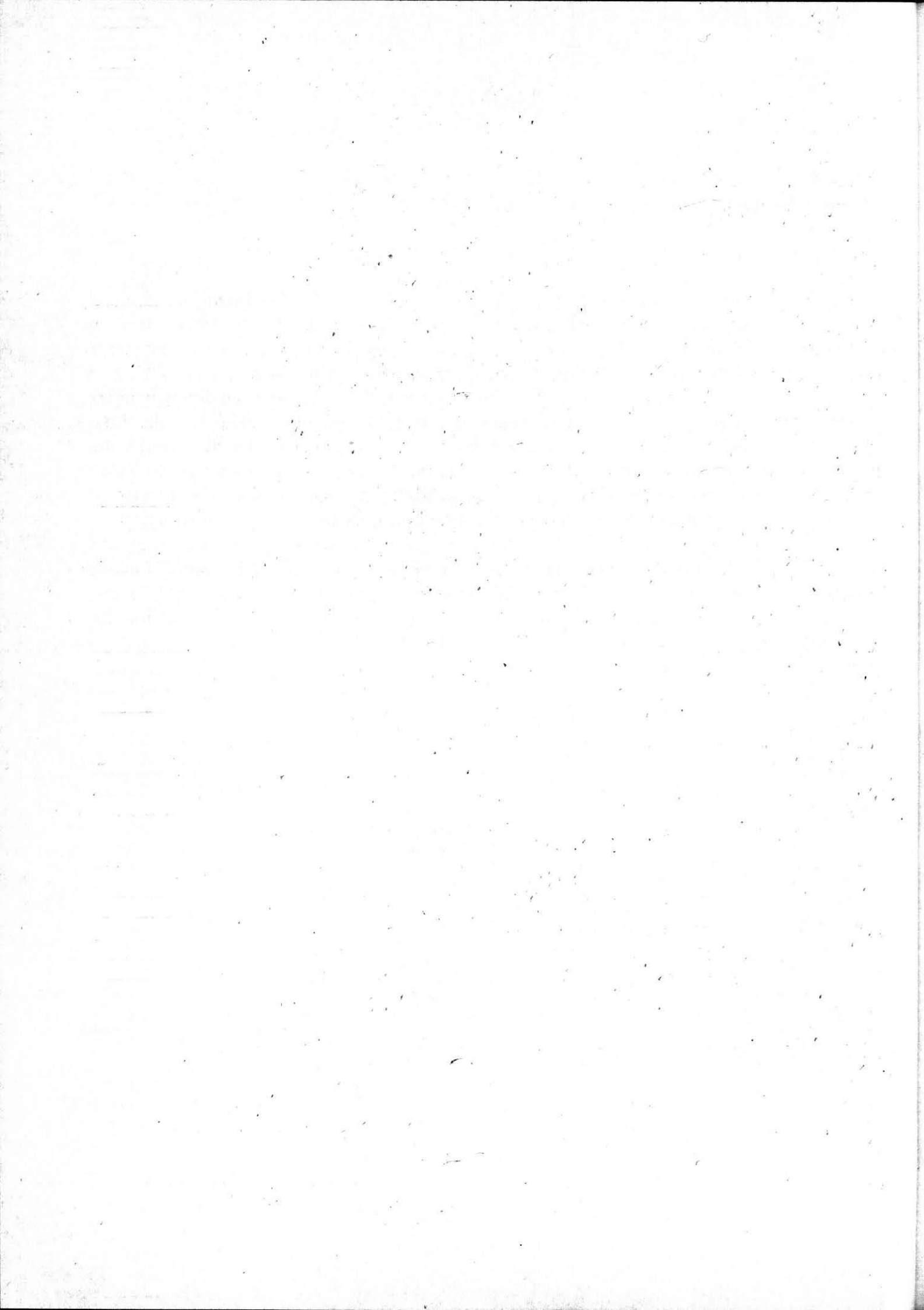
10) Mně se vzdáleně vybavuje jen nad těmi výlučnými filmy, v nichž se podařilo spojit válečné téma s imaginací, osobní výpovědí a expresivním stylem, zvláště nad *Démanty noci* Jana Němce.

SUMMARY

Alfréd Radok's Long Journey (II) In the Light of „The Play of Love and Death“

Jiří Cieslar

The work compares Radok's film début *Long Journey* (1948–1949) with his masterpiece, the staging of Rolland's *Play About Love And Death* (première on October 14, 1964). He starts from the assumption that Radok succeeded in these two works just because he managed to express a central theme of his own on the one hand and to apply his own way of looking on the other hand. Even though the author is aware of many differences between diversity of the epochs, societies and ideologies that are rendered in their stories, and he also takes the difference of material (film–theatre) into account, he believes nevertheless that even under this distinctness it is possible to reveal some of the continual, essential features of the director's creativity. It appears, when comparing the film and the staging that Radok's „perpetual“ theme is the conflict of an individual (victim) and the History, in a strict sense of the question, how people, the character's of the story preserve or, on the contrary, lose their moral integrity. Their stories are the dramas of the soul (conscience). The individual, Radokian way of looking can be revealed in the way how the director compose different perspectives of views (of characters, of himself as author). The conflict of these perspectives is projected into the multi-stratified structure of the work.



Causa Šachta pohřbených ideí

Film *Šachta pohřbených ideí*, který byl natočen v roce 1921 a uváděn v kinech krátce na počátku roku 1922, má v dějinách českého filmu zvláštní místo, a to z několika příčin.

Jde o první, a z hlediska dalšího vývoje v podstatě ojedinělé filmové dílo, které se snažilo zachytit socializační tendence své doby. V dějinách filmu získal projekt mimořádné postavení také proto, že se stal příčinou jednoho z nejbouřlivějších střetů filmových výrobců a distributorů i tisku s prvorepublikánskou cenzurou. Jistá specifičnost případu tkví také v tom, že se film nedochoval a že historické soudy vycházely až doposud převážně z informací dobového tisku. Cílem statí je rozšířit pohled na okolnosti vzniku a uvedení filmu *Šachta pohřbených ideí*, a to na základě dosud nepublikovaných dokumentů z fondu Státního ústředního archivu,¹⁾ a také s přihlédnutím k výsledkům amatérského „průzkumu“ Josefa Kašpara na počátku 60. let.²⁾

Okolnosti vzniku filmu *Šachta pohřbených ideí*

Skutečský rodák, ctitel díla E. Zoly, legionář zraněný v bitvě u Zborova, filmový

1) Fond MV-SR 1919–1924, 9/283, 40, karton 209.

2) Josef Kašpar, horník z dolu Zárubek, tehdy získal od A. Havla opis scénáře, další kopii daroval Havel ZV ROH dolu Zárubek. (Vzhledem k tomu, že se s A. Havlem setkal v tomto období také historik M. Frída, mohl i on získat jednu ze strojopisných kopií scénáře.) Josef Kašpar zapsal vzpomínky A. Havla a setkal se i s R. Myzetem. V Ostravě se pokusil najít pamětníky natáčení filmu a pátral také po kopii filmu. Výsledky svého „průzkumu“ pak publikoval na pokračování v „Zárubeckém havíři“ (červenec a srpen 1961) a v „Nové svobodě“ (24.8.1961). Ve svých článcích využil J. Kašpar také citací Havlem zapůjčených dokumentů, např. jeho smlouvu s Vilímem. Publikoval též úryvky z opisu scénáře. Historii tohoto sběru materiálu viz: (OB), *Když se dráhy protnou*. „Rudé právo. Haló sobota“, 25.7.1981, s. 5. Podle sdělení J. Kašpara se mu složka se scénářem a několika fotografiemi ztratila. (Korespondence s J. Kašparem je uložena v dokumentaci ČFÚ.)

režisér a herec Antonín Ludvík Havel³⁾ se po svém prvním filmu *Za čest vítězů*⁴⁾ o „novodobých husitech“ věnoval i ve svém druhém snímku aktuálnímu tématu. Ve filmu *Šachta polířbených ideí* se pokusil postihnout obraz sociálních zápasů havířů v průběhu téměř celého minulého čtvrtstoletí, které mělo vítězně završit zestátnění dolů v nové Československé republice. Zasazení děje filmu do Moravské Ostravy výrazně politizovalo smysl tohoto filmového díla.

Ostravsko bylo v té době jedním z nejkonfliktnějších území nově vytvořeného státu, a to z hlediska národnostního, sociálního i politického. Sociální situace horníků se zejména na konci první světové války zhoršovala a docházelo k řadě stávek. V dělnickém hnutí spolu soupeřily různé směry a sílily samosprávné tendence (např. v červnu r. 1918 vznikl návrh na ustavení dělnických rad, v říjnu r. 1918 byla na schůzi důvěrníků sociálně demokratické strany v Moravské Ostravě přijata rezoluce vyjadřující mj. též představu budoucího státu jako socialistické republiky apod.). Byla též pocítována potřeba vypořádat se s rakousko-uherskou minulostí (po r. 1918 zde působily dělnické tribunály, které sesazovaly neoblíbené nebo Rakousku oddané úředníky a inženýry). Nesmírná ekonomická moc Rotschildů a dalších majitelů dolů přispívala k antisemitským náladám, které se mj. projevíly při stávce v r. 1917, kdy došlo k rabování židovských obchodů, i když se dav nezastavil ani před farou a dělnickým konzumem. Sociální boje pokračovaly i v nové republice: v lednu a v prosinci roku 1920 proběhla na Ostravsku generální stávka za asistence četnictva a vojska.⁵⁾

Havlův film tudíž reagoval, byť nepřímo – stávkový boj a střety havířů s policií byly situovány do c. a k. minulosti – na zcela konkrétní skutečnost. Odpovídající umělecké ztvárnění zvoleného tématu bylo ovšem mimo možnosti tehdejší filmové tvorby, zvláště pak nad schopnosti autodidakta, jakým A. L. Havel nesporně byl. Jako scenárista se snažil náročný úkol zvládnout tím, že rozváděl „problém“ do řady dílčích epických motivů, v nichž využíval zjevně stereotypů lidovýchovného čtiva se sociálním zaměřením (volba schematických kladných a záporných postav, standardních katastrofických, sociálně kritických a melodramatických situací apod.). K výrazové lokalizaci měly filmu dodat citace Bezručových veršů.

Pro realizaci filmu bylo podstatné, že se A. L. Havel rozhodl natáčet exteriérové záběry přímo na Ostravsku, s využitím „naturščiků“ a koloritu prostředí šachet a dělnických kolonií. V „parném létě“ 1921 odjel malý filmový štáb do Ostravy. Tam, s pomocí důlního měřiče Františka Kotouče a mistra Ferdinanda Bergera, získal svolení k filmování jak od správy závodu Hermenegilda (důl Zárubek), tak od místních občanů. Na schůzce se sociálními demokraty v Dělnickém domě dohodli pak filmaři s horníky jejich spolupráci na realizaci filmu. Podle vzpomínek A. L.

3) A. L. Havel (28.5.1894–3.6.1968), podle Kašparových informací vyučený krejčí, se po vyléčení zranění u Zborova věnoval osvětové činnosti, napsal hru *Ve spárech Habsburků*, vedl ve Zdobunově na Volyňsku divadelní a kulturní středisko, v Kyjevě navštěvoval kursy dramatického umění, kde se též přednášelo o filmu. – Do menší role havíře Dobeše si vybral Havel Václava Mengera (17.8.1888–16.2.1947), také bývalého ruského legionáře, přítele Jaroslava Haška.

4) „Iluminace“ 3, 1991, č. 5, s. 118–132.

5) Blíže viz: *Léta 1917–1921 na Ostravsku*. Sv. 7. Opava, Slezský studijní ústav 1957. Z. Konečný, *Materiály k hospodářským a sociálním poměrům ve Slezsku a na Ostravsku v letech 1918–1938*. Opava 1960.



Záběry z filmu



Havla, které zapsal J. Kašpar,⁶⁾ se na Ostravsku natočily záběry dokumentující atmosféru dělnické kolonie, šachty, fárání, dále davové scény stávky a boje dělnictva s vojskem a závěrečné obrazy havířů jásajících nad zestátněním dolů. Masových scén se zúčastnili jako aktéři také vojáci s důstojníky. (Protože se konfrontační střety s policií odehrávaly za Rakouska, opatřili jim filmaři alespoň staré čepice, neboť nové uniformy se výrazněji nelišily od starých.) Ze vzpomínek pamětníků natáčení⁷⁾ je zřejmé, že tyto pasáže měly do jisté míry charakter dokumentární rekonstrukce: masové demonstrace a bitky byly pro havíře i pro policejní sbor současností. Tuto aktuálnost filmu potvrzuje i zmínka v Národní politice, která v poznámce o filmu *Šachta pohřbených ideí* připomínala: „Dnes, po skončené stávce horníků, je celý snímek již svým námětem a prostředím tím aktuálnějším a zajímavějším, že přináší každému divákovi řadu nových a nestranně zachycených poznatků z vrstev, k nimž byla v tak nedávné době pozornost celé veřejnosti upoutána.“⁸⁾

Z hlediska produkčního vznikl snímek v té době běžným způsobem. Podle Kašparova svědectví A. L. Havel přesvědčil o svém projektu lékárníka Z. Vilíma, který byl ochoten film financovat s podmínkou, že jednu z rolí získá jeho dcera (ve filmu Elen Simonová). Smlouva o natáčení filmu byla podepsána „v zahradě Lido-vého domu v Praze dne 15. července 1921“.⁹⁾

Průběh cenzurního řízení

Při projednávání cenzurního povolení *Šachty pohřbených ideí* se střetly zájmy filmových výrobců a distributorů a tisku s filmovou cenzurou jako představitelkou státního zájmu. Případ měl své zřejmé politické pozadí, jehož výklad však přesahuje rámec naší stati. Je však patrné, že právě na tomto případě se mj. vymezoval budoucí akční rádius filmové cenzury mladého státu.

Cenzura filmu byla převedena ze zemských správ v Praze, Brně a Opavě v průběhu první poloviny roku 1919 do Prahy, kde byl ustaven „jednotný cenzurní sbor kinematografický“. Jeho činnost i složení byly pramenem kritiky novin i zástupců filmových výrobců a distributorů. Na jaře 1921 byl cenzurní sbor rozšířen o zástupce dalších kulturních korporací. Poměrně složitý způsob střídání zástupců jednotlivých institucí umožňoval, jak se nadále domnívali kritici cenzurního úřadu, manipulaci jednání ze strany úředníků ministerstva vnitra. Při rozhodování docházelo ke kolizím zájmu představitelů jednotlivých společenských skupin a také k vysloveně osobním antipatiím.

Cenzurní stanovisko k filmu *Šachta pohřbených ideí* se vyvíjelo od 4.10.1921, kdy je datována žádost firmy American-Film-Company, a.s. o cenzuru, až do posledních dnů prosince 1921, kdy byl film uvolněn na přímý pokyn ministra vnitra. Na rozhodování se vedle ministerstva vnitra podílelo i ministerstvo spravedlnosti. Případ zákazu filmu byl také předmětem jednání Filmové ligy československé (7.12.1921). Ředitel American-Film-Company Jan Reiter, který *Šachtu pohřbených ideí* zakoupil, měl být pro kritiku cenzurního sboru pronesenou na uvedené schůzi

6) Josef Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havíř“, 24.7.1961, č. 29; 12.8.1961, č. 32; 21.8.1961, č. 33.

7) Tamtéž, č. 32, č. 33.

8) „Národní politika“, 17.2.1922, č. 48, s. 7.

9) Josef Kašpar, c. d., 10.7.1961, č. 27.

AMERICAN FILM COMPANY A. S.

Telefon čis. 9597.

Praha II., Štěpánská 57 (Lucerna).

Telegr.: AMERICANFILM.

Filiálky a pobočné závody:

„SLOVENSKO“ A. S. Bratislava. Vídeň. Arad. Budapešť. Bělehrad. Záhřeb. Solle. Bukurešť. Ora dea Mier.
Produkce firmy Universal Film Mfg. Co., New-York. Pres. C. Laemmle.

Prvů český sociální film ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ

Sociální obraz ze života horníků o 5 dílech.

Zejména dnes, kdy námět snímku je nejaktuálnější otázkou našeho hospodářského a sociálního života, musí tento film vzbuditi všude neobyčejný zájem, kterého si také plně zaslouží celou svojí kvalitou. Ve své domácí produkci nemáme dosud díla, které by s tak překvapující věrností a živostí reprodukovalo většinu obecnstva neznámé prostředí velkých uhelných dolů. Skvěle zachycené snímky z uhelného revíru, neodolatelným dojmem působící mohutné scény mass střídají se s náladovými obrazy ze života horníků v rušném, poutavém ději a to vše spolu s bezvadným technickým provedením zaručuje snímku pronikavý úspěch tím spíše, že celé veřejnosti je známo, jaké překážky kladla censura propuštění tohoto jedinečného filmu.

