

10. ...
kultura

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

- ☐ **Posthistorie**
- ☐ **Obraz jako metafora zvuku**
- ☐ **Felliniho Zkouška orchestru**
- ☐ **Odpovědi bez otázek**
- ☐ **Z počátků scenáristiky
v českých zemích**

2 / 92

ROČNÍK IV.

CENA 10 Kčs

**Český
filmový ústav**

iCuminas

ILUMINACE

**Časopis
pro teorii, historii
a estetiku filmu**

ročník 4, 1992,
číslo 2 (8)

Řídí / Editor-in-chief:

Ivan Klimeš

Redakční kruh / Editorial board:

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

Grafická úprava / Graphic layout:

Marie Vohralíková

Adresa redakce / Address:

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

OBSAH

ČLÁNKY

Vilém Flusser: Posthistorie (Náš rytmus, Naše obrazy, Naše hra)	3
Michal Bregant: Obraz jako metafora zvuku	15
van Žáček: Audiovizuální kontinuum ve Felliniho <i>Zkoušce orchestru</i>	31
an Lukeš: Odpovědi bez otázek	45

EDICE

van Klimeš: Z počátků scenáristiky v českých zemích	57
Otto Pick: Florianovy šťastné časy	65
Max Brod: Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty	68
František Langer: Vzorný číšník	71
František Langer: Bunny v šatně	73
Karel Matěj Čapek Chod: Provázek od počasí	81
I.K.: Ediční poznámka	95

ÚVAHY O LITERATUŘE

Jan Bernard: Televizionář elektrické epochy (Marshall McLuhan: <i>Jak rozumět médiím. Extenze člověka</i>)	97
Michal Bregant: Dvojí paměť (Jan Zábrana: <i>Celý život I.; Emilie Lakomá: Úlomky hovorů Otakara Březiny</i>)	100
Jana Hádková: Mikrodramaturgie dokumentu (Pavel Branko: <i>Mikrodramaturgia dokumentu</i>)	102

ZPRÁVY

Jan Bernard: Studium filmové vědy na FFUK v Praze	105
František Bráblík: Studium filmové vědy na FFUP v Olomouci	106

ILUMINACE

The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics

Vol. 4 (1992), No. 2 (8)

CONTENTS

ARTICLES

- Vilém Flusser: The Post-history (Our Rhythm, Our Images, Our Play)** 3
- Michal Bregant: Picture As Sound Metaphor** 15
- Ivan Žáček: The Audio-visual Continuum In Fellini's *Rehearsal of The Orchestra*** 31
- Jan Lukeš: Answers Without Questions** 45

DOCUMENTS

- Ivan Klimeš: On The Beginnings of Scriptwriting In The Czech Countries** 57
- Otto Pick: Florian's Happy Days** 65
- Max Brod: One Day From the Life of Kühnebeck, The Young Dreamer** 68
- František Langer: The Exemplary Waiter** 71
- František Langer: Bunny In the Dressing Room** 73
- Karel Matěj Čapek Chod: The Weather Rope** 81
- I.K.: Editor's Note** 95

REVIEWS

- Jan Bernard: The „Televisionist“ of The Electrical Era (*Marshall McLuhan: Understanding Media*)** 97
- Michal Bregant: Two Ways of Reflections (*Jan Zábřana: The Life-time I.; Emilie Lakomá: The Fragments of The Monologues of Otakar Březina*)** 100
- Jana Hádková: Microdramaturgy of The Film Document (*Pavel Branko: Microdramaturgy of The Film Document*)** 102

NEWS

- Jan Bernard: The Study of the Film Science At The Charles University in Prague** 105
- František Bráblik: The Study of the Film Science At The Palacký University in Olomouc** 106

POSTHISTORIE

Vilém Flusser

Náš rytmus

Aparáty, které nás programují, jsou zčásti synchronizované. Například doprava je synchronizována s průmyslovými parky nebo prázdninový provoz se školstvím. Synchronie je náš životní rytmus.

V klasickém městě hrála bazilika proměnlivé role. Římský panteón zastával tyto role všem na očích. Bazilika byla prázdná hala zakrytá kupolí. Sloužila nejprve jako tržnice, tedy jako veřejný prostor, v němž si obyvatelé města vyměňovali zboží a myšlenky. Byla dialogická. Později byla proměněna v chrám, tedy v prostor vykrojený z prostoru veřejného (*temenos*), v němž obyvatelé pozorovali „ideje“ (obrazy boha). Byla teoretická. Když se křesťanství zmocnilo klasického světa, sloužila jako kostel. Současné město politickou a teoretickou funkci baziliky nejprve oddělilo, potom spojilo a přeprogramovalo tak, že slouží strojově kodifikovanému světu. Ale bazilika, prázdná a kupolí zakrytá hala, ta zůstala. Jednu funkci převzal supermarket, druhou kino. Supermarket simuluje život politický, kino teoretický.

Labyrint supermarketu sestává ze zpráv, které jsou kodifikovány jako obrazy – pestré krabice, lahve, plakáty – a jako tóny – hudba a reklama řvoucí z reproduktorů. Labyrint příjemce informací pohlcuje. Široce otevřené vchody vzbuzují iluzi, jako by se jednalo o veřejný prostor, o *polis*, jako by byl supermarket trhem, to znamená místem výměny zboží, tedy místem zhodnocení. Ale v supermarketu se nedá dialogizovat. Je tam příliš mnoho „hluků“, příliš mnoho křiklavých, šeptavých a zavádějících obrazů a tónů na to, aby se mohl rozvinout dialogický rozhovor. Supermarket je šalebná republika. Především je iluzí veřejného prostoru. Je to past, nemá žádný volný východ. Chce-li mu člověk uniknout, musí před úzkými průchody vystát frontu a zaplatit výkupné. Supermarket je nejprivátnější ze všech prostorů. Je vězením. Neslouží dialogické směně, nýbrž nutí příjemce svých

zpráv ke „konzumu“. Depolitizuje republiku, protože přeměňuje dialog v imperativní diskurs. Děje se tak sváděním, pro aparáty typickou metodou zvěcnění člověka.

Kino je rubem supermarketu. Jeho vchod je těsný průchod, před nímž stojí frontu ti, kteří se chtějí účastnit jeho mystérií. Tyto fronty jsou protějškem těch, které se tvoří u východů ze supermarketu. Obolus, jež má věřící konzument u vchodu do kina obětovat, je rubem oné mince, kterou podává v supermarketu. Když program v kině skončí, brány se široce otevřou a právě naprogramovaný dav se kašovitě vyvalí, aby se rozptýlil v jednotlivé kapky, v „davové lidi“, a aby se později opět artikuloval jako fronta v supermarketu. Mezi frontou v supermarketu a frontou v kině jsou vestavěny další kanály formující a informující masu, například autobusy a podzemní dráhy. V nich pulsuje životní rytmus davu.

Kino je jeskyně bez oken, černá děloha, vše rodící a vše pohlcující „Velká matka“. V kině se zjevují stíny, popisuje je Platónův jeskynní mýtus a Platón může být považován za prvního filmového kritika. Kino je jedno z mála míst, která nám zbyla, na nichž se můžeme „shromažďovat“, než se zatřpytí plátno a začne hovořit reproduktor. Odtud pochází dojem, že kino je chrám, místo k rozjímání, „divadlo“, kinoteátr. To je iluze. Kino nemá divadelní strukturu, není tam žádný vysílač na jevišti, nýbrž projekční aparát, který vrhá na stěnu zprávy nepřítomného vysílače. V kině končí antény amfiteátru, jehož centrum, totiž filmový průmysl, leží za horizontem.

Iluze, že kino je divadlo, že je to místo teorie (*theórein* = pozorovat), je vyvolávána od jeho zrodu. Mnohoslibné, poněkud mihotavé zprávy tam svádějí příjemce k pozorování. Pronikne-li do jeskyně, pak se nachází na místě geometricky uspořádaných rozprostraněných věcí („sedadel“), které jsou počítány aritmeticky („čísla míst k sezení“). *Res cogitans* tu ale není karteziánsky přizpůsobována oné *res extensa*, neboť jakmile diváci sedadla obsadí a natáhnou se na nich, aby vnímali obrovské stíny na stěně a tóny rozeznívající se v sále, stanou se sami rozprostraněnými věcmi. Kino provádí zázrak transsubstanciace. Mění lidi ve věci. A právě v tomto smyslu je kino kostelem. Vysoko nad hlavami věřících a daleko za jejich zády nachází se projekční aparát, který vrhá na stěnu pruhovitě uspořádané obrazy tak, že vzbuzují zdání pohybu. Diváci vědí o tomto optickém klamu, neboť znají funkci aparátu. Mnozí z nich podobné aparáty vlastní a umí je obsluhovat. Přesto své zraky neobracejí proti aparátu proto, aby se osvobodili od klamu. Jejich chování nelze s platónským zajatcem srovnávat. Věnují se aparátu jen tehdy, když funguje špatně, například když začnou stíny na stěně poskakovat – místo aby klouzaly, jak mají. Činí tak rozzlobeni, že byl klam odhalen. Neuvěřitelné chování.

Jak mohou lidé v tak vysoké míře kolaborovat s aparátem, který z nich dělá věci? Tak se můžeme tázat již od Osvětimi, zde ovšem v daleko méně hrůzném ladění. Ale zde jako tam existuje pro toto neuvěřitelné chování jedno rozumné vysvětlení. Je známo, že aparát není vysílačem klamných zpráv, nýbrž posledním článkem řetězu, který spojuje kino s nepřístupným vysílačem. Bylo by proto nerozumné chtít se obracet proti projekčnímu aparátu proto, abychom ho zničili. Klamná zpráva by tím ze světa sprovedena nebyla. A kdyby pás obrazů probíhající v aparátu shořel, nedosáhlo by se ničeho, neboť ten není „originálem“ zprávy, nýbrž stereotypem nedosažitelného prototypu. V jiných kinech běží simultánně četné identické stereotypy. Je známo, že kino je koncovým článkem amfiteatrálně vysílajícího vysílače a jeho zpráva stereotypní, a proto je známo, že kino vylučuje každou možnost revoluce. Bouřit se proti tomu je nerozumné.

Takové rozumné vysvětlení jako toto je špatné. Neboť není pravda, že ačkoliv chtějí, vnímatelé se proto nepohoršují, že toho nejsou schopni. Pravda je, že nechťejí. Chtějí být klamáni. Jdou do kina a zaplatí v úmyslu být klamáni. Tato vůle je všeobecný konsensus masové společnosti. Jenom tak lze nastupující totalitarismus stroje pochopit. Kdo chce stroje odstranit nebo je demytizovat, pouští se proti všeobecnému konsensu. Každý pokus o emancipaci vůči moci aparátu je „antidemokratický“.

Tato všeobecná vůle k sebeklamu je opakem víry. Návštěvníci kina nevěří na stíny, jako snad věří Malajci na stínové divadlo. Znají to „lépe“. Nežijí magicky, žijí pseudomagicky. Chtějí věřit navzdory lepšímu vědění. Věří „špatnou vírou“, nejsou dobré víry. Mýty masové kultury jsou mýty umělé. Proto je naivní chtít přetvořit filmy třeba v nástroj osvěty. Samo „médiu kina“ je pseudomytické a pseudomagické.

Supermarket a kino podněcují masu k dalšímu a dalšímu pokroku. V kině je programována, aby v supermarketu konzumovala, ze supermarketu je propouštěna, aby byla zase v kině natankována novými programy. Metabolismus masy je toto kyberneticky uchopitelné kroužení masy od kina k supermarketu a zpět ke kinu. Vzhledem k tomuto fenoménu se „návrat stejného“ konkrétně ozřejmuje jako „vůle k moci“. Pokrok je rytmus kroužení. Programy kin jsou „stará historie, která zůstane věčně nová“. Zkrátka stále nové variace na stejné téma, permutace prvků, které jsou programovány v „protohře“. Kina, „Lichtspiele“, jsou způsoby hry, strategie hry programované v temnotě Černé skříňky. A supermarkety jsou místa, na nichž se tento „protoprogram“ realizuje.

Programátoři, plánovači supermarketů a filmoví producenti, věří, že stojí nad touto hrou. Filmový producent zasahuje nůžkami a lepidlem zvějšku do filmového pásu, aby vytvořil příběh. Transcenduje příběhy,

hraje si s příběhy. Žije transhistoricky. Ale právě tak jako kameramané, maskéři, herci a konečně návštěvníci kina, které všechny – jak se domnívá – programuje, je i on funkcionářem aparátu zvaného „filmový průmysl“. Programátoři jsou sami naprogramováni. Konkrétně se to ukáže, když člověk pozoruje, jak jsou sami zasaženi rytmem aparátu. Stejně jako ostatní pendlují i oni od kina k supermarketu a od supermarketu ke kinu.

Supermarket a kino jsou dvě lopatky jednoho z mnoha ventilátorů, dvě křídla jednoho z četných větrných mlýnů, která rotují se stále větší autonomií na lidských rozhodnutích a odbíjejí rytmus našeho života. Všichni lidé jsou při tom rozemíláni na stejnou mouku. I „elita“, i programátoři následují rytmus automatické rotace. Jedinou nadějí je tvrdošíjná omezenost aparátu v jeho mechanickém rytmu, absurdnost, „větrná samočinnost“ rotace. Když chce člověk aparáty nachytat in flagranti, musí se pokusit obrátit jejich tvrdošíjnou absurdnost proti nim samotným, to znamená uniknout ze všeobecného rytmu – s nebezpečím, že bude centrifugálně vymrštěn do Nicoty.

Naše obrazy

Svět, který nás obklopuje, se stal pestrým. Většina povrchových i skrytých ploch, mezi nimiž žijeme, je barevná. Stěny plakátů, dekorace výkladních skříní, dopravní značky, deštníky, spodky, konzervy a v nich naložená zelenina, noviny a časopisy, fotografie, filmy a televize – všechno září v *Technicoloru*. Vůči šerému dávnověku první poloviny století přitom nejde jen o posun estetický. Plochy, které nás obklopují, září barvou, protože vyzařují zprávy. V dnešní době přijímáme většinu zpráv, které se týkají světa a nás samotných, ve formě vyzařování ploch. Svět, který nás obklopuje, je kodifikován v plochách a ne již v řádcích. Lineární texty, ovládající done dávna náš kodifikovaný svět, vstoupily do služeb dvojrozměrných kódů. Plochy jako fotografie, televizní obrazovky nebo filmová plátna jsou nositelé informace. Jako v analfabetických kontextech jsou obrazy opět oficiální média, jejichž prostřednictvím jsme informováni. Násilná revoluce obrazu proti textu je v chodu. Tváří v tvář tomuto kontrarevolučnímu procesu bychom se ovšem neměli uzavírat před skutečností, že se jedná o nový a dosud nikdy neexistující druh obrazů. Chceme-li se orientovat v kodifikovaném světě, musíme jim pohlédnout přímo do očí. Nové obrazy nejsou pre-, nýbrž postalfabetické.

Lineární písmo – například latinská abeceda nebo arabské číslice – bylo vynalezeno jako revoluce proti obrazům. Dokládají to některé mezopotámské hliněné tabulky. Je na nich například vidět obraz nějakého výjevu

skládající se z „piktogramů“. Tyto piktogramy představují krále a jeho poražené nepřátele. Vedle toho jsou tytéž piktogramy vyryty ještě jednou, tentokrát však v horizontálním uspořádání. Tato řádka je text a jeho piktogramy už neznamenaají krále a nepřátele samotné, nýbrž sousední obraz. Text rozpouští dvojrozměrnost v jedinou dimenzi, aby obraz vysvětlil. Text popisuje obraz tím, že po řadě vypočítává symboly v něm obsažené. Uspořádává je jako kaménky („*calculi*“) v abaku, aby mohly být „čteny“ asi jako hrášek. Texty jsou vyprávění, jsou to kalkulace obsahů obrazů.

Obrazy musí být vysvětlovány, protože podléhají – jako všechna zprostředkování mezi člověkem a světem – vnitřní dialektice. Představují svět, ale také staví před svět sebe. Pokud představují svět, slouží člověku k orientaci ve světě (mapy). Tím, že staví sebe před svět, zahrazují člověku přístup k němu (zástěna). Písmo bylo vynalezeno, když clonící funkce obrazu hrozila přebujet nad funkcí orientační. První písaři byli ikonoklasté. Vysvětlovali, to znamená pronikali *opakně* vznikající, zakalené obrazy, aby zase sloužily jako nástroj poznání světa a nebyly už „vzývány“ jako odcizující zástěna světa. První písaři byli proti idolatrii, proti životu ve funkci obrazů. Ještě proroci a Platón si byli této revoluční vlastnosti písma, která demytizovala obrazy, plně vědomi.

Písaři a čtenáři textů stojí na úrovni vědomí, která leží krok za tou, na níž se nacházejí výrobci a příjemci obrazů. Pro „tvůrce obrazů“ je svět sérií výjevů. Poznávají jej a prožívají jej prostřednictvím dvojrozměrných struktur. Pro „tvůrce textů“ je svět sérií procesů. Poznávají a prožívají jej prostřednictvím jednorozměrných struktur. Pro vědomí strukturované prostřednictvím obrazů je skutečnost stav: otázka zní, jak se k sobě věci chovají. To je magické vědomí. Pro vědomí strukturované prostřednictvím textů je skutečnost vznikání: otázka zní, jak se věci dějí. To je vědomí historické. S vynálezem písma začínají dějiny.

Tento vynález obrazy nezrušil. Dějiny Západu, této jediné pravé „historické civilizace“, jsou charakterizovány dialektikou mezi obrazem a textem. „Imaginace“ jako schopnost dešifrovat obrazy a „koncepce“ jako schopnost dešifrovat texty se v našich dějinách navzájem předhánějí. Koncepce se stává stále imaginativnější a imaginace stále konceptuálnější. Na západní společnosti lze rozlišovat dvě dialekticky si odporující vrstvy: nosnou spodní vrstvu magicky žijících a myslících analfabetů (například nevolníci) a vládnoucí horní vrstvu literátů žijících a myslících historicky (například kněží). „Dole“ převládají obrazy, „nahore“ texty. Oboje bylo spojeno: obrazy „ilustrovaly“ texty, texty „popisovaly“ obrazy.

Díky vynálezu knihtisku a zavedení všeobecné povinné školní docházky se dialektika mezi obrazem a textem dramaticky změnila. Texty tak zlevnily,

že se staly dostupnými nejprve měšťanům, poté i proletářům. Historické vědomí se přinejmenším v „rozvinuté“ západní společnosti stalo majetkem všech. Vědomí magické bylo překryto levným vědomím historickým. Obrazy byly vykázaný z každodenního života do ghetta „zobrazujících umění“. Tím se texty od obrazů dál a dál vzdalovaly: v 19. století začínaly být, zvláště ve vědě, „čistě konceptuální“ a jejich zprávy začínaly být „nepředstavitelné“. Tím texty ztratily ze zřetele záměr, na němž spočíval vynález písma, – totiž vysvětlovat obrazy, demytizovat je. Následovaly svůj vnitřní impuls k lineárnímu diskursu.

Texty podléhají stejné vnitřní dialektice jako obrazy. Také ony představují svět a přitom staví sebe před svět, také ony slouží k orientaci ve světě, ale mohou otočit a tvořit *opakní* stěny knihoven. Také ony mohou odcizovat. Lidé mohou instrumentální funkci textů zapomenout a ve funkci textů poznávat a žít. Taková „idolatrie textu“ je charakteristická pro poslední stadia dějin. Politické ideologie jsou jen jedním z možných příkladů tohoto druhu šílenství. Historické vědomí ztratilo pod nohama půdu imaginace a tím kontakt s konkrétním světem, kontakt, který by měl prostřednictvím obrazů texty dotvářet. V 19. století nastala krize historického vědomí.

Fotografie a všechny následné technické obrazy – filmy, videa, hologramy atd. – jsou vynálezy, které mají činit texty představitelnými. Jako se texty původně obracely proti tradičním obrazům, aby přemohly jejich číhavé šílenství halucinace, obracejí se technické obrazy proti textům, aby přemohly jejich číhavé šílenství nepředstavitelnosti. Výrobci a příjemci technických obrazů stojí na úrovni vědomí, která leží krok za tou, na níž jsou texty psány a čteny, a dva kroky za tou, na níž jsou tradiční obrazy vyráběny a přijímány. Jenom je takováto „posthistorická“ úroveň vědomí zatím ještě tak nová, že nám činí potíže na ní setrvat. Stále znovu propadáme nazpět do historického vědomí, a proto se neumíme ve světě kodifikovaném technickými obrazy dobře orientovat. Jsme jako analfabeti ve světě textu.

Technické obrazy a obrazy tradiční jsou od základu odlišné. Ty druhé vznikají jako pokus člověka zachytit na ploše nějaký výjev prostřednictvím symbolů. Naproti tomu technické obrazy vznikají jinak. Aparáty zachycují vlivy, které vycházejí z nějakého zachytitelného výjevu, zkrátka: zaznamenávají symptomy. Aparáty jsou bedýnky, které jsou naprogramovány tak, že polykají symptomy výjevů, aby je vyvrhovaly jako obrazy. Programy aparátů se zakládají na textech, například na lineárních tezích chemie a optiky. Aparáty jsou *transkodéry*: transkódují symptomy a texty na obrazy. Mění procesy v programy. Jsou to černé skříňky, které polykají historii a vyplivují posthistorii. Technické obrazy jsou transkódované historie.

Technické obrazy předstírají, že nejsou symbolické, tedy že se nezaklá-

dají na konvenční kodifikaci jako tradiční obrazy a texty. Předstírají, že stojí v kauzálním spojení se zobrazovaným výjevem, přímo tak, jako by výjev byl jejich příčinou a ony samy důsledkem. Předstírají, že není třeba je nejprve dešifrovat, aby člověk mohl přijmout jejich zprávu, že nemohou „lhát“, že jsou „objektivní“. To je nebezpečný klam. Neboť aparáty, které přijímané symptomy zobrazitelných výjevů vyrábějí, je skutečně transkódují do symbolů a činí tak na základě svých programů. Technické obrazy jsou skutečně daleko obtížněji dešifrovatelné než obrazy tradiční.

Jak aparáty fungují snad objasní příklad televizoru. Vytvářejí gigantický amfiteátr. Jednotlivé obrazovky v privátních prostorách slouží proudícím obrazovým programům jako úzký průchod. Aparát se živí symptomy zobrazovaných výjevů, videopásky a texty všeho druhu, reportážemi, *texty* scénářů, vědeckými teoriemi, technickými návody k použití, instrukcemi programátorů. Živí se historií a proměňuje ji v programy. Převádí historii na posthistorii. Historie se přitom nezastavuje, naopak se valí stále rychleji, neboť je vtahována do víru aparátu. Jenom se od nynějška valí vstříc aparátu, aby tam byla transkódována. Veškerá historie, politika, umění, věda jsou aparátem pohlcovány, aby byly překódovány v jejich strukturální opak, v cyklicky se opakující programy. Aparát je cíl dějin. Televizní programy jsou hrází dějin, hojností dob. V nich dějiny získávají svůj význam. Technické obrazy proto znamenají nikoliv výjevy, jako obrazy tradiční, nýbrž děje. Ale i ony jsou obrazy. Jinými slovy: kdo poznává a prožívá svět jejich prostřednictvím, kdo je jimi naprogramován, prožívá a poznává svět magicky. Současná kontrarevoluce technických obrazů vede zpět do magického vědomí. Přitom však nemůže být řeči o nějakém návratu k požehnanému analfabetismu, neboť magie technických obrazů nespočívá ve víře, nýbrž v programech. „Program“ znamená předpis. Magie technických obrazů jim byla předepsána. Písmo je předchází. Technické obrazy jsou postskriptivní. Mají texty dějin jako pretexty. Proměňují historii v pretexty, jsou posthistorické. Magie světa kodifikovaného technickými obrazy není – jako tomu bylo u magie prehistorické – pro člověka způsob, jak být ve světě. Je to předurčená forma chování.

Jen tehdy může člověk doufat, že unikne předurčené formě chování, jestliže se podaří dešifrovat technické obrazy, které nás programují. To se nemůže podařit, jestliže člověk setrvá na historické úrovni vědomí, neboť technické obrazy stojí „za ní“. Je třeba se pokusit vyšplhat na posthistorickou úroveň vědomí. Současnou kontrarevoluci lze obehřát jen tehdy, jestliže se udržíme na její vlastní rovině vědomí, tedy jestliže mobilizujeme nikoliv „imaginaci“ nebo „koncepti“, nýbrž „technoimaginaci“. Technické obrazy dešifrovatelné jsou. Nikoliv ovšem tehdy, odkryje-li se spodní vrstva motivů

(pretexty), nýbrž odkryje-li se struktura aparátu. Jen pak lze doufat, že člověk aparát ovládne. To je výzva, před kterou nás staví naše obrazy.

Naše hra

Máme tendenci vidět skutečnost, která nás obklopuje, jako kontext her, asi jako v ní 18. století vidělo kontext mechanismů a 19. století kontext organismů. Například v lidském těle vidělo 18. století stroj, 19. století v něm vidělo „vitální“ strukturu orgánů a my tíhneme k tomu, považovat ho za systém vzniklý ze specifických pravidel hry a jimi se řídící. Zrodil se z pravidel, jako jsou pravidla genetiky, a řídí se pravidly, jako jsou pravidla permutace komplexních polymerů. V jazyku například vidělo 18. století druh hodinového stroje, 19. století druh živého organismu a my ho považujeme za slovní hru, v níž se podle specifických pravidel tvoří výpovědi. Za tuto naši tendenci k „ludicitě“ vděčíme na jedné straně naší praxi, neboť naše práce je většinou hra se symboly, na straně druhé našemu programování, neboť programy jsou zjevně druhem hry.

Následky takového postoje, podle něhož je hra znamenitým modelem poznávání a teorie her „metateorií“, jsou patrné ve všech oblastech, nejzřetelněji ve způsobu našeho bytí ve společnosti. Nevidíme společnost jako mechanismus a sebe samé jako kolečka, nevidíme ji ani jako organismus a sebe samé jako orgán, nýbrž vidíme ji jako naprogramovanou hru a nás samotné v ní jako šachové figurky nebo loutky. Politickou otázkou již není, které síly ve společnosti působí nebo které pohnutky jí hýbají, nýbrž které strategie jsou ve hře, to znamená, jakou hru s námi, šachovými figurkami, hrají naši programátoři. Mezi aparáty, které nás programují, existuje jeden, jenž může být takto tázan obzvlášť konkrétně, totiž filmový průmysl. Ve filmovém průmyslu může být hra programujícího funkcionáře modelově pozorována do všech podrobností.

Filmový producent disponuje filmovým pásem, který se skládá z lineárně uspořádaných technických obrazů a zvukového pásu. Tento pás je materiálem příběhu, který má být vyroben, totiž programu určeného k promítání v kinech. Producent disponuje nůžkami a lepidlem a bude pás rozstříhávat a zase slepovat, aby z něho vyrobil program. Tento pás mu z aparátu filmového průmyslu asi nebyl dodán „hotový“, producent byl spíše charakteristickým způsobem účasten na jeho výrobě, spolu s jinými účastníky – jako se scenáristy, herci, maskéry, kameramany. Role herců a maskérů zde mohou zůstat stranou pozornosti, protože nám jsou známy z minulosti. Příběh je jejich produkt. Naproti tomu nové a pro současnost příznačné jsou role scenáristů a kameramanů. Scenárista je literát, jenž dodává aparátu

lineární texty, které jsou transkódovány do technických obrazů. Je to spisovatel, který pro programy dodává pretexty. Kameramané jsou vybaveni aparáty, které zachycují symptomy výjevů a transkódují je do seřazených symbolů („fotografie“). Oba, scenárista i kameraman, dodávají lineární materiál pro transkódování. Aparáty kameramanů jsou pozoruhodné instrumenty, neboť s nimi lze zaujímat různá hlediska a klouzat od jednoho hlediska k druhému. Aparáty jsou „postideologické“ instrumenty, protože osvědčují stejnorodost velkého počtu hledisek a protože hledají „poznání“ ve střídání hledisek, a ne v setrvávání na hledisku jediném. A jsou to instrumenty, které dovolují pochybnost, aniž musejí učinit nějaké rozhodnutí. Provádějí *travelling*, *zooming*, *scanning*, *closing up* – aniž jsou nuceny zaujmout nějaký rozhodný postoj. Role „scenáristů“ a „kameramanů“ v dějinách neexistovaly. Tyto role jsou role posthistorické.

Filmový producent ovlivňuje funkci všech těchto funkcionářů se zřetelem k filmovému pásu a nikoliv k dění. Okolnost, že dění už neznamená dění samotné, nýbrž vyrobitelné symboly, je pro programování charakteristická. Významové vektory jsou obrácené: symboly už neukazují na příběh, nýbrž příběh ukazuje na symboly. Dění ve filmovém studiu výrobní společnosti dostává smysl teprve tehdy, když je změněno v program.

Pás v rukou producenta je lineární příběh, perlový řetěz spočitatelných, kalkulovatelných prvků, které – promítány – klamou zrak a zdají se být procesy. Tento lineární příběh bude producent měnit, ale nikoliv zevnitř jako historicky jednající subjekt, nýbrž zvnějšku. Filmový producent stojí mimo příběh. Hraje si s ním. Stojí na onom místě, které v dějinném čase zaujímal transcendentní bůh. Vidí jako bůh začátek i konec příběhu (filmového pásu) a může jako bůh zasáhnout, aby učinil „zázrak“. Kromě toho může události zopakovat, může přeskakovat z přítomnosti do minulosti a do budoucnosti, může tyto tři časové roviny míchat jako karty, může dějové pásmo odvíjet pozpátku, může je zrychlovat nebo zpomalovat. Zkrátka: filmový producent může, co nemohl všemohoucí bůh, totiž „komponovat dění“.

V praxi překonal filmový producent lineární čas. Může časovou linii zakřivovat řadou oblouků. Kolo věčného návratu, ten magický kruh, je jen jedním z oblouků, jimiž producent disponuje. Nicméně kouzelníkem není, protože z jeho hlediska jsou kouzla a dějinná angažovanost jen dvě z jiných možných časových forem. Může čarovat ve funkci příběhu nebo příběh nechat odvíjet ve funkci magie. Na základě své praxe disponuje filmový producent posthistorickým vědomím, *technoimaginací*.

Z transcendence příběhu prováděné filmovým producentem však nelze vyvozovat jeho nezávislost na příběhu. Hraje si sice s příběhem, ale ten mu klade odpor, materiál je lstivý. Producent sice příběh transcenduje, ale i on

sám funguje uvnitř aparátu, i on je jedním z funkcionářů a pro svou funkci, totiž natáčet filmy, byl aparátem sám naprogramován. Hraje si, ale musí se držet pravidel hry.

Všichni ostatní programátoři – ať už futurologové, nebo aparátčici, ministři plánování, odborníci na výzkum veřejného mínění, správní radové nebo manažeři pro public relations – se nacházejí ve srovnatelném postavení jako filmový producent. Také pro ně jsou dějiny surovinou, do níž zasahují nůžkami a lepidlem, aby z nich udělali program. Také oni se přitom musí držet pravidel hry těch konkrétních aparátů, podle nichž fungují. Jestliže nyní pokročíme dále a budeme se ptát po pravidlech, pak se ocitneme před jinými programátory, kteří fungují právě tak jako ti předešlí. Ukazuje se, že tázat se po „posledním programu“ je absurdní, protože to donekonečna uvádí do chodu regres. Hry, které nás programují, se ukazují být herními variantami jedné hry, která je variantou oněch herních variant. Aparáty s námi hrají ve funkci naší hry s nimi a my hrajeme s aparáty ve funkci hry aparátů. V tomto smyslu jsme všichni hráči, *homines ludentes*, hrajeme hru, jejíž hrací míč jsme my sami.

Bezednost, absurdnost této hry můžeme lépe pochopit, když se opět soustředíme na film jako hru s lineárním časem. Pro základní strukturu světa a náš pobyt v něm máme tradičně dva a právě dva modely: „vlnový model“, podle něhož se skutečnost skládá z událostí, a „písečný model“, podle něhož se skládá z částic. První lze nazvat „herakleitovský“ a druhý „demokritovský“. V průběhu dějin Západu se oba tyto modely ukázaly jako dvě perspektivy téže nemodelovatelné skutečnosti. Vodní vlnu lze považovat za nahromadění kapek a na písečnou dunu lze nahlížet jako na písečnou vlnu. V jednom kontextu může být atomární prvek chápán jako částice, v jiném jako vlna. Oba modely se sice staly kompatibilními, ale film jako hra s časem řeší problém jinak. Ukazuje, že proces, vlna, je iluzí. Jako optický klam, *trompe-l'oeuil*, je důkazem toho, že stíny na plátně se zastaví, jestliže projekční aparát přestane fungovat. A ukazuje, že částice je iluzí. Klidná fotografie je zmrazený pohyb. Otázka po struktuře skutečnosti – „Pohybují se ve 'skutečnosti' stíny na plátně?“, „Jsou ve 'skutečnosti' strnulé?“ – ztratila u filmu jakýkoliv smysl. Proto může film podle programu nechat rozhybané lidi strnout (z „hrdinů“ udělat „idoly“) nebo strnulé lidi uvést do pohybu (z „idolů“ udělat „hrdiny“). Projevuje se to i v jazykové praxi. Mluví se o „hrdinech filmu“ a o „divácích“. Film může promítat jak „svět písku“, tedy svět nehybných věčných forem, tak i „svět vln“, tedy svět činů a protivenství. Může programovat strukturu promítaného světa.

Skutečnost, že film je symbolická hra, neznamená, že jej lze demytizovat a odhalit za ním skutečnost. Naopak, na základě inverze významových vektorů je to film, a ne skutečnost, v jehož funkci poznáváme, hodnotíme

a jednáme. Hry, které nás programují, jsou sice symbolické, ale to neznamená, že bychom mohli „zpoza nich“ „vydobýt“ zpět nějakou skutečnost. Naše programy vylučují jakoukoliv možnost nějaké metafyziky. Život znamená: účast na symbolických hrách. Každá otázka po smyslu těchto her je otázka metafyzická. Hry jsou smysl. Vzhledem k našim programům ztratila jakákoliv ontologická analýza své opodstatnění. „Je tento film dokumentární, fiktivní anebo je to politická propaganda? Je tento televizní program reklama, živé vysílání, anebo video?“ To jsou z funkčního hlediska otázky beze smyslu. Každý program nás programuje a každý je symbolický. Úroveň bytí, na které se všechny programy pohybují, je třeba hledat ne v jejich pretextu (*input*), nýbrž v jejich působení na nás, tedy v jejich *output*. Otázka odpovídající tomuto *output* nezní „Je tento program správný (nebo nesprávný)?“, nýbrž „Jak program funguje?“.

Bezedná, absurdní je na hrách, které nás programují, ta skutečnost, že jsou symbolické. Herní symboly nechápou konkrétní skutečnost jako universum diskursu, nýbrž jako záminku. Hry jsou jako hry šachové, nikoliv jazykové. Jsme do jisté míry šachoví hráči, život se stal hrou – ne *de l'amour*, nýbrž *du hasard*. Takový život můžeme mít ve svých rukou, jestliže ovládneme pravidla hry tak dobře, že je budeme moci měnit. Můžeme také zkusit ze hry vystoupit. Pokus převrhnout šachovnici se nám ovšem nemůže podařit, neboť spolu se šachovnicí bychom odvrhli celý základ našeho bytí zde, našeho Dasein, a zřítili se do propasti, v níž na nás absurdita číhá nesymbolizovaně.

Přeložil Ivan Klimeš

(Vilém Flusser, *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen. Stefan Bollmann Verlag, Düsseldorf 1990, s. 95–100 /Unser Rhythmus/, 113–119 /Unsere Bilder/, 120–126 /Unser Spiel/.*)

Z dalších článků V. Flussera v českých časopisech:

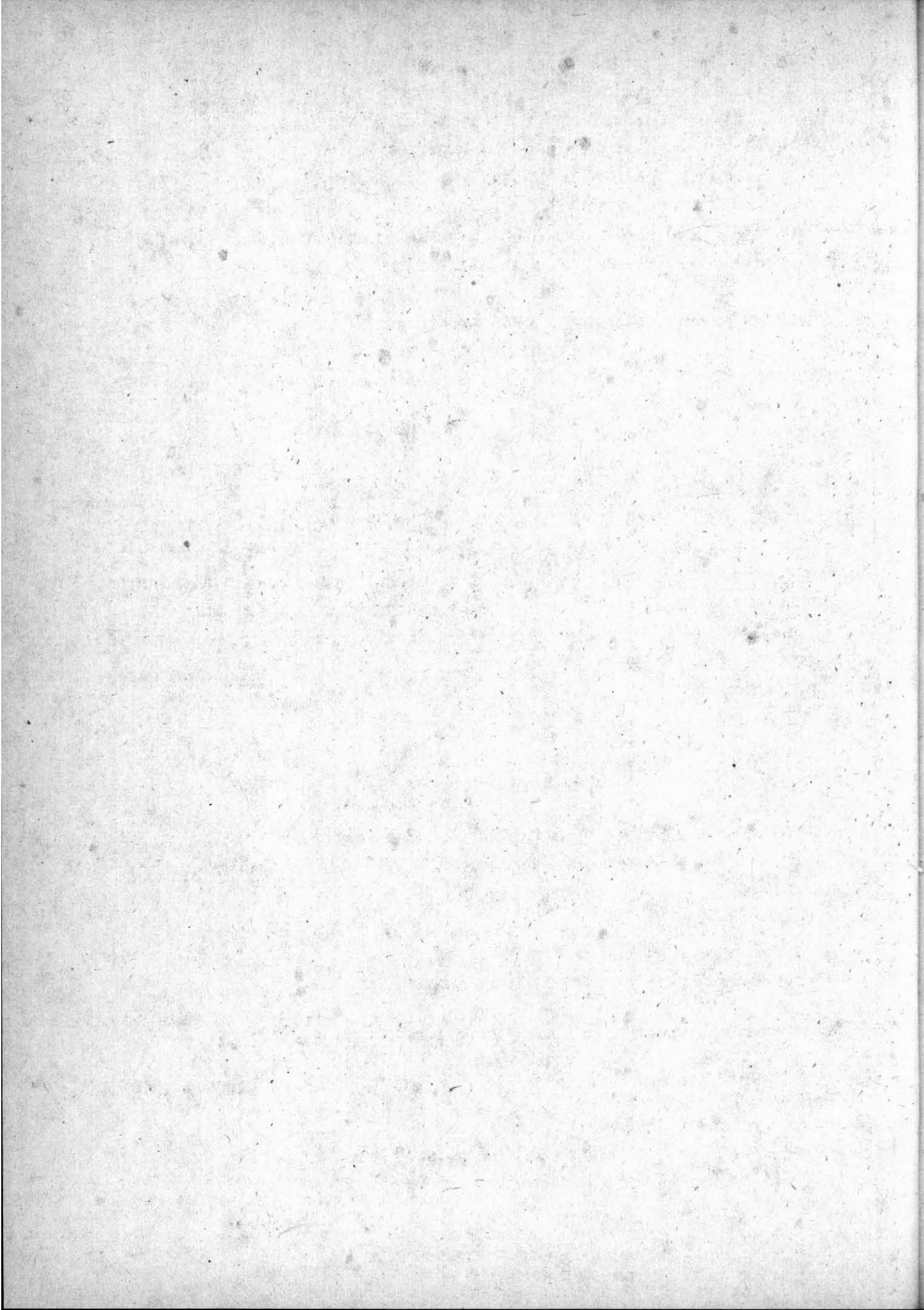
Alfanumerická společnost. „Lettre internationale“, jaro 1992, č. 5, s. 27–30.