Chcete-li docílit vyprodaných domů,
neopomeňte si ihned zařaditi!

dokonce trestně stíhán. Krátce po prvním cenzurním zákazu byl snímek předveden zástupcům tisku a některým poslancům a senátorům. Tiskem také proběhla zpráva o zamýšlené poslanecké interpelaci.¹⁰⁾ Na základě novinové kampaně a zřejmě zejména s ohledem na další nedokumentovaná zákulisní jednání byl film nakonec uvolněn do distribuce.

Tolik stručné shrnutí základních informací o vývoji případu.

Na jeho počátku stálo zamítavé stanovisko k žádosti o cenzuru, v němž se konstatovalo:

„Na základě jednohlasného posudku cenzurního sboru ze dne 6. října 1921 bylo předvádění snímku **zakázáno**.

Důvody:

1. Již samotné prostředí, v němž děj se odehrává, přepjaté vynášení těžké a nebezpečné práce hornické, zbytečné připomínání skutečných či domnělých přehmatů za Rakouska (vyjednávání stávkářů s okr. hejtmanem, střelba vojska do lidu atd.) jsou s to podněcovati bez tak jinými vlivy již podrážděnou mysl dělnické části obecnstva.
2. Snímek popouzí k nenávisti proti určité národnosti resp. náboženství (má tendenci antisemit.)
3. Snímek pod rouškou boje za uskutečnění sociální svobody propaguje komunismus a mohl by u části obecnstva působiti dojmem, jak by činy, jež za dnešního stavu zákonodárství dlužno nesporně kvalifikovati jako zločiny, byly něčím běžným, dle zákona dovoleným (Nápis: „Národní Shromáždění odhlasovalo zabrání dolů a velkostatků“, **politický úředník** označuje Kohlmannovi: „Ministerstvo nařizuje, abyste předal ihned svůj díl v majetek dělnictva“) neb dokonce chvályhodným. (Zabrání soukromého majetku židovi.)

Jeho předváděním mohl by tudíž býti ohrožen veřejný klid a řád.“¹¹⁾

Firmě American-Film-Company, a.s. pak bylo přípisem z 8.10.1921 sděleno:

„Ministerstvo vnitra zakazuje na základě jednohlasného posudku cenzurního sboru ze dne 6. října 1921 veřejně předváděti snímek pod názvem *Šachta pohřbených ideí*, výrobce Vilím-film Praha, poněvadž předváděním tohoto snímku by mohl býti ohrožen veřejný pokoj a řád...“¹²⁾

Podle svědectví tisku „pak ředitel A-B společnosti předvedl tento film některým pozvaným poslancům a novinářům, aby „sami posoudili, co je na něm závadného“.¹³⁾ Reakcí na projekci pak byla série noticek a článků kritizujících cenzuru

10) Podle časopisu „Čas“ z 20.10.1921 došlo k předvedení filmu *Šachta pohřbených ideí* „v úterý... na filmové burse“. Nepřímo projekci filmu potvrzují i další články věnované tomuto cenzurnímu zásahu a filmu samotnému, uveřejněné po tomto datu („Večerník Práva Lidu“, 20.10.1921; „28. Říjen“, 21.10.1921; „Rudé Právo“, 22.10.1921; „Film“, 5.11.1921, 15.11.1921). O tom, že se film předvedl poslancům a senátorům, hovořil i Jan Reiter ve svém vystoupení na Filmové burse, které zachytil dr. Dusil, viz pozn. 24. O možné interpelaci se zmínil „Večerník Práva Lidu“ již v říjnu (20.10.1921). O záměru interpelace informovala v prosinci také „Tribuna“ (10.12.1921). Archivní průzkum ČFÚ prováděný odborem výzkumu v parlamentu měl negativní výsledek.

11) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 74884.

12) Tamtéž.

13) *Přehmat filmové censury*. „Večerník Práva Lidu“, 20.10.1921, č. 237, s. 3.

pod titulky Přehmat filmové censury¹⁴⁾, Konfiskovaný krotký sociální film¹⁵⁾ Podivná konfiskační praxe¹⁶⁾, Ein tschechischer Film von der Zensur verboten¹⁷⁾ apod. Tento ohlas evidovalo Policejní ředitelství, které jednak upozornilo na záležitost Presidium zemské správy politické v Praze (20.10.1921), jednak zaslalo ministerstvu vnitra další inkriminované výstřižky týkající se *Sachty* (30.10.1921). Cenzurní úředník pak k zaslaným podkladům napsal původní vyjádření o tom, že není třeba činit v dané věci nějaká opatření, neboť se při cenzurním jednání shodně vyslovili nejen všichni zástupci ministerstev, ale také představitelé denního tisku (redaktor Čvančara) a zástupce Dělnické Akademie (p. Vais). Rukou pak dále zapsal zřejmě následně získanou informaci o tom, že firma hodlá film nově upravit a předložit jej znovu k cenzuře.¹⁸⁾

Žádost firmy American-Film o novou cenzuru je datována 9.11.1921. Součástí podání byla zřejmě i titulková listina filmu, která tvoří samostatnou přílohu písemnosti. Listina zachycuje tudíž II. verzi filmu upravenou na základě cenzurních připomínek. Tuto skutečnost nepřímou potvrzuje i to, že v žádosti o první cenzuru byl film původně zapsán na formulář pod názvem *Sachta ztracených ideí*. Slovo „ztracených“ bylo škrtnuto a přepsáno na „pohřbených“.¹⁹⁾

Na základě srovnání údajů dvou žádostí o cenzuru ze 4.10.1921 a 9.11.1921 je zřejmé, že byl film zkrácen o 400 metrů, z 1 900 m na 1 500 m.

Žádost o novou cenzuru upravené podoby *Sachty pohřbených ideí* postavila cenzory do obtížné situace. Ani po úpravě titulků a vypuštění některých obrazů totiž nezmizely základní důvody zákazu filmu. Ty navíc ležely převážně mimo film sám. V přípisu k žádosti o novou cenzuru úředníci konstatovali:

„Vzhledem k důvodům, pro které předmětný snímek byl zakázán a které přichází na zřetel zvláště v nynější době, kdy jest rozpor mezi hornictvem a mezi majiteli dolů na Ostravsku akutním, navrhuje se vyžádati si především vyjádření ministerstva spravedlnosti o tom, má-li býti snímek ještě jednou censurován.“²⁰⁾

Ministerstvo spravedlnosti v podstatě potvrdilo stanovisko ministerstva vnitra. V dopisu z 14.12.1921 sděluje:

„Spisy se vracejí se sdělením, že po názoru ministerstva spravedlnosti nelze snímek *Sachta pohřbených ideí* v takové úpravě, jak byl předložen, připustiti k veřejnému předvádění. Jak již v tamním přípisu bylo sděleno, má snímek jednak ráz antisemitský, vytyčuje Kohlmann jako typ židovského vykořisťovatele, jednak i popuzuje k zášti mezi jednotlivými třídami – tj. mezi dělnictvem a průmyslníky. Přichází tu v úvahu ustanovení §u 302 a 305 tr.z.

Snímek sám celým svým uspořádáním, hlavně pak přímo odpornými výjevy smyslnosti ženy Kohoutovy, zkresleným líčením jednání úředníků politické správy – působí dojmem trapným. Uvésti jen příkladem scénu, kdy se střelí do lidu a scénu, kdy v téže chvíli úředník politické správy se zástupcem průmyslu a velitelem

14) Tamtéž.

15) *Konfiskovaný krotký sociální film*. „Rudé Právo“, 22.10.1921, č. 240, s. 1, 2.

16) Zeno. *Podivná konfiskační praxe*. „28. Říjen“, 21.10.1921, č. 237, s. 2.

17) *Ein tschechischer Film von der Zensur verboten*. „Bohemia“, 18.10.1921, č. 244.

18) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 83822.

19) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 74884.

20) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 85871.

vojenské posádky pijí v saloně víno v povznešené náladě a k tomu slova: 'Na ulici teče krev a v saloně víno'."

Současně však závěr dopisu jako by předjímal budoucí vývoj případu, neboť připomíná:

„Ministerstvo spravedlnosti má za to, že nelze i po provedení značných škrtnů ve snímku odstraniti shora uvedenou tendenci snímku a považuje tudíž za to, že opětnou censurou sotva dojde se k výsledku jinému než při první censuře. I kdyby měl na konec film, jenž ovšem získal na působivosti publicistickými projevy o jeho zákazu, býti propuštěn, zdá se ministerstvu spravedlnosti nezbytným škrtnutí zobrazené střelby do lidu a scény v saloně s textem 'Na ulici teče krev a v saloně víno'."²¹⁾

Na začátku prosince r. 1921 se současně rozbíhala nová kampaň proti zákazu filmu.

Na schůzi Filmové ligy konané ve Filmové burse 7.12.1921 kritizoval Jan Reiter postup cenzury. Připomenul tam svá jednání s výrobcem filmu panem ing. Vilímem, který mu sdělil, že se k němu tři dny před druhou cenzurou, stanovenou údajně na 25.11.1921, dostavili dva zástupci uhlobaronů a nabídli mu, že od něho odkoupí film i negativ. Když jejich nabídku odmítl a odvolal se na jednání s cenzurními orgány, návštěvníci mu prohlásili, že jsou lépe informováni a že zákaz nebude odvolán. Uvedená informace o Reitrově vystoupení vyšla s komentářem v Rudém právu 9.12.1921²²⁾ a publikoval ji též 11.12.1921 list Sozialdemokrat.²³⁾

Úředníci ministerstva vnitra chápali Reitrovu informaci a její následné zveřejnění v tisku jako obvinění cenzurní rady, popřípadě jejích členů, z nekalé manipulace s termínem cenzury uvedeného filmu, příp. z korupce. Proto bylo připraveno dementi ministerstva vnitra pro ČTK, které vyloučilo stanovení data cenzury na 25.11. Ministerský tajemník dr. Václav Dusil zpracoval také podrobný zápis z uvedené schůze Filmové ligy československé a inicioval trestní stíhání Jana Reitera. I tato záležitost byla konzultována s ministerstvem spravedlnosti, které případ rozebralo a sdělilo, že „neradí... k tomu, aby bylo navrženo trestní stíhání Reitrovo“ (9.12.1921). Nehledě na toto doporučení však přesto dotčení úředníci ministerstva vnitra, dr. Theodor Anders a dr. Václav Dusil, předložili písemný souhlas s návrhem na Reitrovo trestní stíhání (z 10.12.1921).²⁴⁾ Další vývoj tohoto podání není ve spisech dokumentován.

Poslední „dějství“ případu *Šachty pohřbených ideí* zrcadlí náčrty úřední odpovědi půjčovně American-Film na její druhou žádost o cenzuru, které obsahují varianty formulace zamítavého stanoviska.²⁵⁾

V prvním konceptu se snažili úředníci formulovat důvody zamítnutí zcela konkrétně:

„... i ve své nynější úpravě popuzuje jednak záští mezi jednotlivými třídami, t.j. mezi dělnictvem a průmyslníky, jednak má ráz antisemitský a výjevy jeho zakládají skutkovou povahu trestních činů dle § 302. a 305 trest. zák. Mimo to líčí se v něm vystupování veř. orgánů, jmenovitě politické správy takovým způsobem, že jest s to

21) Tamtéž, čj. 96649.

22) *Neslýchaná troufalost uhlobaronů*. „Rudé Právo“, 9.12.1921, č. 288. *Neslýchaná troufalost reakce – obtíže filmu sociálního rázu*. „Rudé Právo (Večerník)“, 9.12.1921, č. 279.

23) *Die Filmzensur der Kohlenbarone*. „Sozialdemokrat“, 11.12.1921, č. 87.

24) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 96484.

25) Tamtéž, čj. 96649.

**! Hrajte české filmy, které vám
zaručí vyprodané domy. !**

Dvě pozoruhodné novinky:

**Nejlepší český
detektivní film:**

Otrávené světlo.

Libreto a regie: J. Kolár a K. Lamač.

V hlavních úlohách:

**Anny Ondráková
KAREL LAMAČ.**

**První české
sociální drama:**

ŠACHTA ztracených ideí.

**Mohutné sociální drama, jehož dějem je nyní
tak aktuální otázka vyvlastnění dolů. Zajímavé
scény z ostravských dolů a strhující scény mas
působí neodolatelným dojmem a připomínají
vzrušující scény Zolova „Germinalu“.**

V hlavních rolích

M. HOLEKOVÁ
člen Nár. divadla, a
E. ŠEVČÍK.

Děj!

Sensace!

Pište!

Fotografie!

Udejte termíny!

Aktuelní!

Sociální!

Telegrafujte!

American Film Comp. A. S.

Telefon 9597.

Praha-Lucerna.

Telegramy: Americanfilm.

podporovati nenávisť k těmto orgánům veřejného pořádku. Předvádění tohoto snímku zejména v nynější době všeobecného napětí mezi hornictvem a majiteli dolů bylo by s to ohroziti veřej. pokoj a pořádek, nelze proto podle § 17. min. nař. ze dne 18. září 1912, č. 191 ř.z. uděliti předváděcí povolení a musí ministerstvo vnitra trvati na zákazu snímku vysloveném zdejším výnosem ze dne 8.X.1921, č. 74884.

Ačkoli ministerstvo má pochybnosti o tom, zda i po provedení značných škrtů v řečeném snímku by bylo lze odstraniti z něho shora uvedené závadné tendence, ponechává se (*nicméně*, škrtnuto – pozn.ES) výrobci filmu, aby, pokud trvá na připuštění filmu k veřejnému předvádění, snímek podrobil důkladnému přepracování (*důkladné změně* – škrtnuto, pozn. ES) a zakročil pak o novou censuru, v tom případě, oznámí-li výrobce **podrobně** všechny změny ve snímku provedené...

Vzhledem k tomu, že takovéto zdůvodnění zakládalo možnost vznesení řady připomínek k způsobu argumentace (mj. odvolávka na rakousko-uherské, byť formálně platné nařízení), druhý rukou psaný koncept pouze obecně shrnuje výhady:

„... ve snímku bylo změněno pouze několik nápisů a jinak zůstal nezměněn. Nebyl tedy podstatně změněn film, jehož veřejné předvádění bylo zakázáno na základě jednomyslného posudku ... Výrobci filmu se ovšem ponechává, aby...“

Zápis má datování 21.12.1921 (I. koncept), 28.12.1921 (II. koncept, tj. ručně doplněný text). Ze dne 29.12.1921 je poznámka o proplacení poplatku za cenzurování. Na průvodním formuláři je připojena rukou psaná poznámka: „Vyřízení bylo pozmeněno, jak si p. ministr přál.“ Pro manipulaci pak byla doplněna informace „Film budiž vydán firmě!“

Ohlas tisku

Film *Šachta pohřbených ideí* měl premiéru dne 23.1.1922 v kinu Lucerna. Z informací dobového tisku je zřejmé, že se sice podařilo k filmu zajistit vhodný hudební doprovod, nikoli již početnější obecenstvo. Film byl souběžně uveden v ostravském kinu Elité a v Praze se ještě hrál v týdnu od 17. do 23.2. v kinu Bio-Lido.

Dobový tisk přijal film diferencovaně, i když převážně kriticky. Do způsobu hodnocení díla se výrazně promítala politická hlediska.

Bezvýhradně přijímal film sociálně demokratický tisk. Večerník Práva Lidu napsal přímo oslavný článek:

„Tento film... je prodchnut, byl v ukázněné formě, žhavou láskou k socialismu a lidstvu. Dělníci, tento film, propagačně citáty z Bezručě opatřený a dobrou fotografií úplně vyhovující, byl pracován pro vás a na vás je, aby nebylo jediného kina, které v Praze či na venkově navštěvujete, aby vám jej nepředvedlo. Pobaví vás, poučí, tříděně posílí a naučí vás milovat součinnost s duševními pracovníky a vdechne vám novou víru v krásnou budoucnost lidstva, víru, která je každému socialistovi potřebna... Ačkoli při předvádění zel sál Lucerny **prázdností** (podtrhla ES), a nebylo spontánních potlesků a květinových darů účinkujícím, prorokujeme dílům podobných myšlenek mnoho zdu, poněvadž si divák odnáší zcela jiný svěží dojem než po filmech společenských, které se zabývají osudy buď šťastné nebo proradné lásky.“²⁶⁾

26) oh., *Šachta pohřbených ideí*. „Večerník Práva Lidu“, 25.1.1921, č. 20, s. 4.

Naopak Rudé Právo již při příležitosti podzimní kampaně zdůrazňovalo, že „onen film není naprosto nic radikálního, je to naopak sociálněpatriotický film, který svým závěrem působí spíše jako vtip... je to film nikoli rudý, ale docela růžový, ano červenobílý...“ Při příležitosti lednové premiéry tento list znovu zdůraznil, že i když nesouhlasí s cenzurním přístupem, nestaví se za film, neboť „pokud se týče libreta, pro něj epiteton 'modráčkovské' bylo by příliš revoluční a ukazuje jen, jak je socialism neproveditelný, když se domnívá podávat důkaz jeho uskutečnitelnosti“.²⁷⁾

Při hodnocení ohlasu filmu je třeba rozlišit dva typy úvah. Poznámky a statě, které byly publikovány v průběhu podzimní kampaně, vycházely totiž z projekce I. verze filmu, tj. hodnotily p ů v o d n í podobu díla. Naopak druhá část tiskových ohlasů z ledna a února reaguje na cenzurou okleštěnou II., příp. III. (viz dále) variantu díla.

Výhrady se v zásadě shodují: kritizován byl zejména roztržštěný, dějovými motivy přesytený scénář (libreto filmu). Pozitivně byla hodnocena pouze kvalita fotografie a některé exteriérové scény. Shodně tisk konstatoval nepřiměřenost cenzurního zásahu a nadměrnou pozornost věnovanou celému případu. Jak napsal časopis Čas: „Tři věci si film nezasloužil: titulu, rozsudku censury, která hledá v něm něco, co v něm není, posléze veršů Bezručových, kterých film zneužívá.“²⁸⁾ Toto hodnocení je cenné mj. proto, že reaguje na cenzurně ještě neupravenou verzi filmu.

O dalším distribučním využití snímku nejsou informace. Je však pravděpodobné, že pro nezáměr publika ho kina neprogramovala. Jak píše Luboš Bartošek: „Po ekonomické stránce přinesl film ztrátu, ze které se malá Vilímova produkční firma již nevzpamatovala. Podle Havlova svědectví byl negativ filmu za okupace zničen a kopie se zatím nepodařilo objevit.“²⁹⁾

Verze filmu

Srovnání písemných materiálů, které se bezprostředně vztahují k podobě filmu *Šachta pohřbených ideí* (části scénáře publikované J. Kašparem, dobové popisy obsahu filmu, titulková listina II. verze díla, dílčí citace titulků z cenzurních dokumentů a Weigertův článek – viz dále), lze dospět k některým předběžným závěrům.

Je zřejmé, že rozsáhlý epický materiál *Šachty pohřbených ideí*, spjatý především časovou následností, aniž by obsahoval ústřední dramatický konflikt, dával Havlovi jistou volnost v uspořádání nasnímaného materiálu. Potřebné vztahy mezi scénami vytvářel prostřednictvím titulků. Jak dokazuje ohlas tisku, byl tento vztah „filmového“ a slovního vyjádření v nepoměru. Lze předpokládat, že následná redukce 400 m filmu, která se netýkala jen titulků, nerovnováhu mezi filmovým a verbálním vyprávěním dále zvýšila nad únosnou míru.

Rozsah provedených úprav je ovšem diskutabilní. Při srovnání prvního zápisu cenzurního sboru, který obsahuje přímé citace některých závadných titulků, s II. verzí titulkové listiny, je patrné, že firma respektovala požadavky jen částečně. Mnohé „závadné“ titulky zde totiž zůstaly. Jak jsme již uvedli, zamítavé stanovisko censury bylo firmě sděleno velmi obecnou formulací. Je tedy otázkou, zda byli

27) *Konfiskovaný krotký sociální film*. „Rudé Právo“, 22.10.1921, č. 246, s. 1, 2; *Český sociální film*. „Večerník Rudého Práva“, 24.1.1921, č. 19, s. 4.

28) *Šachta pohřbených ideí*. „Čas“, 20.10.1921, č. 237, s. 1.

29) L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha, Mladá fronta 1985, s. 121.

filmaři seznámeni s podrobným zápisem cenzurního sboru, či zda jim byly alespoň hlavní námitky tlumočeny při ústním jednání.

Otevřenou otázkou také je, zda se v lednu roku 1922 uváděl film v podobě, o níž svědčí II. verze titulkové listiny. Jisté pochybnosti totiž přineslo srovnání této listiny s článkem Glossy k filmové cenzuře, který otiskl Film v dubnu 1922.³⁰⁾ Bedřich Weigert (pod značkou -ert) použil tehdy *Šachty pohřbených ideí* jako precedentního případu, který měl poskytnout důkazy o nedobré cenzurní praxi. Psal:

„Obezřetnost a opatrnost naší censury vůbec se dá nejlépe demonstrovati na *Šachtě pohřbených ideí*, protože při tomto snímku mohla se také osvědčiti i politická a sociální prozíravost tohoto sboru, který tak otcovsky pečuje o blaho naší kinematografie. Především bylo nutno odstraniti ze snímku jeho lokální ráz. Ať se to, co se děje ve filmu, stalo kdekoliv, jen ne u nás. Proto všechna místní jména musila z filmu ven. Mohlo se sice stát, že by někdo poznal Ostravu podle fotografie, ale to se nedalo již měnit. Další změny týkaly se hlavně titulků. Z celkové metráže filmu bylo strženo jen několik málo scén, pro děj celkem bezvýznamných. I tyto stříhy nejsou bez zajímavosti, ale chceme, pokud jich se týče, napodobovati příklad censury a býti co nejopatrnějšími, proto se o nich nezmiňujeme.“

Dále pak autor explicitně uvádí titulky, které měly být předmětem cenzurních zásahů. Rekonstrukce textu (viz edice titulkové listiny) však ukázala na nesrovnalosti mezi zněním, které uvádí Weigert, a mezi podobou dochované titulkové listiny. Tento rozpor lze vysvětlit dvěma způsoby.

Jednou z možností je to, že autor článku se neodvolává k dochované titulkové listině, tj. k II. verzi filmu, ale že předjímá další úpravy filmu, tj. III. variantu filmu. Ta mohla vzniknout na základě připomínek druhé cenzury. I když je třeba brát Weigertovy informace s určitou rezervou – viz dále – přece jen se nabízí pravděpodobná možnost, že výrobci provedli ještě další zásahy do II. verze filmu (viz též výše uvedené stanovisko ministerstva spravedlnosti formulující konkrétní požadavek na vypuštění titulků). Lze tedy vyslovit předpoklad, že v lednu 1922 se uváděl film *Šachta pohřbených ideí* v další úpravě, přičemž existence této III. v e r z e není písemně doložena.

Druhá možnost vyplývá z toho, že Weigertův článek zachycuje názory přednesené na „schůzi cenzurní rady“³¹⁾ a tlumočí průběh jednání na základě nejmenovaného účastníka jednání. Z tohoto důvodu je obtížné rozlišit, které připomínky měly charakter „diskuse“ a které naopak byly striktním požadavkem, který filmaři následně museli akceptovat.

S jistou opatrností je třeba vzít v úvahu tvrzení autora Glossy, že výrobce „musel sboru předložiti knihu Bezručových veršů a prokázati, že citáty jsou skutečně z Bezručových básní“.³²⁾ Nabízí se totiž předpoklad, zda v tomto případě nespojil B. Weigert jinou cenzurní aféru, která se odehrávala za asistence tisku od léta 1920 do poloviny roku 1921, s Havlovým filmem. Jednalo se o film *Z Bezručova kraje*,³³⁾ který hodlala uvést též firma American-Film. V případě tohoto snímku musel skutečně P. Bezruč osobně odpovídat ministerstvu vnitra na dotaz, zda je či není

30) -ert. Glossy k filmové cenzuře. „Film“, 1922, 12.4.1921, č. 4–5, s. 2, 3, 4.

31) Tamtéž.

32) Tamtéž.

33) Citovaný fond MV-SR 1919-1924, čj. 42670, čj. 47163.

autorem inkriminovaného titulku filmu. U *Šachty* však písemnosti neobsahují žádný poukaz na závadnost Bezručových veršů. Přesto se však lze domnívat, že již při úpravě II. verze filmu výrobce některé Bezručovy citáty vypustil. Svědčí o tom zejména jistá asymetričnost jejich využití. V dochované verzi jsou začleněny pouze tři citace: úvod z básně Ostrava tvoří vstup do I. dílu, její závěrečná část uzavírá II. díl filmu. Úryvek z básně Návrat je začleněn až do V. dílu. Podle vzpomínek tvůrců filmu však každý díl uváděl samostatný citát.

Weigertovy Glossy jsou, bez ohledu na výše uvedené připomínky, velmi cenným svědectvím. Jednak umožňují vyslovit předpoklad o existenci další verze filmu, jednak přinášejí množství informací o průběhu cenzurního jednání, a doplňují tak zachovanou písemnou dokumentaci celého případu. Je patrné, že cenzura odmítla zcela zásadně především ideologický koncept *Šachty*. Je přitom zajímavé, že výhrady nevzaly v úvahu, že se děj filmu odehrává především v minulosti, a že tudíž kritika orgánů „politické správy“ směřovala do Rakousko-Uherska. Naopak republika byla líčena v tom nejlepším světle.

Z existujícího materiálu nelze jednoznačně hodnotit oprávněnost kritiky antisemitismu, i když se zdá, že film pouze převedl do filmu některé z přčetných „anti-gérovských“ obrazů mistra Bezruče (v tomto ohledu by cenzurní sbor nemohl schválit značnou část Slezských písní). Požadavky cenzury sledovaly dále hledisko „mravopočestnosti“ (řada výhrad k linii smyslné požívačné Kohoutky). V neposlední řadě pak cenzurní připomínky směřovaly ke zmírnění expresivních obrátů (např. požadavek vypustit slovo „špinaví“ a ponechat pouze „spekulanti“, vypustit slovo „děvko“, zaměnit znění „ba i úřady na mne poštvál“ za neutrálnější „a u úřadů mne očerňuje“). Zdá se, že cenzura projevila, zejména ve srovnání s tiskem, značnou míru nekvalifikovanosti v odhadu možnosti síly působení samotné *Šachty*.

Závěrem

Nelze souhlasit s tradovaným názorem, že se dostala filmu *Šachta pohřbených ideí* publicita u filmových historiků zejména díky tomu, že se film nedochoval. Nehledě na nízkou uměleckou hodnotu díla – a tu nalezená titulková listina spíše potvrzuje, než by vyvracela – je případ tohoto projektu, dnes také díky rozsahu zachovaných písemností, velmi zajímavý. Je cenný jako každý odvážný, třeba neúspěšný experiment, pozoruhodný svou intencí a reakcemi, které vyvolal.

Eva Strusková

1. ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ.¹⁾

2. Sociální drama z havířského života o 5 dílech.²⁾

Napsal A. H.

3. Režie: Rud. Myzet a A. L. Havel. Interieury vypravil:

Boh. Šulc. Fotografie: Rudolf Kopřiva.³⁾

4. Výrobek: Film Vilim, Praha.

5. I. Díl

6. Sto roků v šachtě žil, mlčel jsem,
sto roků kopal jsem uhlí,
za sto let v rameni bezmasém,
svaly mi v železo stuhly.

Petr Bezruč.⁴⁾

7. Ranními mlhami rozléhal se hukot sirény, probouzeje Ostravsko k denní lo-
potě...

8. Začíná nová šichta. Úzká klec fárového stroje vypustila třicet pochmurných
kyklopů, aby přijala stejný počet nových. Černé nitro země pojme jich ne-
konečné množství. Tam dole minuta k minutě... hodina k hodině... Majestát
země nezná času a smrt číhá v úzkých štolách.

9. Oblomský koupil jámu „Helenu“ v dražbě, když bývalý majitel seznal, že se
z ní nic těžiti nedá.

Ing. Oblomský A. Montalmare.

10. Přeshly dlouhé dny marné práce, až jednoho dne...

11. Olga Oblomská A. Janderová.

1) V žádosti o cenzuru byl film původně zapsán pod názvem *Šachta ztracených ideí*. Strojopisný text byl ručně opraven a výraz „ztracených“ nahrazen slovem „pohřbených“. Srov. cit. fond, čj. 74884. Pod původním názvem psal však o filmu i nadále „Film“ (5. a 15.11.1921 a 29.1.1922). Výjimečně se tisk zmiňoval o filmu také pod titulem *Šachta pohřbených nadějí*. Srov. „Večerník Práva lidu“, 20.10.1921 a 18.2.1922.

2) Údaj o 5 dílech uvádí cenzurní formulář z 4.10.1921 a vztahuje se tudíž k I. verzi filmu. Pokud dobový tisk sděloval, že jde o šestidílný film, poskytoval mylnou informaci. Srov. „Filmový kurýr“ 1, 27.1.1922, č. 2, s. 17; „Divadlo budoucnosti“ 3, 27.1.1922, č. 4 s. 1–2.

3) Podle vzpomínek A. Havla byli kameramany filmu bratři Rudolf a Karel Kopřivové, přičemž „zejména Karel vystihl mistrovskou fotografií barvitou atmosféru hornického prostředí“. In: J. Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havír“, 24.7.1961, č. 29. Vzpomínka potvrzuje skutečnost, že Karel Kopřiva byl jedním z prvních profesionálních českých kameramanů, který působil v hraném i dokumentárním filmu. V roce 1921 spolupracoval celkem na sedmi hraných filmech, mj. byl spolu s A. Weberem kameramanem obrazově zajímavého snímku *Ukřižovaná*. Naopak jméno R. Kopřivy jako kameramana se nadále ve filmu nevyskytuje.

4) *Ostrava*. In: P. Bezruč, *Slezské číslo*. Praha, Čas 1903, s. 55. Blíže viz též: *Slezské písně Petra Bezruče. Historický vývoj textu*. Ostrava 1967. Použité vydání knihy vzhledem k četným a výrazným změnám při publikaci Bezručových básní lze určit. V závorce uvádíme dílčí odlišnosti od uvedeného vydání spočívající především v interpunkci (bezmasém).

12. „Právě jsme objevili novou štolu uhlí.“
13. Kohlmann využil vhodné příležitosti, aby se přiblížil k Oblomskému. Úlisnými slovy jej konejšil: „Raďte se upokojiti, vzácný pane, nic se nestalo. Vyzvedli jen starého Havleny ze sousední jámy.“
Siegfried Kohlmann.....Ed. Ševčík.
14. Kohoutka snaží se s nápadnou útrpností vzkřísiti Havleny.
„Dýchá!“
KohoutkaMíla Holeková. (člen Nár. divadla)
Kon. Havleny Ed. Bartoš.
15. „Ten žid mne zblázní svou dotěrností! Stále na mne dolézá, abych mu zadal výhradní prodej naší těžby...“
16. „K tomu nikdy nesvol, Jene! Nedopusť, aby na úkor tvé poctivé práce bohatli špinaví⁵⁾ spekulanti!“
17. „No, dopracoval to ten Havleny, co? To má za to pobuřování a reptání proti pánům!“
Macháček, havíř.....Rud. Myzet.
18. Macháček tupě mlčel. – To Kohoutku rozlítlo.
19. Macháček proklínal litici, k níž jej osud připoutal, *ale byl sláb. Ta běhna spoutala jej příliš silně okovy smyslnosti a lenivého pohodlí.*⁶⁾ Před jeho zrakem⁷⁾ vyvstal hnus minulosti, bahno, do kterého zapadl až po krk.
20. Před několika roky ubytoval se v podnájmu u Kohoutky...
21. Podnájemník brzy zdomácněl...
22. Starý Kohout vykašlával poslední zbytky plic, zatím co Kohoutka honila se za nízkou vášní. Démon alkohol podněcoval smyslnost...
23. Starý Kohout prožíval peklo ... až ho vykoupila smrt.
24. Kohouta uštvala k smrti, jej přivedla na úroveň zvířete.
25. Sestra Havlenova vrací se z města se synkem Havlenovým.
Sestra HavlenyB. Částková.
26. „Havleny našli ráno v šachtě těžce raněného. Je v nemocnici.“
27. Vyděšena přiběhla do nemocnice...
28. Po pohřbu byla Havlenova sestra vyhozena z bytu a vydala se s hošíkem na krušnou pouť. Jejich cílem bylo Slovensko...

Konec I. dílu
Šachta pohřbených ideí.

5) Slovo vypuštěno. Glossy.

6) Škrtnuta slova „*Ale byl sláb... pohodlí*“. Glossy.

7) Autor uvedl ve „Filmu“ v citaci místo výrazu „zrakem“ slovo „očíma“. Glossy.