Změna paradigmatu. „Prostor“ 5, březen 1992, č. 19, s. 97–102.

Konec měšťanské kultury. Rozhovor Jörga Albrechta s Vilémem Flusserem. „Výtvarné umění“, 1992, č. 1, s. 65–67.

O kostce. „Výtvarné umění“, 1992, č. 1, s. 68–69.

Změna paradigmatu. „Výtvarné umění“, 1992, č. 1, s. 70–74.



OBRAZ JAKO METAFORA ZVUKU

Michal Bregant

1

V roce 1969 publikoval Jan Kučera článek nazvaný *Nač dbát při zkoumání filmového díla*.¹⁾ Charakterizoval ho jako „součást propedeutiky obecné filmologie“ a nutno přiznat, že i když budeme pochybovat o tom, co to je „obecná filmologie“, Kučerovy poznatky neztratily nic na své naléhavosti. Autor zastává stanovisko strukturalistické, nasycené sémiotickou inspirací, takže jeho studie bude přínosná zejména pro takto orientovaný zájem. Můžeme pak jen litovat, že Kučera nedovedl své závěry za elementární jednoznačnost, že je teoreticky dále nerozpracoval. Takto jsou jeho myšlenky ovšem o poznání provokativnější a lze je koneckonců chápat jako výzvu mladým generacím filmové vědy.

Jednu z oněch provokativních myšlenek Kučera formuloval do stručného odstavce, jímž upozorňuje: „Film byl od počátku ZVUKOVÝ, jednota opticko-akustická, vizuálně-auditivní, ikonicko-fonická.“ Ve svém prvním argumentu připomíná „odvěký“ hudební doprovod němých filmů a v druhém dodává: „Období tzv. němého filmu bylo v podstatě školou filmu, procesem vytváření filmové kultury, filmových kódů, které lidstvo dosud neznalo. Bylo školou jak pro tvůrce, tak pro diváky. Byla to ovšem perioda 'asymetrická', protože dočasně preferovala kultivaci oblasti vizuální nad auditivní. Teprve když se vytvořily a rozvily základy pohybové výtvarné kultury, přijala filmová tvorba zvuk (lidstvu již známou kulturu) jako organickou součást své struktury (vlastní výroba zvukového filmu se ovšem opozdila vlivem organizačních a ekonomických okolností). Némý film je tedy atypická forma filmu.“

1) Jan Kučera, *Nač dbát při zkoumání filmového díla*. „Film a doba“ 14, 1969, č. 2, s. 97–100.

Kučerovy axiomatické formulace kladou otázku, zda se „zvukovost“ němého filmu dá prokázat pouze historicky známou přítomností hudby při promítání němých filmů. Další neodbytná otázka se týká jiné než hudební zvukovosti němých filmů, jinými slovy: jakým způsobem a do jaké míry byl či mohl být němý film dialogický; jak se mohly v němém filmu prezentovat další akustické kvality skutečnosti, kterým ve zvukovém filmu říkáme ruchy.

Než se pokusím zodpovědět tyto otázky, bude nutné obhlédnout některé koncepční problémy vztahu obrazu a zvuku ve filmovém médiu.

2

Filmoví teoretikové vedou ze setrvačnosti dávný spor, zda film chápat jako systém ikonický, nebo ikonofonický (tedy syntetický).²⁾ Sémiotičtí fundamentalisté se ve svých laboratorních úvahách shodují na pojetí filmu jako dynamické struktury vizuálních znakových informací. V této oblasti je dosud klíčový význam Petera Wollena a dalších teoretiků, kteří nahlédli tradiční Peircovo dělení znaku na ikon, index a symbol novým způsobem. Ve své studii *Signs and Meaning in the Cinema* Wollen píše: „Estetické bohatství filmu pramení ze skutečnosti, že obsahuje všechny tři dimenze znaku, indexový, ikonický i symbolický. Téměř všichni autoři, kteří psali o filmu, se dopustili velké chyby – zaměřili se na jednu z nich, učinili ji základem své estetiky, 'podstatnou' dimenzí filmového znaku, a ostatní zavrhl. Tím film ochudili. Žádnou ze tří dimenzí nelze totiž ignorovat, existují v pospolitosti. Peircova analýza znaků je nedocenitelná v tom, že jejich různé aspekty vzájemně nevylučuje. Na rozdíl od de Saussura neměl Peirce žádný předsudek ve prospěch toho či onoho. Usiloval naopak o logiku a rétoriku, která se opírala o všechny tři. Estetický účín filmu můžeme pochopit jen tehdy, vezmeme-li v úvahu vzájemné působení všech tří jeho dimenzí.“³⁾

Vratká námitka vůči rovnomocnosti obrazové a zvukové informace spočívá u starších autorů⁴⁾ v tom, že ve filmu sledujeme dvourozměrné obrazové znaky věcí, kdežto zvuk údajně působí přímo.⁵⁾ Tato teze může obstát, a to jen do určité míry, pouze v případě filmu němé éry: obrazové

2) Pojem „ikonický“ tu používám ve smyslu „obrazový“, nikoliv jako adjektivum od „ikon“, jak tento pojem známe od Ch. S. Peirce.

3) Peter Wollen, *Sémiologie filmu*. In: *Filmologický sborník VII. (Film jako znakový systém)*. Praha 1971, s. 123–147, cit. místo s. 140.

4) Srov. např. Zofia Liśsa, *Estetyka muzyki filmowej*. Krakov 1964.

5) Tuto tezi vyvrátil už např. Andrzej Juśka, *O ontologicznej strukturze filmu dźwiękowego*. „*Studia estetyczne*“ 12, 1975, s. 171–179. Srov. též Jan Kučera, *Skladba ve filmu a v televizi*. Praha 1972, s. 108.

sdělení bylo formulováno tvůrcem, tedy s plnou autorskou suverenitou; zvukový doprovod naproti tomu nebyl analogicky fixován. Ve zvukové éře je obraz fixován v pevném spojení se zvukem, a je tedy podřízen též autorské vůli. Nejlépe to dokážeme ze své divácké zkušenosti: dojde-li při promítání za určitých technických okolností k asynchronnímu posunu mezi obrazovým a zvukovým pásem, neshoduje-li se zvuk s hereckou akcí, obrazovou montáží apod., vzniká neobyčejně rušivý efekt, který odvádí naši pozornost. Přestáváme vnímat významovou strukturu sdělení, jsme cele zaujati oním technickým kolapsem.

V případě němého filmu hudba především doprovázela obrazový děj. I když byla pro určitý film vytvořena zvláštní hudební kompozice, sotva mohl orchestr v biografu tak přesně sledovat rytmus, montáž filmu, jako záznam též kompozice technicky fixovaný s obrazem. Zde tedy můžeme přiznat oprávněnost oné námitky, pakliže ji budeme chápat tak, že vztah mezi daností obrazového filmového znaku a přímým hudebním „podkresem“ je strukturně disharmonický z hlediska autorské a technické fixace.

Pojetí filmového kódu jako kódu ikonofonického vychází ze tří hlavních předpokladů. Prvním z nich je filmová „realističnost“ – tedy schopnost kinematografu podávat fotograficky věrný obraz předmětného světa (předkamerové reality). Ovšem ve filmu němé éry byl tento obraz omezen pouze na vizuální aspekt světa; teprve s nástupem technické synchronizace zvuku nabyl tento obraz také akustických kvalit.

Druhý předpoklad ikonofonické teorie vychází z psychofyziologie vnímání. Sledování pouze obrazového filmového sdělení je vysilující, je v rozporu s potřebou rovnováhy smyslového vnímání: zaměstnává pouze jeden receptivní plán.⁶⁾

Třetím, jakoby střešním předpokladem ikonofonické koncepce je analytická potřeba definovat základní stavební jednotku filmu, totiž záběr. Jan Kučera v citované stati píše: „Žádný, ani ten nejmenší prvek filmového díla nelze posuzovat bez zvuku. Zvuková struktura má však jiné rozměry než struktura obrazová, ikonická. Lze říci, že k viditelnému elementu v ikonické řadě se přiřazuje buď (časově) mnohem delší prvek ve fonické řadě, nebo jen zvukové torzo, které nemá žádný význam. Domnívám se, že základní stavební jednotkou filmového díla je ikonofonický záběr. Ovšem záběr skladebný, tedy významově relativně ukončený, samostatný. Je to 'cihla' ve stavbě díla.“⁷⁾

Tyto tři předpoklady v důsledku vylučují tvrzení, že fonický plán je

6) Srov. Henri Wallon, *L'acte perceptif et le cinéma*. "Revue Internationale de la Filmologie" 1960, č. 35.

7) Jan Kučera, cit. dílo, s. 98.

pouze doplňkem plánu ikonického. Ve zvukovém filmu, kde jsou obě sféry pevně fixovány, komponovány autorským subjektem, je jejich spojení existenciální. Ikonický i fonický plán se spolupodílejí na konstituování imaginárního světa, jenž je filmem prezentován.

Přesvědčivý důkaz poskytuje například Viscontiho film *Smrt v Benátkách* (Morte a Venezia, 1971): fragmenty 3. symfonie Gustava Mahlera zde do jisté míry ztrácejí svou autorskou totožnost a stávají se fiktivní filmovou hudbou, protože Visconti neprezentuje tuto hudbu samu o sobě, ale důmyslně ji spojuje s příběhem svého hrdiny, s celým svým filmem. Pro toho, kdo na plátně sleduje Dirka Bogarda, zní z reproduktorů Mahlerova hudba. Kdo však sleduje osud filmového hrdiny, vnímá současně podmanivé tóny přítomné filmové hudby. Visconti samozřejmě nepoužil právě Mahlerovu symfonii jen pro její hudební či emotivní kvality. Ale to, jakým způsobem se hudební plán podílí na dramaturgické koncepci (životopisné prvky), to se už týká významové struktury díla jako celku.⁸⁾

3

V úvahách o němém filmu se někdy vytrácí mimořádně důležitý historický aspekt recepcce. Je známo, že tzv. němé filmy se promítaly se zvukovým doprovodem, který měl různou podobu, závislou většinou na finančních, potažmo technických možnostech provozovatele kina. Při filmovém představení zněl buď lidský hlas (komentář nebo pokus o nahrazení absentujících dialogů) či hudba (zvlášť komponovaná, nebo poskládaná z různých úryvků; živě hraná, nebo reprodukována).⁹⁾ Tato skutečnost bývá východiskem pro úvahy teoretiků, kteří uvažují o „neněmosti“ němých filmů.¹⁰⁾ Metodicky však jejich tvrzení vycházejí z pohledu na dějiny prizmatem konkrétní divácké zkušenosti, případně komunikačního modelu. Nabízí se ale ještě jeden pohled, který vychází naopak z imanentního vývoje filmového vyjadřování: když zkoumáme samotný fixovaný kód filmového sdělení, setkáme se pouze s obrazovými znaky, „pohyblivými fotografiemi“, které jsou uspořádány do určité vyprávěcí struktury. (Prozatím nechme stranou další relativně samostatný prvek – textové mezititulky.) Znamená to tedy, že z imanentistického hlediska nelze u němému filmu mluvit o ikono-fonickém kódu? Přestože víme, a) že (filmové) dílo ožívá pouze v okamžiku, kdy je předváděno divákům a b) že němé filmy byly promítány se zvukovým

8) Srov. Andrzej J u j k a, cit. dílo, s. 173–174.

9) Vývojem technické synchronizace zvuku se podrobně zabývá např. Miloslav H ů r k a, *Když se řekne zvukový film*, Praha 1991.

10) S určitou nadsázkou bychom tudíž mohli mluvit o němém filmu a neněmém biografu.

doprovodem? S ohledem na důležitost, jakou přikládám momentu autorské a technické fixace filmového díla, soudím, že labilita vztahu obrazového a zvukového plánu nám nedovolí hovořit u němého filmu o ikonofonickém kódu. Kód je daná struktura, vzorec, který má být naplněn předmětem sdělení. Autorské gesto v tomto případě obsahuje pouze obrazovou informaci, k níž je informace zvuková dodána jednak ex post a jednak – a to hlavně – v nestabilní vazbě.¹¹⁾ Do komunikace s divákem tedy nevstupuje němý film jako fixovaný ikonofonický kód, nýbrž jako kód ikonický, který je více či méně precizně provázen fonickým prvkem. Jejich zdroje jsou však odlišné.

To, že víme o zvukovém doprovodu němých filmů, vyvolává jen další zájem o pramenné zkoumání. Tak jako historik pracně evokuje „dějiny všedního dne“, chce filmový historik zpřítomnit „dějiny všednodenního filmového představení“. Historické rekonstrukce takového představení se většinou zaměřují na oživení pouze jeho hudebního doprovodu – a to ještě spíše v případě, že se jednalo o původní kompozici. Bylo by snad možné zrekonstruovat i běžné představení v řadovém biografu, jehož majitel vybíral třeba ze skromné kolekce křehkých desek hudební čísla dle vlastního úsudku, aniž by dejme tomu dbal na soupis vhodných skladeb, které doporučoval tvůrce či distributor filmu. Sotva už ale beze zbytku „zrekonstruujeme“ psychologii diváka té doby, jeho zkušenost nejen filmovou, ale vůbec vizuální, či jeho vztah k biografu jako společenskému fenoménu atd.

Teoretický spor o film jako ikonický, nebo ikonofonický znakový systém se tedy zdá být falešný. Případnější se jeví historický náhled, z jehož úhlu vidíme němý film jako soustavu ikonickou, která je v recepčním procesu provázena inkoherentní soustavou fonickou. Zvukový film pak můžeme označit už jako plnoprávnou soustavu ikonofonickou, v níž je obrazový i zvukový plán fixován technicky i autorsky, a která otevírá tvůrčí možnost vzájemného působení obou plánů.

4

Název této studie napovídá, že se pokusím porozumět ikonickému kódu němého filmu hlouběji, totiž nalézt zdroje jeho latentní zvukovosti. Zdá se, že ve filmových obrazech, které jsou „fotografií“ předmětného světa, je zvuk latentně přítomen automaticky. Z naší zkušenosti se k jednotlivým znakům reality přiřazují jejich zvukové charakteristiky. Tato fonická příznakovost němého filmového záběru vyplývá v první řadě z pohybu filmového obrazu

11) V okamžicích komických neshod mezi dějem na plátně a hudebním doprovodem vznikala jakási nezáměrná interakce; tedy zcizující prvek, nikoliv regulérní kompoziční postup.

- tím se liší od běžného statického obrazu fotografického. To je pro naše úvahy podstatnější než analytické členění synestetického vnímání (me-zismyslová metaforizace), kterému „akustická evokace“ nepostačuje. Teo-rie synestézie pracuje s neurofyzilogickými procesy (impulsy vyvolané v jedné oblasti podráždí v mozku i centra jiného smyslu), dále s genetickým rozměrem vnímání (postupná strukturace organismu k diferencovaným a hierarchizovaným formám) a konečně s jeho rozměrem psychologickým (identifikace starších forem vnímání, kdy ještě nebyly jednotlivé smysly zcela diferencovány.¹²⁾ K hledání latentní zvukovosti němých filmových obrazů však bude pojem evokace se svým rozvinutým významovým polem vyhovovat.

V dynamice ikonofonického filmového kódu (zvukový film) je obsažen ekvivalent časoprostorových dimenzí reality. V obraze přitom nacházíme znakové hodnoty, které evokují prostorový plán, kdežto rozměr času se zpřítomňuje zvukovými projevy. Tím se sice problematizuje tzv. realistická věrnost němého filmu, ale zároveň se ozřejmuje klíčová role zvukové evokace, ona fonická příznakovost. Proto můžeme k ikonické charakteristice němého filmu přiřadit „uzávorkovanou“ zvukovost.¹³⁾

Kromě zkušenostní evokace je však skrytá zvukovost přítomna také v syntaktické řeči filmových obrazů. Nemluvím tu zatím o dialogičnosti filmového montážního kódu, ale pouze o jeho mluvě. Význam dílčí obrazové promluvy („záběr A“) je definovatelný pouze relativně, konkretizuje se teprve ve spojení se záběrem B. „A“ je tedy plně srozumitelné až jakoby zpětně, ve vazbě s „B“. Ruský teoretik Boris Ejchenbaum ve dvacátých letech v této souvislosti uvažoval o „vnitřní řeči diváka“, která „navzájem spojuje jednotlivé záběry. (...) Film vyžaduje od diváka zvláštní techniku dešifrování, která bude spolu s vývojem filmu stále složitější. Už teď režiséři často používají symboly a metaforu, jejichž význam se přímo opírá o běžné literární metaforu. Vnímání filmu provází souvislý proces vnitřní řeči. Už jsme si zvykli na celou řadu typických schémat filmového jazyka; novinky v této oblasti nás nepřekvapí o nic méně, než když se objeví nové slovo v jazyce.“¹⁴⁾

12) Srov. Juraj Lexmann, *Teória filmovej hudby*. Bratislava 1981, s. 26-29.

13) Zdá se, že je tu jistá analogie mezi latentní zvukovostí němého filmu a latentní barevností černobílého filmu. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, že barvu chápeme pouze jako konkretizaci reality, kdežto zvuk chápeme jako rozměr analogický rozměru času.

14) Boris Ejchenbaum, *Problemy kino-stilistiky*. In: *Poetika kino*. Moskva-Leningrad 1927, s. 11-52, cit. místo s. 24-25. (Ejchenbaumova studie byla otištěna ve sborníku *Sovietská filmová teória dvadsiatych rokov*, Bratislava 1986, kterou sestavil Peter Mihálik. Slovenský překlad však není zcela přesný.)

Ejchenbaum tedy uvažuje o tiché řeči porozumění, ale montážní jazyk filmu může tuto vnitřní řeč významně konkretizovat právě svou latentní foničností. Příklady bychom zajisté našli zejména v rozvinutých montážních kompozicích němých filmů „první ligy“, ale abychom dokázali, nakolik je fonická potence obecná, citujeme v této studii především němé filmy z české produkce, a to bez ohledu na jejich kvalitu. Nabízí se například opus Václava Kubásky *Paní Katynka z Vaječného trhu* (1927), jehož umělecká hodnota jinak nedosahuje výš než k dobovému tuzemskému průměru.¹⁵⁾ Pro názornost zde uvedu poměrně dlouhou ukázkou z tohoto filmu.¹⁶⁾

Titulek: *Na periferii Nového Brna...* [1,5]

1. (C) Dívka stoupá ulicí, nese láhev, zastaví se, opře se o zábradlí. [8]

Titulek: *...byla sirotek a jmenovala se Floryška. Od svého otčima dostávala víc ran než chleba, víc ústrků než lásky.* [8]

3. (PD) Floryška u zábradlí s lahví v ruce, se zájmem shlíží do údolí. [1]
3. (PC) Otčím vychází ze dveří domu, vyplivne cigáro, křikne na Floryšku. [6]
4. (PD) Floryška se s obavou obrátí k otčimovi. [3]
5. (PD) Otčimova zlobná tvář. [2]
6. (D) Otčím odepíná opasek. [2,5]
7. (D) Láhev vypadne Floryšce z ruky. [0,5]
8. (D) Láhev dopadá na zem k Floryščiným nohám, roztříští se. [1,5]
9. (PD) Rozezlená tvář otčima. [2]
10. (D) Střepy z láhve, rozlitá tekutina. [2]
11. (PD) Tvář Floryšky. [3]
12. (PD) Tvář otčima. [2,5]
13. (PD) Nohy Floryšky zdráhavě se blíží k otčimovi. [4]
14. (VD) Tvář otčima, který rozčileně křičí na Floryšku. [1]
15. (VD) Tvář nešťastné Floryšky. [2]
16. (VD) Tvář křičícího otčima. [0.5] (Pokračování záběru 14.)
17. (PD) Nohy Floryšky zdráhavě se blíží k otčimovi. [4] (Pokračování záběru 13.)
18. (C) Floryška dostoupí k otčimovi, snaží se proklouznout do domu. [6]

15) Film líčí příběh energické trhovkyně, která se nechce smířit s tím, že si její syn vybral jinou životní partnerku, než mu sama určila. Syn proto odchází i se svou vyvolenou do Brna, ale rodina se brzy opět sejde. – Zde citovaná sekvence je epizodní, uvádí však do děje sirotka Floryšku, jíž se ujme mladá rodina, vracející se poté do Prahy.

16) Za pořadovým číslem uvádím velikost záběru, v hranatých závorkách je udána délka jeho trvání v sekundách.

19. (PC) Otčím zachytí Floryšku, povalí ji na zeď. [1]
20. (PD) Otčím cloumá s Floryškou. [2]
21. (PD) Nohy kopající Floryšky. [2]
22. (PC) Mladá žena vyhlíží zpoza záclony z okna bytu. [4]
23. (PC) Na bílé zdi domku stín bijícího otčima. [4]
24. (PD) Vyděšený výraz bité Floryšky. [1]
25. (PC) Na bílé zdi domku stín otčima bijícího Floryšku. [4] (Pokračování záběru 23.)
26. (D) Floryška kousne otčima do předloktí. [1]
27. (PC) Floryška se otčimovi vysmekne a uteče, otčím běží za ní. [3,5]
28. (PC) Mladá žena v zamyšlení v interiéru. – Z jejích rtů odezíváme: „Chudák.“ [4]
29. Floryška vtrhne k mladé ženě do dveří, prosí se sepjatýma rukama. [4]
- Titulek: „*Paní kontrolorová... prosím vás, nechte mne u vás, strýček je opět opilý.*“ [5,5]
30. (PC) Mladá žena jde od okna k Floryšce. [1]
31. (PC) Mladá žena dostoupí k prosící Floryšce. [3,5]

Na této ukázce jsme si především všimli, jak se jádro celé sekvence obešlo bez mezititulků, přestože charakter situace by dialogické mezititulky připouštěl. Vyprávěcí mezititulek, který sekvenci uvozuje, je zcela nadbytečný. To, že jsme právě v městě Brně, je v této míře konkrétnosti naprosto irelevantní informace. A že se nacházíme na periférii, to divák pozná v prvním okamžiku. Informace v druhém mezititulku už jsou obsažnější. Obrazové líčení ztráty rodičů by představovalo neúnosnou vyprávěčskou digresi, neboť dívka je zde jen vedlejší postavou. A kdybychom se nedozvěděli, že je sirotek, působil by její napjatý vztah s mužem docela jinak. Její jméno, kdybychom je neznali z mezititulku, bychom přece jen postrádali: jako epizodní postava, která aspoň částečně zasahuje do děje, si zaslouží své jméno. Informace o jejím otčimovi je na tomto místě předčasná, čistě vyprávěcí, protože jsme jej dosud neviděli. Metaforické vyjádření jeho krutosti vůči Floryšce je zcela literární. Mezititulek, který čteme v závěru citované sekvence, je nadbytečný, protože prosba, s níž se Floryška obrací na paní kontrolorovou, je srozumitelná ze situace, z gest a zejména z obrazově montážního řešení.

Vybraná sekvence ukázala, nakolik jsou určité mezititulky nezbytné k pochopení dějového a psychologického rozměru situace. Například to, že otčím je k Floryšce hrubý soustavně a že Floryška je sirotek, nelze v běžně strukturovaném příběhu podat výhradně obrazově. Tvůrci filmu bezpochyby slouží ke cti, že charakter situace, konflikt a vypjatou dramatickostí chvíle

vytvořil obrazově skladebným postupem. Přitom není nijak výrazně na závadu překročení „osy“ mezi záběry 19 a 20, stejně jako je odpustitelná nepravděpodobnost dramatického stínu obou postav na světlé zdi domku (záběr 23 a 25).¹⁷⁾

Objevuje se tu další a podstatný rys latentní zvukovosti němých obrazů, totiž velikost záběru v montážní struktuře. Kdybychom sledovali obavy Floryšky, již vypadne z ruky láhev a rozbije se, dejme tomu v jednom – byť ne příliš dlouhém – celku nebo polocelku, byla by zvuková evokace daleko slabší a jaksi zahlcená vjemem širšího úhlu záběru. Zde je obrazový detail svázán s latentním detailem zvukovým (rozbití láhve). Podobně je tomu v záběrech otčíma bijícího Floryšku, jejichž latentní zvukovost je nápadně intenzivnější než kompozičně neutrální, statický polocelek ženy v interiéru (záběr 12).

Obrazový detail známe v poněkud jiné souvislosti jako celkem běžný prostředek zvukové evokace. Mám na mysli většinou statické, významově jednoznačné detaily zvonícího zvonku, bijících hodin, klaksonu automobilu atp. Zvukovost těchto obrazových detailů je však zcela záměrná, prvoplánová. Jejich konotační pole je poměrně úzké.

Například v dalším inferiorním díle české kinematografie – *Haničko, co s tebou bude* (Nikolaj Larin, 1927–28) vidíme záběr drnčícího domovního zvonku v pokoji správcové, který ve svém kontextu neznamena nic jiného, než že kdosi zvoní u domovních dveří. Setkáváme se tu s dramatičností dramaturgickou (opakování detailu zvonícího zvonku v určitých okamžicích), nikoliv montážní (vždy jde přibližně o stejně velký statický záběr). Záběry tak nesou pouze elementární informaci a vyvolávají jednoznačný „sluchový“ vjem, čímž rezignují na složitější významovou potenci.

Najdeme ale i odlišný případ, kdy výtvarně komponovaný záběr evokuje složitější quasifonické asociace, které prohlubují psychologii postavy. Je to v krátké sekvenci v závěru filmu *Batalion* (Přemysl Pražský, 1927). Jeho hrdina – doktor Uher – po další propité noci zabloudí do parku, kde klesne na lavičku. Následují záběry dechových nástrojů, houslí, bubnu, činelů a kolovrátku. Vše v detailu, případně velkém detailu a ve zmnožené expozici. V detailu vidíme i divoká gesta a tvář dirigenta nasvíceného zespodu; montážní rytmus se zrychluje. Zvlášť pak s detailním záběrem, v němž namísto smyčce přejíždí po strunách houslí obrovský ostrý nůž, je quasifonická dimenze obrazu duševního stavu hrdiny vykreslena velmi přesvědčivě.¹⁸⁾

17) Nutno dodat, že citovaná sekvence je svým důrazem na montážní dynamiku ikonického sdělení v celém filmu ojedinělá.

18) Srov. Michal B r e g a n t, *Vyjadřovací možnosti němého a zvukového filmu na příkladu dvou adaptací Batalionu*. Diplomová práce, FFUK 1987.

Zvláštní kapitolu tvoří nemá zfilmování oper. V české kinematografii je to mimo jiné pokus o *Prodanou nevěstu* (Oldřich Kmínek, 1922), ale i podobně nevydařený experiment s *Její pastorkyní* (Rudolf Měšťák, 1929). První případ působí jako komické nedorozumění mezi tvůrci filmu a filmem jakožto (němým) médiem. V druhém případě je situace obdobná, ovšem s tím rozdílem, že autoři adaptace mohli docela dobře použít předlohu Gabriely Preissové a v naturalistickém klíči zfilmovat dramatický příběh o „zločinu a trestu“ dvou žen. K tomu ostatně, jak je z filmu patrné, inklinovali. Pro roli Kostelničky však angažovali operní pěvkyni Gabrielu Horváthovou, aby tak podtrhli operní aureolu díla.¹⁹⁾ Pěvkyně je navíc v úvodu filmu představena na civilním záběru, k němuž je připojena ještě fotografie Leoše Janáčka, autora operní hudby. Objeví se tu ještě další zcizující prvek – to když se místo textových mezititulků několikrát objeví stylizovaný notový záznam... To však můžeme chápat jako „latentně zvukový prostředek“ jen s humornou nadsázkou. Grafické pojednání těchto obrázků svědčí spíš o snaze tvůrců vyžádat si pro film stejnou úctu, jaké se těší opera sama.

Podobné grafické prvky najdeme v řadě filmů: například kresbu kytary s vlajíci stuhami u záběrů veselých kumpánů, notové značky přimalované k textu zpívané písničky apod. Tyto grafické doplňky ale nejsou o nic víc „zvukové“ než podobné ilustrace k textu šestákového čtiva.

5

Poněkud jiná je latentní zvukovost němého filmu z hlediska dialogičnosti. Připomíná se tu teze o „fotografické realističnosti“ filmu: dialog, rozhovor je běžnou formou lidské komunikace, která je – v obecné rovině – součástí filmového zpředmětnění reality. Ve filmových příbězích, ať už námětově původních, nebo převzatých, se obvykle vztah mezi jednajícími postavami odvíjí ve slovní vrstvě. Právě slovní vrstva může mnohem precizněji charakterizovat psychologický rozměr vztahu nebo situace. Obraz je svým příznačným významovým rozptylem obecnější, přesněji řečeno: teprve spojení obrazové a verbální vrstvy umožňuje postihnout onen psychologický rozměr v plném rozsahu.

Dialogický vztah tedy najdeme především v elementárním poměru záběr – protizáběr, který je jeho obrazovým vyjádřením. Tento postup se vyvíjel od jednodušších forem až ke složitě strukturovaným „dialogickým“

19) Gabriela Horváthová (1877–1967) byla první představitelkou Janáčkovy Kostelničky v Národním divadle v roce 1916.

kompozicím, jak je známe kupříkladu z Dreyerova *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1927-28) a ze Stroheimovy *Chamtivosti* (Greed, 1923).

Naopak velmi primitivní příklad najdeme opět v českém filmu *Stín ve světle* (Josef Kokeisl, 1928). Film začíná záběry hor a pasoucích se ovcí, poté vidíme vesnického mládence Jana hrajícího na píšťalu. (Podotýkám, že „zvukovost“ tohoto záběru je minimální: záběr je široký, hra na píšťalu není nijak obrazově ani montážně exponovaná.) Seznámíme se s Janovou milou Marišou – protagonisté sedí spolu na mezi a „hovoří“ (celek). Následují tři detailní záběry, v nichž sledujeme střídavě Jana a Marišu – jejich rty němě artikulují. Do těchto protipohledů není vložen žádný dialogický mezititulek, ten naopak záběrům předchází („*Pozajtra pojdem posledný raz na repu – a potom...*“). Po třech „dialogických“ detailech následují další dva stejně snímané detaily: Jano a Mariša se na sebe smějí. Krátká sekvence končí celkovým záběrem: Jano s Marišou sedí vedle sebe, „hovoří“, a velkým celkem: protagonisté odcházejí. Dialogické detaily protipohledů se střídají velmi staticky. Namísto iluze rozhovoru dvou lidí vnímáme jen němě ševelící rty, čímž je dojem zvukovosti (u takto dialogické scény tolik důležitý) paradoxně téměř vyloučen. Zmrtvělá „fotografická“ montáž, jak ji známe z některých zvukových filmů, kde záleželo na každém slovu repliky a bylo vzrušující vidět právě toho herce, který hovoří, anulovala v případě citované ukázky její potenciální zvukovost. Zdánlivě dialogicky realistická, leč vinou montáže zcela pasivní scéna je tudíž opravdu němá.

Příklad z opačného pólu: „rozhovor“ záběrů u Dreyera nebo Stroheima je vědomě budovaný akustický prostor, který rezignuje na přísnou věcnost němých promluv. Místo toho vyjadřuje dialogickou atmosféru scény. Díky této obecnosti, která je posílena dynamikou montáže, nemusí herci jen němě artikulovat; mnohdy stačí jen jejich cílené pohledy. V diváckém vnímání tak vzniká ekvivalent montáže, v němž si nemusíme domýšlet konkrétní obsah replik (anebo zcizeně odezírat, co asi herci při natáčení skutečně říkali). Jestliže je dáno téma a je důmyslně naznačena motivace postav, můžeme se do němého dialogu záběrů – řečeno s jistou nadsázkou – zaposlouchat.

Takto tedy probíhá identifikace ikonického kódu a jeho latentní foničnosti. To je ona „vnitřní řeč“, která je podle Ejchenbauma podstatou filmové gramotnosti v němé éře. Boris Ejchenbaum, podobně jako další teoretikové ruského formalismu, je velmi tolerantní ovšem i vůči němému slovu herce, tedy vůči oněm bezhlasým pohybům hercových rtů, které podle něj dokazují principiální odlišnost filmu od pantomimy. Ejchenbaum o tom píše: „...nazývat film 'němým' uměním je nesprávné: problém netkví v 'němotě', ale v nepřítomnosti slyšitelného slova, v novém vztahu slova

a předmětu. Divadelní vztah, v němž mimika a gesto doprovázejí slovo, je zrušen, ale slovo jako artikulační mimika si svou působnost uchovává. Filmový herec během natáčení mluví a tento fakt nachází svůj obraz na plátně. Divák se stává jakoby hluchoněmým (...), ale to neruší úlohu slova, jen ho přenáší do jiné roviny. ²⁰⁾ Dialogickým mezititulkům, které pro nás dnes nejsou ničím jiným než náhražkou technické nedokonalosti filmu, Ejchenbaum přiznává plnou legitimitu: „Krátké mezititulky objevující se v okamžicích, kdy se na plátně odehrává dialog, a doprovázející konkrétní a charakteristická gesta herců, se vnímají jako zcela přirozený element filmu. Nenahrazují to, co by mohlo být provedeno jinak a nenarušují myšlenky filmu, jestliže jsou realizovány v souladu se zákonitostmi filmu (velkou roli při tom hraje samotná grafika mezititulků). Má-li divák pochopit dialog, je pomoc mezititulků nevyhnutelná. Dialogický mezititulek nevyplňuje syžetovou prázdnotu ani neuvádí do filmu vyprávěcího 'autora', pouze doplňuje a akcentuje to, co divák vidí na plátně.“ ²¹⁾

Zjišťujeme tedy, že na latentní zvukovosti němého filmu se podílejí v různé míře všechny filmové prostředky: nejvýrazněji – kromě režie – montáž a kamera, v jiné rovině pak herectví. Standardní divadelní herectví, aniž by to musel být zrovna onen obávaný deklamační styl, iluzi zvukovosti spíš snižuje. Divadelní důraz na slovo a specifický poměr mezi verbálním a gestickým projevem se v němém filmu neuplatňoval s úspěchem. Střídmé, psychologicky cítěné gesto, které se blíží civilnímu pohybu, je tím, co je v němém filmu nejpřesvědčivější. Takový projev, stejně jako přiměřená mimika bez emocionální extrapolace, se ukázaly v němém filmu jako adekvátní fotografické realističnosti filmového obrazu. Nicméně ani sebedůmyslnější herecká práce před němou kamerou nedisponuje takovými psychologickými možnostmi jako plnohodnotný herecký projev ve zvukovém filmu. Kvalita herectví v němých filmech je proto, i když třeba neuvědoměle, hodnocena podle přesvědčivosti, s níž je vytvářen typ. K vytvoření celistvého charakteru tu scházejí akustické herecké prostředky. Psychologická síla slova a jeho schopnost dynamizovat konotační šíři herecké postavy jsou proto nahrazovány jednak vnitřně – hereckým výrazem – a jednak vnějšně – psychologizujícími textovými mezititulky.

6

Na závěr se vraťme k otázce ikonizace a verbalizace, která se jeví jako

20) Boris Ejchenbaum, cit. dílo, s. 23.

21) Tamtéž, s. 25–26.

podstatná z toho důvodu, že v klasickém němém filmu se mísí čistě obrazové, ikonické vyjadřování s verbálním prvkem, jímž jsou textové mezititulky. Imanentní řád obrazu je tu kontaminován řádem psaného slova. Textové mezititulky tedy nelze chápat jako prvek verbalizace, protože tu jde pouze o pasivní fotografický přenos textového elementu.²²⁾

Tendence k ikonizaci, resp. verbalizaci je podle mého soudu dána mírou autorské důvěry vůči výrazové a významové potenci (němého) filmového obrazu, případně mírou autorského srozumění se specifickými nároky, které klade film jakožto (němé) médium. Opět s pomocí Borise Ejchenbauma můžeme identifikovat ikonizační, nebo verbalizační tendenci podle způsobu budování metafor. V druhé půli dvacátých let Ejchenbaum píše: „Ze sémantického hlediska je vstup metafory do filmu pozoruhodný tím, že znovu potvrzuje reálný význam vnitřní řeči, ne však jako náhodného psychologického prvku vnímání, ale jako konstrukčního prvku samého filmu. Filmová metafora se musí opírat o slovní metaforu. Divák ji může pochopit pouze v tom případě, že má ve své slovní zásobě odpovídající metaforický výraz.“²³⁾ Ejchenbaum dále připouští, že „v dalším vývoji filmu jsou možná vlastní významová schémata, která poslouží jako základ pro konstrukci samostatných filmových metafor“, což se zajisté potvrdilo. Nicméně otázka zní, zda je Ejchenbaumův důraz na vývojový aspekt filmové metaforiky oprávněný. Jinými slovy, zda je, či není možné najít „samostatnou filmovou metaforu“ už ve filmech Ejchenbaumových časů. Ejchenbaumovo stanovisko se navíc jeví jako příliš lingvocentrické; konkrétní příklady – i ty, které sám uvádí – jej zrazují.

Ejchenbaum tvrdí, že záběr biliárové koule zapadající do otvoru v rohu kulečnickového stolu, který je stříhem spojen se záběrem námořníka vstupujícího do krčmy, znamená „zde začíná hrdinův pád“. Tato v podstatě autorská poznámka či komentář k osudu postavy, podaný obrazově, nevyžaduje ovšem pouze toto jediné „čtení“. Podobně jako v jiné krčmě v *Batalionu Přemysla Pražského*, který jsme citovali ve čtvrté kapitole: kamera, která snímá doktora Uhra potácejícího se mezi stoly, se pootočí podle své horizontální osy doprava a doleva. Takový záběr bychom měli podle Ejchenbauma „číst“ tak, že se doktor Uher „dostal na šikmou plochu“, případně že „se s ním svět houpe“ nebo že „se to s ním houpe“. To by ale bylo hrubé zjednodušení – právě tak může být zvolený postup chápán jako

22) Elementární tezi o cizorodosti textových mezititulků bude třeba dále rozpracovat a mezititulky pak rozlišovat podle míry jejich cizorodosti v dramaturgickém půdorysu němého filmu, to jest podle jejich funkce.

23) Boris Ejchenbaum, cit. dílo, s. 51.

imanentní filmová metafora, která nemá těsnou vazbu na metaforu jazykovou, která se tedy vzpírá jazykovému „uzemnění“ svého významu. Vzhledem k tomu, že záběry doktora Uhra, s nímž „se houpe svět“, jsou vzápětí podány v dvojexpozici, má toto zdvojení znamenat – z hlediska jazykové metafory – hrdinovu rozpolcenost? Je to možné, ale pouze v případě, že budeme uvedené příklady analyzovat takto vytrženě, bez souvislosti s celkovým ikonickým kontextem díla, a spokojíme-li se s pasivním popisem filmu, namísto abychom jej interpretovali.

Na základě analogie mezi jazykovou a obrazovou metaforou bychom museli vnímat například známou scénu z obskurní gynekologické ordinace v Duvivierově filmu *Její první ples* (Un carnet de bal, 1937) pouze přes tento racionální jazykový filtr, čímž by konotační šíře diváckého vjemu a interpretační možnosti značně utrpěly.

Ejchenbaumova autoritativní koncepce se tedy ukazuje jako neplatná. Náleží do filmového myšlení „před Wollenem“, neboť interpretuje filmový znak de facto jako přímou ikonizaci jazyka. Představa o těsné a významově apriorně určené vazbě mezi slovem a (filmovým) obrazem násilně omezuje vertikální dimenzi filmového sdělení.