2. Čtrnáct let již uplynulo od tragické smrti Konráda Havleny. Dceruška inženýra Oblomského vyspěla ve svěží dívčinu...
JarmilaB. Simonová.
3. „Ing. Skála, o kterém jsem ti vyprávěl.“
Ing. SkálaA. L. Havel.
4. „Navštivte nás dnes odpoledne, pane inženýre. Sejde se několik známých, pohovoříme si!“
5. Odpoledne navštívil ing. Skála rodinu Oblomských.
6. „*Co bojů bude ještě svedeno o nadvládu této černé země! Chtěl bych se dožít dne, kdy nebude již společenských kast, kdy dělník pracující mozolnýma rukama spojí se s duševním pracovníkem – oba dělníci života... k věčnému bratrství.*“ ⁸⁾
7. „A vy věříte v sílu dělnictva, uskutečnění jeho ideálu?“
8. „*Zajisté věřím v pracovitě ruce! Jsou základem života, podmínkou štěstí. Lid dosáhnoucí svobody bude v prvních dnech jásati nadšením. Toho momentu nutno právě využít, aby než nastane reakce, byla zajištěna řada lidí čistého smýšlení, kteří by vedli lid k pravdě a pospolitě práci. Tito praví apoštolové musí svým vlivem paralyzovat slepé zanícení davu tím, že ideu účelné práce pozvednou jako nejvyšší ideál lidství.*“ ⁹⁾
9. „Asi před čtrnácti lety přišel ke mně žid Kohlmann a chtěl, abych mu zadal výhradní prodej uhlí. Odmítl jsem jej a on začal pracovat v malém.“
10. „Později koupil si vozík...“
11. „Až konečně Rotschildové dali mu výhradní prodej. Stal se ředitelem a byla mu dána neobmezená moc v uhelném revíru.“
12. „Proti mně kuje intriky, *ba i úřady na mne poštal.*“ ¹⁰⁾ Za takových okolností bude nejlépe, když jámu prodám. Stejně již stárnu, chci si odpočinouti.“
13. Prostřednictvím Kohoutky, která se uměla pánům zalichotit, obdržel Macháček místo vrátného. Jednoho dne ve službě byl osloven mladíkem...
Havlena mladšíZd. Vankar.

8) „*Co bojů bude ještě svedeno o nadvládu této černé země. Chtěl bych vidět lidstvo, aby žilo v bratrství. Jsou to základy budoucna. K rozluštění jistě dojde. Ne dnes, zítra později!*“ Scénář. Uvedený text byl však ve scénáři původně začleněn do děje později. Po střetnutí dělníků s vojskem následoval obraz, v němž se ing. Skála „dívá na ostravské šachty a rozjímá“, a teprve po této scéně následoval uvedený titulok. Podle II. verze titulkové listiny by pasáž náležela až do III. dílu, za obraz 12.

9) „*Ujišťuji vás, já věřím tomuto lidu, jsou dobrého jádra. S nadšením chopí se reorganizace. Zbudují společné základny. Dělnictvo dovedou na úroveň vyspělého člověka. Nový život, plný jasu a krásy vytvořím.*“ Scénář. Návštěva u Oblomských zahrnovala podle scénáře původně i scény, které nyní v titulkové listině II. verze vytvářejí novou časovou a dějovou linii. Viz díl III., obraz 16, 17. Dále též pozn. 18.

10) Změněno: „*i u úřadů mne očerňuje*“. Glossy.

14. „Jdu se přeptat, jest-li bych nedostal na šachtě práci. Můj tatík zde také pracoval!“
15. „Tvůj tatík? Jak se jmenoval?“
16. „Konrád Havlena...“
17. Macháček si připomněl tragický osud starého Havleny, který mu byl vždy dobrým soudruhem a slibuje hochovi pomoci.
18. *Doma vyprávěl Kohoutce o mladém Havlenovi. Stárnoucí žena stále ovládaná smyslností, zachvěla se při vzpomínce na starého Havleny, k němuž ji kdysi pudila nezkrotná, ale neopětovaná vášeň a řekla ostře: „Proč jsi kluka hned nepřivedl?“*¹¹⁾
19. „Nu, vítám tě tedy! Jsi hezký chlapec, jen abys byl pořádnějším než byl tvůj táta! Můžeš u nás zůstat! Já se již postarám, aby z tebe něco bylo!“
20. Druhého dne začal pracovati. Havíři mu často vyprávěli o jeho otci, vzpomínajíce na něj jako na dobrého socialistu.
21. „Vím, že vám nezáleží na tom vytlouci z prodeje jámy velký kapitál. Tím spíše můžete uskutečnit krásnou, silnou myšlenku. Učiňte své havíře spolumajiteli podniku, jehož vedoucí silou zůstanete a oni budou participovati na zisku v poměru k vykonané práci.“
22. „Příteli, to je smělý plán! Ne, že bych byl zásadně proti tomu, ale obávám se, že tuto myšlenku teoreticky velkolepou nelze prakticky provést do důsledků.“
23. „Tato obava by byla na místě, kdyby se jednalo o neucelenou masu lidí, kteří by chtěli těžiti z nových poměrů. Nezapomeňte, že vaši havíři jsou jiného kádru. Většina z nich dosáhla určitého stupně vzdělání. Pracovali houževnatě na cizím, na vlastním budou pracovati s láskou.“
24. Krčma, kde ve výparech alkoholu se politisuje a kde slova radosti i stesku lehce splývají se rtů...
25. Havíř Dobeš V. Menger.
26. „Bestie! Není dost na tom, že prvního muže sprovodila se světa... a mne že zničila... teď má na toho kluka Havleny zálusk. Nestyda stará! Ale já jí jednou všechny kosti zpřerážím...“
27. Jarmila má vzácné porozumění pro Skálovy ideální snahy. Ode dne, kdy ji zasvětil do svých plánů, váže je něžné přátelství...
28. „Na Rotschildových jamách nepřišlo dělnictvo do práce. Očekávají se bouře. Hejtmanství rozeslalo patroly po městě.“
29. ...Všichni Vy na slezské, všichni Vy dím,
hlubokých páni Vy dolů,
přijde den, z dolů jde plamen a dým,
přijde den, sčítujeme spolu.¹²⁾

Petr Bezruč.

11) Škrtnuto. Glossy.

12) P. B e z r u č., c.d., pozn. 4, s. 56. (všichni Vy na Slezské; sčítujem)

1.

Díl III.

2. *Kohlmann a jeho věrní, okr. hejtman a velitel posádky, radí se právě o postupu proti dělnictvu, když jest hlášena deputace téhož.*¹³⁾
3. „Ne, nechceme nic nezákonného, pane. Žádáme jenom osmihodinnou dobu pracovní a plat odpovídající naší námaze!“
4. „Však já znám dobře vaše rejdy. Ohrožujete majetek jednotlivce, bezpečnost života! Boříte stát! Pane hejtmane, hajte zájem státu!“
5. „*Marš! Chachaři!*“¹⁴⁾
6. Oblomský a Skála rozhodli se rychle jednati. Předávají oficielně jámu „Helenu“ do společného vlastnictví dělnictva.
7. *Ted', kdy jste se stali pány těžby, přejímáte těžší povinnosti než jste měli dříve. Jsouce si vědomi svého významu lidí svobodných, pomáhejte trpícím bratřím.*¹⁵⁾ V pospolitosti jest vaše síla, v **r o z u m n é m** a důsledném provádění velkého cíle vaše konečné vítězství!
8. Zatím co dělnictvo na šachtě Oblomského pracuje spokojeně za nových poměrů, zahájili havíři na Rotschildových dolech úporný boj proti zaměstnavatelům. Vypukla stávka.
9. „Pane veliteli, místodržitelství nařizuje, aby vojsko zakročilo co nejostřeji!“
10. „*Hanba kapitalistickým stvůrám! Hanba bratrovrahům!*“¹⁶⁾
11. „Palte!“
12. *Na ulici teče krev --- v saloně víno...*¹⁷⁾
13. Mladý Havlena vypravuje Oblomskému o svém otci Konrádovi.
14. Kohlmann zuří, dozvěděl se z novin o sociální reformě na jámě Oblomského. Ví, že tím faktem prohrál stávku, jelikož havíři z jámy „Heleny“ budou mít stávkující silnou oporu. Pro tentokrát ustupuje, ale slibuje Oblomskému strašlivou pomstu.
15. „Tys tam nebyl, když se střílelo do havířů? Dobře se jim stalo za jejich drzost! Co pak si páni dají poroučet? To má tvůj táta na svědomí, ten je štal a kazil. Ty jsi rozumnější – mám z tebe radost...“
16. U Oblomského scházeli se týdně staří přátelé.
17. „*Mne, pane inženýre, nepřesvědčíte! Čím více se bude lidem povolovat, tím*

13) Škrtnuto. Glossy.

14) Škrtnuto. Glossy.

15) „Dnes vy jste se stali pány těžby. Pány své vlastní práce, nezapomínejte svých trpících druhů. Pracujte pro společné blaho.“ Scénář.

16) „Hanba nadřizovatelům kapitálu. Do bídy nás chtějí vehnat bodáky.“ Scénář.

17) Doporučení vypustit titulek. Fond 2.

větší bude znemravnělost. Ne chléb! Víra v boha jim schází a pak hlavně... střídmost...“ ¹⁸⁾

18. Mladý Havlena touží po vzdělání a vypůjčuje si knihy od Jarmily. Na její přimluvu byl přijat na šachtu Oblomského.
19. Když poslední den pracoval na šachtě Rotschildově, prozradil mu havíř Dobeš strašlivé tajemství...
20. „Slyšel jsem, že jdeš na druhou šachtu – no, dej ti bůh více štěstí, než měl tvůj táta! Ten chudák...”
21. „Dobši, vy jste znal dobře mého otce, vidíte?”
22. „*At' jsem zcela ďáblův, budu tedy mluvit...*“ ¹⁹⁾ To tajemství mne stejně pálí v prsou. Nemohu spát, jen piju... tu zatracenou kořalku pořád piju. Tvůj otec chlapče nebyl obětí neštěstí... Ubili ho...”
23. „Kohoutka bestie po něm lačnila, ale on se jí štítí.”
24. „*Vzala si tři chlapy...*“ ²⁰⁾
25. „Pak si na tátu počíhali...”
26. „... a hodili jej do šachty.”
27. „Kdo byli ti tři, Dobši?” „Ten jeden ujel do Ameriky, bál se prozrazení, ten druhý zemřel. Tak, tak, už musím jít... s bohem...”
28. „Ten třetí jste Vy!”
29. „Odpusť, chlapče, můžeš-li! Trpěl jsem strašně... ty nevíš, co jsou výčitky svědomí... Odpusť, prosím tě, nebo mne zab!”
30. „Proto tedy Kohoutka špinila drahou jeho památku, aby zamaskovala svůj zločin. Vám, Dobši, odpouštím, byl jste sveden. Ale ta bestie mi to draze zaplatí!”
31. A Havlena letěl domů jako smyslu zbaven. Našel Kohoutku zvířecky zpitou...
32. „*Zabila jsi mého tátu, děvko! Já tě...*“ ²¹⁾
33. Hrůzná vise zavražděného vyvstala před ní. Kohoutka sešilela...
34. ...štvána stínem své oběti skočila do šachty, kde před léty zahynul Konrád Havlena.
35.

Konec III. dílu

1.

Díl IV.

2. Jednoho dne doprovázela Jarmila nemocnou ženu k lékaři.
3. „Ježíši! U nás hoří! Mé dítě je tam!”

18) „Co dělnictvo přestalo myslet na Boha – vymýšlejí socialismus, stávky, revoluce.” Scénář. Repliku pronáší farář na návštěvě u Oblomských rozhořčeně, při čemž „má před sebou plnou mísu jídla a zapijí je vínem.” Nato následuje námitka ing. Skály – viz již pozn. 9.

19) Škrtnuto, změněno na „Znal hochu.” Glossy.

20) Škrtnuto.

21) Škrtnuto, změněno na: „Tys zabila mého otce!” Glossy.

4. Zachráněním dítěte z hořícího domu získal Havlena přízeň inženýra Skály, který jej přijal do kanceláře.
5. Oblomský pořádal lidové slavnosti, jichž se osobně účastnil s Jarmilou a Skálou.
6. Dělníci Oblomského byli šťastni. I rodinný život byl čistější a radostnější.
7. Kohlmann zahájil úskočnou taktiku. Snížil nápadně ceny uhlí, aby Oblomskému znemožnil konkurování.
8. Svolali závodní radu. Důvěrníci dělnictva prohlásili klidně, že napnou všechny síly, aby zvýšenou těžbou uhlí vyrovnali pokles ceny.
9. Po smrti své ženy propadl Macháček úplně alkoholu. Jsa podnícen havíři Oblomského, kterým se hnusí jeho prodejná povaha, přísahá jim pomstu.
10. V Macháčkově mstivé duši uzrál plán pomsty. Věděl, kudy jdou roury se stlačeným vzduchem od větrných jam (plíce havířů) a přepiloval je. Zhuštěním plynu nastal výbuch.
11. Skála nešetří vlastního života.
12. „Jak se vám to líbí, milostpane? Myslím, že to stačí, aby byl Oblomský zničen?“
13. Skála se zotavuje z choroby, do níž upadl po katastrofě v dolech. V rekonvalescenci navštívil ho Oblomský a sdělil mu, že prodal statek, aby mohl investovat větší kapitál do podniku a čelit tak špinavé konkurenci Kohlmannově.
14. Havíři štítí se Macháčka, o němž je všeobecně známo, že jest Kohlmannovým špiclem.
15. Havlena, který po nedávné katastrofě střežil šachtu jako oko v hlavě, zpozoroval u mostu podezřelou osobu kutící něco u odvodňovací nádrže.
16. „To jsi ty, kluku? To je dobře, he – he – tebe mám rád! Ale víš, ti druzí, lumpi mizerní – zatopím je jako krtky!“
17. „Zalkni se svým zločinem, bídáku!“
18. Havlena zastavil další odtok vody a spěchal na šachtu dát signál čerpadlům a záchranému sboru.
19. V signále spočívala záchrana a statečný hoch nepustil páku ani tehdy, když přijíždějící vozík mu strašlivě zranil druhou ruku.
20. Konec IV. dílu.

1. Díl V.

2. Katastrofa byla obětavostí Havlenovou zdolána šťastně v zárodku a na šachtě pracovalo se usilovněji než dříve.
3. Ale když za soumraku usínala dělnická kolonie, netušil nikdo z klidných havířů, že běs války rozprostírá již své krvavé perutě.
4. Válka přivodila strašlivé změny. Udavačství kvetlo, persekuce bujela. Kdo mlčel, kul pikle – kdo mluvil, tomu hrozila smrt. Těchto poměrů využil Ko-

hlmann, aby Oblomského zničil. Udal ho, že na jeho šachtě se úmyslně málo těží, aby monarchie byla poškozena.

5. Oblomskému byla předepsána zvýšená dodávka uhlí. V důsledku toho byl nucen přijati nové dělníky, ale ti, nemajíce té lásky k závodu, jako havíři, pracující od počátku, konali svou práci nedbale.
6. Kohlmannovi náhončí štváli nové dělníky k nespokojenosti. A jednoho dne přišla k Oblomskému deputace.
7. „Žádáme zvýšení mzdy a účast na zisku jako ostatní.“
8. „Na to mají právo staří dělníci, kteří tento podnik vybudovali. Jsem jistě spravedlivý, ale zde povolit nemohu, dokud si toho nezasloužíte poctivou prací! Nejste-li spokojeni, nenutím vás, abyste zde zůstali.“
9. „Upomínky – směnky. Ubohý tatíček!“
10. Oblomský byl zničen a s ním jeho sny. Tuto dobře mířenou ránu jeho statečné srdce nesneslo.
11. V portálu zámku vryt dravý je pták,
zobákem rovná si péro,
Kdo koupil panství a čím je to znak?
Mrtvi jsme – toť markýz Gero.²²⁾

Petr Bezruč.

12. Kohlmann přece zvítězil. Oblomského uštvál k smrti, a jeho šachtu koupil v dražbě. Staří dělníci zmizeli brzo z jámy „Heleny“, vyštvení Kohlmannem. Za nimi zela šachta pohřbených ideí...
13. Velká nezaměstnanost posadila Kohlmannu opět do sedla. Stal se z něj opět panovačný *Markýz Gero*.²³⁾
14. Dopsána poslední stránka krvavých dějin. *Na troskách zbahnělé monarchie vztýčena vlajka republiky*.²⁴⁾
15. Chameleon stokrátě mění barvu... „Všichni jsme bratři! Ať žije republika. Kdybych já nebyl za války podporoval dělnictvo, kde bychom dnes byli?“
16. Po smrti Oblomského žila vdova s Jarmilou v ústraní. Občas je navštěvoval farář, který s lítostí vzpomínal na dobré časy u Oblomských.
17. „Měli jste tehdy uposlechnouti mé otcovské rady a nenechat se svést tím pošetilým idealistou. Ta socialisace přivedla vás a otce o jmění.“
18. „To se mýlíte, důstojnosti! Nepřijít válka, byl by se Skálův sen jistě uskutečnil.“
19. Kohlmann v republice zdomácněl. Srážel nemilosrdně dělnictvu mzdy, což vyvolalo v kolonii vzbouření.

22) P. B e z r u č, *Návrat* (oddíl *Návrat do vlasti*), c.d., pozn. 4, s. 24. (portále.; péro.; panství, a čím; jsme. Tot...Géro.)

23) Změněno na: „**panovačný uhlobaron**“. Glossy.

24) Škrtnuto. Autor článku uvádí, že předmětem pochybností bylo i další použití výrazu „republika“ ve filmu. Glossy.

20. Využiv nezaměstnanosti, provedl hromadnou výuku.
21. Havlena ²⁵⁾ nabádá dav ke klidu. „Nepředbíhejte událostem! Jen inteligentní dělník může čeliti kapitalistické hydre. ²⁶⁾ Pouze svým vzděláním a svými schopnostmi může se státi platnou jednotkou ve státě. Násilné převraty mají vždy vzápětí reakci.“
22. Skála, který jest nyní úředníkem okresní politické správy, intervenuje u Kohlmanna ve prospěch dělnictva.
23. „Radím vám ve vašem zájmu, abyste odvolal výuku a vyčkal rozhodnutí vlády.“
24. „Tady poroučím já a vás prosím, abyste se do toho nepletl.“
25. *Národní shromáždění odhlasovalo zábor dolů a velkostatků. Ostravskými ulicemi proudí radostně vzrušený lid...* ²⁷⁾ (překlep – list; pozn. ES)
26. „Pane inženýre, mně ležel zájem republiky a dělnictva vždy na srdci. Budu-li zde ředitelem, bude z toho mítí republika i dělnictvo.“
27. „Oznámím vaši žádost vládě.“
28. Vláda na žádost dělnictva jmenovala Skálu úředním správcem a práce byla opět zahájena. ²⁸⁾

KONEC

Ph.Mr a Ing C Zd Vilím
lékárník a chemik
Praha. Nusle údolí 446.

25) Poválečnou situaci charakterizuje scénář takto: „Přišla však revoluce a vítězná republika. Inž. Skála se vrací na Ostravsko, kde dělnická třída svádí nové těžké boje s držiteli šachty. Dělník Havlena, přítel inž. Skály, mluví k dělníkům: **‘Vychytralostí přešla celá tato uhelná pánev k velkokapitálu. Vám byla ukradena družstevní jáma Helena. Celá tato země nepatří jednotlivci, ale státu. Stát nechť udělá zákon a dosadí své správce. Majetek republiky budiz nám svatý. Varuji vás před násilím. Neprovádějte socializaci sami. Musíme nejdříve socializovat svého ducha, svoje já, být dobrými uveďomělými socialisty. Buďte klidní, čekejte rozhodnutí vlády.’**“ Scénář.

26) Cenzura brala v pochybnost i označení „**kapitalistická hydra**“, a teprve na poukaz, kolikrát denně se tohoto výrazu použije v denních listech, byl ponechán. Glossy.

27) „Náhle odhlasuje Národní Shromáždění zábor dolů a velkostatků a ministerstvo vnitra nařizuje Kohlmannovi politickým úřadem, aby ihned svůj díl předal **v majetek dělnictva** (podtrženo, pozn. ES), které také skutečně ujme se opět vedení závodu.“ Z obsahu filmu – viz Fond I. Ve zdůvodnění zákazu filmu je scéna ještě jednou zmíněna: „Nápis: **‘Národní Shromáždění odhlasovalo zabrání dolů a velkostatků.’: politický úředník** (podtrženo, pozn. ES) oznamuje Kohlmannovi: **‘Ministerstvo nařizuje, abyste předal ihned svůj díl v majetek dělnictva.’**“ Fond I. Výše citovaný text se vztahuje k I. verzi filmu. Při porovnání těchto záznamů s titulkovou listinou II. verze filmu je zřejmé, že po první cenzuře došlo ke změně závěrečných scén. Např. byla odstraněna scéna společenské potupy Kohlmanna, v níž byl majitel státní mocí zbavován svého vlastnictví.

28) Ve scénáři byl závěr filmu popsán takto: „V předvečer, když červánky ozařovaly uheiny revír, přebíral inž. Skála znárodněné doly. Svoje srdce svěril do opatrování dceri inž. Oblomského Olze, která byla uchválena jeho velkými myšlenkami. Následoval dlouhý polibek...“ Scénář.

Ediční poznámka

Titulková listina filmu *Šachta pohřbených ideí* je uložena v SÚA, fond MV-SR 1919-1924, 9/283/40 jako volná příloha žádosti o druhou cenzuru filmu z 9. listopadu 1921 pod čj. 85871. Jde, jak to potvrzují i další okolnosti, o II. verzi titulkové listiny filmu. Tvoří ji strojopis o 8 stranách, na jehož závěru je připojen vlastnoruční podpis Z. Vilíma. Jednotlivé stránky titulkové listiny nejsou číslovány. Úplnost textu potvrzuje následnost číselně označených filmových titulků.

Cílem připojeného poznámkového aparátu, který doplňuje edici, je využít i jiné dokumenty k získání dalších informací o podobě nedochovaného filmu a také o příčinách jeho kritického přijetí, zejména ze strany cenzurního sboru.

O původním záměru díla vypovídají části scénáře publikované J. Kašparem v Zárubeckém havíři v roce 1961. Podle jeho svědectví byl Havlův scénář zapsán rukou v obyčejném sešitě. Z něho byl pořízen strojopis, který se J. Kašparovi ztratil. Citované ukázky ze scénáře in: J. Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havíř“, červenec 1961. Tato citace je označena v poznámkách Scénář.

Další soubory dokumentů – protokoly z jednání cenzury a zveřejnění záznamu o jednání cenzurního sboru v časopisu Film – identifikují sporná místa filmu a přibližují způsob dobové reflexe filmové i mimofilmové skutečnosti.

K I. verzi filmu se váže cenzurní protokol z října 1921. Ten podrobně parafrázuje, v záznamu obsahu filmu i ve zdůvodnění jeho zákazu, zejména závěrečné scény filmu. Viz cit. fond, čj. 74884. Citace je označena v poznámkách Fond 1.

K II. verzi titulkové listiny, resp. filmu, se vztahuje dopis ministerstva spravedlnosti z prosince 1921, které v něm vyjadřuje – na základě předchozí žádosti ministerstva vnitra – svůj vztah k celému případu. Viz cit. fond, čj. 96649. Citace je označena v poznámkách Fond 2.

K II. verzi titulkové listiny má také přímý vztah článek Glossy k filmové cenzuře z dubna 1922. Autor v něm na základě interního materiálu rekapituluje diskusi cenzurního sboru o *Šachtě pohřbených ideí*. Průběh jednání dokládá řadou přímých citací titulků filmu a také podrobně zaznamenává doporučení cenzurního orgánu. Viz -ert, *Glossy k filmové cenzuře*. „Film“, 12.4.1922, č. 4–5, s. 2–4. Citace je označena v poznámkách Glossy.

Pokud byly požadované cenzurní změny skutečně provedeny, nabízí se hypotetická podoba III. verze titulkové listiny a filmu, tzn. té verze, v níž byl film uveden v lednu 1922 do kin.

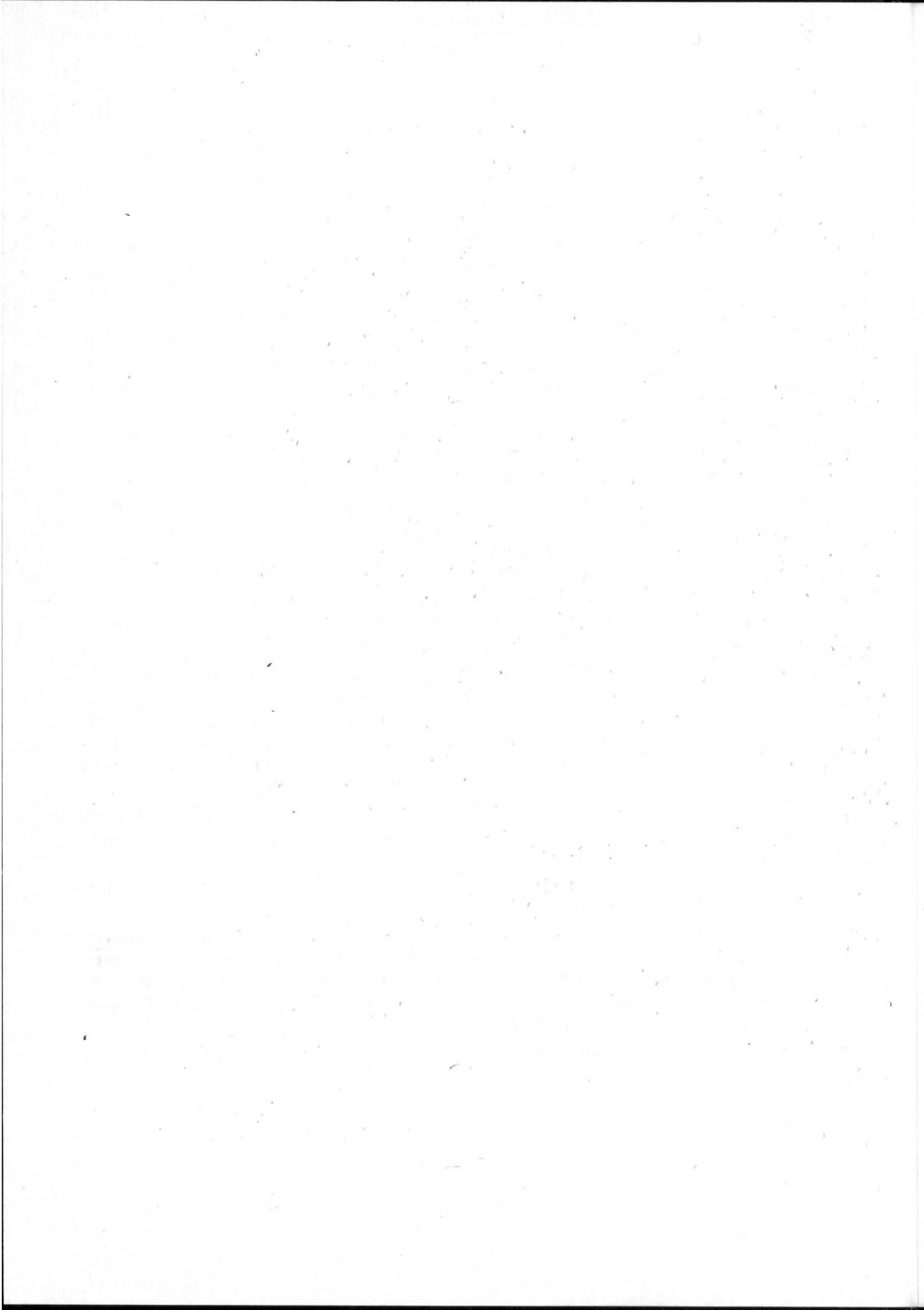
Šachta pohřbených ideí

Naše obecenstvo spatří brzo na bílé ploše kinematografu nový český film, který znamená opět novou epochu v české filmové tvorbě. Jest to první pokus o český sociální film a s radostí možno konstatovati, že pokus se nad očekávání zdařil. Firma Vilím-Film za režie p. Havlovy vytvořila film *Šachta pohřbených ideí*, ve kterém luští ožehavé otázky dneška, otázky sociální a socialisační. Na horké půdě Ostravska, v pekle jeho dolů, hutí a bání, v prostředí hornického živlu, v kraji Bezručově, odehrává se děj dramatu, havíři sami hrají pro film jak v masách, tak jednotlivě, a ku cti jejich budiž řečeno, po většině výborně. V ateliérech A.-B. sehrány scény interiérové a opět s povděkem kvitujeme, že od té doby, kdy tento stánek byl dán výrobcům filmů k dispozici, stouply naše české výrobky o 100% v provedení a ceně.

Film uvádí nás do středu Ostravy. Siréna houká a doly vypouštějí ze svého nitra řady horníků, na jichž místa nastupují noví. Vidíme práci na šachtách a prožíváme s ostravským horníkem kus jeho života. Inženýr Skála a Oblomský jsou dělnictvu přátelští a podporují jeho snahy. Zakoupí důl a učiní dělníky společníky, provedou pokus částečné socialisace. Na vedlejším dole Kohlmanově vypukla v téže době stávká. Kohlman postavil se ostře proti dělnictvu, povolal vojsko, došlo ku srážce. Mrtví, ranění a zatčení – zdá se, že Kohlman zvítězí. Však socialisace sousedního dolu přivodí Kohlmanovu porážku. Týž přísahá Oblomskému pomstu. Počne útočiti tím, že sníží ceny uhlí na nejnižší míru a znemožní sousednímu dolu, jehož majitelé nevládnou velkým kapitálem, konkurenci. Oblomský svolá dělnictvo a to zaručí zdvojnásobiti výkonnost, aby šachta vydržela konkurenci. Zlý duch v osobě Kohlmanova vrátného dopustí se zločinu: Navrtá rouru, kterou přivádí se do dolu čerstvý stlačený vzduch a nastane výbuch. Zmatek v dolech jest k nevypsání. I tuto nástrahu však podaří se odstranit, však zloba lidská jde dále a doly mají býti zatopeny. Dělnictvo jest na stráži a viníka na místě ztrestá. Neubráníl se společenský důl útokům naň vedeným, propadl finanční zkáze, musí býti v dražbě prodán. Zakoupil jej Kohlman. Truchlivě opouští dělnictvo svoji *Šachtu pohřbených ideí*...

Světová válka chýlí se ku konci. V den 28. října plesá celé Ostravsko. Kohlman stává se rozhodným republikánem, pokud má strach, za krátký čas ukáže opět své ledví. Panovačnost jeho netrvá však dlouho, vláda nařizuje vyvlastnění dolů a dělnictvo ujímá se opět vedení. – Snad trochu utopie, leč co opravdovosti v celém ději. Maně vzpomínáme na Zolův *Germinál*. Románek smyslné ženy, jenž v děj jest zapředen, dává nahlédnouti v rodinný život havířův, celek působí mocně naturalisticky a získá jistě v kruzích kinematografického obecenstva široký okruh vděčných diváků. Smělý pokus o sociální český film – ale dopadl nad očekávání dobře. Doporučujeme všem kinematografům.

„Divadlo budoucnosti“ 2, 1921, č.40, s. 2.



Čtení z metodologie

Movies and Methods.

Ed. Bill Nichols; University of California Press 1976, 1985, I. 11, 640 stran; II. 12, 753 stran.

Je snadné – a marné – naříkat nad krátkozrakým počínáním nakladatelů, kteří hrají na okamžitou jistotu. My, kteří knihy nevydáváme, jen čteme, snadno a rychle poradíme: v intelektuální sféře se investice vracejí za dlouho a ještě k tomu nepřímou, ale zato s velkým ziskem obecného prospěchu. Filmová věda je nicméně oblast, do níž se peníze sotva kdy pohnou. Přesto je nutné silným hlasem upozornit na existenci díla, jehož zpřístupnění českým čtenářům by mělo nejspíš klíčový význam pro studenty, profesionální badatele a pedagogy, vlastně pro všechny adepty filmové práce.

Je to dvousvazková antologie nazvaná *Movies and Methods*, kterou uspořádal Bill Nichols a vydala University of California.¹⁾ První svazek vyšel roku 1976, druhý o devět let později. Oba na první pohled imponují: nejprve rozsahem (640 a 750 stran), vzápětí šíří spektra filmového myšlení. Najde se tu snad vše, čím jen lze naplnit titul díla. Nichols se zcela vyhnul nebezpečí školsky zjednodušujícího obrazu myšlení o filmu; jeho antologie přiznává plné právo diverzifikovaným cestám poznávání filmového díla. Editor vybral reprezentativní studie a ty obezřetně spojil v kapitoly, z nichž si lze udělat komplexní představu o té které metodě filmového bádání. Jeho přístup je nezbytně tolerantní: „Tato antologie je protestem proti pokusu vidět minulost jako něco odděleného, utvářeného a definovaného Velkým Mužem, jehož činy musíme věčně ctít. Tato antologie je zasvěcena statím, (...) které proklamují životaschopnost filmového bádání, jež je naplněno diskusemi o definicích, prioritách a metodologii právě tak, jako jiné uměnovědy anebo antropologie.“ Kromě toho Nichols v úvodu strážlivě poznamenává: „Metodologie není alfou a omegou, ale může posloužit jako cenná pomůcka v otázce porozumění.“

První svazek je rozčleněn do tří oddílů, které reprezentují určité tendence ve filmové teorii: kontextuální kritiku, formální kritiku a teorii jako takovou. Více pochopíme, když čteme jednotlivé studie. V prvním oddíle, do něhož u Nicholse spadá politická kritika, žánrová kritika a kritika feministická, se setkáváme s rysem přízna-

1) Bill Nichols je představen jako pedagog na Queen's University, Kingston, Ontario.