Imanentní filmová metaforika má vůči jazyku své limity. Zkušenost praví, že samo obrazové vyjadřování filmu není s to převést do svého kódu pojem. Příčina spočívá v rozporu mezi relativní nekonečností významového pole obrazu a jeho fotografickou věrností. Filmový obraz osciluje mezi analogonem skutečnosti a její metaforou. S tímto rozkmitem je konotační dynamika pojmu jako takového neslučitelná. Pojem je abstraktní veličina, kdežto filmový obraz konkrétně zachycuje (předkamerovou) realitu. Vlastní význam pojmu je víceméně zřejmý, „hmatatelný“ v okamžiku, kdy nám vstoupí do vědomí. Ve filmu se však jednotlivé významy v rámci syžetové konstrukce vyjevují s onou zpětnou energií, tedy postupně, horizontálně, přičemž se v určitém rytmu ozřejmuje jejich smysl.

Z tohoto úhlu pohledu jako by nebylo mezi němým a zvukovým filmem rozdílu... Připomeňme si tedy v úvodu citovanou myšlenku Jana Kučery: „Období tzv. němého filmu bylo v podstatě školou filmu, procesem vytváření filmové kultury, filmových kódů, které lidstvo dosud neznalo.“ Proto chápu obrazovost němého filmu jako implicitní metaforu zvuku, jakkoli je to „metafora z donucení“. Zvukový rozměr reality je přenesen jednak přímo do obrazů a jednak do montážních struktur. V diváckém vědomí se tak vytváří iluze zvukového rozměru, již může orchestr nebo pianista v biografu pouze sekundovat.

SUMMARY

Picture As Sound Metaphor

Michal Bregant

The paper deals with different aspects of sound character of the silent film. In the silent era, the communication model of the film was a two-way one; it means that the pictorial author's stream, defined also technically, was accompanied by the parallel sonic succession, that was not defined in this way. The sonic accompaniment had several forms – it was, besides music, also a verbal utterance (commentary or more or less simultaneous dialogues which completed the dumb-show of actors on the screen).

The iconical succession was not completely homogeneous as well. There were intertitles in its structure, as a heterogeneous element. Unlike „the moving photographic picture“, the intertitles represent only a static fragment of text, which impacts the editing tissue of the film. As for subject demands of the silent film, it is necessary to respect the inner differentiation of the intertitles – in accordance with the extent of an informative power. Seemingly the most unavoidable type of intertitles – the dialogue intertitles – proves as really necessary only there, where they help to complete the psychological dimension of a character or concretize the plot.

The essential aspect of sound character of the silent films lies in the way of film narration. On the one hand, in the fragmentary „utterances“ of each picture and in the dynamic dialogical character of editing structure on the other hand. The iconical film code discovers its latent sound character among others in terms of practical experience of a spectator. Regarding the dynamism of the film code, its sonic symptomatology is by far more pronounced than that of the static photographic picture. The importance of sonic evocation is obvious in comparison with the expressive media of the sound-picture, in whose icono-phonical code we find the equivalent of time-space dimensions of reality. The picture comprehends semantic values, which present the space plan and the time dimension is given by the sound elements above all. A single utterance – „take A“ – is not definable as itself; its meaning discovers only in connection with the „take B“. Boris Ejchenbaum speculated on „inner speech of a spectator“ in this connection in the twenties. It is, nevertheless, concretized by the editing language of the film, by the inner dialogical character of its syntax (The general relevance of this piece of knowledge is proven by the examples from the Czech films of the twenties.) The importance of the pictorial detail (correspondingly to the sound detail) in the editing structure results also from this.

The latent sound character of the silent film is created by film means of expression (each of them to the different extent), the most markedly by editing and camera (besides direction), and actorship in the other level. Neither the classical theatrical expression nor the most sophisticated every-day playing before the silent camera have not such psychological possibilities as the full-valuable playing in the sound-picture, where the picture and sound plan are defined in terms of authorship and technology. The quality of dramatic art in the silent film is therefore estimated in compliance with the extent of persuasiveness with which a type is created. The presence of verbal utterance is necessary to create a character in the psychological sense, because without it the fine nuances of its inner life are not attainable for mere gesture playing.

Some authors consider the textual intertitles in the films of the silent era an element of iconisation. From the point of the semantic composition of the film, it is necessary to understand the concept of iconisation as a translation into the immanent film structures, which is evident from the way of creating a metaphor. Boris Ejchenbaum states, at the climax of the silent era, that „the film metaphor must comprehend the verbal one. A spectator can understand it only if his dictionary comprehends an adequate metaphor expression“. Ejchenbaum's linguistic basis has proven as too delimitating, including the means of expression of the silent film. The searching for the connection between the film metaphor and literary metaphor narrows not only the stylistic but also semantic value of the film expression.

There are certain limits of the immanent film metaphor towards the natural language. The iconical or icono-phonical film code is not able to express a notion. The cause lies in the relative infinitiveness of the semantic field of picture and, at the same time, in its photographic fidelity. The film picture oscillates between the analogy of reality and its metaphor. The connotative dynamism of a notion as such is not

compatible with this amplitude. The notion is an abstract entity, whereas the film picture renders the in-front-of-camera reality in a concrete way. The specific meaning of a notion becomes apparent by the time, when it reaches our mind. In the framework of the subject construction of the film, the single meanings discover themselves gradually, horizontally, their vertical purport oscillating at certain frequency. This results in dynamic broadening of its semantic field by the time dimension of aperception of the film conveyance.

In the silent film, the sound dimension of reality is transferred directly into the pictures on the one hand and into the editing structures on the other. Therefore, the picture character of the silent film is understood as a metaphor of sound, notwithstanding it being the metaphor of constraint.

AUDIOVIZUÁLNÍ KONTINUUM VE FELLINIHO ZKOUŠCE ORCHESTRU

Ivan Žáček

Zkouška orchestru patří k dílům, jejichž jádro umělecké výpovědi leží někde jinde než v rovině příběhu. Ten je věru prostý a je zřejmé, že je pro Felliniho jen jakýmsi vehikulem, umožňujícím svému tvůrci odhalovat postupně, a velmi rafinovaně, skutečné charaktery postav, jejich pravou tvář. Toto odhalování se děje do značné míry *an sich*, jako samostatný efekt, vymykající se vlastně už rámci příběhu. Film má přitom jediného hlavního hrdinu – orchestr. Životem přímo pulzující, pestré společenství hráčů nejrozumnějších povah i přesvědčení, jehož vnitřní dynamismus a zvláště neúprosnou vývojovou logiku jeho ambivalentního vztahu k dirigentovi, k – sit venia verbo – Vůdci, se Fellinimu podařilo mistrovsky vykreslit. Není divu, vždyť ve *Zkoušce orchestru* k tomuto cíli Fellini kumuluje rozhodující uměleckou energii svého talentu a v neposlední řadě mu také věnuje většinu dramatického času. Téma zkoušejícího orchestru a jeho autoritativního dirigenta představuje jedinečnou šanci – a Fellini si ji sám velmi dobře uvědomuje – nejen rozehrát pestrou galerii nejrozumnějších typů, životných a živočišných postaviček v celé jejich nahotě, což se mu daří až s amarcordovsky neodolatelným úsměvem na rtech, ale i provést pronikavou sociologickou sondu italské společnosti 70. let. Že je Fellinimu orchestr synekdochou zastupující celou společnost, se všemi jejími problémy, to tušíme již po prvních metrech filmu. Přesto nás jeho tvůrce svou alegorií, rozhrávající téma vůdce, jeho autority a moci nad společností jako celkem, v samotném závěru překvapí a zdrtí. Taková je síla metaforického závěrečného obrazu, ke kterému cíleně, synergicky a s neobyčejnou tvůrčí ukázněností Fellini graduje od samého začátku všechny složky, všechny sémantické vrstvy díla. Je nepochybné, že zde vytvořil dílo mnohem političtější než cokoli z jeho dřívější tvorby. Zřejmě se toho až trochu sám

zalekl, neboť několikrát zdůrazňuje,¹⁾ že nechtěl mít žádný politický projev, chtěl jen vyjádřit své vlastní pocity, svůj vlastní strach. Zbytečně – *Zkouška orchestru* je na hony vzdálená jakémukoli didaktismu či – nedejbůh! – ideologizování. Jako všechna jeho nejlepší díla, i *Zkouška orchestru* působí především imanentně filmovou silou: estetickými kvalitami obrazu a – což je pro tento film obzvláště příznačné – zvuku v jejich vzájemné souvztažnosti. A o tento poměr obou složek, o ono audiovizuální kontinuum nám v následujících stránkách půjde především. Právě zde, ve *Zkoušce orchestru* se Fellinimu podařilo z dynamismu jeho vnitřní rozpornosti i logiky vydestilovat významy a obrazy, nejen velké umělecké síly, ale především všelidsky platné.

Pro *obrazovou složku* díla je příznačné jakési „optické schizma“: kamera má v celém díle dvojí rovinu, primárně diváckou a reportérskou, což souvisí s permanentní přítomností televize. Lze říci, že příběh je traktován nejen před zraky televizní kamery, ale především pro ni. Přitom zřetelnou autorskou ambicí je, aby toto aranžerství vystupovalo, poukazujíc ostentativně samo na sebe, co nejvíce do popředí. Pro výtvarnou kompozici díla – a zajisté nejen pro ni – je pak rozhodujícím zlomem onen apokalyptický vpád tajemné černé koule. Rozděluje v jakémisi zlatém řezu obrazový horizont filmu na dvě, z hlediska barevného ladění, dosti odlišné části. Část před katastrofou, s převahou teplejších tónů hnědé a zelené, a část postapokalyptická, kde převládají chladná modř a nezřetelně opalizující polotóny šedé. Barevná kompozice závěrečné části je chmurně, mlhavě zastřena, dílo vyznívá v přízračně šedavém oparu – a do tmy.

Pokud jde o strukturu *zvukové složky*, soustředíme svou pozornost především na tyto její vrstvy:

Mluvené slovo, kde se objevuje kromě dialogů i komentář. Ve *Zkoušce orchestru* jej pronáší starý bělovlasý opisovač not. Představuje rovinu širšího, epického textu a umožňuje Fellinimu i autorský komentář (nostalgická vzpomínka na staré zašlé časy, na dobu velkých dirigentů, kázně a autority). Dialogy jsou po celou dlouhou expozici, tvořící zhruba dvě třetiny celkové metráže, představovány rozhovory hráčů natáčené televizí. Je svérázným rysem tohoto filmu, že zcela převažuje tento vysoce stylizovaný slovní projev a běžný, „akční“ dialog prakticky chybí. Dialog ve *Zkoušce orchestru* není funkcí děje, postavy se neobracují jedna na druhou, ale na kameru. Je to jejich osobní, muzikantská zpověď, dívají se přímo do kamery, často i na reportéra a zejména tehdy jako by vypadávaly ze své role, dokonce

1) Donatella Containová, *Ticho, diriguje Fellini*. „Interpressfilm“, 1979, č. 4.

hned z obou. Pianistka vypadává nejen z role pianistky (jak ji bude divák přes všechny Felliniho zcizující snahy vnímat především), ale i z role interviewované pianistky: na její tváři se objevuje jakýsi metasmích, jako výraz reflexe vlastního smíchu, vlastních slov či vůbec sebe samého v roli interviewovaného. Tento zvláštní druh komunikačního napětí mezi „světem před kamerou“ a „světem za kamerou“ je specifickým rysem Felliniho děl.²⁾ Každé vystoupení je mikrosvětlem individuální, existenciální výpovědi, jakousi maximálně vyhocenou anekdotou (kde pointa často přichází až jako reakce okolí).

V **ruchové vrstvě** se budeme zabývat jen těmi zvuky, které jsou nositeli nějakého sémantického gesta a budeme pochopitelně pomíjet všechny zvuky reálné, přirozeně předmětné, pro náš účel nepodstatné. I z tohoto hlediska je zlomovým bodem vpád černé koule v samém závěru, jehož audiovizuální sémantiku se pokusíme blíže vyložit.

Pokud jde o **vrstvu hudby**, ve *Zkoušce orchestru* mimoobrazová hudba jako taková prakticky neexistuje, veškerou filmovou hudbu obstarává reálný zkoušející orchestr. Přitom je pozoruhodné, jak je Felliniho přístup i v tomto, tak výsostně hudebním filmu, zcela nehudební, či snad lépe: mimohudební. *Zkouška orchestru* vsutku není film pro hudebníky, byť je o hudebnících. Fellini jeví zřetelnou nechuť přistupovat ke světu hudby z pozic hudby, zevnitř.³⁾ Jako by se tak trochu obával, že by film, jeho výpověď ztratila na své univerzálnosti, kdyby muzikantské problémy traktoval po muzikantsku, tedy do jisté míry ezotericky. Jak jsme již řekli, Fellinimu orchestr zastupuje celou italskou společnost a je až příliš patrné, že hudební prostředí je zde jen záminkou k zobecňujícímu, filozofujícímu pohledu na dvousečnost, rozpornost vztahu orchestr a jeho dirigent, společnost a její vůdce. Ostatně, Fellini není Visconti, aby trval na dokonalosti podání hudebních reálií s takovým důsledným smyslem pro detail, s jakým tvůrce *Smrti v Benátkách* např. požadoval, aby i mince byly historické a měly na sobě vyražen rok, v němž se příběh odehrává.

Budeme tedy sledovat proces přeměny nemotivovaných sémantických

2) Vzpomeňme jen třeba na zcizující závěr filmu *A loď pluje* (E la nave va), kdy Fellini opouští vymezený výřez kamery a odkrývá divákovi veškerou filmovou techniku. Jako by nám chtěl říci: Nebojte se, vždyť to byl jen film.

3) Během 70 minut (snímek je původně určen pro televizi) nakupí Fellini tolik hudebních nelogičností, nepřesností (včetně velmi ležerně natočeného playbacku hry orchestru), že je to až překvapivé. Skoro jsme v pokušení říci, že u tak výsostně hudebního filmu, jehož námět je cele a výlučně z hudebního prostředí a jehož hrdinou je orchestr, jeho hudební organismus, je to trochu na pováženou, neboť ty nejhrubší nesrovnalosti mohou již rušit, a to patrně nejen odborníka. Ale přesto – Fellini usiluje opravdu o něco jiného. Základním denotátem díla je jistě svět hudební, ale Fellinimu jde daleko více o konotace, o druhý plán, o ty významy, které se alegoricky uvolňují z tajemného prostoru „mezi řádky“.

prvků v motivované a zejména si všímat toho, jak se na něm účastní obrazová a jak zvuková složka. Řekněme hned, že tyto sémantické prvky jsou především psychologické povahy, vztahují se k duševní fyziognomii postav hráčů, jež vytváří celkovou tvářnost orchestru, se všemi jejími záhyby a individuálními odchylkami. Tento povahokresebný pohyb, který bychom mohli nazvat *radikalizací typů*, není ani tak skutečným vývojem charakterů postav, jejich vnitřní přeměnou, mnohem spíše jde o jejich postupné odhalování. Tedy odhalování něčeho, co je virtuálně v mnohých z nich již dávno skryto – co v nich dřímá, ba dokonce se i náznakově projevuje, a to již v počátečních fázích expozice. Jenže tyto občasně náznaky se nesdružují v žádné významnější akcenty či hrozby, působí zatím spíše stochasticky, nedůsledně. Po pravdě řečeno, vždyť na nich, tak se nám zdá, zatím nic hrozivého není – vzhledem k předestíranému, dosud nevyhraněně rudimentárnímu kontextu.

Tyto nemotivované prvky působí takto náhodně, zvláště jsou-li obsaženy v záběrech, které, buď pro svou krátkost, letmost, nenápadnost, nebo proto, že jsou utlačeny zprava i zleva významnějším okolím, se sotva uchytí v našem vědomí. A celkový kontext, který je nám dáván k dispozici, působí s lineární poklidností, důvěryhodně a všem těmto náznakům značně otupuje jejich ostří. Vnímáme je v rámci expoziční drobnokresby charakterů, vykreslování struktury prostředí jako něco zcela přirozeného. Tím spíše, že se tak děje jakoby v rámci televizního dokumentárního pořadu, kdy zvědavá kamera využívá několika chviliek před vlastním započítím zkoušky, aby zachytila rozhovory s jednotlivými členy orchestru, s nimiž reportér – což je sám Federico Fellini – tak rozšafně rozpráví. Pravda, tu a tam padne trpčí slovo, zazní ostřejší nota, či naopak drsnější vtípek, ale to je možno vysvětlit bezprostředností upřímné zpovědi, náhlým vzrůstáním jižního temperamentu, bodrou nevázaností muzikantského humoru. Ostatně, vše je vzápětí obráceno v legraci, „shozeno“ nějakým šprýmem, každá disonance rozvedena ve smírnou konsonanci. Celý tento proces je vlastní páteří díla, jeho osovým principem a je úchvatné sledovat, jak se postupně dynamizuje.

Paralelně s tímto procesem probíhá jiný, neméně dynamický a rozkladný proces, který má ovšem objektivní, ba přímo fyzický charakter. Jsou to jakési postupně sílící otřesy, spojené s temným duněním, které věští neodvratnost budoucí katastrofy. Jako by se nám tu sugerovalo, že mezi oběma procesy je jistá kauzální souvislost. Jako by ono, zprvu nenápadné, padání omítky a později pukání zdiva nebylo jen tak, samo od sebe. Jako by rozklad organismu orchestru přecházel i na okolní zdi, na dům, v němž se zkouška odehrává.

* * *

První hrozivý prodrom se ozve už velmi brzy v expozici, když televize vyjednává s odboráři o bezplatném interview. Je zatím spíše určen divákovi, z hráčů si ho všimne jen pianistka a varhanice, které trochu překvapeně, ale zatím nijak zneklidněně vrhnou krátké pohledy vzhůru ke stropu. Hudebníci se pomalu trousí do sálu, jehož historii i skvělou akustiku nám v úvodním monologu vylíčil starý opisovač not. V úvodní sekvenci zcela převažuje C nebo PC, kreslící přehledně základní prostředí. Postupně se objevují detailnější záběry na jednotlivé hráče, kteří usedají ke svým pultům, ladí nebo se rozcvičují. Tu a tam se mihne (piano, housle) anticipace hlavního tématu prvního úryvku, který se bude zkoušet. Příchod harfenistky uvítají její kolegové rozkošným muzikantským vtípkem: klarinetista a bicí jí zahrají do taktu, trochu posměšně, známou melodii z komedií Laurela a Hardyho. Jde tedy o hudební metaznak – znak odkazující k jinému znaku – prostředek pro Felliniho tak typický.⁴⁾ Pianistka vypráví o svém vztahu ke královskému nástroji, o tom, jak jsme mu povinováni úctou, jak je pro ni hra na klavír možností seberealizace. Na jakékoliv vzletnější slovo, jakýkoliv náznak upřímné opravdové konfese přichází zpravidla ihned studená sprcha, obvykle v podobě ironického komentáře kolegů. Zde si z ní utahuje flétnistka, dívka poněkud excentrického vystupování. Trombonisté zahrají, aby ukázali andělsky čistý tón svého nástroje, osmitaktovou větu plnou podmanivého zvukového kouzla, která bude později představovat střední část závěrečného zkoušeného úryvku. Jím bude také hudba filmu celkově zarámována. Italský hudební živel, který staví a vždy stavěl především na sonorismu, na až fyziologickém účinku hudebních vibrací, je zdůrazněn i verbálně. Starý houslista komentuje hru žesťů: „Podívejte se ke stropu! Jak žestě rozhoupaly támhleto pavučinku. Není to krása, pohoupat malého pavoučka?“ Objevují se i projevy jakéhosi sektářství, působícího zatím celkem nevinně, jako přirozená pýcha muzikanta na jeho nástroj. Později se ovšem ukáže, že půjde o principiální neschopnost pochopit druhého, o egoistický partikularismus zájmů, zcela znemožňující celospolečenský konsensus. Hráči bicích začnou jako první poukazovat na to, že určité nástroje se v orchestru nesnášejí. Lokální patriotismus cítíme, když Neapolitánec u malé baterie říká: „V Itálii se více cení zpěv. Jedině u nás v Neapoli víme, co je to rytmus.“ Vio-

4) Felliniho vztah k citátu by si rozhodně zasloužil samostatnou studii. Ve většině svých filmů cituje až s narcisistní oblibou sám sebe (*Amarcord*, *Sladký život*, *Roma*). I zde, ve *Zkoušce orchestru*, se dva hudebníci prou o to, zda je 8½ psychoanalytický film. Od svých skladatelů zase žádá, aby si vypůjčovali ze své vlastní tvorby nebo od jinud. Během klaunského čísla ve *Sladkém životě* nechává Nino Rota v trubkovém sólu znovu zaznít Gelsomininu slavnou píseň ze *Silnice*. A bylo by možno uvést řadu dalších příkladů.

loncellisté a houslisté zase vychvalují své nástroje jako základ veškeré orchestrální hry. První houslista tvrdí, že primy jsou srdce a mozek orchestru. Nato ihned klarinetista s despektem: „... a klarinet je ocas.“ Rozproudí se prudký spor o tom, zda housle jsou nástrojem mužným či unyle ženským. Kontrafagotista komentuje tyto oslavné tirády po svém: nejhlubším tónem svého rejstříku, drsně znějícím subkontra B. Klarinetista se chlubí: „Velký Toscanini mi řekl: Bravo, Giovannotto, konečně slyším hrát klarinet čistě.“ Nevěřící kolega si to nechá ještě zopakovat, aby se ujistil, že se mu to nezdá, a pak se výsměšně ptá: „A kdo na ten klarinet hrál?“ Existenciální podbarvení slyšíme v trumpetistově konfesi: „Trubka je pro mě pasem do jiné dimenze.“ Svěřuje se s úzkostí společnou všem trumpetistům: že nasadí falešně. Tvrzením, že falešný tón trubce nikdy neprojde – na rozdíl od všech ostatních nástrojů – vyvolá ovšem u svých kolegů jen bouři výsměchu.

Orchestr je už kompletní, záběry na jednotlivé hudebníky ukazují poslední fázi přípravy. Rituál jejich rozvíčování ukazuje Fellini v celé jeho bizarnosti, když karikuje určité profesní tiky („jazyková příprava“ flétnistky obsahující až – cum grano salis – erotické konotace), zatímco odborář hovoří o tom, jak se všem hudebníkům dostalo důstojného postavení: „Dnes už nejsou loutkou všemocného dirigenta.“ Následuje opět ironický, zlehčující kontext: scéna s myší, jejíž přítomnost na pódiu vyvolává všeobecnou hysterii ženských členek orchestru. Myš je za velkého nadšení zabita – za pištění dam, ovšem nadšených výkřiků mužů. Je to první akt násilí, později budou následovat činy mnohem „revolučnější“. Už zde však záběry na takřka rozdychtěné tváře mužů, v nichž se zrcadlí zuřivá vášně ze zabíjení a destrukce, dobře připravují půdu pro vzplanutí pozdější lité vzpoury a anarchie.

To však již dirigent, zatím ve všeobecné vřavě nezpozorován, zaujmul místo na svém stupínku. Je divákovi představen ve VC, v obrácené perspektivě, jako jakási nenápadná postava kdesi vzadu, za širokým plénem celého orchestru, kde dokonce ještě v popředí dominují stojící kontrabasisté. Tento jeho nenápadný vstup skvěle kontrastuje s pozdějším strmým vzestupem k moci. Kamera (reportérská) si nemilosrdně najíždí, aby se i dirigenta zmocnila, také na něj dopadá indiskrétní a bezohledný halogen. Vzbudí to však jen jeho nelibost a vykáže novináře ven.⁵⁾

5) Hulvátství a neomalenost západních reportérů je jedním z Felliniho „věčných“ témat. Jak nevzpomenout ještě drsněji natočené scény ze *Sladkého života*, kdy reportéři, větríce senzaci, jsou odhodláni čekat třeba i celé hodiny jako hyeny na svou oběť (Steinerovu ženu), aby ji zastihli právě ve chvíli, kdy, nic netušící, vystoupí z auta a dozví se o tragédii své rodiny. Cítíme, že s takovou silou uměleckého zaujetí – Felliniho novináři se málem ušlapou v nelítostném boji o co nejlepší záběr, o co nejlepší, nejefektivnější detail jejího zoufalství – mohl scénu natočit jen tvůrce, který nemá sedmou velmoc příliš v lásce.

Zkouška začíná: rozezní se Rotova sugestivní hudba (její hlavní téma už známe, neboť se na něm někteří hráči rozehrávali). Jejím nejvýraznějším rysem je jakási naivní, či spíše naivistická neotesanost: je to hudba zvláštním způsobem rafinovaně neumělá. A také, alespoň v prvních sekvencích, dosti neuměle podaná – hrubým, nezvládnutě syrovým zvukem. Takže dirigent má dost důvodů ke stále sílícím výbuchům nespokojenosti. Tu a tam mu unikne i jeho rodné: „Scheiße“. Není divu, zaujetí jednotlivých členů orchestru pro společnou hru je vskutku kolísavé. Fellinimu se výtečně daří odhalit pod povrchem zdánlivě jednotného, homogenního tělesa vnitřní, plnokrevně pulzující život celé té muzikantské bandy hašteřivých, svérázných lidiček se všemi jejich koníčky a vášněmi. Klarinetisté poslouchají, když mají „tacet“, přenos fotbalového utkání, poněkud uvolněnější flétnistka se ovívá místo vějířem vlastní sukní. Harfenistka, dáma ctihodného vzezření, se stihne ještě i bavit se svou sousedkou. Hudební výraz na konci úryvku postupně těžkne (mohutné *allargando*). Hlavní téma zní nyní pod tvrdými nárazy žesťů, které tolik fascinují pianistku, zasmušile a teskně.

V záběrové řadě orchestru v tomto hudebním úryvku zcela převažují záběry představující celé těleso (C) nebo jednotlivé sekce (PC), objeví se ale i PD (bavící se harfenistka). Naproti tomu záběrová řada dirigenta se skládá jen ze samých PD v mírném podhledu. Je to řešení nejen přirozené a logické, ale především je tím posílen dojem dirigentova tvrdého, nesmlouvavého autoritářství, které bude postupně přecházet až do vypjaté, křečovitě hysterie. Již teď, ve chvíli oddechu před následujícím úryvkem (kvapík), se objevují krátké záběry na anarchistické typy v orchestru.

Způsob snímání kvapíku je podstatně odlišný. Vzrušenější a hybnější hudbu snímá Fellini i dynamičtější kamerou. Převažuje horizontální panoráma. Všimněme si hned první panorámy zleva doprava, během které se rozvíjí velké hudební *stringendo*. Hráči se dostávají postupně do varu, odkládají saka. Panoráma je zastavena, stejně jako hudební úryvek, dirigentovým výkřikem mimo obraz: „Halt!“. Také do záběrové řady dirigenta proniká dynamismus, nejsou to už ony statické podhledy jako prve, i zde se objevuje mírné panorámování. Prudký závěr gradujícího kvapíku je vyřešen efektní dvojčlennou vazbou: nastříženou jízdou (jde pochopitelně, vzhledem k rychlosti, o *transfokaci*). Nejprve prudký nájezd na dirigenta, na jeho závěrečné rozmáchlé gesto a následuje druhý člen: prudký odjezd v celkovém záběru na orchestr – to vše rytmičkováno symetricky s osou střihu a synchronně se závěrečným akordem. Dynamické kameře, uplatňující se v celé sekvenci, se tak dostává, zcela v souladu s rytmem hudby, srážného vyvrcholení.

Přichází první zřetelnější náznak, ne-li vzpoury, tak alespoň vzpurnosti. Toscaniniho klarinetista odmítá sólové přehrávání jako ponižující, ne-

důstojné jeho pověsti a je v tom svými kolegy podpořen. Ozývají se výkřiky: „Nejsme ve škole!“ Navíc se ukazuje, že chybí hráč na křídlovku, který nepřišel na zkoušku z protestu. V té chvíli se opět ozve temné dunění, pro zvýšení účinku Fellini rozhybá mírně i kameru. Dirigent se pohádá s manažerem, a když chce opět začít pracovat (spolknuv jeho nevybíravou poznámku), přichází odborář a vyhláší přestávku (hráči prý jsou příliš rozrušení). Je to zřetelná paralela s italskou politickou situací 70. let, s velkým nárůstem moci odborů.⁶⁾

Rozhovory pro televizi pokračují i o přestávce, v baru, kde se muzikanti osvěžují. Názory na dirigenta jsou hodně rozporné, od bezvýhradného obdivu k naprostému zatracování. Své zastánce má spíše mezi staršími členy orchestru, zatímco mladí, radikální ho ostře kritizují.

Celá barová sekvence je snímána převážně v PD, vyloženě reportážně, na způsob ruční kamery. Občas se někdo mihne napříč záběrem a zacloní kameru, čímž je zvyšován dojem bezprostřednosti. Vyvolává to také představu malého, stísněného prostoru, kde muzikanti postávají v hloučkích či sedí, popíjejí víno a živě rozmlouvají o dirigentovi, o vztahu ke svému nástroji. Frustrovaný kontrafagotista svůj nástroj hanobí: „Myslel jsem, že se s ním dostanu do světa, a zatím trčím pořád tady. Je to nástroj k ničemu, člověk se snaží vyloudit krásný tón a vyjde z něj pazvuk.“ Rozpory a zklamání vystupují ostřeji do popředí. Každý má své problémy, které ho determinují, v každém individuu je skryta možnost maligního zvratu, jeden každý se může stát hybnou částí bouře, ničivého vzednutí temných sil. Freuda a existencialismus cítíme v pozadí velmi zřetelně. Jeden z trumpetistů nazírá celý svět skrze svou impotenci, která je pro něj tragédií a bezmála tím jediným, co je ještě schopen reflektovat. Převládají škodolibé poznámky, každý názor, postoj je ihned ostatními kolegy zesměšněn, popřen. Rozklad společenských hodnot a celkový úpadek je zřejmý a stává se bází pro nástup pozdější anarchie, bezuzdného řádění a teroru. Tubista by chtěl umřít („protože svět je dnes tak zlý“). Hobojistovi naproti tomu jeho nástroj poskytuje duchovní povznesení. Ale i on, tak jako mnozí jiní, vynáší právě

6) Fellini tento moment dobře cítí, když ironizuje jeho nesmyslnost: snad nikde není absurdnější tak vysoká pravomoc odborů jako v oblasti hudebního provozu – má-li totiž být opravdu kreativní. Toto téma v posledních letech zlákal mnohé umělce. Za všechny jmenujme vynikající britský dokumentární snímek *Bernstein zkouší West Side Story*, kde zásah odborů má zcela zdrcující, destruktivní účinek na uměleckou práci. Právě ve chvíli, kdy si, po velké předchozí neshodě, Bernstein a Carreras konečně problém společně ujasnili a jsou nyní ve stavu maximálního tvůrčího vytržení, právě v této požehnané chvíli přichází ono zednické „padla“ z úst odboráře, žárlivě střežícího práva zaměstnanců: Frekvence právě skončila. Přesčasy nejsou ve smlouvě. Sorry. – Síla snímku je právě v tom, že jde o čistý dokument. VD do tváře zcela zničeného Bernsteina, který jako by tomu nemohl uvěřit, je nesmírně výmluvný.

jen ten svůj nástroj nad ostatní. Právě tato omezenost egoistického pohledu je Fellinimu hlavní příčinou celkové krize.

Na chodbě před portrétem Toscaniniho vzpomíná starý opisovač na zašlou slávu, zatímco dva muzikanti píšou po zdi hanlivé výroky o svém dirigentovi. Nyní je rozdvojení kamery dobře patrné. Kamera – oko diváka je s opisovačem vykázána na chodbu, zatímco my vcházíme s reportážní kamerou do pokoje dirigenta, neboť se bude pokračovat v interview.

Zatímco dirigent rozmlouvá s reportérem, zní tenuto držené, dlouhé klavírní akordy. Zde, na jediném místě celého filmu, se hudba dostává na samu mez své předmětnosti, nese už četné rysy náladotvorné, mimoobrazové filmové hudby, i když ji stále ještě lze vysvětlit jako cvičení klavíristky, pronikající sem ze sálu. Ve chvílích, kdy dirigent dospívá k jádru své výpovědi, ke svému životnímu krédu, však utichá zcela. Citlivost Felliniho v zacházení s hudbou je patrná nejen z toho, jak ji užívá, ale zejména z toho, jak přesně ví, kdy ji neužít. Ačkoli je jedním z režisérů, kteří s hudbou ve svých filmech pracují vůbec nejhojněji,⁷⁾ dobře ví, že myšlenkově exponovaná místa vyzní ve své výpovědi nejlépe do ticha, bez jakékoli hudby.

Aby byl posílen aktuální dojem syrového, reportážního, ještě nezpracovaného materiálu, objevuje se i metatext – text pořádající text („Ne, tohle ne. To prosím vás vystříhnete. To sem nepatří.“) Dirigentovo umělecké krédo, shodné patrně v mnohém s autorským náhledem Felliniho, nese četné prvky iracionálního mysticismu: „Dirigování skladby je tajemný obřad. Transsubstanciace. Dirigent je kněz, potřebuje kostel a věřící. Proměňuje spolu s hudebníky víno v krev a chléb v tělo. Hudba je vždy posvátná, každý koncert je mši.“ – Vše je zde symbolické: dirigent se za řeči, přímo před kamerou, obnažuje nejen verbálně – provádí svou toaletu, tělesnou očistu a posléze se převléká. To vše na pozadí bílé stěny, ostře kontrastující s jeho tmavým oblekem. Dokončí tuto metamorfózu právě ve chvíli, kdy dospívá k závěru, že mezi ním a orchestrem je bariéra neporozumění, nedůvěry, snad i zášti. („Doby veliké, přirozené autority a víry jsou nenávratně pryč.“) Dirigent usedá ke klavíru a zahraje několik disonantních akordů. Jakoby na potvrzení těchto skeptických slov, současně s posledním, nejostřejším akordem zhasne světlo – opět krásný, čistě filmový symbol, který zároveň se silicím duněním a záchvěvy anticipuje věci příští. Felliniho zachraňuje ovšem jen to, jak je celé toto místo natočeno přirozeně. Mnoho tvůrců by tuto scénu snadno přehltilo symboly, příliš zatěžkalo. Fellini však snadno

7) Ve *Sladkém životě* tvoří hudba 60% celkové metráže, v *Darmošlapech* dokonce 70%. Vůbec nejhudebnějším filmem je pak *A loď pluje*, kde je operní hudbě přidělen největší prostor a důležitá dramatická funkce jakéhosi ironického pendantu ke snově založenému ději.

propluje všemi úskalími, s elegancí sobě vlastní, a to při veškeré závažnosti myšlenkové.

Nevstoupíš dvakrát do téže řeky. Dirigent nachází orchestr ve zcela jiném stavu, než jej před přestávkou opustil. Je to obraz zkázy. Místnost je pomalována nápisy negujícími veškeré klasické hodnoty, orchestr je rozběsněn, stavidla temných sil vysoko zdvižena. Neúprosné ostinato bicích žene všechny do běsnění, destrukce a teroru. Revoluční anarchie postupně sílí, i když orchestr je rozdvojen. Starší bezradně sedí u svých pultů a zkoušejí něco cvičit, ale je to stále obtížnější, neboť zběsilost postupně převládá. Množí se případy agrese a fyzického násilí.

Výtvarné symboly jsou velmi účinné: ikonoklastické záběry na portréty klasiků, na které dopadají zhmotnělé projevy nevole „svobodných“ hudebníků. Obraz platónských stínů, hrozivě se míhajících na zadní stěně, vypovídá účinněji o revolučním teroru než přímý záběr, než zření podstat; poukazujíc navíc se značnou dávkou stylizace na své specificky výtvarné hodnoty. Z této jeskyně, zdá se, vskutku není úniku! Bizarní stínohra hudebních nástrojů, které široce rozmáchlé ruce zuřivých hudebníků nyní třímají jako nástroje destrukce, je umocněna kontrapunktem tympánů, z jejichž neúprosného rytmu je celá scéna hudebně vybudována. Zvláště expresivní je záběr na vířivou siluetu pozounu co kladiva. Z toho funkčního přehodnocení andělského nástroje, nebeské trouby, jde až hrůza. Jako by vskutku všechny svolávala na Poslední soud.

Osobní nesváry a nepřátelství z dřívějších dob nyní propukají s plnou silou. Neopakovatelně felliniovskou poetikou je ozvláštněn záběr, kdy k dirigentu sedícímu na okraji katedry přicházejí bezradně dva staříctí muzikanti od „streichů“. Jediní dva, kteří se k němu ještě utíkají co k autoritě: „Mistře, co se to děje? Jak se to stalo?“ Za skandování stále zuřivějších hesel se pod klavírem miluje trombonista s pianistkou, nezúčastněně při tom ukusující z krajíce chleba. Z toho je cítit již ono „Carpe diem!“, vyvolané předtuchou blížícího se konce. Otřesy a pukání zdiva jsou stále hrozivější. Na okamžik všichni strnou a zděšeně hledí vzhůru – ale to se již opět rozezní tympány a štvavé orgie pokračují. PD záběr ukazuje osamělou harfenistku, která do kamery hovoří tichým, mírným hlasem o potřebě víry, vnitřní jistoty. Je to snad jediná bytost z celého orchestru, která není stržena vírem událostí. Přes její postavu se prudce míhají hrozivé stíny a prostřihy na její okolí ukazují, že těm několika lidem, kteří ji ještě poslouchají, je už jenom pro smích. Působivé panorámování spolu se stringendem neustále ohnivěji pulsujícího rytmu ukazuje, že všeobecná hysterie vrcholí.

Dirigent sleduje, jak je místo něj instalován metronom. Za zuřivého vytí žesťů je provolávána sláva tomuto symbolu nového řádu. Ale ani ten dlouho nevydrží – již zakrátko se ozývají nové rozlícené hlasy: „Pryč s metrono-

mem! My sami určujeme rytmus hudby! Chceme hudbu tvořit, ne reprodukovat!“ Dochází k rozkolu: jedni jej chtějí svrhnout, druzí zachovat. V zuřivých vzájemných rvačkách vstoupila revoluce do poslední fáze, kdy začíná požírat své vlastní děti.

Když ani výstřel z pistole jednoho staříckého houslisty běsnící dav nezastaví déle než jen na pár okamžiků, jen co odezní prvotní úlek, je zřejmé, že teď už musí přijít jen katastrofa srovnatelná s potopou světa. Není to však vodní živel, co si, jak už víme, Fellini tři čtvrtiny filmu připravuje. Zeď se s třeskotem zřítí pod náporom obrovské černé koule, která si prorazí cestu až na jeviště světa, kde právě lidské šílenství dostoupilo až k bodu sebezničení. Je to nejkrásnější symbol filmu, úděsný ve své ničivé kráse. Tato koule musí být, podle všeho, zavěšena proklatě vysoko...

Hrůzné okamžiky těsně před katastrofou jsou ve zvukovém plánu vyřešeny příznačně. Je to typický fellinismus: jakési tajemné hučení, technické, elektromagnetické povahy. Takhle nějak hučí trafostanice. Fellini je zjevně tímto zvukem přímo fascinován, používá ho ve vypjatých situacích hned několika svých filmů.⁸⁾ Způsob užití zde, ve *Zkoušce orchestru*, je však jedinečný v tom, že, zatímco až dosud se jednalo jen o jakýsi, byť i nerealisticky zvýrazněný, akustický stín předmětu (technického prostředí s elektrickými aparaturami, či prostě jenom elektrického vedení), zde plní funkci čisté metafory. Je to poslední, smrtelná křeč naší technické civilizace, která je zaskočena náhlým vpádem cizího vetřelce, síly odjinud a která nedokáže nic jiného, než právě jen vydat ten poslední smrtelný skřek. „Po svém“, jak jinak. Jaký zvuk charakterizuje naši civilizaci lépe než hučení elektrického proudu?