čným pro oba svazky – je to oscilace mezi více či méně abstrahovanou teorií a konkrétní aplikací vedená cestou analýzy či interpretace konkrétního díla. V části věnované politické kritice se čte kromě jiného esej Viktora Šklovského o Ejzenštejnově filmu *Deset dnů, které otřásly světem*, studie Susan Sontagové *Fascinující fašismus* a texty o filmech jako *Serpico* nebo *Kmotr II*. Oddíl žánrové kritiky zahrnuje vesměs studie o klasických filmových žánrech (western) a jako pokus o teoretické zobecnění je tu otištěno několik stran z knihy Andrew Tudora *Theories of Film*. Feministická kritika, která byla v době, kdy Nichols připravoval svůj první svazek, už velmi populární,²⁾ je pro nás dodnes pojmem došti zamlženým. Zde je prezentována zejména speciálními interpretacemi filmů jako *Žít svůj život* nebo *Šepoty a výkřiky*. Tzv. formální kritika je v Nicholsově antologii zastoupena analýzou "autorství" filmu, což je téma u nás chápáné pohříchu jako monografická publicistika. U Nicholse najdeme statě o filmech Josefa von Sternberga, Nicholase Raye či o Wellesově *Občanu Kaneovi*. Půltucet textů se věnuje problematice mizanscény: kupř. studie o vizuálních motivech hollywoodského "černého filmu" dokazuje, jak analýza stylu vede k pochopení a poznání věci samé; zkoumání mizanscény v Antonioniho tetralogii citů je ukázáno jako nezbytný krok k odhalení režisérových autorských stanovisek. Závěrečná část svazku je rozdělena ve dvě: nejprve čteme texty zabývající se některými trendy filmové teorie, a poté následuje tucet strukturalistických a sémiotických exkursů od renomovaných autorů jako je Wollen, Metz, Eco a další. Podobně jako ve všech předcházejících kapitolách, i zde se čtenáři dostane seriózního vhledu do problematiky. V úvodní studii Nichols píše: „Metoda je způsob, jak pomoci autorovi i divákovi, aby oba dobře porozuměli světu: jaký je vztah mezi jevy, či lépe: jak tyto vztahy fungují.“ Sám to průkazně uplatnil ve statí nazvané *Styl, gramatika a film*, jež strukturalisticko-sémiotickou kapitolu uzavírá. Nicholsův text je výsledkem široce vedeného dialogu s mnoha texty obsaženými ve svazku. Své teoretické postuláty pak autor konfrontuje s filmy *Můj miláček Clementine* a *Mladý Lincoln*, které se často objevují v mnoha strukturalistických a sémiotických pracích.

Knihy je doplněna důkladnými poznámkami, úvodní explikací, rejstříkem a pozoruhodnými glosami k často užívaným pojmům z oblasti strukturalismu a sémiotiky, které by se mohly vyznačovat větším významovým rozptylem než je únosné (langue–parole–langage, systém–struktura, syntagma–paradigma apod.). Nichols tu vycházel hlavně z Rolanda Barthesa. Užitečné jsou rovněž stručné úvodní, částečně explikační odstavce u každé studie, a v neposlední řadě také odkazy na další literaturu.

Roku 1985 vyšel druhý svazek *Movies and Methods*. Bill Nichols opět vybíral texty pro jejich instruktivní, někdy až imaginativní užití určitých metodologických přístupů. V úvodu Nichols konstatuje výrazné posílení autority filmové vědy na amerických univerzitách. (Například uvádí, že v roce 1964 byl v USA počet absolventů filmových oborů s titulem Ph.D. kolem dvou set, o patnáct let později jich bylo přes dva tisíce.) Nichols ve své faktografické úvaze nad studiem filmu ve Spojených státech klade otázku, zda je filmová teorie zcela samostatným oborem, anebo zda je pouze součástí širšího proudu řekněme kulturní antropologie. Konstatuje, že studium filmu se rozšířilo jako světová disciplína právě v okamžiku, kdy se tradiční humanistická koncepce, spojená s naším kulturním dědictvím, dostala do krize. Vyplývá

2) Texty pro první svazek vybíral Nichols v letech 1972 – 1973.

tu trojí paradox: za prvé, filmové studium staví na ne-filmových metodologických postupech. Za druhé, filmová teorie má jakýsi vysokoškolský statut "nového" oboru, přestože předmět jejího zájmu se už stal součástí "staré" kultury. A za třetí: svébytnost filmové teorie je do jisté míry iluzorní, neboť metody, které používá, jsou ze sféry starších, "tradičních" uměnověd.

Podobně jako první svazek, ani druhý není sérií monologů jednotlivých autorů, nýbrž jakýmsi sympoziem, kde se kladou základní otázky současné kultury. „Post-structuralismus stojí v bouřlivém středu naší debaty,“ píše Nichols. A dodává: „I to, že diskuse o metodologii začíná nabývat vrchu nad diskusemi o podstatě, může být docela dobře příznakem, že filmové studium dosahuje jistého institucionálního statusu.“ Taková je tedy starost editora, jenž si mimochodem pochvaluje, že to byly semináře se studenty UCLA, které mu vlastně daly impuls k vytvoření tohoto dvou-svazkového díla. Mezi prvním a druhým dílem uplynula doba, kdy se na amerických univerzitách institucionalizovala filmová teorie jakožto vědní obor, jenž vykazuje snad ještě více než jiné uměnovědy těsné propojení s náhledem sociologickým, politologickým a filozofickým, s teorií komunikace apod.

Ve druhém svazku editor věnuje pozornost historickým a historiografickým otázkám, které první svazek obešel. Jsou tu statě věnované otázkám barvy či zvuku ve filmu, ba i speciálně zaměřené úvahy týkající se snímání objektivu s velkou ohniskovou vzdáleností. Najdeme tu – rovněž z důvodů metodologických – články zabývající se kupříkladu společnostmi Columbia nebo Warner Brothers. Stejně jako v prvním díle, i zde se objeví rubrika žánrové kritiky, zaměřená jednak na vyhraněné oblasti, jako je melodrama nebo horror, a jednak na dokumentární film. Oddíl feministické kritiky, který tu už tvoří samostatnou kapitolu, naznačuje, jak se tento styl vyvinul od doby prvního svazku... Kapitola nazvaná *Strukturalistická sémiotika* přináší detailní úvahy Paula Sandroa o třech základních dílech Christiana Metze a mistrovské ukázkou aplikované teorie ve studiích pojednávajících o filmech jako *Přepadení*, *Čelisti*, *Pravidla hry* aj. Předposlední kapitola druhého dílu je věnovaná "psychoanalytické sémiotice", konkrétně těm aspektům, které bývají s fenoménem kinematografu připomínány (voyeurismus). Poměrně celistvě, podobně jako v kapitole feministické kritiky, se tu bilancují uplynulá léta. Do závěrečné kapitoly pak Nichols shrnul statě, které jinam prostě nepasovaly. Pojednávají o speciálních otázkách, jako je např. homosexuální kritika (tj. kritika vycházející z politiky osvobození homosexuality), jež se jeví jako časově posunutá paralela kritiky feministické. Najde se tu text stříhače z BBC nazvaný *Prostor mezi záběry*, psaný z praktických, konkrétních zkušeností, jenž však staví do popředí problém etiky (stříhačské) tvorby. Je tu i stať pokoušející se aplikovat marxistické hledisko v jisté opozici vůči metodě psychoanalytické nebo sémiotické (hledání třídní zakotvenosti postav u filmu *Psí odpoledne*). Touto převážně ideologickou všehochutí končí Nicholsova metodologická přehlídka – a časový rozestup mezi prvním a druhým dílem napovídá, že by právě teď měl vznikat svazek třetí...

V textech, které tvoří Nicholsovu antologii, nenajdeme studie zabývající se distribucí nebo výrobou, tzv. "filmový proces" tedy není postižen v extenzivním celku. Jsme naopak svědky hlubokého soustředění na fakturu filmového díla, přičemž rozkmit od abstrakce k aplikaci nás ujišťuje, že autor antologie předkládá ucelenou nabídku, jejíž pragmatický aspekt je stále přítomen. *Movies and Methods* prostě není brožura pro každého, ale pro okruh vážných zájemců je to bez nadsázky doživotní příručka.

Nicholsova čítanka je obecně respektována pro kvantitu i kvalitu výběru, rozhodně však není svého druhu jediná. V roce 1974 poprvé vyšla ve Spojených státech (Oxford University Press) antologie, kterou sestavili Gerald Mast a Marshall Cohen a nazvali ji *Film Theory and Criticism*. Obsahuje podobně jako Nicholsova čítanka zralé texty filmové teorie a kritiky publikované v rozmezí let 1916 a 1977. Je pochopitelné, že prakticky souběžně připravované edice se nevyhnuly opakování těchže jmen, nedošlo však k duplicitě konkrétních textů. Antologie *Film Theory and Criticism* mimo jiné zkoumá vztah filmu a reality, syntax a strukturu filmového díla, zabývá se specifickými hodnotami filmu, filmovými žánry, psychologickým, sociálním a ideologickým kontextem. Další obsáhlý svazek filmové teorie vyšel péčí Columbia University Press (1986) a editor Philip Rosen jej nazval *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. I zde se objevují jména klasiků filmového myšlení stejně jako jména nových autorit (Laura Mulvey ad.).

Rozhodně je tedy v čem listovat – přičtíme k téměř čtrnácti stovkám stran Nicholsovy antologie osm set padesát stran svazku připraveného Mastem a Cohenem a k zoufalství českého filmového vědce to docela stačí. V Českém filmovém ústavu připravil před třemi lety Vlastimil Zúška první svazek *Sborníku filmové teorie*, který je orientován na angloamerickou oblast. Zde se k českému čtenáři dostávají, v rámci překladů devíti studií uvedených komentářem, i dvě úvahy z *Film Theory and Criticism*. Revue Film a doba se snaží systematicky sledovat aktuální trendy ve filmové teorii, nicméně kvalitní knižní antologie má proti periodickým publikacím četné výhody. Zvlášť je-li jako pomůcka běžně dostupná. Nemluvě o tom, jak by taková antologie mohla pomoci při splácení obřího vydavatelského dluhu, který tolik komplikuje situaci rodící se české filmové vědy jakožto svéprávného oboru.

Michal Bregant

* * *

Martin Esslin: *The Age of Television*.

San Francisco, W. H. Freeman, 1982, 138 stran. Ilustrováno.

Teoretická práce *Televizní věk* byla napsána už před více než deseti lety, ale neztratila za tu dobu na aktuálnosti. Kriticko-teoretické publikace Martina Esslina (*Brecht – Člověk a dílo, Absurdní divadlo, Anatomie dramatu, Artaud a další*) jsou dobře známé především v divadelněvědních kruzích, ale jejich autor neměl nikdy daleko ani k problémům masových médií (například v období 1963–1977 zastával funkci vedoucího oddělení rozhlasového dramatu BBC v Londýně). Když pak přijal místo profesora dramatických věd na Stanfordské univerzitě (Kalifornie, USA), dostal se do bezprostředního kontaktu s komerční televizí amerického stylu. To ho přimělo formulovat kritickou analýzu tohoto média, které je podle jeho slov „jedním z nejdůležitějších, nejzanedbávanějších a nejpodceňovanějších sociálních fenoménů naší doby“. (s. IV) Dlouhodobý kalifornský pobyt poskytl autorovi jednu velkou

výhodu oproti svým stoprocentně americkým kolegům: Byl to odstup outsidera, jenž se v Esslinově případě spojil s důkladnou znalostí širších souvislostí zkoumaného tématu. Tento "distancovaný" pohled zvenčí byl důležitým předpokladem pro kritické zhodnocení fenoménu, s nímž jsou Američané tak srostlí, že většina z nich už není schopna představit si jakoukoliv alternativu.

Hned v úvodu se Esslin odvolává na Huxleyho seminální anti-utopii *Konec civilizace* (*Brave New World*) a dodává, že tento svět už vlastně existuje a nazývá se televizní věk. Jeho zmínka o Huxleyho chmurné vizi "veselé budoucnosti" je dvojnásob cenná, protože byla napsána v době, kdy bylo zvykem materializovat si obavy z budoucího uspořádání společnosti spíše jako variantu Orwellovy totalitní vize 1984. Tento Esslinův pohled se o několik let později objevil v inteligentním populárněvědeckém bestselleru amerického spisovatele Neila Postmana *Amusing Ourselves to Death* (*Ubavíme se k smrti*, 1985). Detailní argumentace autora této knihy posiluje argument, že postindustriální společnost západního typu má daleko blíže k Huxleyho verzi sacharinové budoucnosti než k primitivní hrubé represí, které se obával Orwell. Podle Postmana je to *televize*, která nás naučí dobrovolně milovat jakéhokoliv "Velkého bratra" – a lidé si to ještě sami zaplatí.

Esslin se snaží zodpovědět především některé zásadní otázky a problémy televizního média, z nichž vyjímáme tyto:

1. Televize je příčinou revolučních změn ve vývoji životního stylu lidské společnosti. „Převrty jako Ruská revoluce nebo svržení iránského šacha se většiny životních struktur nedotýkají.“ (s. 1-2)
2. Televize je v první řadě dramatické médium. Tato perspektiva je bezpochyby ovlivněna autorovou celoživotní kariérou divadelního teoretika. Nicméně jeho postřehy, například poukaz na zřetelně dramatický charakter televizního žurnálu a jiných zpravodajství, tedy forem donedávna veskrze považovaných za vzor realismu a autentičnosti média, stojí za hlubší prostudování. Nejen konstrukce zpravodajských pořadů, ale i skutečné demonstrace, politická shromáždění a jiné veřejné projevy jsou podle Esslina „ve své podstatě dramatické události s předepsaným chodem, speciálně navrženými transparenty a nástroji a nacvičenými hesly“. (s. 11) Tento fakt lidé obeznámení s totalitními režimy většinou znají.
3. Esslin poukazuje na spojitost mezi televizním zážitkem a denním sněním (*day-dream*). Hranice mezi faktem a fikcí, skutečným světem a fantazií podle něj splývají při návykovém oddávání se televizi natolik, že se dočasné potlačení divákovy skepse může vyvinout v permanentní stav, na rozdíl například od situace publika divadelního. Televize v divákovi vytváří falešné vědomí (*fausse conscience*) v Sartrově smyslu slova.
4. Archetypy populárních televizních programů, tytéž postavy objevující se v neustále se opakujících situacích, jsou podle autora nejenom výrazem kolektivního podvědomí, nýbrž také „charakteristickým procesem zpětné vazby formují a utvářejí divácké touhy, modely chování a postoje“. (s. 44)
5. Esslin si všímá také televizní reklamy, jejíž prioritní funkci ve struktuře televizního programování charakterizuje zdánlivě paradoxní, avšak zásadní definicí: „Reklamy jsou více než pouhý okrajový ingredient americké televize. Jsou de facto krví, *raison d'être* všech komerčních programů. ... Všechny ostatní programy existují jen proto, aby přivábily diváka k reklamám.“ (s. 51)
6. Esslin se obzvláště obává dlouhodobých negativních vlivů televize, zejména opakovaného zobrazování *dehumanizovaného* násilí na obrazovce, jakož i primitivní

ty většiny materiálu, který americká komerční televize uvádí. Poznává, že je to v historii poprvé, kdy „intelektuálně nejméně vyspělá část společnosti diktuje intelektuální úroveň nejdůležitějšího informačního a komunikačního média této společnosti“. (s. 86)

7. *Televizní věk* obsahuje i definici a vzájemné porovnání tří hlavních typů televizního uspořádání ve státě (po stránce sponzorské): státní, komerční a tzv. smíšený systém (jako příklad je uvedena kanadská společnost CBC). Tato třetí alternativa má podle autora největší kvalitativní potenciál a slibuje i maximální míru nezávislosti.

Připomeňme si, že Esslin se věnuje především komerční televizi americké, s níž jsou evropští diváci obeznámeni díky individuálním pořadům, méně však už znají její charakteristickou programovou strukturu (včetně agresivně cíleného zařazování reklam do klíčových momentů dějové skladby a dalších detailů). Tato situace se ovšem rychle mění. V důsledku rychle postupujícího vědeckotechnického vývoje a řady neočekávaných politických zvratů (například satelitní vysílání, kabelová síť, video, privatizace) se nabídka a rozšíření televizních programů globalizuje. Americké struktury se v tomto prostředí rychle prosazují po celém světě a je nemožné je ignorovat, bez ohledu na to, jak celou situaci hodnotíme.

S některými Esslinovými názory lze polemizovat – určitě by se našli kritici, kteří by autora obvinili z elitářství a z přílišného zdůrazňování formální závislosti televize na jevištním dramatu. Mnohé klíčové otázky jsou v jeho práci jen krátce nastíněny. Důležitější je spíše hloubka autorova pohledu, jeho nesmlouvavost a předvídavost. Zejména ta vystupuje s přibývajícím časovým odstupem do popředí. Mnohé z toho, co Esslin před deseti lety teoreticky formuloval (například "homogenizující vliv televize na světovou kulturu") se mezitím potvrdilo. Dnes se jeho útlá publikace – pouhých 130 stránek včetně ilustrací! – už přiřadila ke stěžejním pracím na poli televizní teorie.

Jan Uhde

* * *

Výtvarníci animovaného filmu

Jan Poš: Výtvarníci animovaného filmu.

Praha, Odeon 1990, 208 stran + obrazová příloha, náklad 5000 výtisků.

Stejně jako dosud chybí přehledné dějiny českého hraného filmu a za posledních pětadvacet let i filmu dokumentárního, nemáme dosud ani dějiny filmu animovaného. Před lety sice vyšly v Československém filmovém ústavu v cyklostylované ediční řadě Textů *Kapitoly z dějin čs. animovaného filmu* (1979) z pera dr. Marie Benešové a Jaroslava Bočka, jejich text však zůstal jen pracovní verzí případného knižního vydání. Oba autoři se tehdy snažili postihnout všechny aspekty animované tvorby a popsat ji nejen jako umělecký druh, ale především jako kinematografický jev. V roce 1987 vycházel pak v celém ročníku časopisu Zpravodaj čs. filmu na pokračování seriál statí Čs. animovaný film, pokus Jana Poše o sumarizaci faktů, osobností a děl české a slovenské animované tvorby od jejích počátků až do roku 1986. Odeonská knížka téhož autora *Výtvarníci animovaného filmu* nyní zaplňuje prázdné místo v literatuře o tomto oboru také jen částečně.

Poš zvolil zajímavý, neobvyklý a velmi logický úhel pohledu na českou animovanou tvorbu. Sleduje osobnosti výtvarníků, kteří se kdy na této produkci u nás podíleli, přičemž východiskem výkladu mu zůstává chronologická posloupnost vývoje animovaného filmu.

Řeklo by se, kdo povolanější by mohl napsat knihu o animovaném filmu než člověk, který mu věnoval většinu svého života. Jan Poš pracoval v letech 1948–1980 na Barrandově a v Krátkém filmu Praha převážně jako dramaturg ve studiích animovaného filmu a sám k němu přivedl řadu nových tvůrců. Někde tady však začíná problém jeho knihy, za jejímž textem zřetelně cítíme vnitřní rozpor mezi historizující tendencí, teoretickou erudicí (dramaturga) a pamětnickou zkušeností. Snaha skloubit všechny tři aspekty autorovi patrně zabránila v razantnějším členění struktury textu stejně jako v rozhodnutí, zda půjde o odbornou nebo populární publikaci. Už při prvním listování čtenář bezpečně zjistí, že jde o to druhé, neboť knize zcela chybí nejen poznámkový aparát, vyjma rejstříku jmen, ale na začátku nebo na konci i přehledný obsah s názvy a stránkováním kapitol. Tato opomenutí přispívají k celkové nepřehlednosti textu, k jeho "chybné dramaturgii", která je největší slabinou knihy.

Publikace z odeonské edice Soudobé české umění vždy měly, pokud vím, encyklopedický charakter a představovaly v malých medailónech jednotlivé výtvarné umělce spolu s ukázkami z jejich díla (např. Dušan Konečný, *Mladí čeští malíři*, 1978; Sylva Petrová, *Mladá grafika*, 1980; Blanka Stehlíková, *Ilustrace*, 1984; Eva Matyášová, *Naivní malířství*, 1986 aj.). Poš tento systém nezvolil a dal přednost jednolitému textu. Ovšem tato forma při tak obrovském množství faktografického materiálu, i přes členění do několika kapitol, velmi znesnadňuje a znepřehledňuje orientaci. Především proto, že autor spojuje v jeden nepřetržitý sled poznámky o genezi české animované školy, teoreticko-estetické exkursy a charakteristiky umělců. Řeka slov plyne a jména výtvarníků, o něž zde přece jde především, nejsou nijak graficky odlišena.

I když autor rozdělil text do kapitol, jejichž časová vymezení zhruba odpovídají v domácí filmové historiografii dosud běžně užívanému členění, vycházejícímu z

periodizace dané společensko-politickými aspekty, nejsou pro něj nicméně tyto vnější okolnosti tolik důležité. Poš pojímá vývoj animovaného filmu – díky zvolenému úhlu pohledu přes výtvarnou složku – především z něho samého. Vždy jen krátce, jednou větou určí jeho směřování ve sledovaném časovém úseku a nadále se zcela věnuje výtvarné stránce svého předmětu. Dobovou charakteristiku omezuje na minimum. Domnívám se, že právě proto by bývalo výhodnější zařadit na úvod přehlednou studii o základních souvislostech vývoje animovaného filmu a portréty výtvarníků zpracovat jako samostatná výkladová hesla. Nejen proto, že by se text přehlednil, ale podobný způsob by vedl autora k úspornějšímu výrazu a Poš by býval neměl tolik problémů s hledáním slov a formulací v těch úsecích textu, kde přechází od jedné osobnosti k druhé (jako by v této významové plynulosti spočívala kontinuita vývoje) a také ve snaze se neopakovat při nalézání výrazů v jednotlivých charakteristikách.

Soustředění se na jednu složku tvorby animovaného filmu umožnilo Pošovi na druhé straně vytvořit si prostor pro teoreticko-estetické poznámky. Vzhledem k autorově erudici bychom však od nich čekali hlubší kunsthistorický záběr směrem k soudobým tendencím výtvarného umění, stejně jako detailnější poodhalení mechanismu tvůrčího procesu od momentu výtvarníkovy rozhodnutí podílet se na filmu. Za velmi cenné v této vrstvě textu považuji však autorovy vážné pokusy o projasnění terminologických pojmů, například definování rozdílu mezi výtvarným rukopisem a výtvarným názorem (s. 138) nebo klasifikaci různých způsobů výtvarníkovy podílu při tvorbě (a výrobě) animovaného filmu (s. 10).

Jak už bylo řečeno, Pošův text přece jen inklinuje víc k populárně pojaté publikaci (touto charakteristikou se ovšem nijak nesnižuje hodnota obsahu), a tak i osobní zaujatost a láska k předmětu zkoumání nepokrytě zjevovaná autorem je logická a sympatická, stejně jako jeho náklonnost k určitým osobnostem, již Poš projevuje množstvím textu věnovaného tomu či onomu výtvarníkovi. Jako přímý účastník dějů chce zaznamenat vše, co se mu zdá podstatné, i pouhé jednotlivosti, což ho ovšem při uvádění jmen vede až k nemístnému detailismu a k uvádění každého jména, na které si vzpomene, lhostejno, podílel-li se dotýčný umělec pouze na jednom či dvou dílech. Tento postup poznamenal především kapitolu o posledním vývojovém období (1974–1988), v níž (celkem pochopitelně) chybí historický odstup a kde se objevuje jméno téměř každého tehdejšího absolventa ateliéru filmové a televizní grafiky na UMPRUM. Poš podobné sumarizaci mohl předejít, kdyby byl v textu pro toto téma vyčlenil samostatnou kapitolu. V současné době je víc než zřejmé (a bylo tomu tak i v době, kdy kniha vznikala), že z ateliéru, který vedl nejprve Adolf Hoffmeister a od sedmdesátých let Miloslav Jágr, přicházeli do českého animovaného filmu výtvarníci, kteří byli na rozdíl od "zakladatelů" pro film vyškoleni a jejichž tvorba měla v určitých etapách vývoje shodné aspekty – například v druhé půli 70. let to byla společná orientace na plošnou animaci nebo animování v kameře (což do jisté míry mohlo vyplývat z technických možností, které ateliér poskytoval). Společné bylo i to, že až na zářné výjimky (Mergl, Koutský, Barta) projevili se jednotliví absolventi ateliéru jako umělecké osobnosti s charakteristickým výtvarným názorem teprve po druhém, třetím samostatném díle.

Pošova kniha zůstala v kontextu odborné literatury o animovaném filmu někde na půli cesty v podobě právě jen historizující publikace, nicméně má přese všechnu neujasněnost koncepce svůj význam. Poskytuje orientaci ve vývoji, jménech a smě-

rech této oblasti filmové tvorby a díky autorovým hlubokým znalostem je zasvěceným průvodcem po světě českého animovaného filmu.

Nemohu si nakonec odpustit úvahu, kterou dnes Pošova kniha vyvolává. Je trochu paradoxní, že vyšla v době, kdy zároveň jako by se stávala epitaforem na rovu animovaného filmu. Uzavřela se etapa státního vydržování provázeného ideologickým působením, kdy mohlo za rok vzniknout i třicet filmů. (A přiznejme si, že v takovém množství bylo i hodně slabých a zbytečných děl.) V porovnání s dneškem může člověk při pohledu zpět propadat iluzi o kvalitě a významu animované tvorby v tehdejší kinematografickém kontextu, neboť v současné době v ateliérech na Barrandově vznikají pouze zakázky pro zahraniční partnery, a soukromá studia, která si založili někteří tvůrci, se v samých začátcích pochopitelně potýkají s finančními potížemi. Nezbyvá než doufat, že ti nejlepší umělci, kteří nadobro propadli kouzlu animovaných obrázků, budou dál tvořit i přes nepřízeň vnějších podmínek a animovaný film jako svébytný umělecký druh v českých zemích nezanikne. Tím pádem také Pošova kniha nebude na konci cesty myšlení o fenoménu animovaného filmu, ale jen jednou z mnoha v řadě.

Jana Hádková

* * *

Svědectví zvukaře

Miloslav Hůrka: *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu).*

Český filmový ústav, Praha 1991, 339 stran, 160 il., 1500 výtisků.

Česká filmová literatura trpí fatálním nedostatkem memoárové literatury. Ve filmářských kruzích se psaní vzpomínek jaksi nenosí; nestalo se ani dobrým zvykem (jako u divadelníků), ani módou, ani prestižní záležitostí. Vynoří-li se pak v takovémhle nepsavém prostředí zvukař s publicistickými ambicemi, působí to téměř neskutečně. V případě **Miloslava Hůrky** je tato kuriózní kombinace navíc umocněna dlouholetým zájmem o historii jeho oboru. Jeho dosud publikované práce se nesoustředí jen na popularizaci zvukařské profese či její teoretickou reflexi, ale zahrnují i pohled do minulosti. Filmovému historikovi se tím stávají četbou povinnou, ale také vítanou. Technická stránka vývoje filmu je polem u nás téměř nedotčeným. Uměnovědně orientovaná větev české filmové historiografie technickou podmíněnost filmu tradičně ignoruje. Snad to není ani tak intelektuální selhání historiků, jako spíše rezignace humanitně vzdělaných intelektuálů na pochopení světa techniky. Nicméně zkreslení, které vzniká při interpretaci historické filmové poetiky přehlížením její

technické podmíněnosti, je značné. Interpreti projevují přirozený sklon vysvětlovat poetiku díla jaksi „zevnitř“, z nitra díla samého, nazírat strukturu díla pouze prizmatem umělecké záměrnosti. S vůlí k detailnějšímu poznání dobových technických možností včetně technického vybavení našich ateliérů se až na zcela osamocené výjimky (Zdeněk Štábla) nesetkáme. Nová knížka Miloslava Hůrky *Když se řekne zvukový film...* představuje v našem prostředí mimo jiné i důrazné připomenutí, že poetika filmového díla a technická stránka jeho zrodu jsou od sebe neoddělitelné.

Hůrka má na svém kontě knihu *Magnetofon* (SNTL, Praha 1958), ve filmových kruzích pak známější práci *Estetika zvuku ve filmu* (ČSFÚ, Praha 1965). V polovině osmdesátých let publikoval sérii statí o problematice zvuku ve filmu, především pak seriál *Fonograf, gramofon a kinematograf (1–5)* (Gramorevue 22, 1986, č. 4–8), který se stal v téměř nezměněné podobě součástí recenzované knihy. Autor přispěl zasvěcenými články i do *Filmu a doby (Film zvukový nebo ozvučený?)* (FaD 31, 1985, č. 2; *Kontakt*. Tamtéž, č. 9). Jeho nejnovější práce vyšla jako druhý svazek ediční řady *Filmová dílna*. Tu zahájila knížka Elmara Klose *Dramaturgie je když...* (ČSFÚ, Praha 1987). Stojí za to ji zde zmínit, neboť má s Hůrkovou knihou leccos společného. Jak Klos, tak Hůrka jsou lidé „od fochu“, praktikové. Spojují je publicistické ambice, vůle k teoretickému zobecnění vlastních profesionálních zkušeností a zájem o historii oboru. A oba jsou pamětníky. Přestože ani jedna z těchto dvou knih nebyla zamýšlena ani koncipována jako paměti, tedy navzdory objektivizovanému vyprávění (autorský subjekt zůstává zejména u Klose, ale z velké části i u Hůrky jakoby skryt), musí historik chápat obě knihy jako osobní svědectví o jedné filmové profesi a pracovat s nimi podobně jako s memoárovou literaturou.

Téměř dvě třetiny celé knihy věnoval Hůrka historii záznamu zvuku, líčí dlouhou řadu tu méně, tu více úspěšných vynálezů. Námaha, kterou při četbě podstupuje technickým vzděláním nedotčený čtenář (a to je můj případ), však nezůstane bez užitku. Hůrka se totiž snaží popsat technický princip jednotlivých vynálezů relativně přístupným způsobem, dokáže laikovi vysvětlit, v čem spočívá jejich historický význam z technického hlediska a jaký byl jejich dopad na proces filmové výroby.

Zastavme se zde alespoň u několika inspirativních pasáží Hůrkovy knihy. I když je jejím hlavním tématem technika, neopomněl autor nejprve připomenout praxi „živého ozvučování“ němých filmů. O živém hudebním doprovodu se ví a celkem i píše, ale třeba praxe „živého dabingu“, s jakou se ve dvacátých letech setkáváme například v Rusku, je málo známá a rozhodně by stála jako typ divadelně filmové produkce za samostatnou analýzu.

Zajímavé podněty přináší Hůrkův výklad počátků vlastní éry zvukového filmu. Autor především přesvědčivě polemizuje s tradovanou tezí, že „zkamenění“ filmu po nástupu zvuku způsobila technická nedokonalost prvních zvukových aparatur. Konstatuje, že „už několik let po nástupu zvukového filmu vznikla dokonale působivá umělecká díla vytvořená pomocí týchž aparatur první generace“. (S. 19.) Při hledání nového systému filmového jazyka šlo podle Hůrky výlučně o problém tvůrčí, nikoliv technický.

Technické limity nicméně svou roli hrály také a autor jim pochopitelně věnuje velkou pozornost. V prvních letech zvukové éry například neexistovala mixáž. Zvukové záběry se jednoduše lepily za sebou bez možnosti jakékoliv finální úpravy. Totéž se samozřejmě týkalo dodatečného ozvučování němých filmů. Buď hrála hudba, nebo dostaly prostor ruchy, nebo dialog. Natáčelo se výhradně kontaktním zvukem, takže pokud se ve filmech z této pionýrské doby vyskytují dialogy či třeba

zpěv za doprovodu hudby, musel orchestr scénu doprovázet živě, ukryt někde za dekorací. Českého historika zkoumajícího proměny filmové poetiky by proto mělo zajímat, kdy například přišly na Barrandov míchačky, které umožnily mixáž několika zvukových stop. (Hůrka nám zůstal tuto informaci dlužen.) Do zapomnění také zcela upadla skutečnost, že v těchto prvních letech byly nedostatky zvukového záznamu (zejména hlasitostní skoky) korigovány ještě v biografu. V každém zvukovém biografu byl instalován „sálový regulátor hlasitosti... Biografy dostávaly zvláštní sdělení s upozorněním, kde je nutné hlasitost zvuku regulovat.“ (s. 165.)

Velký význam připisuje autor zavedení magnetického záznamu zvuku v polovině padesátých let, stejně jako nástupu odlehčené techniky, zejména magnetofonu NAGRA zhruba o deset let později. Ve světle použité filmové techniky se také vynořuje nový význam některých filmů. *Návštěva z oblak* (1954–1955) Miloše Makovce je prvním filmem u nás natočeným na aparatuře pro magnetický film. *Robinsonka* (1956) Jaromíra Pleskota (v knize chybně přejmenovaného na Jiřího) pak prvním filmem, v němž se magnetického záznamu zvuku užívalo ve všech etapách zpracování. *Smyk* (1959–1960) Zbyňka Brynycha zase sehrál roli zkušebního vzorového filmu pro nově zřízená širokoúhlá kina.