Zděšené oči všech, upřené na hrozivě se rozestupující zeď a silicí, tajemný hukot, šířící se odnikud nikam a přesto zahlcující veškerý postor. Zvuk popravdě a veskrze nepřirodní, nepřirozený, neelementární a přesto primitivní, neboť ohavně sinusový, zvuk bez jakýchkoli vyšších harmonických složek (ať už si to přeberete jakkoli), zvuk, kterým není nadán od přírody žádný element živého či neživého na této Zemi. Něco, co mohlo vyprodukovat, jako své osudové stigma, výhradně ne-zvíře, entita, která se z přírody takto edisonovsky vydělila a která se může, velmi reálně, v jednom jediném okamžiku, zase do lůna přírody zvrátit – třeba právě ve chvíli takovéto apokalypsy, před níž Fellini svou velkou symbolickou vizí tak

8) Poprvé v *Silnici* (hučení elektrických drátů, kterému užasle naslouchá Gelsomina). Později, jako víceméně reálný zvuk, v *8 1/2*, když producent ukazuje návštěvníkům kosmickou loď. A především ve *Sladkém životě*, tam hned dvakrát. Ve scéně zuřivé hádky mezi Marcellem a Emmou v autě stojícím na okraji silnice pod elektrickým vedením a v noční scéně falešného zázraku, kde je jím zesílen účinek vypjaté davové hysterie.

naléhavě varuje. Nás všechny, či lépe jednoho každého z nás, ne-zvířat. Nás, lidí - dokud těmi lidmi ještě jsme. Snad ještě není příliš pozdě...

Obrovská koule vtrhne doprostřed bláznivého lidského hemžení. Ticho, jež se v orchestřišti rozhostí, je strašné: mlčení hrůzou oněmělého lidstva musí být strašné. Když se konečně trochu rozptýlí kouř a utichne poslední padající cihla, je slyšet - kromě mlčení všech přítomných, a to je až vtíravé - jen skřípání řetězu, na němž se tajemná černá koule houpe. A závany čerstvého větru, které pronikají až sem, do orchestřiště.

Opět - co zvuk, to symbol. Zvuková výslednice však nepochybně působí i svými indexovými mechanismy: ty větrné poryvy jsou, už samy o sobě, zajisté silně zneklidňující. Ale je to, dobře si povšimněme, na rozdíl od předchozích elektromagnetických vibrací, zvuk výsostně přírodní.

Jeho efekt je okamžitý: první, co způsobí, je, že zhasne všechny svíce v sále. Nejsou ostatně už zapotřebí. Ejhle! Kdesi se, po delší době, vzalo - světlo. I vidíme, že je to dobré. Kamera si od pozhasínaných svíc, jež jsou ve VD, pomalu najíždí k oné houpající se kouli, zpola ještě zahalené dýmem. Ale jejího tajemství se nedobere. Tak mohutný transfokátor nebyl ještě sestaven. Jen skřípot řetězu a hvizd větru, pronikajícího skrze proražený otvor ve zdi. Zvuky tak důvěrně známé každému námořníkovi. Takhle, přesně takhle, přece zní řetěz, prokluzující kotevním průvlakem v boku lodi, čechrané poryvy větru. To je dobrý zvuk. Starý, dobrý námořnický zvuk. Hodně starý. Slyšel ho kdysi dávno Noe, když - po Potopě - hledal místo, přístav, kde by se svou Archou mohl zakotvit. Starý, dobrý zvuk. Rozhodně lepší než těch 50 Hz střídavého proudu.

Lidé, v širokém epickém panoramatu, stojí jako přimrazení a naslouchají nově tomuto starému, prastarému zvuku Prvního námořníka. I slyšíme, že je to dobré. Jenže, apokalypsa nepřinesla jenom tuto změnu - nevystřídala střídavý proud tímto dobrým, starým zvukem. Ne že toho nebylo třeba jako soli. Ale ještě jiný zvuk je slyšet. Zborcené harfy tón, strhané struny zvuk - a to není dobrý zvuk. A není to ani dobrý pohled, když vyprošťují zpola harfou, zpola kamením zavalenou Kláru - harfenistku, která o své harfě ještě před chvílí hovořila s láskou jako o lidské bytosti, která „ani neusne, když s ní není v pokoji“. A teď se jí její harfa stala osudem. Kolegové odnášejí její mrtvé tělo za hrobového ticha, hluboce otřesení. Zemřel člověk, jeden z nich. Ale tento otřes byl nutný, aby lidé konečně prohlédli, aby se znovu identifikovali, pro změnu, jako lidé. Je jen smutné, že to musel odnést ten jediný spravedlivý z nich. Ale taková je ironie dějin.

Široké panoráma ukazuje scénu po boji, kde nezůstal kámen na kameni. Temné dunění se již vybouřilo a pomalu mizí v dáli. Znamená to snad, že lidstvo je smrtí harfenistky vykoupeno? Když teď, v sále ještě plném prachu,

povstane dirigent jako pták Fénix, aby se chopil taktovky, nikdo už neprotestuje. Přistoupí k povalenému stupínku a chce jej narovnat, když tu přiskočí, aby mu pomohl, ten největší křikloun a radikál, trombonista, který všechny štal do vzpoury. Pohledy obou mužů se střetnou. Opět citát. Téměř „doslovná“ parafráze závěrečné scény z *West Side Story* Roberta Wise a Jeroma Robbinse, kdy se Tryskáči a Žraloci spojí nad mrtvým tělem Tonyho. Konečně, u Felliniho – nihil novi sub sole. Dirigent říká: „Noty nás zachrání. Sledujte je. Moje ruce vás povedou.“ Společenský řád je opět nastolen, byť uprostřed sutin. „Jsme hudebníci a přišli jsme sem zkoušet.“ I taktovka se někde zpod rumiště najde, a tak zkouška začíná. **Z nova.**

Jak jsme již řekli v úvodu, barevná teplota obrazu je nyní, po katastrofě, podstatně chladnější, v prostředí převládá přízračně namodralý přísvit. Vše je jakoby zamlžené, snímáno zvláště měkce kreslícími objektivy. Korepondence s hudebním výrazem poslední hudební ukázky, kterou nyní dirigent začal zkoušet, je opět podivuhodná, vysoce kultivovaná. Proti robustním dvěma předchozím, zní tato o poznání jemněji, v instrumentaci téměř – cum grano salis – impresionisticky. Její zvukový opar výtečně ladí s měkkými polotóny pastelového obrazu. Rota pracuje především se smyčcovou barvou, jen ve středním dílu exponuje trombóny, které jako by znovu povstaly z mrtvých. V jednotlivých záběrech si prohlížíme v PC či AP skupiny stojících hudebníků. Prostřih na zasypanou harfu nám jen krátce připomene, že dosažení řádu bylo něčím zapláceno. V závěru hudebního úryvku kamera pomalu odjíždí až na VC orchestru, takže se v pozadí opět připomene silueta obrovské mystické koule, která se stále ještě neznatelně houpe. Inu, je zavěšena vskutku vysoko. To je marné: $T = 2 \pi \sqrt{\frac{l}{g}}$, kde T je doba kmitu a l délka závěsu; quod erat demonstrandum.

Hudebně je závěr posledního úryvku tonálně centralizován, ale harmonicky otevřen mollovou subdominantou, což souvisí s dramaturgickým záměrem. Hudba tedy vyznívá smírně, nicméně dirigent je neúprosný. Chopil se příležitosti, opět třímá taktovku – insignii moci, jaký div, že tedy moc opět začíná uplatňovat. Přechází teď už dokonce nepokrytě do své mateřštiny, která rozhodně lépe vyhovuje jeho imperátorskému, výhrůžnému a ironickému tónu. Plátno se zatmí a do naprosté tmy slyšíme už jen gradující příval tvrdé němčiny z úst dirigenta, který se dostává do varu a rychle se zabydluje v roli diktátora. To je konec. (Filmu.)

Nechť na závěr promluví už jen tvůrce sám: „Z dirigenta se stává samovládce, stává se z něho prototyp absolutní moci, který vyvoláváním strachu zabraňuje jakékoliv polemice, jakémukoliv hlasu, jenž by odporoval jeho vlastnímu. Ve filmu jsem jako podtext kladl otázku: Může se znovu dospět k jednotě, ale za jakou cenu?“

SUMMARY

The Audio-visual Continuum In Fellini's Rehearsal of The Orchestra

Ivan Žáček

The aim of this article is to give the continuous analysis of the structure of Fellini's film, with special regard to the audio-visual relation and its role in synergetic rendering of the main theme of the film, which can be described as the conflict between an authoritarian individual and society.

The orchestral rehearsal and the conductor-dictator. It is the theme representing a unique chance - and Fellini is fully aware of it - not only to give a colourful collective portrait of the most diversified types of musicians, lifelike figures in their almost animal nakedness, but also to carry out a penetrating sociological probe of the Italian society of the seventies.

It is a sort of an „optical schism“, which is symptomatic for the *picture component* of the work: camera contains two levels - that of a spectator and of a reporter, as result of the permanent presence of television during the session. The story is treated not only *before* the eyes of tv cameras, but, above all, *for* them - however flaunting as it may seem. The author's aspiration to stress this arrangement in reportage style is evident. As for colour composition, the apocalyptic incursion of the big black ball divides the picture horizon of the whole work into two different parts: preapocalyptic, with the prevalence of warm tones of brown and light green and postapocalyptic, which gives, owing to the blue coolness, an indefinite, gloomy and phantasmic impression.

In the *sound component*, in the *layer of music*, three orchestral pieces that are rehearsed during the session are explored in terms of their semantics. They represent all the music used in this film.

The central purport of the work is conveyed by the mystic invasion, important part of which being the *sound effects* that are used at its climax. An attempt to explain their meaning is made. It is a conflict of principle between the two essentially incommensurable sounds: the amplified AC hum, a modern noise, stigma of our technical civilisation and the rattle of the long chain the big ball hangs on, accompanied by gusts of wind, a natural sound, archaic, full of (even biblical) connotations.

In the *layer of spoken word*, in addition to dialogues, even commentary occurs, pronounced, with a bit of nostalgia, by an old white-haired copyist. It represents the basis for general, epical text, which also enables Fellini to take up an authorial attitude. The interviews of the musicians shot by television stand for dialogues. The absolute prevalence of this highly stylised type of utterance and lack of usual „action“ dialogues is a distinctive feature of the film. The dialogues in Fellini's work are not function of the story, the characters don't turn to each other but to camera. This specific tension of communication between „the world before camera“ and „the world behind camera“ is highly symptomatic for most of Fellini's pictures.

The motive principle of the film is represented by simultaneity of the two gradually increasing processes: radicalization of the orchestral players and a rumbling tremor shocking the whole house. These processes grew stronger during the long exposition (of about two thirds of the whole footage) to find their climax in the final allegorical scene. Fellini created, without any doubt, much more political work than anything of his previous production. In spite of this, *Prova d'orchestra* is so impressive owing to its immanent film aesthetics of picture and sound.

ODPOVĚDI BEZ OTÁZEK

Jan Lukeš

I.

„S pádem mnohých zákazů a tabu vzroste, zdá se, škála možností umělcova sebevyjádření, zároveň však padne i mýtus odvahy jako kritérium hodnoty stvořeného díla. A přiznejme si, že tento mýtus hraje v českém umění i kritice posledních zejména dvaceti let roli přinejmenším stejně destruktivní jako konstruktivní.“¹⁾ Bylo možno doufat, že hypotéza vyslovená někdy v říjnu 1988 nad několika novými českými filmy dojde vůbec ještě někdy svého prověření?

Bylo i nebylo: situace sice vsutku připomínala ono nekonečné a vposledku marné čekání na Godota,²⁾ už to však, že se podobné úvahy začínaly vyslovovat nahlas a hlavně veřejně, svědčilo pro naději na změnu. Zda k lepšímu či horšímu, to se může dnes, kdy tato změna nastala, jevit jako otázka ještě nemístnější než tehdy, kdy se k ní schylovalo. Vždyť svoboda je přece živnou půdou umělecké tvorby, bez ní umění degeneruje a stává se pouhou službou mocným, jak jsme toho byli s přestávkami svědky téměř půl století...

Už jen proto musely počátkem roku 1990 zaznít kacířsky názory Jiřího Menzela, že vlastně cenzura nebyla tak špatná věc, neboť mimo jiné bránila přívalu komerce a braku ze západu, pod nímž se teď bude domácí produkci jen špatně dýchat.³⁾ Menzel si svou prostou představu o blahodárném „vlivu cenzury na kulturu národa“, jak to bylo interpretováno, řádně „odnesl“ a byl za ni, mimo jiné i ve spojitosti se svými údajnými filmařskými úlitbami

1) Jan Lukeš, *Otázky bez odpovědí*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 78–93, cit. místo s. 79.

2) Tamtéž, s. 78.

3) Viz o tom: Vladimír Pistorius, *Skřítek pana Menzela*. „Lidové noviny“ 3, 13.1. 1990, č. 3, s. 5, a Jiří Menzel, *Milé Lidové noviny*. „Lidové noviny“ 3, 24.1. 1990, č. 6, s. 4.

režimu, osočován téměř další dva roky. Přitom možná ve skutečnosti neměl na mysli o mnoho více, než co v jednom ze svých románů pregnantně vyjádřil John Updike. Když je jeho hrdinovi, spisovateli Henry Bechovi, při universitním čtení položena otázka, „zda v současné poezii zbývá nějaké místo na rým“, odpovídá: „Já píšu jen prózu – ale mám dojem, že rým je jedním z prostředků, kterými si věci znesnadňujeme, kterými vytváříme hru z pouhého nic, abychom mohli vyhrát nebo prohrát, a zmírnit tak co? Mlhavost života. Paul Valéry kdesi říká, že první verš přichází jako dar od bohů a nestojí nás nic, kdežto druhý verš tvoříme sami, slovo za slovem, s vypětím všech svých schopností, takže s tím prvním, nadpřirozeným, harmonuje, takže se *rýmuje*. Valéry měl za to, jak si vzpomínám, že naše životy a myšlenky a řeč jsou jakýmsi 'zevšednělým chaosem' a že despotismus přísné prozódie nás dohání takříkajíc ke vzpouře, které bychom jinak nebyli schopni. K tomu bych jen dodal, a poněkud polemicky, že rým je věc velmi starobylá, že udává rytmus a že mnohé v našem přirozeném životě je charakterizováno rytmem.“⁴⁾

Rytmus, to je především řád, a dokonce i volný verš se bez jeho podvědomého respektování neobejde: smysl každého porušení rytmu je patrný právě jen na jeho pozadí. Jakkoli to může znít absurdně, i cenzura byla takovým řádem: sice zvnějšku vnuceným, nedobrovolným, ale ustavujícím dosti jasná pravidla, ať máme na mysli tzv. cenzuru předběžnou či následnou. Překážky, které cenzura stavěla tvůrci do cesty, mohly jej vyhnat do prostor neoficiálního tvoření, do samizdatu, či do svobodného světa mimo hranice této země, tedy do emigrace. Mohly také jeho tvorbu zcela zastavit, ať už z jeho dobrovolného rozhodnutí, či z neschopnosti pracovat mezi zúženými mantinely. Tvůrce mohl však cenzuru také pragmaticky vzít jako samozřejmý prostředek vítězné moci, jak prosadit sebe samu, a pak záleželo už „jenom“ na vztahu jeho samotného k této moci, jak se zachová: zda jí bude sloužit, ať už s plným vědomím, či v domněnání, že se mu podaří najít látky, na kterých by si alespoň nezadal, anebo zda podstoupí riziko skrytého souboje s ní, v němž využije možností, jež moc k tvorbě nabízí, k tomu, aby ji samotnou zpochybnil.

Zvláště tento poslední způsob vztahu tvůrce a moci má v Čechách své hlubinné tradice, dané už od národního obrození vývojem v nesvobodném státě a zčásti i bez vlastní politiky. Tu umění v nejednom případě de facto suplovalo a sebe sama tak také z větší části definovalo z trvalé opozice vůči shůry vnuceným společenským pořádkům. Prvorepublikové intermezzo

4) John Updike, *Milenci a manželé*. Praha 1984, s. 34–35.

přineslo sice už zjevné plody vymaňování se z jednostranné závislosti, totalita nacistická a pak komunistická ji však obnovily v ještě umocněné míře.

Zůstaneme-li jen u období poúnorového, nesmíme ovšem přehlédnout výrazné rozdíly vztahu mezi tvůrcem a mocí nejen pokud jde o jednotlivé druhy umění, ale také pokud jde o jednotlivá vývojová období. U filmu, slučujícího umění s průmyslovou výrobou a obchodem a navíc podléhajícího státnímu monopolu, nepřípadala v oblasti dlouhometrážního hraného filmu cesta nějakého „filmového samizdatu“ prakticky v úvahu a stejně i naděje na tvorbu v exilu byly minimální (mohly se týkat nanejvýš několika individualit, jejichž tvorba na sebe v zahraničí nějak upozornila, a pak těch, kteří teprve venku vůbec začali tvořit, ovšem většinou už zcela mimo československý kontext⁵⁾). Emigraci, stejně jako druhé variantě postoje, tj. tvůrčí odmlce, ostatně v praxi předcházela přímý či alespoň kuloární zákaz práce. Ti, které takový zákaz nepostihl, museli si samozřejmě zodpovědět dilema, může-li být filmař bez kamery vůbec ještě filmařem...

Spisovateli stačí papír a psací stroj, a i když se jeho rukopisy nepromění ve vydané knihy, proces jeho tvorby to – alespoň teoreticky – nemusí nijak ovlivnit. Naproti tomu filmař, režisér, potřebuje ke svému tvůrčímu aktu prostředky a zabezpečení technické i finanční, jichž se v ideologicky usměrňované totalitě mohl domoci jedině tehdy, když vyšel vstříc jejím nárokům. Může se někdo divit, že už jenom prostá touha tvořit, nezůstat se svými uměleckými vizemi jen v říši snů, vedla většinou k rozhodnutí přijmout předem dané limity?

Z hlediska vývojového ovšem ono dilema navíc vůbec nevyhlíželo takto černobíle. Sami filmaři připravovali už za války zestátnění kinematografie, a když přišel únor 1948, většina z nich ani nepostrehla, že zaměnila svobodnou tvorbu za službu režimu. Její řád přijali za svůj zcela bez odporu, stejně jako většina ostatních umělců; kohoutovské optimistické veršovánky mohou přitom být doslovným důkazem, jak ztotožnění se s jeho rytmem i rýmem bez nejmenšího pokusu o vzpouru proti němu nevede ke zmírnění mlhavosti života, nýbrž naopak k jejímu prohloubení. A řečeno s přímoča-

5) Z období po roce 1968 k těm prvním patří z režisérů Menzel, Němec, Passer, Jasný, Kadár, Forman. Menzel nabídky k odchodu do zahraničí nakonec nepřijal, Němec se hraným filmem neuchytil, Passer a Jasný splynuli s masou. Jedině Forman dosáhl světového věhlasu, ponechav si zřetelné stopy své poetiky z domova. K těm druhým se řadí například Bernard Šafařík, který ještě inklinuje k českému tématu, a Otakar Votoček, u něhož už zcela vítězí kosmopolitní směřování. U všech, kteří odešli, je ovšem patrné, jak zápas s nesvobodným řádem totalitní cenzury byl okamžitě nahrazen zápasem se svobodným ekonomickým řádem západní demokracie – tak jako tomu je teď, po roce 1989, i v Československu (viz o tom dále v textu).

rostí filmu Ladislava Pecháčka a Dušana Kleina *Dobří holubi se vracejí* (1988), osobní „řád a práce“ byly tak vposledku vyměněny za „řády práce“...

Tady leží počátek i našich dnešních nesnází: jakkoli se pak postupem let i filmaři začali vymaňovat ze svého služebného postavení, zůstával nadále řádem jejich tvorby, vůči němuž se definovali, vlastně řád zvnějšku vnucený, nikoli onen vnitřní, osobní. V permanentním zápase člověka mezi „zevšednělým chaosem“ jeho života a přirozenou touhou po harmonii se jen pomalu prosazovaly osobnější koncepty, a i ty se vyhrobovaly vlastně výhradně v opozici vůči konceptu „harmonie“ stranovládní. Bylo tomu tak i v nejlepších chvílích tvorby 60. let, kdy vlastně nastal ideální stav, že za státní peníze mohl být totalitní režim umělecky demontován.

O to důkladnější byla ovšem čistka „vítězů“ po roce 1969. Nastala obdobná situace jako před dvaceti lety, s tím rozdílem ovšem, že tentokrát už snad nikdo nemohl nevidět, že se nejedná o nic jiného, než o restauraci despotismu, který proti sobě už jednu vzpouru vyvolal. Teprve teď nastalo skutečné třídění, zbavené iluzí prvních revolučních roků, také ovšem zbavené ze strany moci těch nejkřiklavějších metod útlaku. Charakteristické je právě **nahrazení cenzury předběžné cenzurou následnou**, čímž byla tíže strachu z možných následků přenesena v maximální míře na umělce samotného.

A jako před dvaceti lety, byli na tom filmaři zase hůř než jiní: pokud nebyli rovnou vyloučeni z jakékoli další práce, museli si právě teď nejvíce klást otázku, jakou cestou v profesi pokračovat. Byly vlastně jen dvě: buď se pokusit o štěstí v zahraničí, anebo se znovu podříditi rytmu udávanému stranou. Ta první byla ovšem opravdu jen pro hrstku vyvolených a zdaleka ne vždy vedla i k úspěchu.⁶⁾ Na tu druhou se vydali nejen konjunkturalisté, kteří teď vycítili svou příležitost, ale i většina ostatních, kteří neměli na svém kontě takový škrálop, aby je režim vyloučil ze hry rovnou. Situace ostatně nebyla hned zcela jasná, ještě na počátku 70. let vzniklo několik slušných filmů, a tak se mohlo zdát, že přece bude s tvorbou 60. let nějaká kontinuita zachována.

Naděje se nesplnily a česká kinematografie se začala v průběhu 70. let beznadějně propadat kamsi do své minulosti, ochromena znovu řádem ideologických požadavků režimu a jím sloužících cenzurních zásahů. Teď ovšem byli filmaři sami sobě cenzory, to bylo na tom právě to ničující a degradující. Řada z nich té situaci podlehla a skončila i přes svou třeba lepší minulost u děl vysloveně účelových. Jiným, zejména od nástupu nové

6) Vzpomeňme jen dvacetiletého ahasverského putování Jiřího Weisse cizinou, završeného až v roce 1990 snímkem ve francouzsko-německé koprodukcí *Marta a já*, podržujícím si však navzdory tak dlouhé pauze výrazné české rysy.

filmařské generace na přelomu 70. a 80. let a s uvolňujícími se poměry ve společnosti, se podařilo alespoň zčásti setřást trauma porážky Pražského jara a pustili se skrytě do nové demontáže moci, byť zejména později znovu jen pod heslem obrody socialismu, čili přestavby. Málokdo na té i oné straně si ovšem asi dělal iluze o upřímnosti této snahy o rehabilitaci socialismu: stejně jako při restauracích režimů, ani při jejich reformách se dějiny neopakují...

Paradoxním důsledkem tohoto vývoje – utvrzovaným navíc z valné části i soudy odbojné dobové kritiky – bylo ovšem to, jak už bylo naznačeno, že přes všechnu snahu o emancipaci od režimní cenzurní harmonie nebyla s to tato tvorba dosíci nějaké harmonie vlastní, setrvávajíc stále ve vnuceném rámci a vymezujíc tak sebe samu jen v opozici vůči němu. Kladla sice čím dál odvážnější otázky, odpovědi však na ně nenalézala buď vůbec, anebo jen dílčí, jimiž sice přispěla ke zviditelnění režimního ne-řádu, nedovedla jej však nahradit jinou alternativou. Ve zjitřeném čase předlistopadových let, v tušení společenských změn, dostalo názorové opozičnictví vskutku až mýtický nádech a proměnilo se v takřka jediné hodnotící kritérium, zatímco tvorba, která nenápadně žila ze svých vlastních duchovních zdrojů – např. právě Menzelova nebo Smoljakova a Svěrákova – nebyla vnímána zdaleka tak důsažně a dokonce byla nejednou svorně režimem i kritikou přehlížena pro svůj údajný idylismus a malou společenskou angažovanost. Místo obyčejného obrazu lidské pospolitosti ve *Vesničce mé střediskové* (1985) nebo v *Nejisté sezóně* (1987) dávala kritika přednost symbolům křížů na stěně a mystice v Zábranského *Domu pro dva* (1988), ačkoli se dalo tušit, že tu jde jen o záměnu jednoho zvnějšku přijatého konceptu za jiný (a jeho rozvinutí v *Massebě*, 1989 a *Stavení*, 1990 to svou tezovitostí vzápětí potvrdilo).

Listopad 1989 stal se ve smyslu toho, co tu bylo zatím řečeno, našemu filmu nemilosrdnou zkouškou. Takřka ze dne na den zmizelo to, co tvorbu zásadně limitovalo, a před tvůrci se rozevřela doslova propast. Ideologický cenzurní řád padl a byl nahrazen u nás neznámými či zapomenutými vztahy tržními. A právě jim mínil Menzel ve své úvaze vtisknout řád nový – a myslím, že ne proto, že by bůhvíjak věřil v „osvíceného cenzora“, ⁷⁾ nýbrž proto, že až moc dobře poznal, jak po čtyřicetileté existenci pod komunistickou egidou našim tvůrcům zoufale chybí jejich opravdu vlastní centrum securitatis, vědomí jejich vlastního, autonomního, na zvnějšku nezávislého řádu, dobrovolně přijatého a zmáhaného. Místo něho přichází, opět zvnějšku, řád peněz, vůči němuž jsou vzhledem ke své nezkušenosti ještě bezbrannější

7) Viz Vladimír Pistorius, cit. dílo.

než vůči ideologickému diktátu. Nemyslím, že by býval Menzel sám mínil svá slova o zavedení cenzury vážně: mám je spíše za varovnou metaforu, jejíž platnost je možné dnes, po třech letech, už zcela reálně prověřit na konkrétní produkci.

II.

Radikální změnu poměrů signalizoval hned po listopadu 1989 osud tzv. trezorových filmů z 60. let. Cyklus Filmy z trezoru v pražském Paláci kultury na jaře 1990 s více než tisícovými návštěvami na jedno představení byl prvním a zároveň asi i posledním souhrnnějším pokusem o prezentaci pokladů, o jejichž uvedení do kin sváděla kritika ještě před několika měsíci urputné tahanice s ÚV KSČ. Teď se i ty nejatraktivnější filmy v kinech sotva mihly a vrátily se zase do krabic: najednou nebyl zájem, příliš mnoho událostí odvádělo od umění a nakonec – politika a publicistika začaly fungovat a to začalo ovlivňovat i pohled na poslání umění. Celkem bez zájmu prošly nejen snímky, které po jejich dokončení neviděli namnoze ani sami jejich autoři, ale i snímky, jejichž výroba byla kdysi zastavena ve stadiu polotovarů (*Archa bláznů*, FSB 1970, 1990, r. Ivan Balada; *Pasták*, FSB 1968, 1990, r. Hynek Bočan) a byly dokončeny až teď. Vesměs šlo o vrcholná díla československé kinematografie vůbec, v nichž v 60. letech reformisté a nová vlna dospěli až ke konceptu autorského filmu a v nichž se už proti řádu moci rodil autonomní řád tvůrců.

Jestliže tak rychle opadl zájem o snímky, k nimž se mnozí tvůrci 70. a 80. let vztahovali jako k nedostižné tvůrčí metě (dokonce namnoze i ti, kteří sami svým dílem představovali s 60. léty kontinuitu), pak tím méně jej bylo možno očekávat u většiny děl současných, vymezujících se už takřka výhradně v opozici vůči režimu, postrádajících však většinou metaforický přesah svých vzorů. Společný nepřítel padl a v tomtéž okamžiku ztratila se této tvorbě půda pod nohama, neboť s ním padl i onen mýtus odvahy jako kritérium hodnoty díla. Jestliže dosud působil spíše konstruktivně, protože sebezáchovně, teď se rázem vyjevila jeho odvrácená, destruktivní tvář: mimo popěračského gesta nenajdeme v těchto filmech o mnoho víc než suché ilustrace několika abstraktních tezí. Zatímco před listopadem bylo možno nad filmy jako *Proč?* (1987, r. Karel Smyczek) či *Bony a klid* (1987, r. Vít Olmer) hovořit o otázkách bez odpovědí, teď jako bychom zase dostávali hotové odpovědi, ale bez skutečně jitřivých otázek.

Pominu-li tvorbu pro děti a už řečené snímky po listopadu jen dokončované, pak zejména u produkce prvního popřevratového roku je závislost na minulosti takřka absolutní. Je to samozřejmě dáno tím, že společenské

události nikterak nerespektují výrobní termíny, a tak se rozdělané filmy ocitly na střídě historických časů jako pod zvětšovacím sklem. Řada tvůrců se ovšem snažila zachránit, co se dalo, urychlenou aktualizací, vmontováváním dodatečných motivů a zvukových i obrazových dokumentů z doby těsně před listopadem i z vlastních převratových událostí. Tím však ještě více potvrdili závislost svého vidění na hranicích vymezených mocí, a to paradoxně vlastně už v době, kdy sama tato moc přestala existovat.

Takřka klasickým příkladem tu může být *Křížová vazba* (FSB 1990, r. Antonín Kopřiva), jeden z mnoha normalizačních mravoličných příběhů, který se marně snaží ztéci vyšší myšlenkové horizonty formálně do děje vsouvány odkazy na dění ve společnosti. Stejně rychlokvašené metody použili i další tvůrci – jejich narychlo spíchnutá a horečně předělávaná díla snad jednou v budoucnu poslouží jako zajímavý psychologický dokument doby, při svém vzniku však prezentovala jen udýchanou didaktičnost a epizodickou nespojitost. Tak zejména *Začátek dlouhého podzimu* (FS Zlín 1990, r. Peter Hledík), ale i *Zkouškové období* (FSB 1990, r. Zdeněk Troška), nepřehledně kombinující dosud tabuizované téma homosexuality s obrazem studentské revolty.

Ilustrativnost a doslovnost se stala zátěží i novému snímku scenáristy Radka Johna a režiséra Víta Olmera *Ta naše písnička česká II* (FSB 1990). Odkaz v názvu na film Zdeňka Podskalského z roku 1967 má ironický podtext, protože však tentokrát – na rozdíl od předchozího svého snímku *Bony a klid* – měli autoři možnost říci všechno naplno (film byl původně zakázán, točilo se až po listopadu), samotnému dílu tento přesah schází. Ztráta dosavadního nepřítele, ale také dosavadního zákonodárce v doslovném i přeneseném smyslu se tu projevuje ve srovnání s *Bony a klid* přímo frapantně: publicistické zdokumentování korupčnictví a kariérismu v jedné ze sfér bývalého režimu ztratilo ve chvíli, kdy přestalo být metaforou kritiky systému i metaforou ve smyslu uměleckém, svou uměleckou hodnotu i apelativnost nedořečenosti.

Svodům učinit ze vznikajícího díla rezonanční desku právě probíhající převratových událostí neodolali ani Michael Kocáb a Karel Smyczek ve filmu *Pražákům, těm je hej* (FSB 1990), stylizovaném hraném dokumentu o skupině Pražský výběr. Také on je cele obrácen do minulosti a soustředěn obsahově ke zmáhání překážek kladených byrokratickým aparátem svobodné tvorby, přičemž se alespoň v náznaku snaží usilování skupiny vymezit i imanentně. Množství hudebních čísel, vsunutých videoklipů a parodické stylizace jej výrazně odlišují od analyticky moralistního tónu filmu Antonína Máši, který jediný má za východisko tázání, vtělené i do titulu: *Byli jsme to my?* (FSB 1990). Odpověď je bohužel umělecky nevyrovnaná a poselství až

apoštolsky stylizované hlavní figury devalvováno nechtěně autoparodickými epizodami, jimiž měla být látka původní Mášovy divadelní hry Noční zkouška rozšířena na výpověď o době a společnosti jako celku.

Mášův film, odměněný v roce 1990 na MFF v Karlových Varech navzdory svým slabinám Cenou poroty „za téma“, uvalil celkem zbytečně na svého tvůrce podezření z konjunkturalismu a teprve televizní uvedení z něj alespoň něco setřelo. Naproti tomu *Stavení* (FSB 1990) Miloše Zábranského zůstane asi trvale výstražným pomníkem zcestí, na něž se nadějný tvůrce dostal mj. i za pomoci kritiky, která mu dost jasně už při *Domu pro dva* neřekla, v čem tkví nebezpečí jeho stále abstraktnějšího hledání nadosobního řádu.

Mohlo by se říci, že právě Zábranský se vymanil z utilitarit pouhých reakcí na řád vnucovaný mocí a ustavil svůj vlastní, na ní nezávislý. V jeho vzdálení se světu je však zase obsažena především negace, zatímco pozitivní pól je hledán bez vnitřní přesvědčivosti, s nudným školometstvím a s jen chatrně předstíraným zápasem. Rytmikál *Kouř* (FSB 1990) Tomáše Vorla je v tomto smyslu pravým opakem *Stavení*, žánrově, myšlenkově i životním pocitem, a přestože si pro sebe rozhodně nereklamuje jeho univerzalistické ambice, je v něm skryta vize osobního řádu, harmonie a rytmu, v jehož duchu je snímek i co do formy výrazně stylizován. Ani Vorel neodolal výzvě listopadových událostí, aby na ně ve filmu reagoval, jediný on to však zvládl v poloze umělecké metafory, navíc metafory, která svým významem jasnozřivě nadzdvihla revoluční samet a ukázala jeho rub.

Co zbývá z produkce „roku jedna“? Skandalózní klímovská adaptace Jana Němce *V žáru královské lásky* (FSB 1990), v níž z původní látky mnoho nezbylo a kterou lze považovat buď za zcela ojedinělé vymanění se z jakýchkoli mantinelů ideologických i ekonomických, anebo naopak za důkaz toho, že tvorba bez řádu vede jen k samoučelu, jakkoli krásnému. Už před dvaceti lety připravovaná látka mohla být asi natočena právě jen v Československu roku 1990, kde už padla cenzura myšlení a ještě nevyvstal dohled peněžní...

A pak už jen dvě kriminálky – *Divoká svině* (FSB 1990, r. Jan Kubišta), *Silnější než já* (FSB 1990, r. Petr Šícha) – také navzdory svému žánru usilující i o obraz minulého společenského milieu, a několik filmů historických, jejichž poselství se evidentně opět symbolicky a v paralelách vztahuje k normalizačním létům (*Svědék umírajícího času*, FSB v koprodukcii s ST Bratislava 1990, sestřih televizního seriálu z roku 1983, r. Miloslav Luther; *Poslední motýl*, FSB v koprodukcii s Francií 1990, r. Karel Kachyňa; *Král kolonád*, FSB 1990, r. Zeno Dostál). Patřily by sem možná i tři filmy o období 50. let (*Jen o rodinných záležitostech*, FSB 1990, r. Jiří Svoboda; *Tichá bolest*, FSB 1990, r. Martin Hollý; *Vracenky*, FSB 1990, r.

Jan Schmidt), u nich by ovšem bylo zbytečné o nějaké symbolice mluvit: jsou nezakrytou analýzou bezpráví, jímž se komunistický režim živil stejně v 50. letech jako o dvacet let později. Překvapuje jen stranická omezenost filmu Svobodova, který beze změny – a také aniž by jej umělecky překonal – přebírá dvacet let starý koncept *Doznání* Costy-Gavrasy, zřejmě jako důsledek ještě předlistopadového vzniku filmu.

Jak je z přehledu produkce roku 1990 vidět, vskutku až na jednu dvě výjimky zůstala zcela v zajetí předlistopadového opozičního myšlení, bez zřetelnějších a hlavně úspěšnějších známek hledání či dokonce nalezení nového, nezakomplexovaného, svobodného myšlení a tvoření. Samozřejmě, vzhledem k výrobním lhůtám nebylo možno ani jiné výsledky očekávat, nicméně četnost dýchavičných snah o zabudování listopadových motivů do již rozpracovaných filmů nasvědčuje tomu, že hledání nového řádu tvorby bude vskutku nemalým oříškem. Mezi tím začínají ovšem situaci komplikovat ještě zcela nové vlivy: rozklad státního kinematografického monopolu, vznik soukromých filmových společností, konkurence zahraniční produkce – zkrátka ještě se filmaři nezbavili toho, myslet jen ve vztahu k moci, a už se dostávají pod nový tlak, nutící je myslet primárně ve vztahu k penězům. Rok 1991 je ve znamení pozoruhodného prolínání obojího, přičemž doposud jednotný kontext se začíná zcela nově strukturovat a hierarchie žánrů se značně proměňuje.

Pokud jde o výrobu státních studií, beznadějným propadákem ve stylu Zábranského *Stavení* se stává infantilní lennonovská meditace Milana Cieslara *Někde je možná hezky* (FSB 1991), vězící v minulosti až po krk, bez nejmenšího odstupu. Pointu tvoří už zaběhnuté klišé, listopadové události, ostatně stejně jako v příběhu dvou normalizačních komiků, jemuž dal Václav Křístek nepochopitelně matoucí název *Vyžilý Boudník* (FSB 1991). Oba filmy se v kinech opravdu jen mihly, naprosto bez diváckého zájmu. Mnohem ambiciózněji spojila minulost s polistopadovou přítomností Irena Pavlásková ve svém *Corpu delicti* (FSB 1991): kritizuje naši malodušnost, činí tak však s hysterickou povýšeností, která její postavy mění v karikatury. Motiv, jímž film zasahuje už do současnosti, zůstává v zajetí normalizačního špiclománie. Ne vždy byla pochopena parodie na normalizační pionýrské tábory Ondřeje Trojana *Pějme píseň dohola* (FSB 1991), vycházející z podobné poetiky jako Vorlův *Kouř*, ještě nebezpečněji však balancující na hranici mezi záměrnou persiflází a bezděčným kýčem. Téma těží opět z minulosti, pojetí je však od ní zcela osvobozeno a tím zřejmě právě mate.

Skutečným případem je inspirován debut Filipa Renče *Requiem pro panenku* (FS Zlín 1991), který usiluje o vykreslení širších okolností, za nichž mohlo docházet k trýznění mentálně retardovaných chovanek v jednom ústavu sociální péče, zároveň však už naznačuje, že režisér je pro úspěch

filmu ochoten využít i dosti laciných hereckých a inscenačních efektů. Film nevyniká nijak zvláštní myšlenkovou či psychologickou hloubkou, právě pro zmíněnou vnější efektnost patřil však k nejnavštěvovanějším.

Mozartovská féerie *Mí Pražané mi rozumějí* (K.F. a.s. 1991) Věry Chytilové konfrontuje minulost s přítomností a občas z toho vzejde i vtip; jinak je ze snímku cítit bezradnost vedoucí jen k samoučelným hříčkám. Do kin se snad ani nedostala, stejně jako nebyl k vidění hraný dokument Jaromila Jireše *Antonín Dvořák* (FSB v koprodukcí s Francií).

Něco takového si ovšem soukromníci dovolit nemohou, u jejich prvních projektů je proto patrná snaha sázet na jistotu danou buď návazností na úspěšné divácké tituly – *Slunce, seno, erotika* (National film v koprodukcí s FSB 1991, r. Zdeněk Troška), *Discopříběh II* (Renata Film 1991, r. Jaroslav Soukup) – nebo známou knižní předlohou – *Tankový prapor* (Bonton 1991, r. Vít Olmer). Nad scénářem Tankového praporu se Olmer znovu sešel s Radkem Johnem, a tak můžeme po linii *Bony a klid – Ta naše písnička česká II – Tankový prapor* sledovat další dobově příznačný krok této dvojice, tentokrát už ke zřetelné komerci, byť ve Škvoreckého námětu stále ještě s jistým způsobem reprezentativním intelektuálním zázemím.

To už se nedá říci o *Černých baronech* (Space v koprodukcí s FSB, MTT a Riosport-Press 1992, r. Zdeněk Sirový), kteří sice vzhledem k popularnosti Švandrlíkovy takřka zlidovělé předlohy asi nezůstanou v návštěvnosti nijak pozadu, kteří však při svém nadbíhání nevysokým myšlenkovým nárokům zůstali i režijně zcela při zemi. Právě na látce *Černých baronů* můžeme už názorně sledovat zcela formální záměnu jednoho vnějšího řádu tvorby, ideologického, za druhý, ekonomický. Na jedné straně je to stav osvobozující z letitého traumatu, na straně druhé situace do budoucna tvůrce znovu potenciálně ohrožující, tak jak před tím varoval Jiří Menzel.

On sám přidržel se v *Žebrácké opeře* (FSB 1991) svého kopyta, jakkoli na sebe uvrhl adaptací Havlova textu podezření z konjunkturalismu. Jeho film je laskavým pohledem na lidské hříchy a marnost světa, zbaveným jak komplexů naší minulosti, tak touhy po uchvácení všech. Stejně jako Jan Svěrák v *Obecné škole* (FSB 1991) chce Menzel bavit, ale nikoli za každou cenu, a nechce jen svět popisovat, ale také o něm cosi hlubšího vypovědět. Zatímco ovšem Žebrácká opera je přece jenom poněkud sevřena havlovským intelektualismem, Obecná škola svou sdělností a zároveň nenápadně sdělovanou filozofií vztahu naší minulosti a přítomnosti pohybuje se už v řádu svéprávného nezávislého tvoření, které nejenom formuluje odpovědi, ale také znovu a jinak klade otázky. V tom je záruka úspěšného vzdoru novým, zvnějšku vnucovaným pravidlům.

SUMMARY

Answers Without Questions

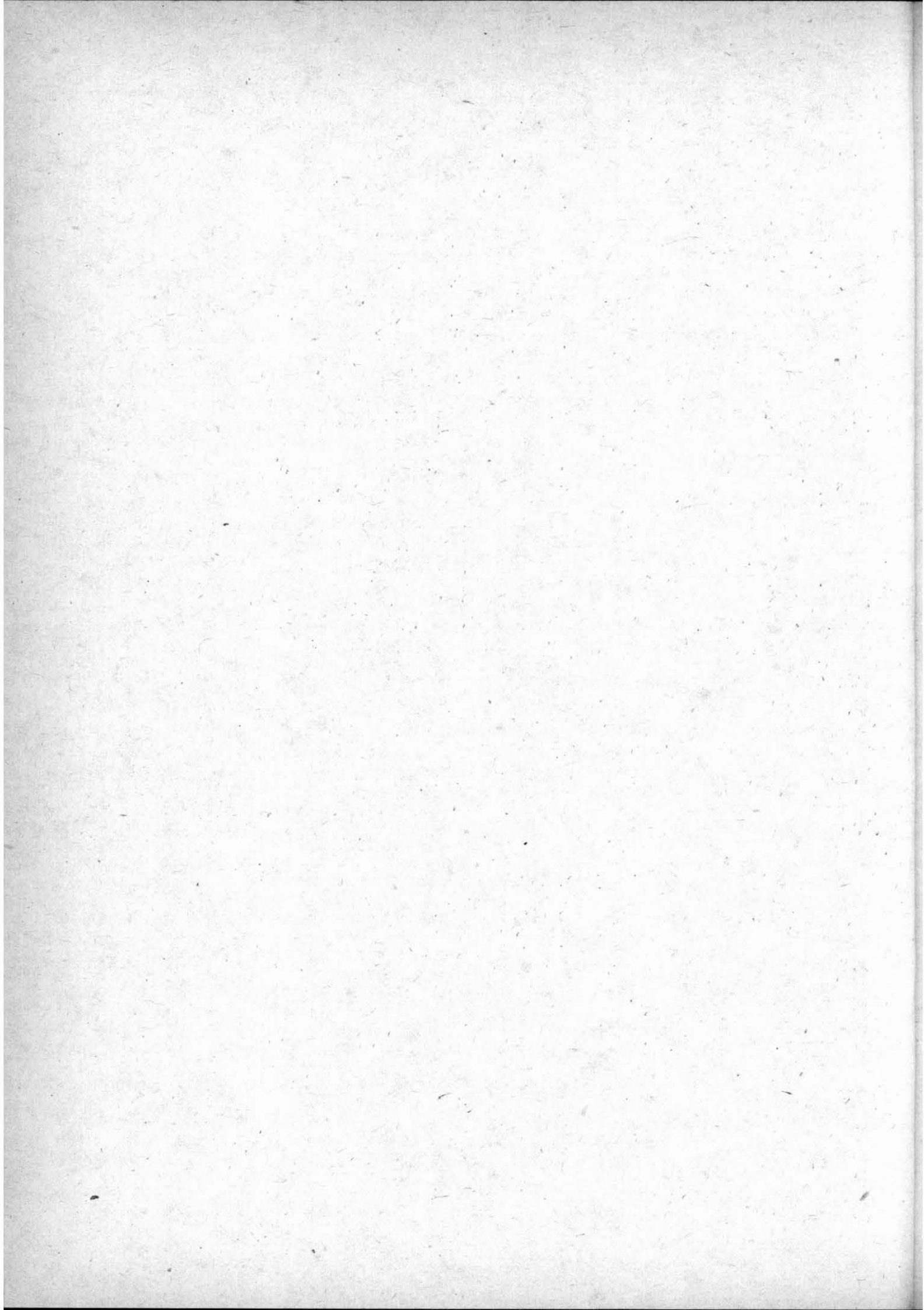
Jan Lukeš

The author directly follows up with his study *Questions Without Answers* (Illuminace 1989/1), which was written as early as before the change of political regime in Czechoslovakia in November 1989 and which tried to show both the imposed and unconscious limits of artistic creation arising under the force of totalitarian power on the examples of Karel Smyczek's film *Proč?* (Why?) and Vít Olmer's film *Bony a klid*.¹⁾ The coup d'état brought freedom, but at the same time, the author's hypothesis came true and „the myth of courage as a criterion of value of the created work“ was definitely carried off. The way how authors see things is suddenly reverted: whereas formerly the more radical ones tried to ask provocative questions to spectators at least, without being allowed to answer them, now, owing to the political change, they seem to know any answer to anything beforehand, without having put any really exciting human questions in their works.

In the first part of the study the author develops his reflection in the general level, coming out of the political controversy, which aroused as early as in the beginning of 1990 stimulated by the statements of Jiří Menzel about censorship having also its profits actually. The statement, which bred ill blood in the pained post-revolution time, had, according to the author, also its deeper metaphoric meaning: it was a warning before the situation where the creative order delimited so far by the dictate from without falls and it will not be compensated immediately with an immanent creative order. The most of the Czech present-day film-makers lack for such an order sorely, because they have worked so far under the conditions that they were obliged to delimitate their works and themselves in relation to power above all. That is why they find themselves defenceless before the new order which offers itself temptingly, again as a solution from without: before the money order.

The second part of the study - the review of the Czech film production since 1990 till the half of the year 1992 - follows the shift from the politically motivated subjects, where the last traces of the pre-November limits can be found, to the films where the aiming at the commercial success prevails over the inner conveyance. Thus, the Czech present-day production shows marked symptoms of a further incessant decline rather than a rise - with the exception of such films as Vorel's *Kouř* (The Smoke) or Svěrák's *Obecná škola* (The Common School). This is caused by far not only by such circumstances as the break-up of the state cinematography or the foreign competition but, paradoxically, also by the loss of inner integrity of the film-makers themselves in the new social circumstances.

1) It is a paraphrase on the film *Bonnie and Clyde*. „Bony“ is a specific Czech expression meaning a sort of cheques for purchasing Western goods; the English translation could read then: The Cheques And Quiet.



Z počátků scenáristiky v českých zemích

Stopovat detailně s náležitým faktografickým zázemím genezi scenáristiky je nespílitelný úkol, v českém prostředí obzvlášť. Nedostává se pramenů. Je ale celkem snadné představit si, jak mohlo ke zrodu této specifické literární filmové profese dojít. První filmaři byli kameramané-dokumentaristé, v jejich práci lze ovšem hledat již i zárodky práce režisérovy. Pořizovali filmové záznamy autentického, tedy nearanžovaného dění, pasivně dokumentovali vybraný výsek skutečnosti v určitém, „historickém“ okamžiku. Téměř současně se však zrodila i druhá, alternativní cesta filmu. V té šlo o to, tuto skutečnost před kamerou uměle vytvářet, inscenovat ji – jako to před diváky od nepaměti činilo divadlo.

Vstupem na tuto cestu vyvstala před filmaři přirozeně otázka inscenačního plánu. Snad se mohli po nějaký čas obejít bez písemné přípravy, snad jim stačilo mít takový plán v hlavě – dokud šlo o kratičké, inscenačně triviální anekdoty, dokud se na přípravě inscenačního plánu nezačalo podílet více osob, dokud se neutvořila mašinérie filmové výroby. Pak už se scénář stal nejen prostředkem k fixování tvůrčího záměru, ale i naprosto nezbytným předpokladem účelné komunikace mezi mnoha profesemi zúčastněnými na výrobě filmu. Proto kdekoliv se v prvních desetiletích existence filmu setkáme s nepřítomností literární přípravy, staneme před neklamným znakem začátečnictví, případně diletantství. Naopak rozvoj scenáristiky patří jednoznačně k dokladům profesionalizace filmové výroby i její případné umělecké ambicióznosti. Praxe (kinematografický) nejvyspělejších zemí to jasně dosvědčuje. Stačí připomenout francouzskou společnost Film d'Art, která v roce 1908 kontaktuje přední francouzské spisovatele, aby přispěli k uměleckému vzestupu filmu, nebo hollywoodskou praxi s jejími specialisty na jednotlivé typy scenáristických úkolů, jako byli například gagmani.

Zrod scenáristiky tedy souvisí s vývojem výrobního mechanismu filmového průmyslu. Ale stejně přirozeně v ní ústí i staletá praxe divadelní. Jevištní inscenace má svůj plán v dramatickém textu, i divadelní produkce tak založené na improvizaci

jako *commedia dell' arte* vycházely ze scénáře. Scénář, scenario, libreto byly jistě stejnou měrou i produktem profesionální divadelní rutiny.

V českém prostředí můžeme začít sledovat vývoj scénaristiky poměrně pozdě. Nejstarší dochovaná libreta pocházejí až z roku 1913. Zda měly hrané scénky z přelomu století nějaký písemný podklad, nevíme a v prvním desetiletí 20. století situace české kinematografie nikoho k žádným scénaristickým aktivitám nestimulovala. Pravidelná, resp. pravidelnější filmová výroba se zde rozbíhá teprve od počátku desátých let, a tím je také podmíněn pomalejší a zřejmě opožděný start české scénaristiky.

Jakkoliv může znít pojem „scenaristika“ u těchto prvních prací nadsazeně, chceme jím postihnout dvojí skutečnost: fakt vznikání textů určených pro film a zrod profese scenaristy (byť i jen potenciálního). Nikoho by nemělo překvapit, že žádný z nejstarších dochovaných „filmových“ textů nebyl zfilmován. Šlo vesměs o počiny spisovatelů, kteří nenáleželi k „filmovým kruhům“, které však film nějakým způsobem zaujal. Jejich texty se dochovaly buď v pozůstalostech, anebo byly publikovány. Naopak o scénářích realizovaných filmů, jejichž autoři se až na zcela ojedinělé výjimky pohybovali na periférii umělecké kultury, nevíme nic.¹⁾ Nesmíme také přeceňovat dobové hodnocení scénaristických textů. V očích současníků neměly „návrhy“ filmů žádnou zvláštní hodnotu. Nebyl ani žádný praktický důvod je uchovávat, nevyžadovala to tehdy ani výrobní, ani cenzurní praxe. Postoj české spisovatelské obce k filmu byl až do roku 1918 zcela vlažný, teprve poválečná konjunktura domácí filmové výroby přinesla určitou změnu.²⁾ Předválečná „spisovatelská“ libreta tvoří výjimku, která sice koresponduje se zahraničními trendy, ale na domácí půdě spíše jen předjímá vývoj budoucí.

Překážky spojené s prosazením svého námětu a jeho realizací vyřešili někteří spisovatelé již před první válkou způsobem vlastním jejich profesi. Oddali se literárnímu snění o vlastním filmu a z filmového libreta učinili literární žánr *sui generis*. Psali scénáře, jejichž realizaci by se sice jistě nevzpírali, ale nepočítali s ní a nijak o ni neusilovali. Vytvářeli tak vlastně fikce filmového libreta, prózy koncipované jako vize filmu. V takovéto vizi pak ovšem mohla zářit jakákoliv filmová hvězda. Františku Langrovi – uvidíme dále – padl do oka John Bunny, „libretisté“ Devětsilu se později zase zhlédli v Chaplinovi. V každém případě jde o zvláštní kapitolu v dějinách české literatury, která se od Františka Langra odvíjí přes devětsilské vyznavače avantgardního filmu až k surrealistům druhé půle 20. století.³⁾ Jenom na okraj upozorníme na jiný raný a zcela zapomenutý příklad podobné „filmové expanze“, a to z oblasti divadla. Shodou okolností rovněž v roce

1) Nejstarší dochované libreto realizovaného hraného filmu je *Zlaté srdéčko* z roku 1917 od Josefa Švába-Malostranského; je uloženo v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila pod názvem *Zlaté srdéčko*.

2) K tomu srov. Ivan Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu*. In: Filmový sborník historický 1 (Film a literatura), Praha 1988, s. 33–72.

3) Srov.: Viktoria Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha 1978; Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Texty č. 7 (interní tisk ČSFÚ), Praha 1978; Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: Filmový sborník historický 3. Praha 1992, s. 137–174; Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*. Praha 1991.

1913 vydal Josef Šváb Malostranský kabaretní scénku Nezdárný syn, parodující filmové představení v biografu.⁴⁾

Tři nejstarší známá filmová libreta z českých zemí vyšla v listopadu roku 1913 v Lipsku v knize nazvané *Das Kinobuch*.⁵⁾ Byla to sbírka „kinostücků“, kterou uspořádal dramaturg divadla Maxe Reinhardta Kurt Pinthus.

V předmluvě Pinthus výslovně ponechává na čtenáři, zda bude brát knihu jen jako žert několika literátů, nebo jako vážnou snahu přinést filmu nové impulsy. Sám ji však zjevně bere vážně, jinak by své úvodní slovo nekoncepoval jako seriózní teoretickou studii. Pokusil se v ní zformulovat teorii „kinostücku“, rozuměj filmu objevujícího a využívajícího specifické možnosti filmového média. Kategoricky odmítl adaptace divadelních her (Kinodramen), linii „divadelního“ filmu, kterou označil přímo za scestnou.⁶⁾ Svou neohraničeností prostoru je podle Pinthuse film blízký spíše románu, ale i filmy natočené podle prozaických předloh nejsou než pouhými jejich ilustracemi. „Scestí a úpadek kina začal v okamžiku, kdy kino zapomnělo na svou vlastní podstatu, kdy se stalo nesamostatným, kdy se vydalo filmovat literární díla, která byla k dispozici.“⁷⁾

Pinthus zdůrazňuje tři základní výrazové prostředky filmu: 1) neohraničené prostředí, 2) pohyb, a to jednak jako gesto, jednak jako tempo a 3) situace, trik umožňující dát spatřit nevídané. A tyto tři základní prostředky spojuje člověk a jeho osud. V kině chce však člověk zažít to, co se mu v obdobných situacích v životě nikdy nepříhodu. Nechce jen vidět něco realistického. Chce, aby toto realistické bylo vyzdviženo do ideální, fantazijní sféry. Ve filmu má být svět pln dobrodružství, má být protkán raritami. A to, co láká naše smysly, všechno to podivuhodné, exotické a zvláštní musí být spojeno s tím, „...co probouzí naše srdce: lidský osud, lidský skutek, milostný příběh, zrada, obětavost, intriky, veselé pozorování světa, drásavý zármutek, napětí, dobrodružství, klid“.⁸⁾ Takový byl v kostce Pinthusův ideál filmu a každý z přispěvatelů sborníku k němu spěje po svém.

4) *Nezdárný syn. Smutnohra „za vlasy přitažená“*. Kinematografická parodie od Jos. Švába-Malostranského. Švábova knihovna č. 591-592 (dvoulíst). Uloženo v divadelním odd. Národního muzea v Praze pod sign. b 4935.

5) *Das Kinobuch*. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914; druhé vydání: Verlag der Arche, Zürich 1963. Kniha obsahuje následující libreta: Richard A. Bermann, *Leier und Schreibmaschine*; Walter Hasenclever, *Die Hochzeitsnacht*; František Langer, *Der Musterkellner*; Else Laskerová-Schüllerová, *Plumm-Pascha*; Philipp Keller, *Die Seuche*; Elsa Asenijeffová, *Die Orchideenbraut*; Max Brod, *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten*; Kurt Pinthus, *Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt*; Julie Jolowiczová, *Die rote Laterne*; Albert Ehrenstein, *Der Tod Homers oder das Martyrium eines Dichters*; Otto Pick, *Florians glückliche Zeit*; Ludwig Rubiner, *Der Aufstand*; Paul Zech, *Der große Streik*; Arnold Höllriegel, *Galeotto*; Heinrich Lautensack, *Zwischen Himmel und Erde*; Franz Blei, *Kinodramen*.

6) Je zajímavé, že navzdory tomuto rezolutnímu postoji i energii vložené do vysvětlení alternativního a vlastně programového pojmu „Kinostück“ stojí v podtitulu prvního vydání knihy: „Kinodramen von...“ A neméně zajímavé je, že druhé, dokumentární vydání z roku 1963 toto nedopatření odstraňuje, podtitul zde zní: „Kinostücke von...“

7) Kurt Pinthus, *Einleitung: Das Kinostück*. In: *Das Kinobuch*. Zürich 1963, s. 21. (V prvním vydání měl úvod název: *Kinostück. Ernste Einleitung für Vor- und Nachdenkliche*.)

8) Tamtéž, s. 25.

„...toto není žádné vysoké umění,“ upozorňuje závěrem Pinthus, „žádné umění duše, žádné divadelní umění. Píšeme jen kusy pro kino, ne pro divadlo.“ (Jak zde nevzpomenout na Šaldovu charakteristiku filmu jako „uměnička“!⁹⁾) „A mícháme dohromady všechno, co je v kině možné, vážné a směšné, krásné a hrozné; a právě k tomu ošklivému je připojena zmírňující ironie.“¹⁰⁾ Každý čtenář má možnost si ve své fantazii tato libreta promítnout, být sám sobě režisérem. Proto je vlastně lhostejno, uzavírá Pinthus, zda se někdy objeví na filmovém plátně, nebo zda „...zůstanou, jak vznikly: kinem duše“.¹¹⁾

Po padesáti letech se v předmluvě k druhému vydání Pinthus rozpomíná na okolnosti vzniku „své“ sbírky filmových libret. Počátkem roku 1913 podnikl s několika přáteli (byl mezi nimi vedle pozdějších přispěvatelů sborníku i Franz Werfel) výlet do Dessau. Zde společně navštívili jakýsi zastrčený biograf, v němž zhlédli prý velmi špatný film natočený podle nedávno vydaného románu Otto Pietsche. Tento zážitek podnítil mezi mladými spisovateli živou diskusi na téma literát a film. Věděli, že někteří spisovatelé zpracovávají pro film různé literární předlohy, ale neznali ani jediný případ literáta, který by napsal pro film původní námět. Nedlouho nato, podnícen ještě mocným dojmem z proslulého italského filmu *Quo vadis?*, vyzval Pinthus různé spisovatele ze všech německy mluvících zemí, aby mu poslali původní filmový námět. Odpovědělo celkem 15 většinou mladších autorů (až na výjimky narozených v osmdesátých letech), z nich jeden napsal místo libreta dopis (Franz Blei), jiný naopak zaslal libreta hned dvě (Richard A. Bermann, druhé pod pseudonymem Arnold Höllriegel). Muselo k tomu dojít již někdy zjara roku 1913. Pinthus dokonce cituje (zdroj bohužel neuvádí) dopis jednoho z účastníků sborníku, Otto Picka, malíři Alfredu Kubinovi již z února 1913: „Všichni teď zkoušíme psát filmová libreta! Skýtají možnosti, které by Vás musely lákat...“¹²⁾

Jestliže česká kinematografie v roce 1913 ještě zdaleka nedorostla filmovým ambicím Pinthusova kroužku, německý film se naopak právě v tomto roce umělecky probouzí. Vzniká Wegenerův významný film *Pražský student* (*Der Student von Prag*, r. Stellan Rye) podle scénáře Hannse Heinze Ewerse, své první dva filmy natáčí největší německý divadelník té doby Max Reinhardt, umělecké úspěchy slaví v Německu Asta Nielsenová a v tomto výčtu bychom – spolu s Pinthusem – mohli pokračovat. Už před první světovou válkou se začínala ozřejmovat umělecká potencialita filmu, rodilo se a sílilo tušení nového uměleckého druhu. Vůči tomuto pohybu byla mladá umělecká generace samozřejmě vnímavější. Zájem spisovatelů zúčastněných ve sbírce *Das Kinobuch*, ochotných zadat si s filmem a riskovat tím svou literární reputaci, toto vše jenom potvrzuje. V té útlé knížce jako by se zhmotnilo něco, co „viselo ve vzduchu“, a není podstatné, že ji literární kritika téměř nezaznamenala a filmová produkce přehlédla zcela.

9) Srov.: *Anketa o biografech*. „Samostatnost“ 26.5. 1912, č. 145, s. 2.

10) Kurt Pinthus, *Einleitung: Das Kinostück*, s. 27.

11) Tamtéž, s. 28.

12) Kurt Pinthus, *Vorwort zur Neu-Ausgabe*. In: *Das Kinobuch*. Zürich 1963, s. 16.

Mezi oněmi 15 autory figurují dva pražští Němci a jeden Čech. Max Brod, Otto Pick a František Langner. Jejich společná účast na německém knižním projektu je jen z dalších dokladů toho, že se pražská německá kultura nerozvíjela v takové izolaci, jakou jí přisoudily pozdější interpretace.¹³⁾ Česko-německé město Praha, v té době naprostá filmová provincie, vstupuje účastí tří pražských spisovatelů na tomto knižním projektu do evropských filmových dějin, žel právě jen tímto jediným krokem. Přitom pražskou odezvu Pinthus obzvlášť vyzdvihuje.

V pětadvacetiletém Františku Langrovi, jediném „cizinci“ v té německé společnosti, probudila Pinthusova výzva (nejspíše zprostředkovaná Pickem nebo Brodem) krátkodobý zájem o kino, který se nevyčerpal jen jedním příspěvkem. V srpnu 1913 shrnul svůj pohled na film v teoretizující stati *Stále kinema*.¹⁴⁾ Charakterizoval zde literátův pocit z filmového média: spisovatel cítí, že film nějakým způsobem zasahuje do jeho „métier“, „zde by se dalo asi něco dělat,“ říká si. Ve srovnání s dramatem postrádá však Langer v „kinematu“ duchovní hloubku. Poezie zde má – parafrázujeme Langrův text – jen čistě praktický charakter. Až na fotografii světla a stínu nic výtvarného nás nezaujme. Náš zájem o film probouzí souhra, která je dílem režiséra, a hra gest, která je dílem hercovým, tedy obě stránky dramatické reprodukce, výslednice praktické činnosti divadelníků. Úkolem literáta je nalézt podklady pro režii. Propůjčuje kinematografu svůj duševní majetek, ale literárně ještě nezpracovaný, protože ve filmu – domnívá se Langer – k slovnímu výrazu nedochází. Mezi filmem a spisovatelem není žádných nutných vztahů. Nápad může režisérovi dodat kdokoli, netřeba jeho původce vztahovat k jedné profesi. „V Lipsku vydá na podzim Kurt Pinthus knihu takovýchto podkladů pro film. Že do ní psali jediné literáti, jest zcela vedlejší.“¹⁵⁾ Film nemůže literátovi poskytnout větší míru uspokojení, nanejvýš jen radost ze hry, z vtipu. Možnost změny, možnost vývoje filmového média k vyšším uměleckým metám Langer sice nevylučuje, ale je v této věci zdrženlivý, ba skeptický. „Prozatím opravdu zde nemá literát co dělat, vše jest věcí režiséra. Kinema jest fotografováním režie. Literát k ní píše jen režiséřskou knihu. Ale ta se na vlastní jeviště přece nedostane.“¹⁶⁾

V pohledu na film jako médium umělecky inferiorní se Langer shoduje s Pinthusem, byl to ostatně názor sdílený tehdy všeobecně. A přece tyto spisovatele lákalo vyzkoušet ve filmu své síly. Něčím je provokovala a vzrušovala ta železná nutnost myslet v obrazech. Langer se, jak vidno, do světa filmu příliš nehrnul, nebyl hnán ambicemi stát se filmovým autorem. Jsme nakloněni uvěřit, že jeho tvůrčí motivací skutečně bylo – pohlát si. Na film si vzpomněl již ve své povídce *Výstřel* z roku 1912, když si hned za titulem výslovně vyhradil zpracování pro kinematograf.¹⁷⁾ Pinthusovi poslal do Lipska „píerotovskou“ anekdotu s hořkým koncem *Vzorný číšník*. Daly by

13) Srov. Gabriela Veselá, *Židé v pražské německé literatuře*. In: Ctibor Rybář, *Židovská Praha*. B.m. 1991, s. 210–258.

14) František Langer, *Stále kinema*. „Lidové noviny“ 21, 27.8. 1913, č. 234, s. 1–2.

15) Tamtéž, s. 1.

16) Tamtéž.

17) F.L., *Výstřel*. „Humoristické listy“ 55, 1912, č. 33, s. 388–389.

se v ní vystopovat autorovy názory na film. Velký prostor vytváří v libretu pro herecké kreace a zároveň klade (zvláště ve scénách z luxusní restaurace) velké nároky na onu „souhru“, jíž přikládá takovou váhu. Počítá zřejmě i s tím, že by prostředí přímořského letoviska dodalo filmu specifickou atmosféru.

V únoru 1914 vyšlo Františku Langrovi, tentokrát už v Čechách, tiskem další libreto, „návrh na filmovou veselohru“ *Bunny v šatně*.¹⁸⁾ Vzniklo možná pod dojmem již vydaného Pinthusova sborníku, který ač datován 1914, vyšel již koncem roku předchozího. Zde se už Langer skutečně oddává ničím neomezovaným hrátkám. Libreto píše na tělo svému oblíbenému americkému komikovi Johnu Bunnymu. Vymyslí pro něho takovou zápletku, aby jej mohl provést pestrrou směsicí prostředí i situací (Bunny a divoké šelmy, Bunny mezi lupiči, Bunny ve zběsilé honičce pronásledován strážníky). Navíc ještě celé libreto opatří ironickým podčarovým komentářem, v němž vystupuje jako náruživý propagátor kina a jeho užitečných funkcí. Řetězová kompozice této situační veselohry nám připomene jediný Langrův realizovaný film z této doby – *Noční děs* (r. J.A. Palouš, 1914), který má obdobnou výstavbu jako *Bunny v šatně*. Jeho zápleтка je založena na stejném principu – na několikanásobné změně držitele titulního „předmětu“. V prvním případě si příslušnice ženského pohlaví postupně předávají jednoho muže, až nebožák dokoluje zpět k vlastní ženě, ve druhém si zase náhodní chodci noční Prahou předávají mrtvolu, až se konečně ukáže, že „mrtvola“ je živá.¹⁹⁾ Langrova působnost ve filmu se tímto prakticky uzavřela, s jedinou výjimkou z počátku třicátých let, kdy se podílel na scénáři pro film Josefa Kodíčka podle vlastní hry *Obrácení Ferdyše Pištory* (1932).

Devěťadvacetiletého Maxe Broda zaujal biograf souvislostí mezi filmem a snem. Fascinovala ho možnost filmu zhmotnit snění, z ní také učinil základní dějový princip svého libreta *Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*. Střety snu s realitou jsou zde hlavním zdrojem napětí, jejich harmonickým splynutím příběh ústí v happy end. Fantastické rozuzlení hodné šestákové literatury, v němž se – jak to má být – „happyendově“ pointují všechny motivy, přináší odměnu nejen mladému snílkovi, ale i jeho dobrodružné četbě (Nick Carter, Karel May), jíž se dostává společenského uznání, neboť její nesporná užitečnost byla plně prokázána.

Otto Pick, jen o půl roku starší než Langer, se později stal významným překladatelem české literatury do němčiny. On také přeložil Langrovo libreto psané původně česky. I jeho příspěvek *Floriánovy šťastné časy* je utkáno z motivů, v nichž si libuje triviální literatura. Akceptování filmu jako lidové zábavy, pouhého

18) František Langer, *Bunny v šatně*, „Topičův sborník literární a umělecký“ 1, 1913–1914, č. 5 (28.2. 1914), s. 230–236.

19) Ve vzpomínce, kterou si v roce 1960 od Langra vyžádal Václav Wasserman, píše autor, že jej v Hlavově kavárně požádal J.A. Palouš o nápad na film pro vinohradské herce. „Přinesl jsem tedy nápad sepsaný na dvou půlarsích a začalo se to točit za Paloušovy režie. U většiny snímků jsem musil být přítomen, protože jsem na místě musil svůj nápad doplňovat detaily a vysvětlovat. [...] Pak jsem odjel na frontu, konec se už točil bez mého napovídání a herci i režisér si při tom po libosti zařádili.“ LA PNP, f. František Langer, k. 2, 51/13.

„uměnička“, které lze povznést jen ironickým či parodickým nadhledem, všechny tři autory spojuje.

Zcela jiného rodu je ovšem libreto **Karla Matěje Čapka Choda**, v roce 1914 čtyřiapadesátiletého novináře a prozaika, redaktora Národních listů. Pod názvem *Provázek od počasí* zpracoval pro film na podzim 1914 svou prózu z roku 1902 *Dar svatého Floriána*.²⁰⁾ Co jej k tomu pohnulo, nevíme, ale zřejmě psal své libreto s představou, že bude realizováno. Pokud by totiž šlo o literární žánrový experiment jako v předchozích případech, jistě by se jej snažil publikovat.

Ve scénáři doznala literární předloha celé řady změn vyvolaných především potřebou zjednodušit dějovou strukturu. Upozorníme zde na jediný a nejzávažnější posun, který nebyl vynucen tímto tlakem a který tedy můžeme chápat jako autorovu záměrnou variaci vlastní látky. I když zůstává zachován zázračný dar, kolem kterého se točí veškeré dění, totiž šňůra od počasí, mění se dárcem. Svatého Floriána, ochránce před požáry, nahrazuje v libretu Čapek Chod králem skřítků a spolu s ním mění i motivaci „darovacího aktu“. V předloze dochází k obdarování Jírovce vlastně nedopatřením: nedůvtipný (a ješitný) světec neprohlédl Jírovcovu (ješitnou) povahu a obdaroval jej kouzelnou šňůrou v domnění, že prosazením světcova jména při zasvěcení nové kaple myslel Jírovec na něho, zatímco Jírovec, rovněž Florián, myslel na sebe. Satirický klíč v líčení maloměstských poměrů se objevuje již v této výchozí situaci. V libretu však Matěj (tak se ve „filmové“ verzi jmenuje Florián Jírovec) opravdu dobrý skutek vykoná (osvobodí krále skřítků z želez) a za tento skutek dobré vůle je jako v pohádce odměněn předměty nadanými kouzelnou mocí – a hned také varován před jejich zneužitím. Tradiční pohádkové schéma, které je v předloze parodováno, získává v libretu zpět svou vážnost. Maloměstská satira je zde kontrastně orámována vážným světem pohádky i s jeho mravními maximy.

Aby byl výčet nejstarších dochovaných libret úplný, je třeba zde uvést ještě dvě scenáristické verze *Psohlavců*, které na jaře 1914 vypracoval Alois Jirásek z podnětu Jaroslava Kvapila.²¹⁾ I v tomto případě autor předpokládal realizaci libreta.

V první polovině desátých let vznikly za účasti spisovatelských osobností vlastně jediné dva filmy – Langrův *Noční děs* a Kvapilův *Ahasver* (1915). Všechny ostatní námluvy spisovatelů s českým filmem zůstaly v této době oslyšeny, nepovšimnuty, nevyužity. Jakkoliv trvalo ještě dlouho, nežli film jako umělecký druh akceptovala i kulturní elita, získat v jejích řadách spolupracovníky rozhodně nebyl úkol neřešitelný. Tvůrčí potenciál, kterým pražské prostředí zjevně disponovalo už před první světovou válkou, ležel až na zmíněné dvě výjimky ladem. Mohl možná generovat vlivný umělecký proud, který v české kinematografii chyběl po

20) Libreto se dochovalo v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila. Zřejmě z tohoto faktu vyvozují filmoví historikové tradovanou tezi, že Čapek Chod zaslal své libreto Kvapilovi k posouzení. Pokud je pravda, že spisovatel nabízel toto své libreto ještě v roce 1919 společnosti bratří Deglů, jak tvrdí Zdeněk Štábla, pak se ovšem mohl rukopis libreta dostat ke Kvapilovi jinou cestou a hlavně později. (Srov.: Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. 1896 – 1945*. Sv. I. (Interní tisk ČSFU) Praha 1988, s. 262.

21) Obě verze libreta jsou publikovány v příloze ke studii cit. v pozn. 2.

celé meziválečné období. Před válkou však bránilo užším kontaktům spisovatelů s filmaři začátečnické stadium domácí produkce. Po válce ovšem začalo být postupem času stále více zřejmé, že zakopaný pes vězí v kulturním obzoru českých filmových kruhů a že jejich tolikrát deklarovaná umělecká ctižádost se vybíjí toliko ve verbální rovině.

Ivan Klimeš

FLORIÁNOVY ŠTASTNÉ ČASY

Florián, mladý polní hlídač, leží na mezi a bezstarostně vzhlíží k nebi. Jeho povolání ho občas nutí k tomu, aby se vztyčil a hnál se za kluky, kteří kradou ovoce. Jednoho z nich se mu podaří chytit. Přivleče jej zpět, hoch naříká a chce se vysmeknout ze svého kabátku, aby utekl. Jeho kamarádi se skryli v obilí a hážou kameny na polního hlídače. Tu se blíží auto. Pasažéři dávají zastavit. Blíží se zámecký pán a jeho krásná dcera s hosty z města. Hrabě chválí Floriána pro jeho ostražitost, poručí mu však, aby hoča pustil, když se dcera prosebně podívala na něj a také na polního hlídače. Komtesa se zeptá, zda by s ní chtěl tančit na zítřejší vesnické slavnosti. Auto odjíždí. Florián leží v trávě a oddává se blaženému snění. Sotva si všimne zemědělců vracejících se z práce. Dobírají si ho a on se posléze zvedne a běží zpět do vsi.

Odebere se k Brigitě, hezké děvečce, kterou miluje. Zatímco ona při dojení sedí pod krávou – zapadající slunce září červenavě dovnitř vikýřem chlěva –, vypráví jí Florián o setkání. Když však se k ní chce chovat něžně, Brigita odmítne a říká: „Jen si jdi k zámecké slečince!“ Cítí se dotčen a jde do hospody. Tam sedí hraběcí řidič a hraje si na kavalíra. Když se zeptá Floriána na hezkou Brigitu, polní hlídač se zvedne a pronese s předstíraným chováním: „Co je mi po ní?“

Na zpáteční cestě z hospody to Floriána žene k Brigitině oknu. Šplhá vzhůru po žebříku. Tu ze zahrady vyskočí řidič, který ho sledoval, a posvítí na něj kapesní elektrickou svítilnou. Florián klna odkvapí.

Příštího dne, v neděli, je ve vsi velká slavnost. Pod širým nebem jsou postaveny stánky, tísní se tu vesničané v pestrých venkovských krojích, stoupají vzhůru barevné balónky. Od kostela se blíží auto zámeckého pána. Hrabě, uctivě pozdravován, si prohlíží stánky, kde si něco koupí. Nakonec se blíží ke střelnici, kde nabíjí pušky Florián a lesník. Komtesa a hosté z města chtějí střilet. Florián smí komtese pomáhat. Ukazuje jí cíle a ceny. Ona se staví nešikovně, aby mu dala příležitost jí to vysvětlit. Dotkne se její paže. Usmívá se na něj. Řidič to vidí a rozhodne se, že Floriánovi provede nějaký kousek.

Předvádějí se venkovské tance. Panstvo se tance zúčastní. Florián smí tančit s komtesou. Řidič se přiblíží k Brigitě, tančí s ní a prozrazuje jí Floriánovu nevěru. Naléhavě jí domlouvá. Panstvo jde pěšky domů. Florián tu opojeně stojí. Potom se ohlédne po Brigitě, vidí ji v rozhovoru s řidičem

na lavičce, spěchá tam, domlouvá jí, ta ho chladně odmítne, řidič vstane, oba se dostanou do pŭtky, Florián se vrhne na řidiče, ten se mu vyhne, takže Florián si v pádu poraní čelo. Velké pozdvižení, Brigita obvazuje Floriánovi ránu. Panstvo se blíží. Komtesa se vyleká, když vidí Floriána krvácet. Jakmile spatří Brigitu, mrzutě se odvrací. Hrabě hrozí řidiči, kterého považuje za opilého, a vtiskne polnímu hlídači do ruky bolestné. Panstvo odjíždí domů. Florián se probere, všimne si peněz a hodí je potulnému obchodníkovi, jenž mu nabízí své zboží, stužky a mašle pro Brigitu, která u něj zděšeně klečí. Podomní obchodník se odvděčuje losem do loterie, který Florián s úsměškem strká do kapsy. Brigita se o něj něžně stará. Změkne, a když jí vysvětlí stav věcí, smíří se s ní a oba se rozhodnou, že se brzy vezmou.

Florián žije dále jako dříve, civí do oblak a sní. Jednoho dne, je již podzim, se objeví auto. V něm sedí podomní obchodník a mává tažební listinou. Floriánův los získal hlavní výhru. Radost, událost k nevíře. Triumfálně vjíždějí oba do vsi. První je, že Florián chce od potulného obchodníka odkoupit auto; protože je najaté, nejde to. Potulný obchodník vysvětluje Floriánovi, že ovšem musí jet do města, aby si vyzvedl vyhrané peníze. Florián se řítí za Brigitou, chce ji ihned vzít s sebou do města, ona mu nevěří, on jí slibuje, že pro ni později přijede a rozloučí se se všemi vesničany. Na zámku není přijat, poněvadž je tu návštěva.

Ve městě: Florián si vyzvedl výhru. Podomní obchodník z něj peníze vylákal a zasvětil jej do radostí velkoměsta. Někdejší hlídač pole si hraje na velkého pána a je stálým hostem ve všech nočních lokálech, kde je nápadný pro svoji štědrost a neohrabanost. Má auto a černocha jako řidiče a bydlí v domě na nábreží. Služebnictvo si najímá ze zástupu patolízalů, kteří se k němu mají v nočních lokálech. Všude ho doprovázejí a dělají mu společnost. Je ho vidět v divadle sedícího samotného v lóži, zatímco jeho kumpáni v livrejích drží obsazenu celou řadu. Občas se vynoří podomní obchodník, aby mu navrhl nové bytové vybavení a dřívější nábytek dal prostě odvézt. Vykořisťováním Floriána se z podomního obchodníka stal zámožný člověk a ještě své peníze rozmnožuje lichvářskými obchody. Pokouší se zavést Floriána do společnosti mladých světáků, aby ještě více dokázal svoji finanční sílu, tím že vystavuje na odiv své přátelství s bohatým Floriánem. Ale Florián se necítí dobře mezi těmito lidmi, kteří ho při hře připravují o peníze a otevřeně mají legraci z jeho nešikovnosti. Straní se každé společnosti. Obklopen houfem svých služebníků užívá života. Jednou při letecké produkci spatří krásnou komtesu v sousední lóži. Ona ho v jeho groteskním, neschopnými krejčími - které mu přivedli jeho sluhové-kumpáni - zhotoveném a špatně padnoucím obleku nepozná. Chtěl by jí imponovat, pošle

podomního obchodníka k pilotovi s pověřením, aby od něj letadlo odkoupil. Po krátkém smlouvání se letadlo stane za obrovskou částku Floriánovým majetkem. Odebere se ke stroji a chce sám vzlétnout. Dostane se mu poučení, že to není možné. Tu poručí jednomu ze svých sluhů, aby nastoupil s pilotem, když se předtím užaslému publiku oznámí, že bohatý Florián získal letadlo a vzal letce do svých služeb.

V lóži, kde je panstvo z Floriánova domova, ho mezitím poznali, a když se připravuje k tomu, že se se zamilovanými gesty přiblíží ke komtese, celá společnost se vzdálí. Florián to nechápe a v ohromení, jež se brzy změní v nevrlost, dá letadlo po přistání spálit.

Příštího rána přinese sluha zámeckého pána písemné varování před jakýmkoli pokusem o přiblížení a napomenutí, aby mírnil svoji marnotratnost. Florián je rozezlen a pošle bývalého podomního obchodníka, aby mu pro útěchu přivedl nejžádanější kurtyzánou ve městě. Ta se stane jeho metresou a v každém směru ho využívá, s celým služebnictvem ho podvádí a odmítá pouze podomního obchodníka, který si ji posléze získá tím, že jí opatří veškeré zbývající Floriánovo jmění a společně s ní zmizí.

Jedné noci přijde Florián domů a vidí, že je vše ztraceno: žena i peníze. Jen ve své náprsní tašce objeví ještě značnou částku. Zuří a lítá všemi pokoji, které mu poloprázdně zejí v ústřety, poněvadž podomní obchodník už zase objednal nové zařízení. Skříně jsou však vyprázdněny, sluhové nevědí o ničem, jelikož noc s Floriánem proflámovali. Pošle pro podomního obchodníka a zničen se zhroutí, když se dozvídá celou pravdu. Když se probere z mráкот, oheň v krbu ho poprvé upozorní na obraz Brigity a na domovské pastviny a louky. Přepadne ho touha zanechat všeho přepychu a vrátit se domů. Ani zbývající peníze si nechce ponechat. Zavolá si služebnictvo a dá připravit k večeři skvělou hostinu.

Večer: Tabule je báječně prostřena, Florián ještě uděluje příkazy, panuje všeobecné rozrušení. Když uhodí devátá hodina, je vše připraveno, sluhové stojí za židlemi, ale nikdo se neobjevuje. Florián se chytí za hlavu: Nepomyslel na to, že k hostině se musí někdo pozvat... Rychle rozhodnut nechá ušklíbaní se sluhové sednout k tabuli, musejí se ovšem sami obsloužit, nosit jídla atd.

Na chvíli Florián zmizí a objeví se potom ve svém prostém obleku, v němž přišel do města. V proslovu sdělí žasnoucím kumpánům, jak se věci mají. Že již nemá ani halěr a je jim opět roven: „Takže budme ještě jednou veselí, zítra je všechno zase jako dřív!“ Zklamání druhové si však myslí, že jen žertuje, dále pilně popíjejí a konečně všichni v podroušení usnou. Tu se Florián zvedne, projde hromadou ležících páté přes deváté a dá se na cestu k domovu.

Při západu slunce ho vidíme sedět na mezi vyčerpaného, ale přece jen doufajícího, protože myslí na Brigitu. Tu se blíží prázdné auto. Jede pomalu. Poznává hraběcího řidiče a těsně k němu přimknutou Brigitu.

Florián klesá v slzách.

Přeložil Milan Hubený

* * *

Max Brod

JEDEN DEN ZE ŽIVOTA KÜHNEBECKA, MLADÉHO IDEALISTY

KRÁTKÁ PŘEDMLUVA

Díky vývoji technických myšlenek může filmová kamera docílit nové umělecké efekty. Vztah rozlehlé krajiny k milostné scéně je např. pro jeviště nepředstavitelný, ledaže ho vykouzlí všemocné slovo. Proměny, přízraky, skoky z řeky na vysoký most, takové věci rád vidím – v kině. Jedna z ještě málo využitých možností tkví v tom, že se v kině mohou objevit čiré fantazie ve své osobité existenci. Tak by třeba bylo možno, kdyby to někoho zajímalo, předvést „básníka při práci“. Jeho inspirace vystupují z jednotlivých kusů nábytku, ze sacího papíru, na který upřeně hledí, zabrán do myšlenek, krystalizují, vhodně se mění, upravují, až možná nedostižně podnítlí dojemné „usmíření mezi otcem a synem“ v jeho románu. – Na těžké technické myšlence je založen i následující film, jež chceme po jisté úvaze pojmenovat „Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty“.

Kühnebeckova cesta do školy

Mladý idealista se probudí. Je mu dvanáct let, chodí do gymnázia. Poněvadž se báječně vyspal, je ihned v nejlepší náladě, což vyjadřuje heroickým úšklebkem s natažením paží. Celý svět je pro něj skvostným snem. Pro koho by ve dvanácti letech nebyl! Teď však musí Kühnebeck do školy, a to pěkně svižně, protože je pozdě. – Cestou zaslechne kolovrátek. Jeho námořnický obličej okamžitě prozrazuje blažený zájem. Vzkročí do dvora domu, kde hraje kolovrátek. Je okouzlen krásnými melodiemi. Ihned se kolovrátek mění v malý orchestr, sám flašinetář v dirigenta. Zdi dvora

zůstávají, orchestr sedí na improvizovaném pódiu. Nejprve informace pro publikum: „Jak vypadá kolovrátek v Kühnebeckově fantazii.“ Nakonec hudební nadšenec oběhne pulty houslistů a padne dirigentovi kolem krku. Vtom je tu ovšem skutečnost: užaslý flašinetář hledí za gymnazistou, který utíká pryč. – Podobně dochází k jiným přerušením cesty do školy. Ve výloze obchodníka s obrazy se mědirytina „Benátská projížďka na gondole“ proměňuje v živoucí scénérii Benátek, když se jakoby kouzlem roztáhne po celém zorném poli. Atd. Nadšený Kühnebeck, jemuž se nabídlo tisíc divů, vstupuje jako benátský šlechtic rozkošnický do nudné školní třídy, kde je panem profesorem neprodleně odstojen, znovu uveden zpět do hodin matematiky (= realita) a vzhledem k pozdnímu příchodu, jaká hrůza, zapsán do třídní knihy.

Dolarový strýček

Oběd. Rodina se vůči idealistovi chová nevraživě, poněvadž „lístek s důtkou“ oznamuje neúspěch jeho studia. Přece jen se však chová docela srdnatě, jelikož se před jeho snícíma očima mění domácí jídla ve velkolepé pokrmy šlechticů. Brzy se jeho duše naladí ještě výše, protože právě přichází dopis ohlašující brzký příjezd bohatého strýčka z Ameriky. Fotografie je přiložena. – V odpolední samotě svého pokoje sní nyní Kühnebeck nad školními sešity o příjezdu dolarového zázračného muže. (Že je to sen, lze zjistit z toho, že postava gymnazisty u psacího stolu zůstává stále v popředí.) Teď nastává bláznec. Nádražní hala. Vystupování z vlaku. Kühnebeck spěchá vstříc strýčkovi, jenž ho tiskne velmi srdečně na svoji hrud'. Nyní je všemu otroctví konec. Poněvadž Američan nemá na hlavě nic menšího než vysoký papírový kuželovitý klobouk se všemi hvězdami Unie, jako na automatické stiknutí tečou peníze z jeho nadmutých kapes u kalhot a dvě dlouhé čáry zlatých mincí vyznačují na cestě lodní brázdu, ve které skotačí veselí delfini velkoměstského publika. O Kühnebeckovy nejsmělejší potřeby se přirozeně stará zvláštní zlatý proud z kapsy u vesty obrovského farmáře, jenž se s bujným smíchem mezi širokými plecemi prochází po všech promenádách, vysvobozuje gymnazistu ze školy a jako dar mu přiřkne celá knihkupectví, protože oba jsou velmi horlivými knihomoly. Do shonu kolem vlajkami exoticky vyšňořeného cizincova auta zasáhne (ó, realito!) otcova ruka, uchopí snílka za ucho a zatáhne ho do jeho šatny. Neboť nyní mají jít skutečně všichni na nádraží, strýčkovi naproti. Tatáž nádražní hala jako ve snu se teď zdá skutečná, tentýž čekající Kühnebeck, vjíždějící vlak, vystupující houf lidí, – jen strýc je zcela jiný. Hlava sice fotografii odpovídá, ale jinak je údajný milionář pořádně škrobený, téměř nuzně oblečený, chová se staře,

nenápadně a usedle a ani při míjení knihkupectví neprojevuje přirozené velkolepé nákupní či rozhazovačné manýry. Kühnebeck nevynechá příležitost, aby při večeři přichozího upozornil na zajímavou četbu. Ukáže se, že strýc není přítelem literatury. K nesmírnému zklamání idelaisty dokonce živě přisvědčuje rozhořčení rodiny, která se pohoršuje nad čtenářskou vášní gymnazisty. Tak mu nezbyvá nic jiného, než aby se se svými knížkami (Nick Carter, Karel May) odplížil na půdu do své obvyklé literární skryše. Číst doma má totiž zakázáno.

Chycený pronásledovatel

Zde již neváhá zasáhnout zápleтка tolik potřebná pro film. – Dobře jsme si všimli, že současně s milionářem vystoupil podezřelý Apač, který jej neúprosně pronásleduje všemi kontinenty, aby ho (kvůli dědickému právu) sprovedil ze světa. Tento zlosyn se také ihned vplíží do domu, kde je Američan hostem, a ukryje se na půdě, zatímco nic netušící rodina sedí v pohodě pohromadě u stolu a domnívá se, že je konečně po pronásledování, které jim strýc vyličil. Mezitím je mladý Kühnebeck zabrán do žhavých dobrodružství detektivního románu, který se odehrává před jeho očima v podkrovní komůrce. Čtenář sám se stává detektivním mistrem. Ve skutečnosti však jedna služebná považuje individuum potácející se mezi vězeňskými zdmi, sklepními nálevnami a mučírny New Yorku za špeha slídícího po zlodějích, který se chce tímto podivným způsobem učinit nenápadným. Služebná přivolá policistu. Ten vnikne rušivě do Kühnebeckových představ o honičce na zločince. Představy se vytrácejí, nastupuje realita. Vyskakuje Apač, který si myslí, že je pronásledován. Revolver, výstřely. Policista se zapotácí. Ale na místě je Kühnebeck, jenž s opravdovou odvahou splňuje svoji vybájenou roli jako „nepřítel zločinu“, Apače, zaplétajícího se do pokračování jeho četby, s mladickou vervou povalí a zadrží, až na jím způsobený poplach přiběhne celý dům, četníci, otec, matka, sestra a americký strýček. V zajatci strýc pozná svého úhlavního nepřítele. Nyní se ukazuje jeho skutečně velkorysá vděčnost. Peníze, bankovky. On, všední člověk, je přece jen milionář. Celá rodina pocítuje požehnání. A tak mělo gymnazistovo fantazírování přece jen zlaté dno. A všichni jsou jednou provždy vyléčeni ze svého předsudku proti literatuře, což nikoho netěší více než autora tohoto filmového návrhu.

Přeložil Milan Hubený

* * *

VZORNÝ ČÍŠNÍK

V nejvybranější restauraci jednoho přímořského letoviska mají vynikajícího číšníka. Dokáže v jedné ruce balancovat s jídly pro celou mnohohlavou společnost, proplétá se mezi stoly a židlemi, aniž se jich dotkne; báječně podává jídla, nalévá a vykonává pohyby rukou, je prostě ve svém oboru dokonalý (téměř se zručností akrobata). Do restaurace dochází společnost pánů obletujících známou herečku Mirandu. Číšník je obsluhuje. Vždy si počíná s obvyklou bravurou, nespouští však přitom pohled z krásné mladé dámy, do které se posléze a konečně zamiluje. Uhádne se to již ze způsobu, jak u stolu, u něž bude ona sedět, zdobí prostírání vázami květin a květinami a jak pro ni vybírá nejjemnější ovoce a pečivo.

Posléze ho jednou přece jen napadne toužebné přání nějak se k této kráse přiblížit. Ale jak? Jeho oblek je příliš jednoduchý, než aby se mohl odvážit k ní ve společnosti přistoupit, ani jeho prostředky nestačí na to, aby jí nahradil celé to hejno jejích obdivovatelů. Konečně dostává dobrý nápad. Mladá dáma chodí každý den na pláž. Tam, o tom je přesvědčen, se nebude nijak lišit od ostatních návštěvníků díky uniformitě, již mu propůjčují plávky. Koupí si tedy elegantní plavky a jde na pláž. Ihned nato vyjde z kabiny mladý muž atletické postavy a příjemného zevnějšku. A pak má před ostatními plážovými hosty ještě jednu výhodu: jako dítě pobřeží je výtečným plavcem. Předvádí své umění: jakoby náhodou se přiblíží ke skupině, jejímž středem je herečka Miranda, skáče do vody, potápí se, vynáší nad hladinu kameny a mušle a soustřeďuje na sebe pozornost. Herečka sleduje jeho výkony s napětím, až posléze, aby vyzkoušela jistotu neznámého plavce, vhodí do vody svůj náhrdelník. A plavec ho vynese z mořského dna. Tak se spolu seznámí.

Vidí se nyní častěji. Herečka ho stále vyhlíží a ve dnech, kdy přichází, úplně zanedbává ostatní společnost. Hrají si jako malé děti na písku, jsou veselí a šťastní. Ale kdo je a čím je, to se ta dáma od něj nedokáže dozvědět. Představil se prostým jménem, to jí ovšem nestačí. Když někdy spolu, zahalení do svých koupacích plášťů, sedí v plážové restauraci nebo když se s ní prochází, povídá si s ní, naprosto vždy na ni působí dojmem dokonale vychovaného kavalíra. A ona je přesvědčena, že pod jeho prostým jménem se skrývá jiné, daleko vznešenější. Ale marně se snaží o něm něco dozvědět. Vždy odchází dříve než ona, pokaždé náhle a nedostižně zmizí.

A večer, vždy zcela změněn svým frakem a účesem, ji obsluhuje se strnulým, nehybným obličejem při večeři a zůstává zcela nepoznán.

Na pláži se jí stává stále milejší a nenahraditelnější, bez něj se nudí, vyhlíží ho a spěchá mu v ústřety, když ho vidí, jak se blíží. Projevuje mu stále více přízně a snáší, když se jí dotýká, líbá jí ruku, prokazuje jí drobné něžnosti, až mu jednoho dne nabídne tvář a ústa k polibku. Stejného dne se však rozhodne, že se o tomto muži, kterého začíná milovat, všechno doví.

Příštího dne na něj upozorní svou komornou, která se potom postaví u východu z pláže. Skutečně ho pozná mezi odcházejícími. Vidí ho mizet ve dveřích hotelu a vrátný jí řekne, že onen muž je zaměstnán v restauraci jako číšník. A komorná o všem informuje svou paní.

Herečka zuří. Muž, kterému dávala přede všemi přednost, jemuž tolik dovolila, do nějž se téměř zamilovala – je pouhý číšník. Uražena myslí na pomstu.

Večer v restauraci nosí číšník hory jídel v ruce a na natažené paži na stůl, který opět vyzdobil ohromným množstvím květů. Tentokrát se však dáma na něj dívá. Zrozpačítí. Neklade jídla tam, jak byla objednána. Hosté jsou překvapeni. Dáma se směje. Jeho ruce se začínají třást. Poznala ho? Při příštím chodu opakuje své pohledy i úsměv a střídá je s lhostejností. Číšník si není jist, snad ho přece jen nepoznala. Ale i jeho chování znejistí; nešikovně drží talíře, mísy, poháry. Vysmívají se mu. Ze vzorného číšníka je rozpačitý, bezmocný muž. Zdá se mu, že ho chce dáma oslovit – vylije víno na stůl. Dáma se k němu obrátí – on polije sako jednoho pána. Hosté ho považují za opilého. Přinese nová jídla. Stejná historie. Teď mu již všechno padá z rukou. Je směšný a nešikovný. Kompot, omáčky, víno přistávají na šatech hostů, a když se k němu herečka s hlasitým smíchem obrátí, nechá všechno spadnout; pánové uskakují před roztékajícími se jídlly, avšak stále nové chody padají k zemi a zanechávají své stopy i na krásné toaletě herečky. Hluk a zmatek. Číšník stojí zahanbený a rozpačitý, zavolají hoteliéra a ten na žádost dámy ihned propouští nešikovného číšníka ze svých služeb.

Příštího dne stojí číšník s kufříkem u přístavního můstku a čeká na pobřežní parník, aby se pustil někam jinam za hledáním jiného místa; a těsně při můstku proplouvá plachetnice, v ní sedí včerejší společnost. Jakmile ho dáma spatří, začne se jízlivě smát. Nyní chápe, že jej poznala a pomstila se mu.

Tu se posadí na svůj kufřík a dá se do pláče.

Přeložil Milan Hubený

* * *

BUNNY V ŠATNĚ

(Návrh na filmovou veselohru)

Hlavní osoba: *Bunny*. (Je asi padesátník, vysoký 170 cm a váží 170 kg. Tedy žádný krasavec a žádný mladík.)

Předehra

Velkoobchodník Wertheimer čte ve své kanceláři inzerát konkurenční firmy Tietzovy:

VELKÁ ÚLEVA PRO KUPUJÍCÍ MATKY

Poněvadž matinky kupující v mém obchodním domě musí dělití svoji pozornost mezi kupované zboží a děti, jež je provázejí, pokusil jsem se právě o novinku, která bude kupujícími matkami jistě přivítána s jásotem. Zařídil jsem totiž šatnu pro děti, které zde mohou býti na celou dobu pobytu kupujících dam odevzdány k uschování. Dítě bude vráceno jenom po odevzdání příslušné známky, takže mýlka jest vyloučena. Maličtí obdrží předměty ke hře, občerstvení, pečlivý dozor atd.

V úctě

Tietz

Pan Wertheimer je rozrušen obchodním trikem své konkurence. Chodí energicky po pokoji a vymýšlí něco, čím by tento nápad překonal. Konečně se vítězoslavně udeří do hlavy, usedne a posílá do všech žurnálů toto oznámení:

OHROMNÁ ÚLEVA PRO KUPUJÍCÍ MANŽELKY

Jak jest známo, největší obtíží a překážkou dam při kupování zboží jsou provázející manželé. Nejen že dáma jest nucena dělití svoji pozornost mezi výběr zboží a střežení manžela, který zatím vrhá ohnivě pohledy na prodavačky, ale manžel také to jest, který brání v kupování ustavičným naříkáním na špatné výdělky, nedostatek peněz apod. Aby tomuto zlu byl učiněn jednou provždy konec, zařídil jsem ve svém závodě šatnu pro manžely. Dáma, která manžela šatně svěří, obdrží stvrzenku, jedině po jejímž odevzdání jí bude manžel vydán. Jeho ztráta jest nemožna. Nad manžely bude vykonáván pečlivý dozor, k zábavě jim budou poskytnuty konzervativní a poučné a slušné ilustrované nejrodinnější časopisy. Kouřiti, hráti v karty, píti nápoje obsahující alkohol jest nejprísněji zakázáno.

V úctě

Wertheimer

Konkurence je skvěle překonána.

Hra

I.

Bunnyova paní chystá se na cestu do Wertheimrova obchodního domu. Bunny musí otevírat svou pokladnu, což mu nepůsobí žádnou radost. Útěchou mu je jediné, že žena na několik hodin odejde a že zatím bude si moci nejenom zdřímnout, k čemuž se již chystá, ale také dokonce zajít si třeba do kavárny ke svým přátelům. Ale žena znala jeho záměry. Přinutí jej, aby se obul a oblékl límec a doprovázel ji. Bunny zuří, ale neodvází se odporovat.

Následuje ženu k Wertheimrovi.

U vchodu Bunnyova paní používá nového zařízení a odevzdá svého manžela v šatně pro manžely. Dostane náhradou známku a Bunnymu známka se stejnou číslicí je pověšena na krk. Nato je pan manžel uveden do depotu. Tam sedí na židlích kolem zdí již řada manželů, jejichž obličeje mají zakřiknuté a unuděné vzezření. Čtou Gartenlaube, Woche a úřední noviny a pijí nanejvýše sodovku. Zatím manželka jde a vybírá své potřeby. Látky na šaty, klobouk, boty, slunečník, šněrovačku atd. U kteréhosi oddělení se setká se svou nejlepší přítelkyní. Aby si s ní mohla pohovořit, odejdou do cukrárny,

kde vesele mlsají. Po chvilce spatří obě ještě jiné dvě nejlepší přítelkyně, a aby si mohly sdělit své novinky, odejdou společně do kavárny ve třetím poschodí, kdež svačí. Tam čtou program biografu, který je zláka, a tak odejdou všechny do biografu, jenž má zvláštní dvoranu. Pak ještě zajdou do pátého poschodí na chvíli si poslechnout cikánskou kapelu, kterou diriguje hezký nový primáš.*)

Bunny sedí a čeká; znenáhla jsou všichni ostatní manželé vyzvednuti z depotu a zbývá jedině Bunny, který dlouhou chvíli usíná na židli.

Ale jeho paní se stalo neštěstí. Na dlouhé pochůzce zapomněla kdesi - nevím již kde - taštičku se stvrzenkou na uloženého manžela. Hledá ji zoufale, ale marně: taštička i stvrzenka zmizela. Běží do šatny a chce, aby jí jejího manžela vydali. Zřízenec projevuje jakousi ochotu a přivádí paní k Bunnymu, jestliže v ní uzná svou ženu, že by jej vydal. Ale Bunny spatří ji a vzpomene si, jak mu zkazila celé odpoledne, spánek i kavárnu, a zhrozí se nad tou spoustou balíků, kterými je jeho žena obtížena a jež by musil nést, a proto svoji ženu zapře.***) Jeho žena marně vyčítá a pláče, musí odejít nakonec bez Bunnyho a nést si své balíky domů sama.

Avšak taštičku i s poukázkou na muže v šatně nalezne jakási stará panna. Poukázka na jednoho manžela! Je všecka rozechvěna a tiskne ji bouřlivě k srdci. Konečně odebere se do šatny, aby si manžela vyzvedla. Bunny nudí se již dokonale, a když nadto spatří, že tato dáma nenese žádných balíčků, nechá se vydat.

II.

Nová majitelka Bunnyho je stará, hubená, dlouhá, oblečená jako hastroš, má ošklivý klobouk a ošklivé boty. Jedině sympatické na ní jsou vlasy a hezké zuby.

Když si Bunnyho odvádí, všimne si nejdříve snubního prstenu na jeho ruce. Ihned mu jej sejme a zahodí. Pak se do získaného muže něžně zavěsí a stále se usmívajíc a pokukujíc na něj, vede jej po ulici až do domu, kde bydlí. Zazvoní u svých dveří a otevřít přijde stará obtloustlá paní, její matka. Všoupne Bunnyho před sebou a následuje ho.

*) Tyto poznámky, které jsou většinou rázu polemického, poněvadž hájí cenu a význam biografu proti jeho odpůrcům, nesouvisejí však s dějem, kladu úmyslně pod čáru.

Tak právě toto místo, kde Bunnyova paní chodí po obchodním domě, kupujíc, mlsajíc, divajíc se na biograf a naslouchajíc koncertu, má pedagogický význam, neboť ukazuje divákovi, co všechno člověk nalezne v budově takového velkého obchodního domu.

**) Zde opět setkáváme se s takzvanou tragickou vinou. Uvidíme, jak bude pro tuto lež Bunny trpět, takže jsme nuceni uznat, že biograf může vykonávat mohutné morální vlivy.

Své matce představí Bunnyho jako svého ženicha. Bunny je na rozpacích a neodvažuje se ničeho namítat.

Přichází i slečnin otec a Bunny je znovu představen jako ženich. Starý pán pohnut přinutí snoubence, aby si klekli, a požehná jim. Bunny je u vyjevení.

Je slavena rodinná večeře. Když nevěsta poručí, musí ji Bunny políbit. Pak si do ubrousku utírá ústa. Na stůl přichází víno a Bunny statečně přihýbá. Jest veselejší i trochu rozpustilý. Nevěsta mu chvílemi padá kolem krku, což Bunnyho pokaždé vzpamatuje. Potom rodiče diskrétně zmizí, aby nechali snoubence o samotě. Bunny dělá, co může, aby se ubránil něžností staré panny. Je to však marné. Až konečně Bunny uchýlí se ke lsti a předstírá ospalost. Myslí si, že bude propuštěn domů. Ale nestane se tak. Je mu ustláno v sousedním pokoji, aby tam spal.

Lehne si, ale když kolem nastane ticho, vyplíží se ke dveřím. Leč dveře jsou zamčeny. Přistoupí k oknu, zda by tudy neunikl, ale byt je ve třetím poschodí. Konečně rezignovaně ulehne a usne.

Nazítří rodinná snídaně.

Pak musí s nevěstou na procházku, aby její přítelkyně jí mohly závidět ženicha. Nevěsta jde zavěšena do něho, vlastně drží pevně Bunnyho za rukáv.

Potom rodinný oběd. Bunny je zoufalý ze vši té rodinnosti.

Po obědě, když otec a matka se vzdálí, požaduje nevěsta opět projevy něžnosti. Ukazuje na tvář, na krk, za ucho, kam všude chce dostat hubičku. Bunny se marně odvrací. Konečně nezbyvá mu nic, nežli se jí bránit. Při sebeobraně Bunnyho stalo se neštěstí: strhl jí s hlavy vlasy. Byly falešné. Nevěsta vykřikne a omdlí. Přiběhne matka a vidouc omdlelou dceru, nejdříve jí vyndá z úst zuby, aby je v mdlobě nespolkla, a podá je Bunnymu, aby je držel. Byly umělé. Konečně nevěsta se vzpamatuje. A tu spatří v rukou Bunnyho své zuby a své vlasy. Je pokořena a nešťastna. Konečně se vzchopí, nasadí si klobouk, zuby a paruku a ježto vidí, že s Bunnym ničeho nepořídí, odvede jej opět do Wertheimrova obchodního domu. Uloží jej zase v šatně a poukázku strčí do příruční kabelky jakési cizí dámy, která vybírá psí náhubky. Pak se ztratí a již ji neuvidíme.*)

III.

Tentokráte dáma, v jejíž kabelce ocitla se poukázka na Bunnyho, je velmi hezká a elegantní, statné postavy. Když pohlédne do kabelky a nalezne

*) Tato kapitola nemá žádného praktického nebo mravního účelu. Nesmíme zapomínat, že kinematograf kromě jiných povinností také musí sloužit zábavě, a proto vyjadřují obrazy tohoto druhu čistě kinematografický l'art-pour-l'artismus pro přihlížejícího diváka.

tam neočekávaně lístek, je překvapena. Pak, nepochybně že je romantického ducha, neváhá a jde k šatně a dá si vydat Bunnyho.

Tentokráte je Bunny tím, jenž se zamilovaně dívá a zamilovaně špulí rty. Jde ochotně se svou novou velitelkou, která jej naloží do taxametru. Tentokráte Bunny se pokouší v šeru vozu ulovit hubičku, ale je odražen pádnou ranou a sedí pak tiše. Taxametr se zastaví před pěknou vilou, na které je tabulka:

*M^{LLE} LAVEDANE,
krotitelka dravé zvěře*

Tou je nynější vládkyně Bunnyho. Projdou zahradou, kde jsou umístěny klece s pantery a jaguáry a několika lvy a tygry. Bunny zachovává od mříží klecí uctivou vzdálenost. Je uveden do pokoje, kde M^{lle} Lavedane přemýšlí, co činit s neočekávaným darem náhody. Bunny ovšem myslí jediné na všelijaké něžnosti, ale pevná ruka mladé dámy odkáže jej na druhý konec pohovky. Konečně M^{lle} Lavedane chce z Bunnyho učinit svého kompaňona a vyučit jej v krocení dravé zvěře. Začne tím, že jej vezme s sebou, aby dravce krmil. Vyjdou do zahrady, Bunny nese maso, ale příliš úzkostlivě se vzdaluje klecí. Nyní je uveden v činnost bičík, který si dáma vzala s sebou, a Bunny se přiblíží ke klecím. Nakonec omdlí strachy a tu M^{lle} Lavedane má za to, že dopolední lekce by mohla být již u konce. Džber vody Bunnyho vzpamatuje. Při obědě zase Bunny činí marné pokusy chovat se nezpůsobně. Kdo by to o něm řekl, že je takový záletník!

Odpoledne nová lekce: M^{lle} Lavedane přivede si do pokoje nějakého dravce, aby jej cvičila. Přítomný Bunny zděšeně utíká z pokoje, leze na věšák, kamna, skříně (to vše pod ním padá) a tak uvede v pěkný stav všechny pokoje slečniny. Až konečně krotitelka, která následovala bestii, jež se hnala za Bunnym, oba dostihne a dostanou svůj díl Bunny i zvíře.^{*)}

Slečna Lavedanová však vidí, že se Bunny k tomuto zaměstnání naprosto nehodí, a protože neví, jak jinak ho použít, nasadí mu klobouk a vede jej ze dveří. Bunnymu se ovšem nechce z její hezké přítomnosti, ale pouhý velitelský posunek jej pohne k poslechnutí. Slečna jej naloží opět do auta,

^{*)} V těchto místech spisovatel má strašné potíže se svou fantazií. Rád by její nesmyslnost vyhnal až do nemožností, dal vylézat lvům zpod postele, pardálům ze skříní, krokodýlu z umyvadla a hroznější z perin a uprostřed toho všeho pobíhat vyděšenému ubožáku Bunnymu. Avšak ve světě zakořenila se víra v pravděpodobnost tolik, že začíná zasahat i do dějů v kinematogramech, a člověk podlehně její sugesci, takže se snaží nepřekročit možných mezí.

odveze k Wertheimrovi a uloží v šatně. S lístkem, který obdrží, prochází chvíli budovu a pak zpozorujíc malou školačku, která si kupuje bonbóny, dá jí se šelmovským úsměvem lístek darem.

IV.

Malé děvčátko s taškou na zádech prohlíží si dárek, lístek, na němž je vytištěno:

ŠATNA Č. X.
*Poukázka na jednoho manžela.
Vydá se jen po odevzdání tohoto lístku.*

Pak jde k šatně a malé holčičce, která sotva dosahuje hlavou k pažení, je stosedmdesátikilový Bunny vydán. A Bunny, kterého odpoledne strávené u krotitelky učinilo poslušným, následuje beze slova děvčátko. To jej vede ulicemi až domů, kde bydlí, a schová Bunnyho ve svém pokojíčku. Nato odejde a večerí s rodinou. Několik kousků jídla schová do kamen a přinese je Bunnymu k večeři. Po večeři musí ji vzít Bunny na klín a hrát si s ní. Pak si však děvčátko vzpomene, že musí dodělat své úlohy. Ale místo aby je udělala sama, dá Bunnymu pero a sešit, aby se učil za ni. Bunny musí počítat početní úlohu, což mu dá strašnou námahu. Počítá však špatně:

$$2 \times 17 = 36, 19 + 21 = 80, 54 - 30 = 34, 28 : 7 = 8 \text{ atd.}$$

Ale holčička je spokojena a chystá se jít spát. Bunny ji musí svléci a zout ji botičky, uložit a přikrýt. Nyní se děvčátko chce pomodlit, ale pak si vzpomene, že má Bunnyho, a poručí mu, aby se pomodlil místo ní. A Bunny se neodvážá odmítnout. Pak ještě je požádán, aby vypravoval pohádky, a tedy je povídá, dokud dítě neusne. Potom sám hledá koutek, kde by mohl spát, a nalezne jej uprostřed hraček. Tu noc spí Bunny uprostřed panenek své nové velitelky.

Ráno děvčátko ho vzbudí, musí ji umýt, učesat a obléknout, a když něco udělá k její nelibosti, tváří se starý pán velmi nešťastně. Děvčátko jde opět snídat a přinese od snídaně Bunnymu housku, již s chutí sní. Pak má slečinka jít do školy, ale tu přemítá, kam Bunnyho schovat, aby ho služka při uklízení nenalezla. Po chvilce hledání a zkoušení, zdali by se nevešel za kamna, pod postýlku, uzná, že je jedině šatník vhodným úkrytem, a zamkne do něho Bunnyho, ačkoliv se dveře šatníku celé prohnou, tak jeho prostoru Bunny vyplňuje. Ale služka, která přijde potom do pokoje, nepozoruje ničeho.

Zatím ve škole učitelka prohlíží úlohu a najde v ní spoustu chyb, holčička dostane pětku. Je rozhněvána na Bunnyho, který přece ji psal místo ní; proto jakmile přijde domů, vyndá jej ze šatníku, vyhubuje a pak jej odvede zase do šatny u Wertheimra. Lístek, který obdrží, zahodí na zem.*)

V. (a poslední)

Mezi kupujícími osobami tlačí se ženština, jejíž zevnějšek projevuje její příslušnost k nejspodnějším vrstvám společenským. Právě když loví z kapsy jakési dámy peněženku, spatří pohozený lístek ze šatny. Očekává – snad neumí ani číst –, že jí zaň bude vydán nějaký kabát nebo aspoň deštník. Proto je nelibě překvapena, když jí v šatně přivedou Bunnyho. Poslala by jej asi zpět, kdyby právě nevešel strážník přivolaný pokřikem okradených. Zavěsí se tedy do Bunnyho, strážník si prohlíží podivnou dvojici, ale Bunny vzbudí v něm tolik důvěry, že v něm nevznikne žádné podezření.

Zlodějka odvádí si Bunnyho nyní domů jako štít. Vede jej úzkými uličkami až do předměstí, kdež sestoupí s ním do sprosté nalejvárny, kde se scházejí pobudové všeho druhu. Ti jsou překvapeni novým členem své společnosti a tropí s Bunnym všelike žertíky.

Poplácávají ho poněkud silněji po ramenou a zádech, narážejí mu klobouk apod. Bunny musí pít sprostou kořalku a kouřit špatné doutníky a vzpírání mu nic nepomáhá.

Zatím se banda radí o nějakém podniku pro tuto noc, a když ulice ztichnou, vypraví se na lup. Otevřou jakési dveře a vniknou do bankovního závodu, kdež vypáčí pokladnu. Bunny musí srdnatě pomáhat, až se celý zpotí. Lupiči pokladnu vyprázdní, a když se již chystají odejít, chytanou Bunnyho a zavřou jej do ní místo peněz, které odnášejí.**)

***) Ráno ve veselé náladě přichází majitel závodu, aby začal úřadovat. Otevírá nedobytnou pokladnu, ale z ní se vykutálí Bunny. Bankéř omdlí překvapením a Bunny použije toho, aby uprchl na ulici. Leč je zpozorován několika strážníky, chodci, roznašeči novin atd., kteří ihned tuší, že něco

*) Zde tato kapitola předvádí něžnou část kinematografické poezie. Vždycky, když vystupují na filmu děti, je to něžné a všechny i budoucí maminky mezi diváky vyrazí své „Á“ nebo „Jé“. To nevadí, že třeba utrhávají mouchám nohy nebo když (jako v našem případě) chová se toto ženské dítě s největší rafinovaností svého zlého pohlaví k nebohému, těžce zkoušenému muži. Ovšem nijak netvrdím, že tento obraz č. IV. je zrovna stvořen k tomu, aby zvyšoval mužské sebevědomí nebo budil úctu žen k mužům.

**) Tato část reprezentuje zase nezbytnou romantiku ve filmu.

***) V následující partii objevuje se obvyklá a v každé řádné veselohře naprosto nutná scéna „honění“. Avšak v takové míře a rozsahu jako v tomto snímku nebyla ještě nikdy viděna. Proto bude zcela správné, objeví-li se v reklamních notickách a na plakátech, že tento film „jest ojedinělý“, převyšuje „vše dosud kinematografy vytvořené“, „jest nepředstizitelný“ atd.

provedl, a začnou jej pronásledovati. Kolem právě jede vagón elektrické dráhy a Bunny vskočí do něho. Podplácí řidiče, aby zvětšil rychlost. Pronásledovatelé naskáčí do tramvají, které jedou po téže trati – jsou to asi 2 – 3 vagóny jedoucí za sebou, a protože je honců mnoho, navěsí se kolem dokola a vzadu, i na střechy vylezou. A tak ujíždějí, tramvaje se pronásledují, na žádné stanici se nezastavují. Leč trať má konečnou stanici a na ní by byl Bunny dostižen. Naštěstí je zde stanoviště automobilů a Bunny vskočí do prvního z nich. Auto jede zase do města. A pronásledovatelé, jakmile ve svých vagónech dojedou, najmou zbylé taxametry a ujíždějí za Bunnym. Jede jich aspoň deset, každý natřískán lidmi.

Bunny se děsí, že již neunikne. Než vtom právě jede jeho automobil kolem Wertheimrova domu a Bunny uvidí svou ženu, která tam právě vchází. Seskočí z vozu, běží k ní a na kolenu prosí, aby ho zachránila. Jeho paní vyžaduje na něm přísahu, že ji nikdy nezapře a vždy jí bude poslušen, a Bunny přísahá a přísahá. Vtom jsou již pronásledovatelé v dohledu a tu je mysliti na záchranu. Paní Bunnyová vezme svého manžela a dá jej znovu do šatny. Pak lístek pečlivě uschová a jde po nákupech. Celý dav pronásledujících vehrne se dovnitř a zpozoruje Bunnyho. Bunny se děsí nad tím, co se stane. Strážníci žádají, aby jim byl vydán. Zřízenec krčí rameny: Jen po odevzdání stvrzenky. Bunny vidí, že je zachráněn, a vyplazuje na strážníky jazyk. Jeho pronásledovatelé musí odejít bez Bunnyho.

A když pak se paní Bunnyová vrací a Bunnyho v šatně si vyzdvihne, pan manžel poučen několikadenním trápením bez vyzvání se hrne po balících, jimiž je obtížena, a blaženě se tváře nese je domů.

Dobrou noc!

* * *

PROVÁZEK OD POČASÍ

I.

*„Není zelí jako zelí, některý je zeličko
někerý je nemaštěný, některý jen maličko.“
Chodská písnička*

V hlubokém lese, který jde do kopce, zaměstnán je chodský drvár svou těžkou prací s pařezem.

V poledne přinese mu jeho žena oběd, brambory se zelím.

Děsně unaven, sedne drvař k jídlu, ale hned prvním soustem pozoruje, že zelí je nemaštěné.

Jeho žena zatím pozoruje vykonanou práci i vytýká muži, že málo udělal.

Z toho je hádka, v níž silný muž podlehne jazyku své chatrné ženy, ta jej umluví tak, že sedne na bobek a ucpe si uši.

Žena vysype mu na hlavu zbytek rendlíku, odejde.

Matějovo dobrodružství po obědě

Jen zvolna probírá se Matěj ze svého ohromení a opatrně obzírá, není-li jeho žena nablízku.

Zprvu se mylí, máje zato, že slyší její hlas, pozoruje však, že to někdo jiný, vzchopí se a drápe se do největší houštiny, až najde po hlase nařikajícího skřítku chyceného v železech na lišky za bradu.

Matěj se lekne a bojí se skřítku, ale pohnut jeho prosbami, dá si říci a vyprostí jej z pasti.

Skřítek je velmi vděčen, ale chová [se] důstojně a blahosklonně.

Má však velký hlad.

Matěj nemá, co by mu dal, leč náhle se mu rozbřeskne a zve skřítku s sebou.

U pařezu leží jeho kazajka a v ní půl pecnu chleba, jež skřítek spořádá až milo, promění chléb v kýtu a častuje Matěje.

Nyní projeví se Matějovi, je králem skřítků a vybízí Matěje, aby vyslovil nějaké přání, jež dojde splnění.

Matěj nevěří a pochybuje ještě stále.

Král skřítků chopí jeho sekeru, přejede prstem její ostří a podá ji Matějovi.

Matěj tne jednou, kořen pařezu, který předtím vzdoroval jak železný, přetne náraz a tak všechny ostatní kořeny pařezu.

Matěj skáče radostí.

Avšak král skřítků vezme jeho páku, obejde ji prstem a podá ji Matějovi.

Ten pákou odvalí pařez tak snadno, jako by to byl pařez z lepenky. Pila řeže dokonce sama.

Jásaje a tanče kolem pařezu objímá sekeru i páku. Konečně nastrčí králi i palici k učarování.

Ale král skřítků vida nyní, že se Matěj přesvědčil o jeho moci, vyzývá jej, aby vyslovil své přání.

Matěj máje dosti na tom, čeho získal, odmítá, avšak král skřítků stojí na svém s velikou energií.

Matěj přemýšlí usilovně a nesmírně obtížně a teprve po chvíli mu rozbřeskuje:

Chtěl bych umět prorokovat počasí!

Nyní je na králi skřítků, aby přemýšlel kterak.

Chvíli stojí zadumaný a potom rozhodne:

Do zítřka do rána má být přání tvé splněno!

Král skřítků odchází, provázen poklonami Matějovými, na pokyn krále zůstane.

Matěj chvíli v úžasu stane, potom však popadne sekeru a seká kolem sebe do stromů ulétajících jak stébla.

Dosti silný smrček praští jej přes hlavu a Matěj se vzpamatuje.

II.

Skřítků král plní slib

V Matějově jizbě po půlnoci.

Hluboká tma, přerývaná blesky bouře.

Při světle blesků lze zřít oba manžele spící na svých lůžkách.

Bouře a nepohoda stále hroznější.

Otevřou se dveře a v nich objeví se král skřítků, blesky téměř nepřetržitě.

Matěj již dávno procitl a posadil se na posteli. Markyta, jeho žena, spí, jako by ji do vody hodil.

Král přistoupí a kývá na Matěje, ten se vzchopí a jde králi vstříc a král mu dá do ruky velký střepec, jehož šňůra jde otevřenými dveřmi ven.

Matěj přijme i dá se vést králem, který vede jej dveřmi.

Bouře ve svém zuření ustává.

Oba jdou chodbou, až se dostanou do takzvané černé kuchyně přímo pod komínem.

Šňůra se stále krátí, a když oba stojí pod komínem, naznačí král, aby Matěj šňůru pustil.

Stane se tak a šňůra visí volně komínem dolů.

Král - co tomu Matěj říká?

Matěj tuze se diví, ale ještě nechápe.

Úplněk měsíce svítí komínem na oba.

Král skřítků vyloží Matějovi zkusmo, co šňůra znamená.

Zatáhne málo, měsíček přestane svítit, zatáhne víc, začne poprchávat.

Ještě víc - prší, jen se leje.

Ještě víc - blesky, kroupy a vítr tříská dveřmi.

A Matěj pochopí, že má v ruce provázek od počasí, může počasí nejen prorokovat, ale i dělat.

Děkuje srdečně králi skřítků, je radostí bez sebe.

Král je velice milostiv, ale najednou zvažní a žádá na Matějovi slib: Slib mi, že mého daru nikdy nezneužiješ!

Matěj slibuje a líbá okraj řízy skřítkový, ale dříve, než tak může učinit, král skřítků zmizí.

Šňůra visí volně v komíně; je krásně, vycházející sluníčko zasahuje okraj komína.

Matěj mne si ruce.

Ve chvíli má však nápad, odchází a vrací se s hřeby z bran a s kladivem.

Bobrchawa
Brssi
Gen se lege
Kraupy
Hrom bige a wjtr

Žena nakoukne dovnitř.

Zatáhne šňůrou trochu, udělá křídou znamení, zatluče hřeb a napíše křídou švabachem

a tak dále, až má celou stupnici.

Zvědav, co se bude dít, natáhne-li šňůru ještě více přes poslední stupeň.

Vřava, úplná tma, komín rozsvítí se uvnitř jako jícen sopky a dovnitř padají černé drobné předměty.

Matěj ihned se vzchopí bolesti - pustí šňůru a hned je zase krásně.

Matěj však vytahuje si ze zadku notné sídlo.

Zdvihne ještě jedno či dvě ze země.

Potom zatluče poslední hřebík a napíše k němu:

Dopusstěnj božj, ssjdla padagj.

Matěj poněkud mrzut, ale nakonec zas rád odchází, vezme velký visací zámek, zavře černou kuchyni, ukrojí kus chleba, posnídá kyselé mléko – tma.

Matěj přede dveřmi své chudobné chatrče.

Na návsi užaslí vesničané nad počasím dnešní noci a rána, zdvíhají dokonce mezi velikými kroupami tu a tam šídlo.

Matěj se sekerou, palicí a pilou na rameně staví se hloupým a nesdílí jich úžas.

Posmívají se mu, hned jak jej spatřili, i je jasno, že Matěj platí za největšího hlupáka ve vsi.

Nejposměšněji počíná si jeho bratranec, starosta obce. Dojde mezi nimi k hádce.

Matěj chvilku snáší úsměšky, náhle však se obrátí a zmizí v chalupě.

Na posměváčky snese se důkladná sprcha, takže utíkají do svých příbytků.

V téže chvílce je však zase krásně, Matěj vychází pyšně na náves a odchází k lesu.

Všichni hledí za ním udiveně – tma.

III.

Matěj opravuje úřední zprávy o počasí. Počasí krásné

Matěj opět v lese při práci.

Přijde k obrovskému pařezu, naznačí tesařskou tužkou uprostřed místo a sekera sama od sebe vyseká štěrbinu pro klín. Potom Matěj naznačí místo na jednom kořenu a sekera sama od sebe osekává, na jiném pila sama od sebe řeže.

Matěj nastrčí do štěrbin klín a palice sama od sebe do něj začne mlátit.

Matěj usedne, zapálí dýmku a spokojeně pozoruje své neviditelné pracovníky.

Nabaží se a leže oddá se svým myšlenkám, jak se zamyslí, přestanou nástroje pracovat.

Matěj vzchopí se rozhorleně a nástroje jsou hned zas v pilné práci.

Pařez ovšem upraven tak, že se na něm práce daří vůčihledě.

Matěj však nudí se, vyskočí, chytí sekeru i pilu a palici a odhodí nástroje na hromadu.

Sedne na pařez a přemítá.

Konečně vytáhne veliký notes a tesařskou tužkou píše do něho:

Počasí na zítra v neděli.

Dopoledne taktak, odpoledne déšť, bouřka.

Mates rychle se vzchopí, sebere nádobí a odkvapí. Zakobrtne o kořen a upadne. Zamyslí se, ale přece jenom odejde.

Je vidět na ulici malého městečka svátečně oděn s košíkem v ruce.

Pátrá, až najde, co hledá: tabulku s nápisem **Redakce**.

Vejde dovnitř po schodech nahoru.

Košík schová pod schody vedoucími ještě výše.

Zaklepá, a když se nikdo neozývá, klepe ještě jednou a vchází do úřadovny, kdež zaměstnán redaktor venkovského listu a jeho choť.

Redaktor vida příchozího velmi přívětivě má se k němu, ale vida, že nese něco k uveřejnění, hned změní náladu.

Přečte lístek a dá se do smíchu, co že mu to napadá, odbývá jej, a když je Matěj neústupný, ukazuje mu úřední depeši:

**„Zpráva ústřední meteorologické
stanice na neděli.**

Západní větry, slunečno, po celý den krásné počasí.“

Matěj dušuje se, že počasí bude podle jeho lístku. Redaktor odporuje a neodbytoví ukazuje dveře.

Matěj odchází, ale ve dveřích kývne na paní redaktorovou.

Paní redaktorová za chvíli vyjde ven a Mates vytáhne pod schody košík a z něho tři páry holoubat, jež paní redaktorová přijme i s lístkem Matesovým.

Ten odchází s poděkováním.

Paní redaktorová tajně, aby muž neviděl, vpašuje do rukopisů lístek a úřední depeši zahodí do koše.

Učeň z tiskárny.

Redaktor odevzdá mu rukopisy a učeň v deskách odnáší, vtom si však redaktor vzpomene a zadrží učně.

Narychlo napíše ještě zprávu:

Výlet. Místní okrašlovací spolek Ratolest pořádá dnes celodenní výlet do lesů. Sraz o 8. hod. ranní v místnosti spolkové. Ns. Zpráva ústřední meteor. stanice oznamuje krásné počasí na celý den. Viz tuto.

Přitom zahlédne redaktor lístek Matesův mezi rukopisy. Zuřivě pohlédne na svou choť. Zahodí Matějův lístek a hledá úřední zprávu, najde ji v koši, dá ji do rukopisů a učeň odchází.

Hádka mezi redaktorem a redaktorovou.

Redaktorová odchází a přináší z kuchyně holoubata.

Znalecky ohledává redaktor holoubata a těší se na výbornou večeři.
Co však zpráva toho člověka?
Ale aťsi, vyhodím ho, kdyby ještě jednou přišel.
Oba smějí se.

Milostná scéna mezi Matějovou dcerou a starostovým synem – překvapení a pohanění Mařky starostou.

IV.

Jak dopadl výlet

Náves před Matějovou chalupou.
Matěj na záspí před chalupou, kouří.
Prší dost, ale pomalounku.

Vesničané, kteří něco tuší, nevraží na Matěje a činí mu výtky, starosta nejhůře. Mnoho komických deštníků.

Matěj zachovává úplně chladnou náladu a jen si odplivuje.

Pozornost celého shromáždění vzbudí však vracející se výlet měšťáků, hanebně a žalostně promoklých.

Mezi nimi skupina, která redaktoru prudce předhazuje, že je vinen nehody, ukazuje se mu jeho list se zprávou o krásném počasí.

Redaktor se hájí, ale jeho žena připomíná mu, že měl Matěj pravdu.

Když jsou v nejlepším, odkvapí Matěj do chalupy a spustí takový lijavec, že se všichni rozutekou, kdo má kam nejbliž, větší část do hospody, redaktor se svou ženou k Matějovi do chalupy.

Srazí se s Matějem v chodbě a redaktor poznává včerejší svou návštěvu, paní redaktorová také.

Všichni vejdou do světnice, kdež se pokračuje v rozmluvě. Také Matějova žena.

Redaktor rozčileně dotírá dotazy na Matěje, tluče do svých novin a dovolává se autority ústřední meteorologické stanice.

Matěj se jenom vysmívá, krčí rameny, ale nakonec udeří se do prsou:

Já umím počasí nejen prorokovat, ale i dělat!

Redaktor se mu vysmívá a chtěl by vidět důkaz.

Dobrá – povídá Matěj, ale ať se mi nikdo ze světnice ani nehne.

A odběhne.

Než by deset napočítal, naráz přestane déšť, venku nejkrásnější sluneční zář, která zasvitne i do oken.

Matějova žena křičuje se.

Redaktor je ohromen, redaktorová triumfuje.

Redaktor objímá Matěje, gratuluje mu a podává mu ruku: **Z vás uděláme poslance při nastávajících volbách!**

Matěj nato: **Jen když uděláte ze mě v obci přednostu, jsem váš!**

Do světnice zatím nahlížejí účastníci výletu a redaktor promluví k nim několik slov.

Všichni vyjdou na náves a tu pokračuje redaktor ve své řeči, ukazuje na Matěje, všichni mu provolávají slávu, hudba mu hraje tuš a výletníci odcházejí v nejkrásnějším počasí. Úžas vesničanů: Duha.

II. jednání

V momentech drobných král skřítků

Přijdou ústřice, Matěj o ně vždycky tolik stál, již přinese je lokaj z pošty a hned je vypakuje. Matěj je nesmírně udiven: To jsou teda ty ústřice!

Obrací je v rukou sem a tam a neví co s tím. Dá do úst a chroupne, málem by byl vylomil zub.

Lokaj otevře ústřici přístrojkem, který vzal z nádoby, ve které přišly, vyjme citron z úst podsvinčeti, rozřízne, nakape a náramně labužnický ústřici vysrkne.

Matěj pln dychtivosti dá si taky jednu ústřici nakapat a polkne ji se strašným namáháním a odporem, po celou scénu je mu těžko od ní.

Něčím zapít.

Lokaj odběhne pro šampaňské.

Zatím přijde Matějova žena Markyta zvědavá na ústřice, utře si ruce.

Matěj jí chce jednu otevřít, ale nejde to, vezme na to kladívko a Markyta si dá říci, ale vyplivne, to přece je syrová věc (to jsou šneky, ty se musí uvařit anebo upéci), běží pro hrnec a zatím se vrátí lokaj s vínem. Markyta chce na něm vědět, jak se ústřice otvírají, a když jí to ukáže, jednu po druhé vyškrabuje a hází do hrnce. Vždyť jsou to šneky, bude je dělat šlampet jako hospodyně na faře šneky. Lokaj za jejími zády jí –

Vtom vybuchne Matějovi v ruce šampaňská a lokaj ucpe ji dlaní a teď přijdou deputace.

(Sekretáři.)

(Scéna Marjánky s králem skřítků.)

Sládci [žádají] o hodně ledu, řezníci společně s nimi, Mates slibuje, ale dává si zaplatit.

Přijde akciová společnost pro vyrábění umělého ledu, aby nebyly letos žádné mrazy, slibuje rovněž, ale dá si zaplatit.

Deputace zemského svazu hostinských, aby bylo letos v létě krásně, aby hostinští měli v zahradních hostincích obchody.

Deputace zemědělců, aby se Matěj postaral propánaboha o nějakou vláhu.

Deputace učené společnosti, která přináší diplom členství, zároveň návštěva anglických turistů, jež vede turistické podnikatelství, zasedne se v zahradě jako v divadle a Matěj uspořádá produkci, tři duhy, každou v jiné straně světa. Zkouška, je-li duha pravá. Angličané jsou celí pryč a nabízejí mu ohromné peníze, prodá-li výhradně Anglii své tajemství.

Společnost Illusion s operátérem a pražští novináři.

[...], kino Illusion, pytel peněz, zkouška duhy, je-li pravá.

Konečně argentinská republika objednává zemětřesení proti nepříteli.

Manažer, který chce najmout Matěje, rovněž marně.

(Jakpak bych to mohl být starosta?)

Konečně přichází starosta se žádostí o ruku Marjánčinu pro svého syna.

Je odmítnut a představen je sekretář.

Nakonec rozhazuje peníze mezi spoluobčany.

Markyta peníze do hrců na mléko a odnáší pryč.

Kytice, kterou žere koza.

Král skřítků, jež Marjánka pleskne.

Na posvícení se musí péci koláče

Přiblížilo se posvícení a Matějova žena Markyta chodí celá ztrápená, poněvadž nemá vymetený komín, aby mohla péci koláče. Muž jí nechce dát klíče od komína za žádnou cenu, ne a ne. Když jsou v nejlepší hádce o to, přináší lokaj dopis – na podnosu. Díže těstem zakynulé. Kominík. Matěj ho vyžene.

Je to předvolání od hejtmanství a od berního úřadu, kde se Matěj vyzývá, aby se bez odkladu dostavil a zodpovídal se z toho, že provozuje živnost prorokování počasí bez koncese a bez poplatků, aby se ihned dostavil k zodpovídání. Matěj dává ihned zapráhnout a odjíždí s lokajem a Marjánkou do města, aby se obveselila.

Po odjezdu je Markyta celá nešťastná, snese kdejaký klíč a zkouší jeden po druhém na visacím zámku od komína. Po nějakém zkoušení podaří se jí zámek otevřít. Plna radosti přivede ukrytého kominíka do komína a nechá jej tam hospodařit samotného, neboť vtom pro ni příběhne děvečka s hrcem

kvásku, přičichne, ochutná, spráskne ruce nad hlavou a odběhne. (Jízda Matějova.)

Kominík v komíně

Kominík nemaje ani tušení – vrazí hlavou do střepece a je nesmírně udiven, že tu něco takového nachází, šňůra komínem ven!

Velmi opatrně se střepece dotkne, ten se jenom klátí.

Kominík dostane chuť zatáhnout za střepec, po několikerém pokusu dodá si odvahy a zatáhne malounko.

Prška chrstne do komína a kominík uleknut pustí střepec.

Matěj stojí v tom okamžiku před slavným úřadem, který na něj zle dotírá, když vtom se trochu zatmí a trochu sprchne. Pan berní se ulekne, jde k oknu a zkusí, prší-li. Už přestalo. Kývá povážlivě hlavou a má se k Matějovi značně zdvořileji.

Kominík všecek užaslý zevluje na střepec, který mu vrazí do nosu.

Po nějaké chvíli osmělí se zase a překonav duševní zápas a strach popadne střepec a stáhne řízněji, ale jen na jeden okamžik. Zatemní se, zableskne, zahřmí a prudší déšť, ale jen moment.

Matěj v tom okamžiku před úřadem sedá do bryčky, velmi se ulekne zablesknutí a zahřmění. Sáhne do kapsy, klíč od komína má u sebe. Tím divněji mu je, kterak že se mohlo počasí tak měnit, honem do bryčky a tryskem domů!

Kominíku na moment ohromenému se rozbřeskne o významu střepece a šňůry. Apostrofuje jej a sklání se mu, ale dává dobrý pozor, aby se ho nedotekl.

Zpozoruje také stupnici na počasí ve stěně komínu a má z toho všeho ukrutnou švandu, že přišel na takové tajemství.

Ale konečně dá se do své práce a vymetá komín, saze na opálce a vymete ven.

Nakonec klaní se střepci atd.

Markyta jako obrtlík přijde a vyprovází kominíka, ukazuje mu díži s těstem nejvýš vykynulým, všechno ve veliké rychlosti. Zamkne zámek.

Matěj tryskem dojíždí do vesnice a již zdaleka pozoruje, kterak se z jeho komína mohutně kouří.

Rozlícen skočí z bryčky a rychle až před komín, zámek v pořádku –

Udiven k Markytě, ta však jej uvítá plna radosti nad zdarem koláčů, jichž jsou tady plná prkna (napečených!). Jeho přísnému výslechu nechce rozumět a konečně, když Matěj dotírá, dušuje se svatosvatě, že se nic nestalo.

Matěj starostou obce

Vtom dostavuje se celý obecní výbor a přichází Matějovi oznámit, že byl právě zvolen za starostu obce.

Matěj přijímá hold s největším dostiučiněním a pýchou a zve sousedy, aby se posadili. Také Markyta a Marjánka.

Když odešli sousedi, Matěj na vrcholu situace, nemůže se ani nabažit svého důstojenství a vůči ženě a dceři počíná si jako nemilosrdný paša, když jej prosí o slitování pro Jeníka.

III. jednání

Posvícení

Nový starosta se ženou a dcerou chystají se do hospody na zábavu.

Jsou nesmírně vyšňoření, Matěj má dvoje hodinky, ruce plny prstenů, Markyta s ohromným přepychem, ale všechno v národním kroji, Marjánka taky. Lokaj přichází a oznamuje, že se hudba blíží.

Před chalupou.

Obecní výbor s hudbou přišly pro nového starostu a odvádějí jej s rodinou do hospody.

Na záspí bývalého starosty stojí on se synem a ženou.

Furiantské setkání obou soků.

Bývalý starosta stojí u plotu opřen a bajčí z dýmky, až se hulí, a pokývaje hlavou, dává najevo svůj posměšný obdiv nad vystupováním svého nástupce.

Ten se před ním zastaví a chvíli jej měří opovržlivě.

Bývalý starosta chopí se sekery a podává Matějovi, aby mu nasekal dříví.

Matěj zavolá lokaje, dává mu peníz z bohatého měšce, aby jej doručil jeho sokovi.

Dav se Jirkovi vysměje a jde dále k hospodě za provolávání slávy Matějovi.

Jirka se synem zůstanou zahanbeni a ohromeni.

Tu přichází kominík, ovšem oděn občansky, poloměstsky, silný bělavý knír, který byl nápadný v druhém jednání, umožňuje obecenstvu jeho poznání.

Osloví Jirku, nesmírně rozmrzelého, ale ten konečně dá s sebou mluvit, když mu mistr naznačí, že zná Matějovo tajemství a podstatu jeho umění.

Vede tátu i syna k chalupě Matějově a ukazuje jim šňůru z komína k nebi vedoucí, nyní ovšem znatelnou, neboť kouřem zčernala.

Údiv a domluva společná, kterak se šňůry zmocní.

Jirka naznačuje, kterak šňůru přestěhuje do svého komína a jaké budou mít časy a jak se mistru kominíkovi odmění.

Obejdou oba chalupu, až se dostanou na bok její, kde není zahrady, tady zastrčen je hák na odlamování suchých větví se stromů.

Sotvaže jej zočí, hned naznačí, že se jim bude k tomu dobře hodit.

U posvícenské muziky

V hospodském tanečním sále. Tanec v proudu.

Matěj u stolu honorací nejváženějším hostem, všemi, zejména šenkýřem, uctívaným.

Provede Markytu, poručí si sólo, které zaplatí báječným honorářem.

Tu vidí, jak Jeník jediný neúčastní se zábavy, sedí stranou a prázdní jeden mazák za druhým.

Ostatní hoši jej špičkují a dráždí.

Marjánka je pořád v kole.

Konečně se Jeník osmělí a jde si pro ni, on že bude teď mít sólo.

Táta brání, máma se přimlouvá.

Celá hospoda se bouří proti Jeníkovi a proti tomu, aby měl sólo.

Stále prudší hádka, až konečně Jeník svleče kabát, odhodí jej, popadne židli, udělá kolem sebe kolo, všichni se proti němu vrhnou, nastane pranice, v níž Jeník celou hospodu vyhází, tak že se jen okny a dveřmi odvažují naň pohlížet.

Nyní Jeník tančí s Marjánkou sólo.

Jirka s kominíkem zmocnili se bidla s hákem a hákem vytáhnou šňůru z komína, až střapeček ven vypadne, toho se Jirka chopí a utíká s ním k našim.

Lokaj je viděl a běží honem do hospody.

Tu Jeník ještě tančí s Marjánkou sólo.

Počasi zatím se stále více chmuří.

Jakmile to Mates pozoruje, velmi se znepokojuje, a když vrazí do hospody lokaj s výstrahou, ihned se vzchopí a běží a nic jej nezadrží.

Zatím se nepohoda strašně zhoršila, vítr tříská okny, blesk za bleskem, všechno utíká z hospody domů, jenom Jeník s Marjánou tancuje sólo.

Matěj přiběhl k chalupě a tu vidí, jak Jirka vleče střepec k svému statku marně, neboť napjatá šňůra nepovoluje.

Matěj dohoní jej a vtom, když se o střepec rvou, nepohoda dosahuje vrcholu – už padají šídla –, sjede po šňůře blesk a spálí ji. Současně uhodilo do Matějovy chalupy.

Oba sedí na zemi a zevlují na sebe a drží v rukou střepec!

Zatím udělalo se náhle pěkně, ale vtom se kouří z Matějovy chalupy a poplach, místní hasiči přijíždějí.

Matěj se ženou Markytou na spáleništi kopou a hrabou.

Matěj vyčítá ženě, ale ta se nedá.

Čas od času utře pot, vytáhne z kapsy střepec od šňůry zbylý, podívá se k nebi a pokračuje v práci.

Za rohem spáleniště sedí Marjánka ve smutných myšlenkách, až se k ní připlíží Jeník.

Má se k němu odmítavě pro rvačku v hospodě, proto, že urazil tátu, i naznačuje mu, že teprve nyní nebude ze všeho nic, když chalupa shořela.

Jeník přísahá, dušuje se, že od Marjánky nikdy neupustí, děj se co děj!

Na spáleništi Markyta pilně lopatou odhazuje, náhle udělá na Matěje: Půjč mi tu motyku!

Matěj odevzdá jí motyku a Markyta vykopá v klenbě otvor a namáhavě vytáhne z něho vrhlici na mléko, Matěj kouká jako vyjevený, a když postaví Markyta vrhlici na zem, sáhne do ní a sype nazpět přehoušlí peněz.

Pošle Matěje pro pytel, a když přinese malý, pošle ho pro větší.

V tom okamžiku přišel Jirka, bývalý starosta, a popadne Jeníka, který drží Marjánku v šťastném náručí.

Jakmile však zazní cinkot stříbrňáků, zarazí se Jirka a podívá se za roh.

Tu Markyta vyndává ze sklípku druhou vrhlici peněz a sype do pytle.

Užaslému Matějovi vykládá, že ona to byla, která pamatovala na budoucnost, zatímco on vyhazoval.

Jirka je z toho všeho, co vidí, ohromen tak, že i Jeník a Marjánka jsou dychtívi na to, co se děje.

Markyta vybírá jednu vrhlici za druhou, až je pytel plný.

Zavážou jej a chtějí přistrčit ke zdi, aby jej tu opřeli, ale nehnou s ním.

Jirka nemůže se už déle udržet i přiskočí jim na pomoc, ale ani on nezmůže nic, je nutno, aby Jeník a Marjánka pomohli.

Když společným úsilím přistrčili pytel ke zdi, poznají se náhle a jsou překvapeni.

Matěj vyrazí urputně proti Jirkovi, ten však škrábe se za ušima.

Markyta a Marjánka prostředkují, ale Matěj staví se neúprosným a konečně obrátí se na Jeníka a oboří se naň proto, kterak jej přirazil v hospodě stolem ku zdi.

Jeník odprošuje a Matěj se udobřuje a konečně nic proti tomu nemá, když Markyta vede Marjánku Jeníkovi do náruče.

Také Matěj s Jirkou podávají si ruce.

Ale to není ještě všechno, povídá Markyta, ještě mám něco pro tebe, Matěji, ukryto. Jde a vytáhne ze skryše, v níž byly peníze, sekeru, pilu a palici Matějovu a podává mu je.

Matěj však nechce rozumět a ukazuje na pytel peněz.

Markyta však nechce rozumět:

Ne, ne, pro mladé, pro Jeníka a Markytu, ty však jdi do lesa.

A dupne si.

A Matěj odchází jako zmoklá slepice.

Konec

*„Není zelí jako zelí, některý je nemastěný
– tohle však je zeličko.“*

Matěj v lese na témž místě jako poprvé.

Přinese náčiní a položí na zem.

Nacpe dýmku a potom pokouší se přimět své náčiní, aby samo pracovalo za něj jako předtím, ale ukáže se, že čarovná moc od něho odstoupila.

Matěj zuří a nejraději by své nástroje rozšlapal.

Konečně nezbyvá mu nic jiného, než aby se pustil do práce, jak pracoval.

Hmoždí se jak hmoždí a odvyklá práce jde mu velmi těžko.

Za ním vyleze z houští král skřítků a pozoruje soustrastně Matějovu námahu.

Když Matěj odpočívá, utíraje pot, přistoupí k němu král skřítků a zaklepe mu na nohu.

Matěj ulekne se, a když se vzpamatuje, klesne na kolena a prosí skřítku, podává mu sekeru, aby se jí zase dotekl.

Skřítek však odmítá, ale nabízí mu jiný dar - nechť napne ruku - potom druhou -

Skřítek dotýká se svalů Matějových a Matěj ihned cítí v nich sílu a svěžest, která pudí jej k nezkrotnému osvědčení.

Popadne sekeru a práce mu od ruky jenom lítá. Nemůže se ani nabažit.

Všecek vděčen a rozradostněn obrací se - ale král skřítků zmizel.

Zatím však přichází Markyta s obědem.

Chválí Matěje, jak si pospíšil.

Pln dychtivosti popadne hrnec a zklamán vidí, že jsou to jen knedlíky se zelím.

- Jen jez! pobízí jej Markyta.

Matěj dá si říci a hned po prvním soustu pokryje výraz blaženosti jeho tvář:

- No, tohle je opravdu zeličko!

Markyta září.

Náhle vytáhne Matěj ze zelí veliký kus masa a nadšen objímá Markytu.

Král skřítků pozoruje výjev z podhouští -

Konec konců.

Ediční poznámka

Překlad tří filmových libret ze sborníku Kurta Pinthuse byl pořízen podle druhého vydání knihy.

Max Brod: Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten.
Das Kinobuch. Verlag der Arche, Zürich 1963, s. 71–76.

Otto Pick: Florians glückliche Zeit.
Tamtéž. s. 99–104.

František Langer: Der Musterkellner.
Tamtéž, s. 45–48.

F. Langer napsal své libreto česky, do němčiny je přeložil Otto Pick. Původní český text se s největší pravděpodobností nedochoval. (Česky publikován nebyl, v Langrově pozůstalosti není a Pickova pozůstalost neexistuje.) Předkládané libreto Vzorný číšník je tedy textově neautentické a dvojitým překladem v něm bezpochyby došlo k četným odchylkám. Autorovu scenáristickou představu filmu si však uchovává i v této nepůvodní podobě, a proto pokládáme za účelné publikovat je vzdor všem zvyklostem i jako překlad překladu.

František Langer: Bunny v šatně.

„Topičův sborník literární a umělecký“ 1, 1913–1914, č. 5 (28.2. 1914), s. 230–236.

Při přípravě edice jsme postupovali podle editorských zásad uvedených níže, pouze reklamní texty v úvodní části jsme ponechali beze změn. Psaní cizích slov přizpůsobujeme současnému pravopisu (např. *depot* m. *dépôt*, *sugesce* m. *suggesce*, *fantazie* m. *fantasie*, *rafinovanost* m. *raffinovanost*, *tramvaj* m. *tramway*, *pedagogický* m. *paedagogický*, *kompañon* m. *kompagnon* apod.). Modernizujeme rovněž psaní zkratk (atd. m. a t.d.).

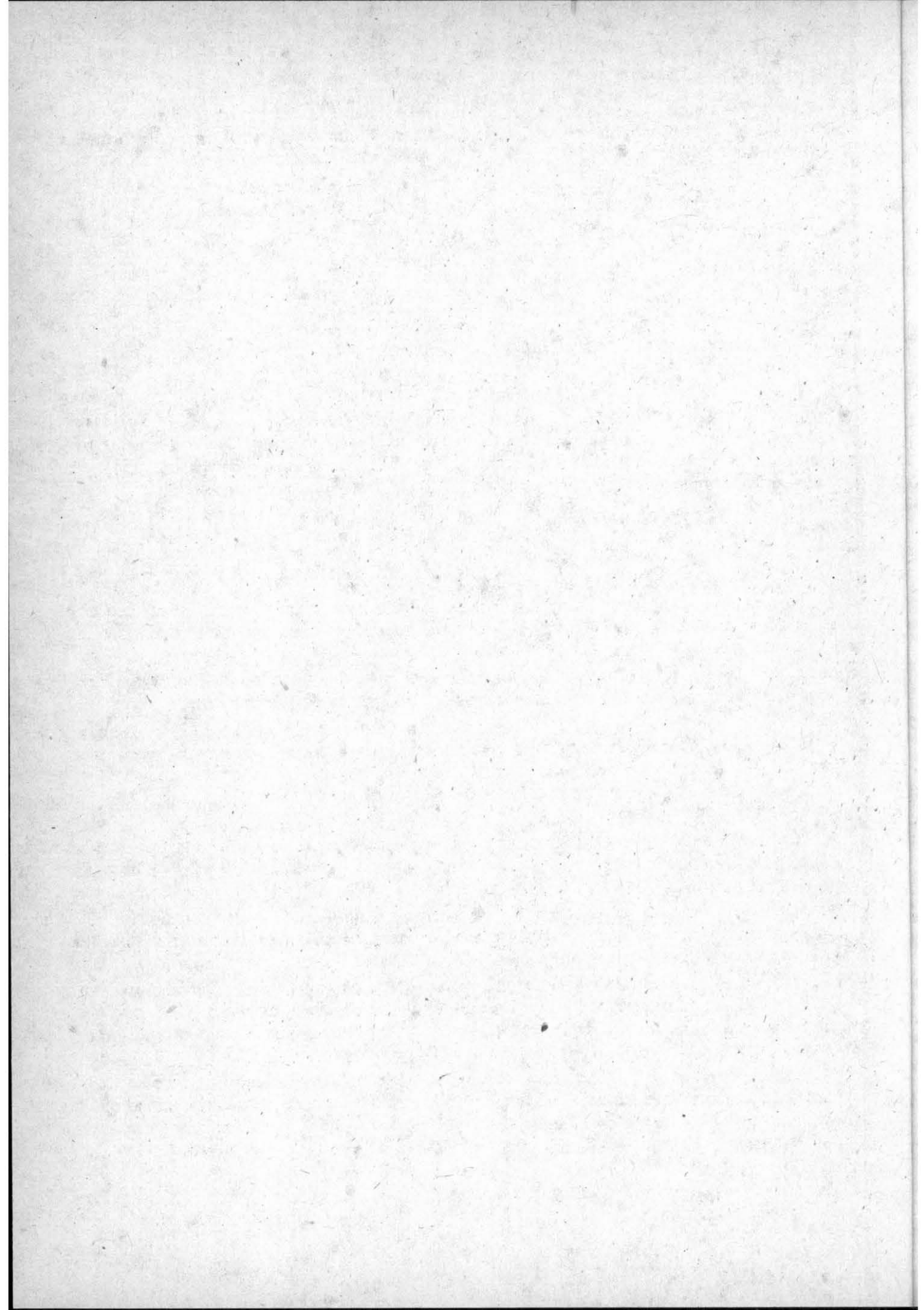
Karel Matěj Čapek Chod: Provázek od počasí.

LA PNP, fond Jaroslav Kvapil.

Rukopis, 7 listů formátu 13,4 x 35,9 cm a 15 listů formátu 12,6 x 22,7 cm popsaných po jedné straně, psáno černým inkoustem.

Na první straně rukopisu je pod titulem připsáno: „Film, napsal K.M. Čapek–Chod podle románu Dar sv. Floriána.“ Na 22. straně rukopisu (autorem očíslované 15) stojí na konci textu datum: „22. října 1914.“ Až na několik míst je rukopis celkem čistý, s malým počtem textových úprav.

Text jsme jsme upravili podle současných pravidel pravopisu. Doplnili jsme nedůsledně značenou interpunkci. Současnému úzu jsme přizpůsobovali kvantitu (např. *pákou* m. *pakou*, *dveře* m. *dvěře*, *usilovně* m. *úsilovně*, *ústřice* m. *ustřice*) ojediněle i kvalitu hlásek (např. *řeže* m. *reže*, *otevřou* m. *otevrou*). Podobně jsme opravovali psaní slov dohromady (např. *nablízku* m. *na blízku*, *naráz* m. *na ráz*, *vtom* m. *v tom*). Infinitivní koncovku –ti jsme nahradili dnes obvyklou –t. Namísto archaického tvaru slovesa být *jest* píšeme *je*. Kurzívou v kulaté závorce jsou vyznačeny textové doplňky, které autor zapsal na volná místa stránek, ale u nichž nelze z textu vyrozumět jejich zamýšlené umístění. Tyto vsuvky jsou proto ponechány tam, kam je umístil autor. Třemi tečkami v hranaté závorce [...] značíme nečitelné místo rukopisu. Jinak slova uvedená v hranaté závorce jsou doplňky editora. Tučně vytištěný text je v rukopise potvrzen.



Televizionář elektrické epochy

Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím. Extenze člověka.
Odeon, Praha 1991, 349 s., náklad 4000 výtisků.

Tak nadepsal Dušan Slobodník jednu z prvních našich informací (Revue světové literatury 1968, č. 1) o myšlenkách Marshalla McLuhana (1911–1980). Zatímco tehdy byla recenze a ukázka nejrychlejší a často zároveň jedinou možnou informací, stojím dnes před otázkou, proč vlastně psát recenzi na publikaci, která má zasvěcený doslov (Jaroslav Střítecký), k němuž lze jen málo dodat, navíc do odborné revue, jejíž čtenáři si knihu patrně stejně již koupili. Nicméně tele-vize autora dvacet osm let staré knihy *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, z níž u nás poprvé vyšly ukázky ve Filmu a době (1968, č. 10 a 11), jsou stále zajímavé a zastaraly jen málo. Jsou zásadním krokem na cestě uvažování o důsledcích zavedení počítání a psaní do lidské kultury a o důsledcích technologizace principu perspektivního zobrazení od knihy Siegfrieda Giediona *Prostor, čas a architektura* (1944) až k Romanyšinově *Technologii jako symptomu & snu* (1989) a k myšlenkám Viléma Flussera (např. *Za filozofii fotografie*, 1984).

Z dosavadních ukázek jsme znali zatím jen nejpopulárnější a zároveň nejspornější McLuhanovu tezi o horkých a chladných médiích, která se navíc mylně vykládala tak, že televize je chladné, nezáúčastněné, odosobněné médium. Snad na tom měl svůj podíl Wexlerův film *Medium Cool*, jehož princip dotáhl Tavernier ve *Smrti v přímém přenosu*. McLuhan ovšem nehovoří o televizi jako o instituci, nýbrž o technologii elektronického média, kde jeho chladnost, tj. nízká definovanost obrazu vyžaduje jeho aktivní zaangažovanost na doplnění obrazu. Na rozdíl od rozhlasu a filmu, které svou vysokou definovaností vnímatele pohlcují. Na otázku, jak bude televize vypadat v době dnešní HDTV a CD nosiče záznamu obrazu, odpovídá, že to už nebude televize. Kdo ví? Toto členění pro kanadského sociologa zjevně nebylo zcela podstatné, a když tak jen proto, aby mohl obhájit názor, že televizně nejspecifičtější jsou právě přímé přenosy, vyžadující pro svou fragmentárnost nejvyšší míru doplňování, a tudíž i divákovy participace, aktivity.

Televize a ostatní elektronická média však patří především k technologickým extenzím (rozšířením, prodloužením) lidských smyslů, vedoucích ke globalizaci myšlení a k opětovné smyslové syntéze, neboť na rozdíl od klacku, pušky, dalekohledu,

radiového a telefonického spojení apod. nejsou jen prodloužením jednotlivých orgánů, nýbrž rozšířením centrální nervové soustavy. Na prozatímním konci této cesty stojí umělá inteligence, integrální počítačové modely. „Veškeré technologie, včetně jazyka, jsou prostředkem zpracování zkušenosti, prostředkem ukládání informací a urychlování jejich pohybu. V takové situaci je možné všechny technologie považovat za zbraně,“ píše McLuhan. Elektronická média jsou ovšem zbraněmi zvláštního typu, umožňujícími konec linearity, zpětnou vazbu prostřednictvím dialogu, a tedy lepší poznání skutečnosti díky modelování reality a ověřování modelů v praxi. Film stojí na pomezí technologií mechanických a elektrických, spojuje obě. Televizní princip rozkladu obrazu na body a computerový princip numerického generování obrazu znamená novou úroveň syntézy písma, čísla a obrazu. „Pointilistický“ obraz se skládá z bodů, z nichž každý můžeme ovlivňovat v jeho časové a prostorové dynamičnosti i v barevných kvalitách. Znamená to možnost vytvářet libovolné tvary v libovolných kombinacích a v důsledku tedy libovolné umělé světy. Navíc s počítačem v pravém slova smyslu komunikujeme, to znamená, že dochází k dialogu inteligence přirozené s antropickou inteligencí umělou, a tudíž k jakési cestě do struktury vlastního mozku, vlastní inteligence. Jde vlastně o jeden z typů koncentrace blízký meditaci, ovšem s matematicko-racionálním pozadím a s výsledky zviditelněnými na monitoru. Je to čistá práce světla (vidění) a elektřiny (biochemie mozku) se světlem (monitor) a elektřinou s pomocí mechaniky těla (především hmat) a mechaniky počítače (klávesnice, myš, atd.) při produkci imaginárních, simulovaných světů (simulacra). Umožňuje nám zvnějšnění, „materializaci“ vnitřního, ideálního, před-stavení představitelného. Vilém Flusser říká: „Od začátku dvacátého století začínáme s velkým vypětím překonávat objektivní a subjektivní obraz světa ve prospěch obrazu světa intersubjektivního... Už nemyslíme obrazně, ale ani ne už lineárně, myslím bodově. Tím se zase vracíme zpět k síťovému charakteru myšlení. Myslíme... 'kalkulatoricky', rozkládáme všechno na kamínky (calculi) a skládáme tyto kamínky zase dohromady. Skládat dohromady se nazývá 'computere'. Kalkulujeme, abychom komputovali... Fotografický vesmír je složen z kamínků mozaiky, z kvant, a tento vesmír může být kalkulován. Je to atomický, demokritovský vesmír, je to skládačka (puzzle).“

Počítačově, numericky generovaný obraz, před-stavený algoritmus myšlení je symptomatickým produktem směřování k telematické společnosti, McLuhanově globální vesnici, fungující prakticky jako centrální nervová soustava. Její počátky se datují od vzniku externalizované obrazové a písemné informace, jejíž externalizace právě umožnila přenos v čase i prostoru, její ukládání a tedy i další zacházení s ní. Tato externalizace umožnila odstup od ní, nutný pro manipulaci, McLuhanovo uchopování a poštění. Perspektivní zobrazení pak umožnilo matematicky fundovaný odstup od vnější reality, a založilo tak možnost manipulace s jejími obrazovými modely na novém principu. Robert Romanyshin z vynálezu perspektivy odvozuje teorii tele-skopického vztahu k realitě. Tato „lineárně perspektivní vize mění oko na míru světa, mění Já na diváka, svět na divadlo, před-stavení a tělo na ukázkou, vzorek“. Svět za oknem není více záležitostí hmoty, stává se záležitostí světla, kvantem informací. Přestává být světem dotyku a je nadále světem viditelným,

pozorovatelným, měřitelným a kvantifikovatelným. Přestává být otázkou těla a je otázkou hlavy, ratia, neboť hlava (oko) je v lineární perspektivě postavena do stejné roviny s úběžníkem. „Kamera je technologickým ztělesněním lineárně perspektivního oka. Skrze objektiv je nám svět otevřen jako krajina sbíhající se k úběžníku. V kameře se svět stává skutečně záležitostí světla... S kamerou se stáváme fixovaným a zaostřeným okem, divákem pozorujícím svět, který se stal divadlem, objektem vidění.“ Geometrizace viděného v lineární perspektivě předpokládá fragmentarizaci světa, jeho dekompozici na části a body, která je rovněž základem fotografického a elektronického záznamu a reprodukce (fotografie, film, video), ale také pozorování (televize, elektronový mikroskop) a kreaace (computer). Lineárně perspektivní obrazová reprodukce světa je současně jeho redukcí a miniaturizací, přizpůsobením světa rozměrům člověka, což je základem modelové manipulace s ním. Technologie pozorování a zobrazování světa z něj učinila nejprve svět viděný, vedla k dominanci zraku (společně s přechodem od komunikace orální k psané a tištěné) a nakonec vedla k určité deformaci televizního věku, kdy prakticky jedině viděný svět se stal reálným světem, v nějž věříme. Symptomatickým únikem od komplexity fyziologického světa ke světu vizí je určitým způsobem i narkomanie. A právě takovou narkomanií se stalo i „požírání obrazů“. Technologie nám umožnila uvidět zobrazený svět jako jednodušší a manipulovatelný (podobně jako pornografie ve vztahu k tělu), umožnila relativizovat pojem lidského domova, jímž se po Zemi stal Vesmír. Zároveň nám však tato technologie odstupu umožnila uvidět Zemi, náš domov, z dálky, z perspektivy Vesmíru a rozeznat jej jako náš domov, říká Romanynshin.

McLuhan tvrdí, že počítače opět umožnily vtažení člověka do práce, učinily z něj sběrače informací a obnovily tak inkluzivní koncepci harmonické kultury. Člověk, zbavený fragmentarizace věku literární lineárnosti, obnovuje svoji celostnost. Díky použití elektřiny a světla se struktura obrazu světa ztotožnila se strukturou světa, který se nám na nové úrovni vrátil jako modelovatelný. Každý člověk se tak v integrované společnosti do určité míry stává sám umělcem-programátorem, tvůrcem modelů. Jak říká Flusser, svět se stal propojeným informačním systémem, aparátem, který bojuje proti entropii sběrem, ukládáním, přenosem a produkcí informací, tvorbou uspořádaných modelů. Před takto konstruovanými modely-obrazy v nové rovině pociťujeme onen úžas, který je Aristotelovi, Platónovi i Jaspersovi základem filozofujícího tazání. Martin Heidegger v *Die Zeit des Weltbildes* říká, že Platonovo eidós jakožto určující jsoucnost jsoucího je „předpokladem toho, že svět se musí stát obrazem“. Novověký obraz světa si člověk jako subjekt shromažďuje k sobě a z toho Heideggerovi vyplývá zákonitost vzniku humanismu právě v renesanci, kdy se svět důsledně stává obrazem. V jsoucnu, uchopeném jako systém, člověk shromažďuje, zachraňuje a současně zůstává vystaven každé rozštěpující se změti. Obraz v novověkém pojetí je Heideggerovi výtvozem před-stavujícího ustavování: „V něm bojuje člověk o postavení, v němž může být jsoucnem, které veškerému jsoucnu vtiskuje míru a určuje meze.“

Možnost opakování úžasného, opakování zázraku stvoření obrazu-modelu je pravděpodobně základem, který umožňuje odstup, a tudíž manipulaci s tímto úžas

vzbuzujícím. Technologická možnost opakování zaznamenaného, zobrazeného, před-staveného a manipulace s ním, jeho proměňování zakládá právě možnost rozhovoru sama se sebou o tomto úžasném a ohromujícím. To je technologická podstata média a její důsledek. Ochranu před tím, kam může vést, poskytuje podle McLuhana umění jako programově intuitivní tvorba modelů, umožňujících předcházet společenským katastrofám. Bude tomu skutečně tak?

Jan Bernard

* * *

Dvojí paměť

Jan Zábrana: Celý život (1).

Uspořádali Dušan Karpatský a Jan Šulc. TORST, Praha 1992, 591 s., náklad 4 000 výtisků.

Emilie Lakomá: Úlomky hovorů Otokara Březiny.

Ed. Petr Holman. JOTA & ARCA JIMFA, Brno 1992, 451 s., náklad 10 000 výtisků.

Četba deníků nebo korespondence, které nejsou vydávány čtenářům všanc z vůle autora, ale z vůle editora či nakladatele, vyvolává často pocit jisté nepatřičnosti, indiskrétnosti. Čtenář takové knihy se pak zálibně halí ostychem, do jak důvěrného vztahu s autorem to vstupuje. A zároveň padá do podivné kulturní pasti: domnívá se, že nahlédl autorovi do ledví, že teď má ve věci onoho autora víceméně jasno.

Tím netvrdím, že deníky Jana Zábrany, které vydalo nakladatelství TORST pod názvem *Celý život (1)* by se měly číst jako román. (Tak se snad dá číst Jedlička - *Krev není voda* nebo Vaculík - *Český snář...*)

Celý život je kniha, v níž nelze najít útěchu. Ivan Diviš v ní nachází spíš svědectví o tom, jak Zábrana „snad ani neměl rád život“. Možná. Snad ani netřeba mít rád život, možná že stačí umět se ptát - a to právě u Zábrany najdeme. Jsou to otázky a meta-otázky, je to svíravý otazník, v nějž se zkroutil sám pojem „smysl“.

S napětím jsem před časem pročítal výbor ze Zábrany stržžený podle modelu Klubu přátel poezie a signifikantně nazvaný *Jistota nejhoršího* (ČS 1991). Výbor je věc zneklidňující: máte pocit, že je vám upírána větší část ledovce, než jakou skrývá příroda sama. Ve svazku *Jistota nejhoršího* je to znát zvlášť silně v oddílu jakýchsi infinitivních poznámek k životu, které Zábrana nazval Havrán, aby je přes Poeta adresoval poezii a životu samému. Řada těchto glos, teskných bonmotů a tichých

výkřiků se pak čte i v *Celém životě*, ale tady už to je jako průvan z básníkovy stoly i srdce, jako existenciálně lomený záznam okamžiků, v nichž se zračí opravdu celý život.

Zábranu tu čteme jako tragicky zodpovědného autora, jemuž svět ublížil a pro něhož je slovo nejzazším gestem sebeuvědomění. V těch stovkách dílčích deníkových záznamů a drobných vzpomínek se čte i leccos o filmu. Tak jako je u všech memoárů potřeba upravit vzpomínku imaginárním koeficientem osobnosti autora, abychom se dobrali aspoň přibližně reálné informační hodnoty, nelze brát ani Zábranu doslova. Nezapisoval si „prameny k dějinám“, ale věci, které měly pro něj v tu chvíli osobní význam. Jsou tu více než tři desítky zmínek ze světa filmu. Počínaje deníkovým záznamem sedmnáctiletého o návštěvě biografu (s. 12), konče básnivým prolutím z právě zhlédnutých *Světů velkoměsta* do osudů konkrétních lidí (s. 461–462).

Anebo poznatek z první půle let sedmdesátých: „A když jezdím do centra druhým autobusem (133) přes Žižkov, mockrát už jsem si všiml, že na první zastávce za domkem a dvorkem, kde je filmový archiv a promítačka, přistupují ne občas, ale pravidelně, hezké holky. Jsou tam nějak zkoncentrované...“ (S. 511.)

Je tu řada kritických glos, jak si je člověk píše do deníku, ale i záznam návštěvy u Vladimíra Holana ze začátku padesátých let, v němž se dočítáme Holanovu větu: „Jsem jediný básník, který nebyl sekční šéf. Kopecký mi nabízel film.“ (S. 165.)

Jednička v závorce za titulem knihy slibuje pokračování. Snad v něm bude splacen dluh, který do jisté míry znesnadňuje úplné čtení tohoto svazku: postrádám tu řádnou ediční poznámku, přinejmenším. Jinak je třeba nakladatelství TORST chválit a chválit. I za to, jak příbuzně se vyjímá *Celý život* vedle souboru Zábránových esejů a úvah *Potkat básníka*, které v roce 1989 vydal Odeon. V té době bylo čtení v moudrém a vzdělaném Zábranovi pravým potěšením. Tady najdeme i ediční poznámku, dobový doslov, ba i oddíl nazvaný Soupis díla Jana Zábrany... Škoda, že po přečtení *Celého života* v tomto soupisu postrádáme nejen „pokrývačské“ položky. Ale náprava je jistě možná.

Při všem smutku, skrytém na stránkách *Celého života*, se na mnoha místech můžete až leknout, jak se smějete té průhledné tuposti a groteskní blbosti, které Zábrana s gustem zaznamenal... „Pozůstatky popraveného soudruha dostala poštou jeho žena. (Z rádia: A léta běží, vážení).“ (S. 218.) Anebo o tom československém diplomatovi ve Stockholmu, s nímž se švédský král pokoušel konverzovat – trefil se až na čtvrtý pokus, s němčinou: „Sprechen sie deutsch?“ – „Ja, Herr König, aber wenig...“ (S. 514–515.)

Lapání informací k profesi nemůže ochudit slast z dobré četby. I když to je třeba tak bizarní útvar, jako *Úlomky hovorů Otokara Březiny*, které s učitelkovskou úctou pilně po pětadvacet let zaznamenávala Emilie Lakomá. Tu knihu může kritický čtenář číst spíš jako sbírku kuriózních ornamentů, které Mistr dejme tomu proslovil. Fascinuje mě, že 11. června 1915 Otokar Březina pravil: „V polohedvábné látce prořízne hedvábí bavlnu.“ (S. 65.) Tak jako se u Zábrany nedá vlastně pochybovat o ničem, tak v těchto *Úlomcích* se dá pochybovat o všem. Nejde jen o spornou autencitu jinak přesně datovaných výroků, ale o míru pečlivosti ze strany editora.

Podle Emilie Lakomé básník 1. února 1928 řekl: „Nyní se ctižádostí a sportem uštvala a zemřela triadvacetiletá herečka Jarmila Novotná. Měla malý fond síly.“ (S. 391.) Inu, byla to Jarmila Horáková a zemřela až devatenáct dnů poté.

Navzdory všem pochybnostem je zaznamenán hodný zápis z 26. května 1926: Otokar Březina byl s Františkem Bílkem „v kinu na Chaplinovi“. Krom jiného soudí: „Kino podává své děje kubisticky, pomocí skrvn položených vedle sebe, jimiž jsou jeho mžikové obrázky. Jimi dovede znázorniti i smělé věci, jež se na divadle znázorniti nedají. (...) Co kina lidem celkem podávají, je většinou nedostatečné. Jest to duchovní podvýživa. Duch žádá práci, a tu mu kina nedávají.“ (S. 331–332.)

Když se čtenář prokouše do čtvrté stovky stran z Březiny, narůstá v něm obava z nedorozumění: řetězec, který vede od Boha přes Březinu a jeho svět až ke čtenáři, drží pohromadě jen setrvačností úcty. Když dočítáme pětistou devatenáctou stranu Jana Zábrany, toužíte číst dál; v útržcích paměti je tu vypsán tragický osud člověka, který, zlomen fatální křivdou, neodpustil – ale je to také důvěrný rozhovor, který svědčí a usvědčuje, rozhovor o celém životě.

Michal Bregant

* * *

Mikrodramaturgie dokumentarismu

Pavel Branko: Mikrodramaturgia dokumentarizmu.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, edícia SIGNANS, 1991, 95 s., náklad 600 výtisků.

Studie publicisty Pavla Branka vychází s dvacetiletým zpožděním, a to nikoliv proto, jak sám autor vysvětluje v úvodu, že by byl v době jejího vzniku vadil normalizátorům její obsah. Nepříjemné bylo jméno autora, jež se ocitlo na seznamu těch, s nimiž „se nedoporučovalo spolupracovat“. Pavel Branko přispíval v šedesátých letech do slovenských kulturních a filmových časopisů a publikoval také na stránkách Filmu a doby. Psal recenze a kritiky dokumentárních filmů a seznamoval čtenáře zejména s tendencemi dokumentaristiky.

V *Mikrodramaturgii dokumentarizmu* si zjevně nečiní nárok na nějakou objektivní teoretickou koncepci. Jeho cílem je „seznámit se složkami a vyjadřovacími prostředky, jak je používají všechny druhy a typy non-fiction filmů“. Jeho tématem je „mikrodramaturgie“, již chápe jako kategorizaci vyjadřovacích prostředků a posléze návod (příklady) jejich použití. Jeho metodou je třídění a popis různých přístupů a metod demonstrovaných na konkrétních dílech klasiků dokumentárního

filmu (Vertova, Flahertyho, Rouche, Leacocka), méně již na filmech slovenských a českých tvůrců.

Druhá část titulu studie, pojem „dokumentarizmus“, může čtenáře zprvu zarazit, neboť logičtější by byla „dokumentaristika“ nebo „dokumentární tvorba“. Branko chtěl patrně naznačit, že jeho téma se netýká úzce jen tvorby dokumentárních filmů, ale filmové tvorby obecně. Koncovka -izmus naznačuje směřování, v tomto případě tendenci k dokumentárnímu zachycování skutečnosti, popř. dokumentární stylizaci, již Branko vztahuje i na oblast hraného filmu.

Pro lepší orientaci v látce rozdělil autor studii na dvě části, jejichž označení vyvolají přinejmenším rozpaky: 1. non-fiction film se souběžnou vazbou obrazu a zvuku; 2. non-fiction film s různoběžnou vazbou obrazu a zvuku. Došlo zde k terminologickému zmatení, autor evidentně myslí synchronní a asynchronní (kontrapunktický) vztah obrazu a zvuku, jak ostatně dosvědčuje obsah kapitol. Obraz a zvuk jsou vždy souběžné tehdy, kdy zvuk vychází ze snímané reality, je jí vlastní, a také v druhém případě, kdy jde o zvuk doprovodný, jehož vazba s obrazem vzniká při dokončovacích pracích, kdy má tvůrce možnost vytvářet nespočetné kombinace vazby obrazu a zvuku a obohacovat významovou rovinu díla. I v druhém případě však jde o souběžné použití obrazu a zvuku.

V první části se Branko zabývá více méně technickými prostředky dokumentárního snímání, určuje funkci a způsob využití prostorové a časové deformace reality, užití barvy a možnosti vztahu obrazu a zvuku, zejména v *cinéma direct* a *cinéma verité*, a vždy uvádí konkrétní příklady filmů. Jelikož použití uváděných výrazových prostředků vztahuje na všechny druhy a typy non-fiction filmu, jeví se jako nadbytečné zařazení kapitoly Non-fiction, typy, druhy a žánry. Jednak jeho typologie je značně povrchní a nedůsledná i na svou dobu (například řadí do jedné roviny dokumentární film autorský, reportáž, agitku atd.), navíc pak v dalším výkladu nikde žánrově nespecifikuje, když demonstruje používání jednotlivých výrazových prostředků. Stejně nepropracovaná je kapitola Autentizmus a pravda v dokumentárním filmu (vhodnější by byl pojem „autenticita“). Branko se stále pohybuje v rovině názorného výkladu pro praktické použití jednotlivých prvků, což jej vede k absolutní eliminaci noetického hlediska; tak se mu stane, že jedním z hlavních kritérií pravdivosti je pro něj ověřitelnost zaznamenané reality realitou skutečnou (cituje Flahertyho). Podobně zjednodušeně se zabývá metodou rekonstrukce, již nazývá jednorázovým prvkem, který staví do kontrastu s metodou, při níž režisér dokumentu organizuje předkamerovou skutečnost, aby mohl zachytit periodicky se opakující činnosti (Branko ji nazývá periodickým prvkem).

Branko není teoretik. Důsledně vychází z vlastních pozorování a při uvádění příkladů „zbytečně“ nezobecňuje. V neustálé konfrontaci dvou přístupů k dokumentárnímu snímání (Flaherty, Vertov) dochází k pokusu o definici dvou základních modelů, jež později na teoretické bázi specifikoval teoretik Peter Mihálik jako díla s „událostní kompozicí“, jejímž představitelem je Flaherty, a díla s „kompozicí tematickou“, již uplatňoval Vertov (viz P. Mihálik: *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 280).

V druhé části studie se Branko soustřeďuje na vazbu obrazu a zvuku z hlediska

možností kontrapunktického využití hudby, ruchů, slova a ticha. Zatímco v první části pojímal zvuk nediferencovaně, jako celistvou výrazovou složku, která ve spojení s obrazem vytváří různé možnosti vyjádření, zde klade důraz na jednotlivé prvky zvukové složky a jejich kontrapunktické využití pro vazbu obrazu a zvuku v množství variant, jež se nabízejí autorskému typu tvůrce. Na toho se Branko obrací především.

Přes jistou neutříděnost, mnohdy zmatenost, nedořečenost věcí i jistou nedůslednost ve výkladu (jeden příklad za všechny: například v podkapitolce Transcendentní slovo jako emocionální signál. Klíč. nepadne o slovu ani slovo a ani z příkladu filmu *Archeológia* není patrné, jak je zde slovní doprovod použit) se nedomnívám, že by Brankova studie neměla co říci. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* je užitečnou publikací, jež jednak dokládá určitou úroveň myšlení o dokumentárním filmu (z této oblasti chybí u nás literatura vůbec) a za druhé je tím, čím ji chtěl autor mít v úvodu: studie může být i dnes příručkou pro studenty k seznámení se s funkcí vyjadřovacích postupů a jistě může být zajímavá i pro začínající filmové kritiky (hlavně pro ty, kteří nestudovali film) k tomu, aby si povšimli možností, s nimiž mohou přistupovat k recenzovaným dílům.

Jana Hádková

Studium filmové vědy na FFUK v Praze

Na Universitě Karlově se filmu věnoval ve 20. letech ve svých přednáškách Václav Tille v semináři při stolici srovnávacích literatur. S jeho podporou byl v roce 1928 uspořádán cyklus přednášek členů Klubu za nový film (Devětsil). Také Jan Mukařovský věnoval filmu při svých přednáškách pozornost. Po válce pak o filmu přednášel Antonín Sychra.

Filmová věda byla jako samostatný obor zřízena v roce 1952 na FAMU, odkud byla v rámci kompletace uměnovědných oborů v roce 1969 přenesena na FFUK. Zde již předtím na katedře estetiky přednášeli o filmu Lubomír Linhart, Ivo Pondělíček, Jaroslav Bouček a Stanislav Zvoníček. Oddělení dějin a teorie filmu při katedře divadelní a filmové vědy vedl prof. Lubomír Linhart (1969–74). Tajemníkem oddělení byl na půl úvazku dr. Luboš Bartošek, který také přednášel dějiny čs. kinematografie. Dr. Ivo Pondělíček přednášel psychologii filmu, teorii masové kultury a skandinávský film do roku 1972, kdy byl donucen odejít. L. Linhart přednášel dějiny sovětské kinematografie, Ejzenštejna a teorii filmu. Další výuka byla zajišťována externisty – Myrtíl Frída (světový film), Galina Kopaněva (sovětský a světový film), Jan Kučera (filmová skladba), L. Souček – Pavel Tausk (dějiny fotografie), Jaroslav Bouček (základy filmové techniky).

Po udavačském projevu Bedřicha

Švestky, rektora UK, na městské konferenci KSČ v červnu 1971 nebylo nadále možné některé plánované přednášky realizovat. L. Linhart byl vyškrtnut z KSČ (1970), M. Frída od roku 1971 nesměl přednášet.

Po převzetí vedení katedry Miroslavem Kouřilem (1971) a jejím spojení s katedrou hudební vědy, vedenou prof. Františkem Mužikem, začala být filmová věda v rámci Kouřilovy koncepce jednotné výuky dramatických umění potlačována. Od roku 1975/76 filmovou vědu zastupovala pouze externí přednáška G. Kopaněvy Dějiny světového filmu. Po jejím příchodu jako kmenové pedagogy (1977) se postupně věda rozšiřovala o její přednášky o sovětském filmu a filmové teorii. Nakrátko se vrátil i L. Bartošek s přednáškou o čs. filmu, kterou pak rovněž jednorázově převzal Pavel Taussig. Státní závěrečné zkoušky z oboru filmové a divadelní vědy se pak opět konaly až v letech 1981/2, 1984/5, 1985/6, 1988/9 a dále pravidelně. V roce 1986 bylo také vybudováno základní technické vybavení posluchárny (filmová projekce, diaprojekce a videoprojekce). Od roku 1987 je budována videotéka, dnes obsahující zhruba 800 titulů.

V roce 1987 byl na katedru přijat Jan Bernard a jako aspirantka Táňa Slánská, věnující se animovanému filmu. Po listopadu 1989 se opět divadelní a filmová věda od hudební vědy oddělila. Na staronové katedře

došlo k významnému rozšíření spektra přednášek. Vedoucím oddělení filmové vědy se stal Jan Bernard (1990), který byl v květnu 1991 zvolen i vedoucím celé katedry. Jako interní pedagog byl přijat v roce 1991 Jiří Cieslar. V roce 1991/92 je činnost katedry omezena především žalostným nedostatkem finančních prostředků, takže bylo nutno omezit i výuku externistů. Zčásti jsme tento výpadek nahradili přednáškami zahraničních hostů (Örjan Roth-Lindberg z University ve Stockholmu, Jacqueline Stoeckler z North-Western University Chicago, Milena Jelinek z New York University, Alan Barr z Indiana University, Gary Roslyn Mass z New Yorku).

Dnes je studium pětileté, magisterské. Po něm následuje tříleté studium doktorské. Návrh formy bakalářského studia je momentálně v celofakultním jednání. Obor se otevírá v letech 1992/93 a 1993/94, pak bude roční pauza. Kapacita oddělení je ročně zhruba 25 studentů, ale vzhledem k průchodnosti fakulty a jejím finančním omezením můžeme přijmout maximálně 13 lidí ročně.

V současnosti je studium filmové vědy jednooborové (10 semestrů) i dvouoborové (v libovolné kombinaci s určitými preferencemi).

Základní koncepce výuky je dvoustupňová. Do 5. až 6. semestru, tj. do postupových zkoušek, by se studenti měli dozvědět základy filmové teorie a historie do roku 1945, musejí absolvovat i základy dějin filozofie a jednu zkoušku z jazyka. Ti schopnější by pak měli na rok či dva přerušit studium zahraniční stáží. Druhá polovina výuky je zaměřena na historii filmu po roce

1945 a na speciální přednášky a semináře, postupně na přípravu diplomové práce. U absolventů jednooborového studia se předpokládá i složení zkoušek z předmětů na jiných oborech, nezbytných pro všeobecné vzdělání (psychologie, estetika, výtvarné umění, sémiotika, lingvistika apod.). Požadována je rovněž zkouška z druhého jazyka.

Přednášející: Galina Kopaněva (základy filmové teorie, dějiny světového filmu, seminář filmové kritiky, dokumentární film), Ivo Pondělíček (psychologie, sociologie a antropologie ve vztahu k filmu, I. Bergman, interpretace filmového díla), Jan Bernard (dějiny filmových teorií, seminář filmové teorie, kapitoly z dějin českého filmu, moderní kinematografie USA, A. Tarkovskij, O. Dovženko, E. Schorm, seminář českého filmu), Jiří Cieslar (kritický seminář, filmový expresionismus, italský a francouzský film 50. a 60. let, seminář zahraničního filmu, L. Buñuel), Táňa Slánská (animovaný film).

Externisté: Ivan Klimeš (filmový pro-seminář), Jiří Rak (český film), Milan Hanuš (lyrismus ve filmu), Marie Mravcová (literatura a film), Stanislav Ulver (filmová avantgarda), Andrej Obuch (slovenský film), Kristián Suda (kreativní psaní), Jana Hádková (dokumentární film).

Vědecký a výzkumný program: Acta Universitatis Carolinae - Cinematographica, překladový sborník Analýza filmového díla, dílčí studie z dějin českého a světového filmu, filmová psychologie, sociologie, sémiotika, teorie informace.

Jan Bernard

* * *

Studium filmové vědy na FFUP v Olomouci

Počátky intenzivnějšího zájmu o studium filmu sahají v Olomouci už k začátkům

padesátých let a jsou spjaty s osobností prof. PhDr. Bohumila Markalouse (=Jaromíra

Johna). O filmu tu přednášel i soupevník avantgardy, kritik Artuš Černík. Už tehdy vznikají na filozofické fakultě Univerzity Palackého práce z oboru estetiky filmu. Koncem 50. let začíná v Olomouci působit Univerzita náročného filmového diváka (UNFD). Jako lektori, ale též jako přednášející na fakultě se objevují postupně Zdeněk Štábala, Jaroslav Brož, Stanislav Zvoníček, Jaromír Kučera, Jan Kučera, Ivan Sviták, Luboš Bartošek, kteří se zabývali vesměs kapitolami z teorie a dějin filmu. Později tu externě působí z ostravské televize ing. Jaromír Blažek a Zbyšek Malý, zaměření na televizi i na oblast dokumentárního a populárně vědeckého filmu.

Od studijního roku 1968-69 začíná na katedře českého jazyka a literatury výuka oboru uměnověda se specializací literatura, divadlo, film (sekce pro literaturu, divadlo, film a rozhlas), sledující mezioborové vztahy (Jiří Skalička, Eduard Petř, Alena Štěrbová, Jiří Stýskal). Šlo zde už o systematickou výuku teorie a dějin filmu, v rámci oboru byly též obhajovány diplomové a rigorózní práce filmologické nebo mezioborové. Vyučovali tu Pavel Dlouhý (1969-75) a Vlasta Jirásková (= Alješinová, pak Jančová, 1975-91).

Rokem 1978 byly všechny uměnovědné specializace na FF UP administrativním zásahem zrušeny, nicméně přesto pokračovaly doporučené a výběrové přednášky z dějin filmu, doprovázené projekcemi.

Od studijního roku 1987-8 probíhal ve spolupráci s Filmovým ústavem speciální seminář estetiky a dějin kinematografických sdělení, organizovaný pro filozofickou a pedagogickou fakultu, spojený s projekcemi. Výuku vedli až do studijního roku 1989-90 Stanislav Ulver a Miloš Zahradník z Československého filmového ústavu.

Roku 1966 se v Olomouci uskutečnil 1. ročník celostátní přehlídky vědeckých a populárně vědeckých filmů (od 1967 Academia film), který probíhá od té doby každoročně jako festival vědeckých, populárně vědeckých a didaktických filmů, televizních

pořadů i videoprogramů s mezinárodní účastí; iniciátoři i organizátoři přehlídky byli pracovníci katedry českého jazyka a literatury (Stýskal, Petř, Štěrbová). I program činnosti filmového klubu a lektorské úvody byly valnou měrou záležitostí učitelů z FF a podstatnou část členstva tvořili studenti univerzity.

Od roku 1964-65 byly pořádány semináře pro lektory filmových klubů a pedagogy, v letech 1976-90 pak pravidelně týdenní semináře Film a škola pro učitele a kulturní pracovníky, kde kromě externích specialistů přednášeli hlavně učitelé z FF. Kromě metodických materiálů byly při této příležitosti vydávány i publikace (1986-90: Film a literatura I-III, Film a výtvarné umění, Film a divadlo), na nichž se autorsky podíleli převážně učitelé FF.

Díky tomuto zázemí bylo možno po listopadu '89 obnovit studium uměnovědných oborů na FF, organizované od r. 1990 v rámci nově zřízené katedry věd o umění (vedoucí katedry: Jiří Stýskal), která má sekci pro literaturu a dramatické umění (od 1992: samostatná katedra teorie a dějin dramatických umění) a kabinet uměnovědného výzkumu. Studuje se zde v pětiletém jednooborovém studiu obor teorie a dějiny literatury a dramatických umění (divadlo, film, televize, rozhlas), studium je rozčleněno na tříleté bakalářské a pětileté magisterské (pro 4. a 5. ročník si studenti volí užší specializaci na literární, divadelní nebo filmovou vědu). Obor se otevírá každoročně, přijímáno je průměrně 15 studentů.

Studium filmu je zaměřeno na teorii a dějiny filmu, vychází se z širšího uměnovědného základu a mezioborových vazeb s literaturou a divadlem. Přednášky a semináře jsou věnovány současnému i staršímu českému, slovenskému a světovému filmu, poetice filmového díla, problematice filmové vědy, filmové kritice, filmové komparatistice, filmovým žánrům, dokumentárnímu a animovanému filmu, tvorbě televizní i videoprogramové, filmové a televizní scenaristice a dramaturgii, základům autorské tvorby, filmovému a televiznímu herectví

i režii, sociologii a psychologii filmu, animaci ve filmu, televizi i videu, doporučeny jsou přednášky a semináře z teorie a dějin fotografie.

Studenti postupně absolvují filmový proseminář (1. semestr), světový film do r. 1945 (1.-2.), český film do r. 1945 (2.-3.), světový film od r. 1945 (3.-6.), český film od r. 1945 (3.-6.), základy teorie filmu (4.), základy televizní tvorby a tvorby videoprogramů (6.). Paralelně probíhají projekce. Náročnější disciplíny mají místo ve dvou nejvyšších ročnících.

V oboru filmu na katedře přednášejí Pavel Taussig (český film), Stanislava Přádná (světový film po roce 1945), Milan Hanuš (teorie filmu), František Bráblik (světový film do r. 1945), externě Petr Kadlec, šéf programu OK 3 ČT (základy televizní tvorby). Od studijního roku 1992-93 se počítá s interním pedagogickým působením režiséra Vladimíra Suchánka (filmová oborová praktika, analýza filmové a televizní režijní tvorby) a externím - režiséra Elmara Klose (filmová dramaturgie), Jany Hádkové (dějiny dokumentárního filmu) a režiséra a drama-

turga Petra Kudely (filmová a televizní dokumentární tvorba).

V oblasti výzkumu je katedra zaměřena na mezioborové vztahy, dále pak na problematiku teorie filmu, dějiny českého filmu ve vztahu k dějinám literatury a divadla i se zřetelem k dějinám kinematografie na Moravě a v regionu Olomouce jako součást komplexního výzkumu dějin kultury a umění, ale též na specifčnost filmového herectví ve světovém i českém filmu. Členové katedry rozvíjejí v daných oborech svou publikační, popularizační i organizační činnost (v oblasti filmu v celostátním měřítku), v řadě AUPO (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis) připravují vlastní sborníky.

Pro budoucí léta se připravuje rozšiřující specializace teorie a dějin fotografie, určená studentům oboru i oboru dějin výtvarných umění. V postgraduálním (doktorandském) studiu je na FF UP v Olomouci schválen obor teorie a dějiny literatury, divadla a filmu.

František Bráblik

* * *

Ve dnech 5. – 11. července 1993 se v Amsterdamu uskuteční XV. mezinárodní konference IAMHIST (The International Association For Media and History) na téma „Film a první světová válka“.

Kontaktní adresa:

c/o Film Research Foundation SFW
attn. Drs. P.I.M. Slot
Zeeburgerkade 8
1019 HA Amsterdam
The Netherlands
tel. +31.20.665.2966
fax. +31.20.6659086

* * *

V rámci XI. kongresu hospodářských dějin, který se bude konat 12. – 18. září 1994 v Miláně, se uskuteční půldenní kulatý stůl na téma „Film: průmysl na křižovatce ekonomiky, politiky a umění“, organizovaný Českým filmovým ústavem.

Kontaktní adresa:

ČFÚ – odbor výzkumu
PhDr. Ivan Klimeš
Hládkov 4
160 12 Praha 6
tel. 35 28 41-2
fax. 26 16 18

Autoři původních článků v tomto čísle:

PhDr. Michal Bregant (1964) - vědecký pracovník ČFÚ, přednáší na katedře scenáristiky FAMU estetiku a teorii filmu. Zabývá se historickou poetikou českého filmu.

(Adresa: ČFÚ - odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

PhDr. Ivan Žáček (1952) - muzikolog a překladatel, vědecký pracovník ČFÚ, úpravce filmových dialogů. Zabývá se estetikou filmového obrazu a zvuku.

(Adresa: ČFÚ - odbor výzkumu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

PhDr. Jan Lukeš (1950) - literární a filmový kritik, vedoucí kulturní rubriky Lidových novin. Zabývá se současnou českou literaturou a českým filmem.

(Adresa: Lidové noviny, Národní 9, 110 00 Praha 1)

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.

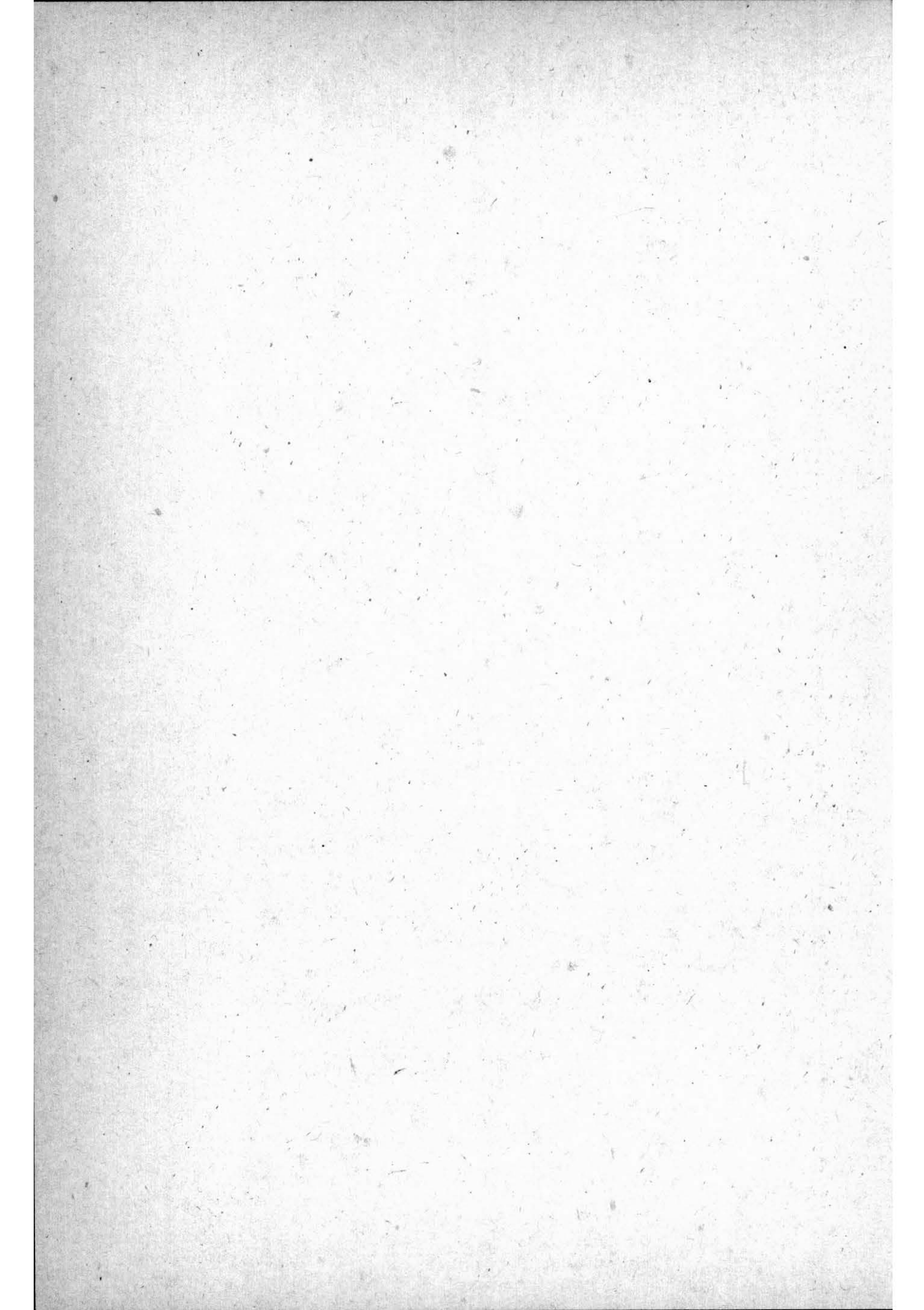
Sazba a tisk BAROKO Beroun. Rukopis byl odevzdán do tiskárny v říjnu 1992.

Vyšlo v prosinci 1992.

Český filmový ústav, Praha 1992

MK ČR 55255; MIČ 47285

ISSN 0862-397X



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

Elmar Klos: S odstupem času

ROZHOVOR

Jana Hádková: Rozhovor s Kurtem Goldbergem

ÚVAHY O LITERATUŘE

ZPRÁVY

ILUMINACE č. 1/92

ČLÁNKY

Jan Uhde: K problematice kolorizace filmů

Přemysl Maydl: Ricciotto Canudo

Ricciotto Canudo: Teorie sedmi umění

Přemysl Maydl: Francesco Casetti

Francesco Casetti: Epistemologické prostřihy
v poválečných teoriích filmu

Helena Krejčová: Theresienstadt – film o „vzorném ghettu“

Jiří Cieslar: Daleká cesta Alfréda Radoka (2).
Ve světle Hry o lásce a smrti

EDICE

Eva Strusková: Causa Šachta pohřbených ideí

Šachta pohřbených ideí (titulková listina)

ÚVAHY O LITERATUŘE