V části věnované cinemascopu Hůrka líčí, před jaké problémy tento systém postavil zvukaře. Novinkou zde byla například směrovost zvuku. Zvuk se mohl „stěhovat“ z jedné strany plátna na druhou, bylo proto třeba bedlivě sledovat, aby nezáměrná lokalizace zvuku nevznášela do díla nežádoucí významy. (Hůrka popisuje své zkušenosti se cinemascopem na filmech *První parta* Otakara Vávry a *Smrt v sedle* Jindřicha Poláka.) Kvalitní reprodukce zvuku ovšem vyžadovala zvláštní péči o jeden každý kinosál. „Jestliže jsem chtěl docílit, aby reprodukce mého filmu vyzněla dokonale, musel jsem cestovat do určeného kina a tam si poslechem podle vlastního testfilmu nastavit hlasitost a barvu reproduktorů.“ (s. 280.) To je princip samozřejmě neúnosný, takže v běžné reprodukční praxi byla zvukařova práce částečně znehodnocována. Epizodní charakter měly i snahy zkvalitnit reprodukci v sálech pomocí tzv. efektových reproduktorů.

V Hůrkově knize nalezneme řadu osobních vzpomínek na různé postavy českého i zahraničního filmu, stejně jako cenné informace a postřehy i o jiných filmových profesích. („Pokud jsem natáčel zakázkové filmy, velmi zřídka jsem viděl kameramana točit 'z ruky', i když měl tzv. lehkou kameru... Pro naši kameramanskou školu je kamera v ruce krédem.“ s. 297–298.) Kniha je vybavena obsáhlou obrazovou přílohou (160 fotografií), někdy bohužel znehodnocenou nekvalitním tiskem a malým formátem svazku.

Ivan Klimeš

Autoři původních článků v tomto čísle:

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

(Adresa: Plavecká 4, 128 00 Praha 2)

Ph.D. Jan Uhde – přednáší na University of Waterloo, je přispěvatelem filmových časopisů vydávaných v Kanadě, USA, Německu a Československu. Je autorem knihy Vision and Persistence: Twenty Years of the Ontario Film Institute (1990) a uspořadatelem Ontario Film Institute Programming Index (1969–1989), (1990).

(Adresa: Film Studies Department of Fine Arts, University of Waterloo, Waterloo, Ontario, Canada–N2L 3G1)

PhDr. Helena Krejčová – historička, pracuje v Ústavu pro soudobé dějiny ČSAV, věnuje se zejména česko-židovskému asimilačnímu hnutí a dějinám židovské populace po roce 1938.

(Adresa: Štursova 6, 160 00 Praha 6)

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Ročník I. – III. (1989–1991):

ČLÁNKY	č./r.	str.
Altman, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru	1/89	17 - 29
Brožová, Věra: Zikmund Winter, velkofilm a historický film	1/91	91 - 116
Cieslar, Jiří: Daleká cesta Alfréda Radoka (1)	2/91	55 - 74
Dostál, Miloš: Kulturní a politické pozadí dovozu maďarských filmů do ČSR ve druhé polovině 30. let	2/91	39 - 54
Ferro, Marc: Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – <i>Čapajev</i> (1934)	1/90	47 - 64
Gulich, Tomáš: Crisis – americký dokumentární film ve službách Československa	1/89	43 - 52
Hofmannsthal, Hugo von: Náhrada za sny	2/89	9 - 11
Hojda, Zdeněk: Píseň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a <i>Nibelungové</i> Fritze Langa)	1/91	35 - 68
Holý, Jiří: Vladislav Vančura v zajetí filmu	1/91	69 - 90
Klimeš, Ivan: Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu	1/89	53 - 77
Klimeš, Ivan – Rak, Jiří: Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti	2/89	23 - 37
Litsch, Karel: Začátky českého filmu a právní předpisy	1/90	19 - 29
Lukeš, Jan: Otázky bez odpovědí	1/89	78 - 94
Málek, Petr: K pojmu konkretizace v literatuře a ve filmu	2/91	3 - 14
Mareš, Petr: Film jako historický pramen (Úvodem k článku Marka Ferra)	1/90	43 - 46
Marszałek, Rafał: Klobouk a šátek	2/90	54 - 70
Merleau-Ponty, Maurice: Film a nová psychologie	2/89	12 - 22
Mischke, Wojciech: Ikonologie v polské filmologické literatuře	2/90	16 - 38
Mravcová, Marie: Romance pro křídlovku aneb Jak se z básně zrodil film	2/89	38 - 64
Muratov, Pavel Pavlovič: Film	2/91	15 - 31
Palková, Zdena: O řeči (v českém) filmu	1/91	3 - 18
Panofsky, Erwin: Styl a médium ve filmu	1/91	19 - 34
Pecka, Emanuel: Česká sociologie a otázky filmu po druhé světové válce (1945–1970)	2/90	39 - 53
Pecka, Emanuel: Starší česká sociologie a otázky filmu	1/90	30 - 42

Pondělíček, Ivo: Sociologie filmu – otázky nad metodou	2/91	33 - 38
Rak, Jiří: Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918	1/89	30 - 42
Rak, Jiří viz Klimeš, Ivan		
Ulver, Stanislav: Čas a globální čas ve filmu	2/89	1 - 8
Ulver, Stanislav: Znaký a (senzitivní) fakty	2/90	3 - 15
Zuska, Vlastimil: Estetická versus umělecká hodnota. Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu	1/90	1 - 18
Zuska, Vlastimil: Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností jedné analogie	1/89	3 - 16
EDICE		
Bregant, Michal: Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film	1/89	95 -116
Voskovec, Jiří: Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film)	1/89	117 -121
Voskovec, Jiří: Fotogenie a suprarealita	1/89	122 -125
Bašus, Oldřich: Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 – 1946	2/89	65 - 76
Rak, Jiří: Doslov editora	2/89	76 - 77
Rozhlasové přednášky o filmu	1/90	65 - 89
Klimeš, Ivan: Film v rozhlase	1/90	65 - 70
Rádl, Otto: Mluví se o filmu	1/90	71 - 76
Vančura, Vladislav: O uměleckém filmu	1/90	76 - 78
Mikan, Oktáv: Film a dělník	1/90	79 - 80
Tille, Václav: Divadlo a film	1/90	81 - 83
Kučera, Jan: Filmové žurnály	1/90	83 - 88
I. K.: Ediční poznámka	1/90	88 - 89
Míšková, Alena: Národní filmová galerie	2/90	71 - 78
Národní galerie filmová (titulková listina)	2/90	79 - 85
Přílohy	2/90	86 - 95
Rak, Jiří: Úvodní poznámka	1/91	117
Za čest vítězů (scénář)	1/91	118 -132
Mareš, Petr: Všemi prostředky hájená kinematografie (Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“)	2/91	75 - 82
Záznam na paměť	2/91	83 -105
Klos, Elmar: S odstupem času	2/91	106 -114

ROZHOVOR

- Hádková, Jana:** Rozhovor s Kurtem Goldbergem 2/91 115 -129

ÚVAHY O LITERATUŘE

- Bernard, Jan:** Nový filmologický časopis v Moskvě (*Kino-vedčeskije zapiski*) 2/91 149 -152
- Janáčková, Jaroslava:** Soupeření múz. O sborníku Film a literatura (*Filmový sborník historický 1*) 2/89 78 - 84
- Klimeš, Ivan:** Knížka o skladateli filmové hudby (*J. Pilka: Jiří Srnka a jižní Čechy*) 2/90 106 -109
- Lukeš, Jan:** Bratři Čapkové a film (*K. a J. Čapkové: Filmová libreto*) 1/90 98 -102
- Lukeš, Jan:** Filmová kritika po dvaceti letech (*Pavel Melounek: Horečky všedního dne*) 2/89 85 - 89
- Málek, Petr:** *Franz K. Stanzel: Teorie vyprávění* 1/91 133 -136
- Málek, Petr:** *Marie Mravcová: Literatura ve filmu* 2/91 144 -149
- Mareš, Petr:** Dějiny kinematografie po americku (*Film History. Vol. 1, 1987*) 2/90 96 - 98
- Maydl, Přemysl:** Čtvrtstoletí filmové sémiologie (*Ciné-mAction No 58*) 2/91 130 -143
- Rak, Jiří:** *Jindřich Plachta: O lidech nešikovných* 2/90 102 -103
- Rak, Jiří:** *Leni Riefenstahl. Memoiren 1902-1945* 1/91 136 -138
- Rak, Jiří:** *To je mi pěkná historie!* 2/90 104 -106
- Strusková, Eva:** Svědectví Jana Calábka, průkopníka čs. vědeckého filmu (*J. Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně*) 1/90 93 - 97
- Zilynskyj, Bohdan:** Neznámé zápisy Dovženkových deníků 2/90 98 -102
- Zilynskyj, Bohdan:** Od Kulundy k Černobyli. Životní cesta režiséra V. Ševčenka (*I. Malyševskyj: Volodymyr Ševčenko. Vid Kulundy do Čornobylja*) 1/90 90 - 92

ZPRÁVY

- Bregant, Michal:** Seminář nadvakrát 2/90 110 -113
- Klimeš, Ivan:** Bratislavský seminář 2/89 93 - 95
- Mareš, Petr – Nechvátal, Martin:** Konference k devadesátinám československé kinematografie 2/89 90 - 92
- Maydl, Přemysl:** Filmová věda se prezentuje. (Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let) 1/91 139 -140
- Nechvátal, Martin viz Mareš, Petr**
- Rezková, Milada:** Prameny k dějinám československé kinematografie 2/91 153 -155
- Štábla, Zdeněk:** Dvě mezinárodní konference o dějinách filmu 1/90 103 -105

ILUMINACE

Vydává Český filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1, telefon 26 00 87. Fax 26 16 18.
Redakce: ČFÚ – 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 ČFÚ, Národní 40, Praha 1, v prodejně Divadelního ústavu, Celetná 17, Praha 1.

Sazba a tisk BAROKO Beroun. Rukopis byl odevzdán do tiskárny v dubnu 1992. Vyšlo v červnu 1992.

Český filmový ústav, Praha 1992

MK ČR 55255; MIČ 47285

ISSN 0862-397X

Český filmový ústav vydal 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 refereční 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 Éditeur 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, intermédiích 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. Carroll: 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, Celetná 17, 110 00 Praha 1.

DIVADELNÍ

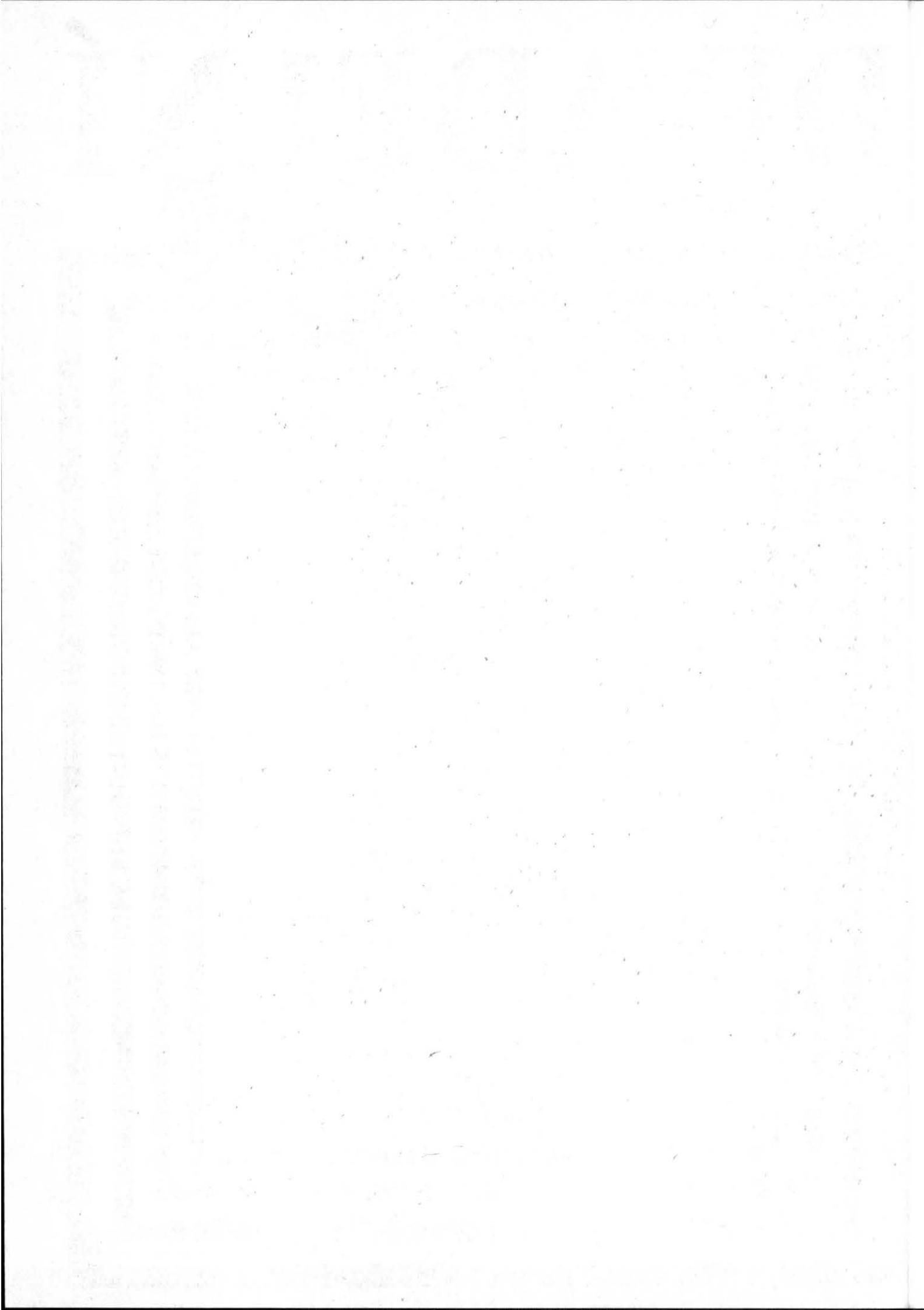
revue

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

Z obsahu prvních dvou čísel ročníku 1992:

- č. 1: *Jiří Veltruský* — Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle
Alexandr Stich — Divadelnost v české barokní umělecké próze
Vojtěch Ron — Ad maiorem Dei gloriam (zastavení nad jezuitským divadlem)
Zdeněk Hořínek — Strindberg znova přečtený
Eva Stehlíková — Atellana fabula
Pavel Janoušek — Spor ideologický (polemika)
Emil Lehuta — Semiotika—divadlo—kritika
Vladimír Just — Lesk a bída memoárů (L. Baarová, J. Kohout, F. Futurista, V. Dvořák)
V+W (& V. Burian) — Silvestrovská revue
- č. 2: *Jaroslav Vostrý* — Maska: herec a postava
Jarmila F. Veltruská — Engelovy Myšlenky o teorii herectví
Hansjörg Schneider — Nepřišli do cizího (Emigranti německého divadla (1933—1938 v ČSR))
Zdeněk Hořínek — Cesty pirandellismu
Petr Pavlovský — Divadlo jako zvláštní způsob folklóru
Karel Kraus — Poznámka k Etlíkové „Divadelní mystice“ (polemika)
Zdeněk Štěpánek — Ještě o Beckettovi
Jan Amos Komenský—Josef Topol: Diogenes cynik znovu naživu

Časopis je možno zakoupit u P. Primuse (Věžeňská), B. Fišera (Kaprova), v knihkupectví Academia (Václavské nám.) a v knihkupectví Divadelního ústavu (Celetná). Objednávky přijímá PRIMUS, vydavatelství a nakladatelství, Věžeňská 7, 110 00 Praha 1.



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 novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze 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

ILUMINACE č. 2/91

ČLÁNKY

Petr Málek: K pojmu konkretizace v literatuře a filmu

Pavel Pavlovič Muratov: Film

Ivo Pondělíček: Sociologie filmu – otázky nad metodou

Miloš Dostál: Kulturní a politické pozadí dovozu maďarských filmů do ČSR v druhé polovině 30. let

Jiří Cieslar: Daleká cesta Alfréda Radoka (1)

EDICE

Petr Mareš: Úvodem k edici dokumentu Záznam na paměť

Záznam na paměť

Elmar Klos: S odstupem času

ROZHOVOR

Jana Hádková: Rozhovor s Kurtem Goldbergem

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY