

1

1993

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/  
1993-1



# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU  
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,  
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 5  
1993  
číslo / No. 1(9)

Redakce / Editorial board:

**IVAN KLIMEŠ**

(šéfredaktor / editor-in-chief)

**MICHAL BREGANT**

**IVAN ŽÁČEK**

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MAREŠ,  
PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,  
JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA,  
JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Hládkov 4

160 12 Praha 6

tel. (++/42/2)352841

86692

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
KNIHOVNA



10086692 *Národní filmový archiv*

*Vážení přátelé,*

*vstupem do pátého roku svého trvání se půlročník ILUMINACE mění na časopis vycházející čtvrtletně. Národní filmový archiv chce tak rozšířit prostor pro rozvíjení vědeckého myšlení o filmu a kinematografii vůbec a stimulovat větší badatelskou aktivitu na tomto poli. Zůstává ctížádostí redakce získávat pro otázky filmu badatele z co nejbohatšího spektra humanitních oborů a vytvářet tak podmínky pro inspirativní mezioborový dialog, bez něhož je hlubší pochopení fenoménu „film“ sotva myslitelné. Zároveň chceme, aby ILUMINACE v českém prostředí přispívala k profilování filmové vědy jako svébytného oboru. Jsme přesvědčeni, že s čtvrtletní periodicitou bude ILUMINACE lépe plnit svou roli specializované odborné revue, což je od počátku jejím úkolem.*

*Redakce*



# O B S A H

## *Články*

- Jiří Rak:** Historická tematika v kinematografii Třetí říše 7  
**Tomáš Petráň:** Od archeologie filmu k „nové historii“  
(K otázkám historického pramene) 37  
**Ivan Klimeš:** Člověk a stroj v biografu  
(Filmové představení v němé éře) 45  
**Louis Delluc:** Orchestr biografu 75  
**Bill Nichols:** Kulturní statky ve věku kybernetických systémů 79

## *Rozhovor*

- Rozhovor s Claudem Lévi-Straussem  
(Michel Delahaye, Jacques Rivette) 103  
**Přemysl Maydl:** Kontexty rozhovorů s Claudem Lévi-Straussem 113

## *Edice a materiály*

- Jiří Rak:** Úvodem k synopsi legionářského filmu 115  
**Rudolf Medek:** Za československý stát 117

## *Literární obzor*

- Jiří Pokorný:** *Peter Mänz: Frühes Kino in Arbeiterbezirk;*  
*Gábor Kreselak: „Singend wird das Leben schön“* 123  
**Petr Mareš:** Úvod do filologie filmu  
(*Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie*) 125  
**Vlastimil Zuska:** *Allan Casebier: Film and Phenomenology* 129  
**Jana Hádková:** Slovenský dokumentární film jako předmět bádání  
(*Václav Macek: K dejinám slovenského dokumentárního filmu*) 134

## *Příloha*

- Z přírůstků knihovny NFA 139  
Soupis disertačních a rigorózních prací o filmu na FF UK v Praze 144  
Soupis diplomových prací o filmu na FF UK v Praze 144

# CONTENTS

## *Articles*

- Jiří Rak:** The Historical Subjects In The Cinematography of the Third Reich 7  
**Tomáš Petrán:** From Film Archeology to „New History“ 37  
**Ivan Klimeš:** The Man And the Machine In the Cinema  
(Film Performance In the Silent Era) 45  
**Louis Delluc:** The Orchestra In The Cinema 75  
**Bill Nichols:** Work of Culture In The Age of Cybernetic Systems 79

## *Interview*

- Interview With Claude Lévi-Strauss  
(Michel Delahaye, Jacques Rivette) 103  
**Přemysl Maydl:** Context of the interview with Claude Lévi-Strauss 113

## *Documents*

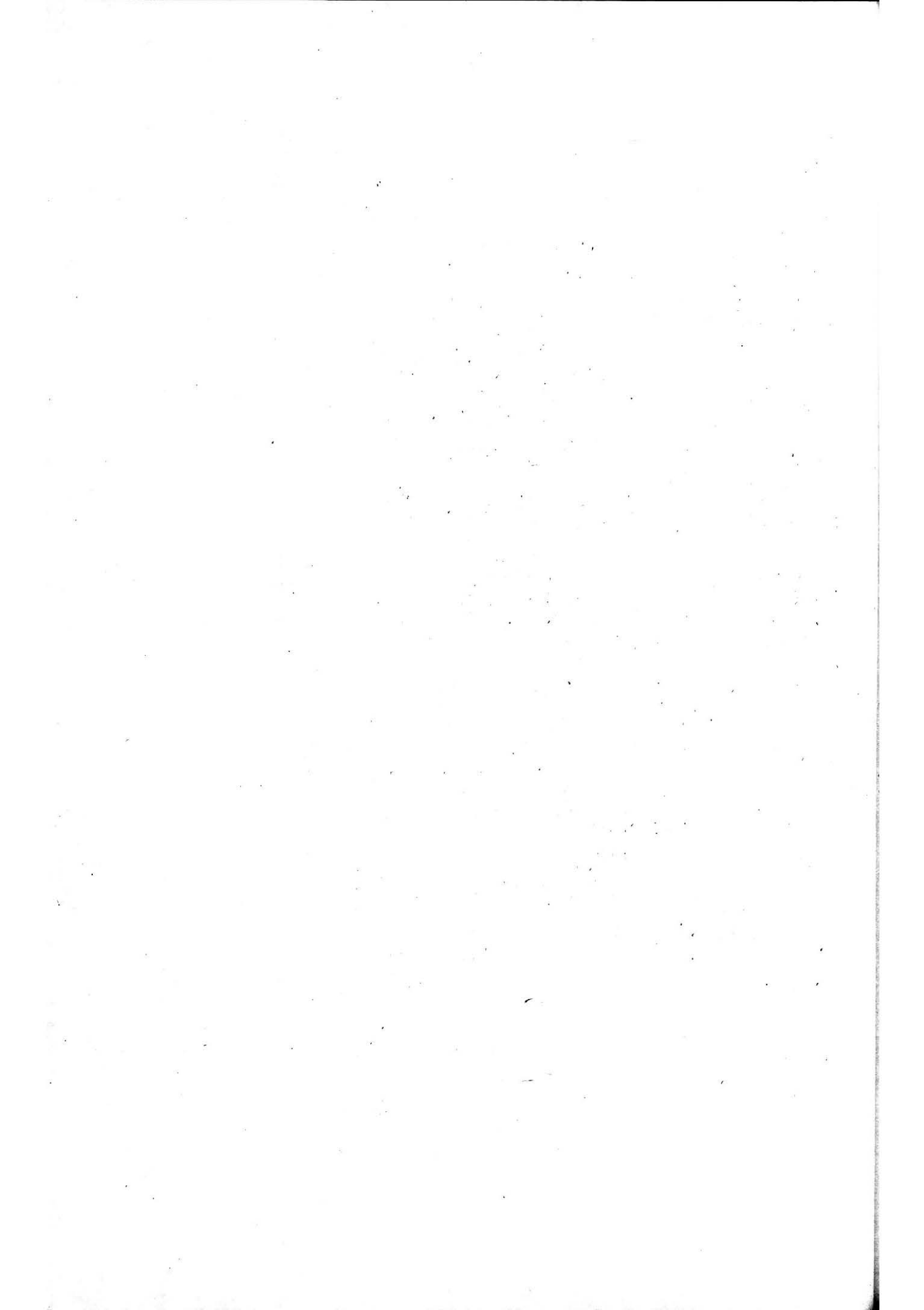
- Jiří Rak:** Preface to Synopsis of the Legionary Film 115  
**Rudolf Medek:** For The State of Czechoslovakia 117

## *Reviews*

- Jiří Pokorný:** *Peter Mänz: Frühes Kino in Arbeiterbezirk;*  
*Gábor Kreselak: „Singend wird das Leben schön“* 123  
**Petr Mareš:** Introduction to the „Filmphilologie“  
(*Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie*) 125  
**Vlastimil Zuska:** Allan Casebier: Film and Phenomenology 129  
**Jana Hádková:** The Slovak Film Document As the Research Object  
(*Václav Macek: K dejinám slovenského dokumentárního filmu*) 134

## *Appendix*

- From the Latest Issues of the NFA Library 139  
The List of Dissertation Works On Film On The Charles University  
(Faculty of Philosophy) 144  
The List of Diploma Works On Film On The Charles University  
(Faculty of Philosophy) 144



*Články*

## HISTORICKÁ TEMATIKA V KINEMATOGRAFII TŘETÍ ŘÍŠE

Jiří Rak

Jen málokterá vědecká disciplína se již od minulého století těšila v Německu takové vážnosti jako historiografie. Historické katedry německých univerzit se staly evropsky uznávanými centry vědecké práce a jemné metody historické kritiky pramenů na nich rozvíjené platily za závazný vzor i pro zahraničí. Zdaleka se však nejednalo pouze o univerzitní prostředí – historismu propadla celá německá společnost. Historická argumentace naplňovala vlasteneckou propagandu v době osvobozovacích válek proti napoleonské hegemonii, historií se sytil německý romantismus, s historickými reminiscencemi pracovalo německé národní hnutí usilující o sjednocení a vytvoření národního státu (ať už se jednalo o koncepci malo- či velkoněmeckou). Stejně jako jinde ve střední Evropě se tak vytvořilo poměrně stabilní schéma národních dějin, které přešlo do obecného povědomí a stalo se společným majetkem většiny německého národa. Vynikající místa v něm zaujímala řada osobností i celé epochy. Tato přehledka zdrojů národní hrdosti začínala starogermánskými ságami (píseň o Nibelunzích), pokračovala bojem germánských kmenů proti římské expanzi korunovaným vítězstvím v Teutoburském lese (Herrmannsschlacht), náležela k ní středověká svatá říše a její panovníci (zvláště Friedrich Barbarossa), územní a kulturní německá expanze na sever (Hansa) i na východ (řád německých rytířů), barvitý svět německé renesance (symbolizovaný Hansem Sachsem), reformace a populární obraz starých německých dějin končil temným obdobím ponížené a rozdělené říše po třicetileté válce.

Od 18. století se pak německé historické vědomí koncentruje především na Prusko, příštího sjednotitele a obnovitele říše. Do panteónu národních hrdinů vstupuje Friedrich II. Veliký se svými generály a uniformy se už v něm usazují natrvalo. Bitvy Sedmileté války, boje proti Francii na počátku 19. století (major Schill, generálové Gneisenau a Clausewitz, maršálové Yorck a Blücher), ti všichni jsou chápáni jako zvěstovatelé a předbojovníci rodící se národní a státně politické jednoty. Tento proces pak dovršuje státnické dílo „železného kancléře“ Otty von Bismarcka – a opět znějí výstřely od Hradce Králové a od Sedanu, prorážející cestu k vytvoření německého císařství.

K této historické vizi se ještě úzce pojily mystické představy o zvláštním, osudem předurčeném charakteru německých dějin a o německém poslání ve světě. Ani šok z katastrofální vojenské porážky v první světové válce nestačil k tomu, aby tyto – jak

se v krátké době mělo ukázat – nebezpečné ideály z německého vědomí vymazal. Okamžitě se vytvořila legenda o „ráně dýkou do zad“ (Dolchstoßlegende), podle níž německá armáda vlastně ve válce zvítězila a říše byla donucena ke kapitulaci pouze domácí zradou, výbuchem revoluce vyvolané nenárodními, především židovskými a socialistickými živly, jednajícími ve službách mezinárodního protiněmeckého spiknutí. Právě frustrace z porážky a následujícího hospodářského zhroucení, hledání viníků katastrofy, touha po očistě národního organismu a po odvetě vytvořily živnou půdu pro příznivé přijetí nacistické ideologie.

Ta ve svých počátcích, ve svém „revolučním“ období, nejprve sáhla k určitým korekturám v tradičním obraze německých dějin. Nacionálně socialistický historismus původně vycházel důsledně z rasových, sociálně darwinistických a geopolitických teorií a formoval se v opozici vůči humanistickým, demokratickým a racionalistickým názorům, na jejichž místo stavěl představy o boji jako základním principu dějin lidstva, přesvědčení o nadřazenosti árijské rasy obecně a Germánů zvláště. Na místo internacionalismu byla nadřazována národní myšlenka, místo demokracie vůdcovský princip, místo rozumu iracionalita a pudové instinkty. Se zvláštní závislostí nacističtí ideologové kritizovali (samozřejmě kromě judaismu) zvláště křesťanství jako projev neněmecké, slabošsky humanistické morálky. Důraz na iracionálnost vedl přímo ke kultu starých pohanských Germánů, na nichž byla obdivována jejich bojovnost, krutost k nepříteli a pohrdání vlastním životem, které se blížilo až ke kultu smrti; tato stránka nacistické ideologie se pak v plné tragičnosti projevila na sklonku války. Logickým důsledkem retrospektivního uplatnění vůdcovského principu bylo uctívání velikých postav minulosti, jejichž osobní vliv na další vývoj byl až ad absurdum přeceňován. Nacionálně socialističtí historikové zdůrazňovali především silnou vůli těchto velikánů, která podle jejich představ dávala tvar dějinám – „obyčejný člověk“ tak vlastně mohl být spolutvůrcem dějin pouze tím, že se svým vůdcům vědomě a bezvýhradně podřizoval. Jako příklad byly obvykle uváděny tradiční pruské ctnosti: poslušnost, disciplinovanost – na rozdíl od původní podoby ideí, které Prusko proslavily, tu však příznačně chyběla zbožnost.

Po nacistickém „uchopení moci“ v roce 1933 můžeme ale pozorovat určitý návrat ke starším tradicím – např. mezi germánské velikány je opět zařazen zakladatel středověké říše Karel Veliký, nacistickými fundamentalisty odsuzovaný jako šířitel křesťanství a „kat Sasů“, a také působení jiných historických postav začalo být interpretováno tak, aby bylo v souladu s novou ideologií, ale aby tyto osobnosti zároveň mohly podržet své tradiční postavení v kontextu německého národního historického vědomí.<sup>1)</sup>

Významnému místu, které historie zaujímal v moderním německém myšlení, odpovídalo i početné zastoupení historické tematiky v umělecké tvorbě. Zdaleka se ne-

1) Karl Ferdinand Werner, *Das NS-Geschichtsbild und die deutsche Geschichtswissenschaft*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967. Srov. též Eberhard Jäckel, *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft*, Stuttgart 1981, zvl. kapitulu *Zusammenfassung im Geschichtsbild*, s. 97-120. Z dobových prací je nejinstruktivnější kniha Dietricha Klaggese *Geschichte als nationalpolitische Erziehung*, Frankfurt am Main 1939 (5. vydání).

jedná jen o romantickou zálibu v ruinách středověkých hradů, popularitu rytířských románů apod. Stejně jako jinde ve střední Evropě, i v Německu přicházel historismus ke slovu, kdykoliv byla řeč o vážných národních záležitostech. Celoněmeckou národní věcí byla gotizující dostavba domu v Kolíně nad Rýnem, v historizujících slozích byly budovány pomníky na místech významných dějinných událostí, národně politický obsah byl vkládán do interpretací historické malby – prostě historismus s nacionalismem tvořily jeden neoddělitelný celek.<sup>2)</sup>

Je jasné, že historická tematika nemohla zůstat stranou pozornosti ani u filmařů; setkáváme se s ní vlastně od samých počátků německé kinematografie a je přitom příznačné, že své náměty si filmoví tvůrci vybírali právě z těch období, která zaujímal přední místo v celospolečenském hodnocení. Tak do raného středověku zamířil Fritz Lang ve svých *Nibelunzích*,<sup>3)</sup> jimiž nasadil pro zpracování středověkých námětů laťku tak vysoko, že se této době další režiséři pro jistotu uctivě vyhýbali a věnovali se epochám mladším.

Dále je třeba zmínit celou sérii filmů věnovaných osobnosti Friedricha II. Tento král, personifikace pruského válečnictví, patřil bezesporu k nejvýznamnějším postavám novodobých německých dějin a zvláště po úspěšném sjednocení Německa Pruskem byl chápán jako „předbojovník“ této myšlenky. Jeho život i jeho doba byly zpracovány téměř nesčíslněkrát všemi uměleckými druhy, a to vždy s určitou politickou tendencí. Zajímavé je, že tyto tendence byly ještě v 19. století nejrozumnějšího druhu – byl obdivován jako voják i filozof či hudebník, socialista Ferdinand Lassal se k němu dokonce hlásil jako k revolucionáři na trůně. Od osmdesátých let minulého století se ale jeho obraz ustaluje na portrétu geniálního vojevůdce, bezskrupulózního vládce, který si je vědom, že v politice rozhoduje především síla, a jde nekompromisně za svým cílem, tj. za pozvednutím Pruska na první německou mocnost a jádro budoucí státně politické jednoty. Bývá obvykle líčen jako první služebník státu, jehož rezoně se musí podříditi vše i za cenu osobních obětí.<sup>4)</sup> V této podobě a v tomto významu přešla fridericiánská tradice i do výmarské republiky a tak se jí také zmocnili filmaři.

Sérii fridericiánských filmů zahájil čtyřdílný projekt Ufy *Fridericus rex*. Natočen byl v letech 1922-1923 režisérem Arsenem von Cserépy a jeho jednotlivé díly nesly názvy: *Bouře a vzdor* (Sturm und Drang), *Otec a syn* (Vater und Sohn), *Sanssouci* a *Obrat osudu* (Schicksalwende). Výsledkem byl chronologicky sledovaný panovníkův životopis od mládí až ke konci sedmileté války. Mezi publikem dosáhl film obrovské popularity – v neposlední řadě i díky hlavnímu představiteli Ottovi Gebührovi, který ve Friedrichovi našel svou životní roli. Vybaven fyzickou podobou s historickým pruským králem studoval podrobně historické prameny, dobovou ikonografii, zvládl i charakteristická gesta a návyky svého hrdiny (a mnohdy je prý dokonce přenášel i do soukromého života) a hrál potom Friedrichovu roli v řadě dalších snímků. Frider-

2) Viz Thomas Nipperday, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*. „Historische Zeitschrift“ 206, 1968, s. 529-585.

3) Viz Zdeněk Hojda, *Ptšeň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa)*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 1, s. 35-68.

4) Hans Dollinger, *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*. München 1986.



riciánské filmy byly pochopitelně nejlépe přijímány ve vojenských a nacionalistických kruzích, ale jejich dopad byl mnohem širší; dávaly zapomenout na tíživou poválečnou situaci. Připomínky někdejší pruské (v očích veřejnosti byla identita pruská totožná s celoněmeckou) válečné slávy, reminiscence Friedrichova zdánlivě beznadějného postavení během sedmileté války, kdy ačkoliv musel čelit celoevropské koalici, podařilo se mu vyjít z konfliktu vítězně – to vše nacházelo ve veřejnosti citlivou rezonanci.

Není tedy divu, že následovaly další filmy, které rozvíjely nové variace na dané téma, jako např. dvoudílný *Starý Fric* (Der alte Fritz; režie A. von Cserépy, 1927) nebo první zvukový fridericiánský snímek *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flöttenkonzert von Sanssouci; režie Gustav Ucicky, 1930). Film je snad zajímavý jedině tím, že rezignoval na velkou batalistickou podívanou a prezentoval Friedricha II. jako lišáckého politika čelícího intrikám protivníků a zároveň otce svých poddaných (ve filmu zachraňuje čest manželky jednoho ze svých důstojníků ohrožovanou cizincem).

Známá anekdota o soudním sporu mezi mlynářem a králem, kde se panovník podřizuje pro sebe nepříznivému rozhodnutí soudce, tvořila dějový základ filmu *Mlýn v Sanssouci* (Die Mühle von Sanssouci; režie Siegfried Philippi, 1925 – 1926). I tady byl ideový a propagandistický záměr jasný – ukázat velkého státníka a vojevůdce, který se sklání před mocí zákona, a tak akcentovat všemocné a nadřazené působení státu.<sup>5)</sup>

Pozornost filmařů patřila dále osvobozovacím válkám (die Befreiungskriege) proti francouzskému panství v Německu na počátku 19. století. Jednalo se o první veliké vzepětí moderního německého nacionalismu a jména hrdinů těchto bojů vešla, jak již bylo řečeno, stabilně do německého historického vědomí. Vlastní bojové akce (od prvních izolovaných vzpour až po masové hnutí, které s sebou strhlo i panovníky a vyvrcholilo bitvou u Lipska, obsazením Paříže a pruským zásahem v bitvě u Waterloo) byly doprovázeny i mohutným rozmachem duchovním. Vzniklo množství příležitostných básní (symbolem se stal např. básník Theodor Körner, který v tomto boji našel svou smrt), písní (Carl Maria von Weber), politických proklamací (Ernst Moritz Arndt) i filozofických pojednání (Johann Gottfried Fichte: Řeči k německému národu).<sup>6)</sup> Také obraz této epochy prodělal ovšem v německém historickém vědomí charakteristický vývoj – původně demokratické hnutí nesené studenty a vojáky, jehož veteráni byli ještě v předbřeznovém období vládami sledováni jako nebezpečné revoluční živly, bylo na přelomu 19. a 20. století vykládáno již jako oficiální vojenská akce, v jejímž čele stál pruský král a jeho generálové. Na skutečnost, že král musel být k válce teprve přinucen, se diskrétně zapomínalo, nanejvýše byla připomínána aktivní úloha jeho manželky, krásné královny Louisy. Z dobových politických projevů byly tedy připomínány zvláště ty, které spíše než demokratické a osvobozenécké motivy akcentovaly nacionalistickou a šovinistickou protifrancouzskou notu. Také zde te-

5) K fridericiánské tematice a jejímu filmovému zpracování viz kromě citované Dollingerovy knihy a přehledných zpracování dějin německé kinematografie zvláště: Helmut R e g e l, *Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik*. In: Axel Marquardt - Heinz Rath sack (Hrsg.), *Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek*. Rienbek bei Hamburg 1981, s. 124-134.

6) Alespoň informativní přehled tehdejší literární produkce podává např. Günter Albrecht (Hrsg.), *Befreiungskriege (=Erläuterungen zur deutschen Literatur)*. Berlin 1976.

dy nacházeli filmaři dostatek atraktivních témat, o nichž si mohli být jisti, že osloví široké publikum, přinesou komerční úspěch a zároveň jim umožní vyslovit se k aktuálním problémům. Podobně jako v případě tematiky fridericiánské byly i zde paralely se současností jasné, možná dokonce ještě zřetelnější. Jednalo se přece o boj proti Francii, vítězce poslední války, tvůrkyni a garantu versailleské mírové smlouvy, v Německu chápáné jako jedno z největších národních pokoření v dosavadních dějinách. Také zde tedy bylo možno vytvářet do budoucna mířící historické analogie, připomínat katastrofické porážky pruských armád u Jeny a u Auerstädu, ponižující mír v Tylži, diktovaný Francií, a zároveň poukazovat na „zmrtvýchvstání“ Pruska i celého Německa.

Tak vznikaly velké filmové fresky jako *1812* (režie Johann Berger, 1923), životopisné snímky *Královna Louisa* (Königin Louise; režie Karl Grune, 1928) – to bylo téma zpracovávané vícekrát – *York* (režie Gustav Ucicky, 1931), *Maršál Vorwärts* (Marschall Vorwärts; režie Heinz Paul, 1932).<sup>7)</sup> Značné oblibě se těšily také dojmavé příběhy o sebeobětování se pro vlast – např. *Jedenáct Schillových důstojníků* (Die elf Schill'schen Offiziere; režie R. Meinert, 1926, podruhé stejným režisérem natočeno jako zvukový film roku 1932) o popravených důstojnících jednotky majora Schilla, která jako první zahájila protifrancouzský boj. V tomto snímku, stejně jako v *Poslední kompanii* (Die letzte Kompagnie; režie Kurt Bernhardt, 1930) se už silně hlásí ke slovu kult smrti, později tolik vyzdvihovalý nacisty; jde o často traktovaný motiv „boje do posledního muže“.<sup>8)</sup>

V době nacistického nástupu k moci mělo tedy filmové zpracování historických námětů v německé kinematografii za sebou značný kus cesty, německé historické filmy dosáhly celkem slušné profesionální úrovně, v ideové interpretaci minulosti se plně prosadilo tradiční nacionalistické pojetí – bylo tedy nač navazovat...

\* \* \*

Jak je známo, věnoval nacistický režim kulturní oblasti velikou pozornost, byl si vědom prestiže, jíž umělecká tvorba v Německu požívala, a v důsledku toho i jejího politického významu. Německé politické kruhy také velmi bystře pochopily, jaké obrovské možnosti jim pro propagandistické působení mezi nejširšími vrstvami skýtá nový umělecký druh – film. V této souvislosti stačí jen připomenout, že při vzniku největší německé filmové výroby, Ufy, stál mimo jiné i generál Ludendorff. Po nacistickém nástupu v roce 1933 pak byla do služeb nové moci zapojena celá německá kultura; zarizovaná, zglajchšaltovaná měla nyní jediný hlavní úkol – uměleckými prostředky upevňovat nacionálně socialistický režim doma a propagovat jej v zahra-

7) Šlo o životopis maršála Blüchera, v názvu je použito přezdívky, kterou tomuto vojevůdci uštědřili vojáci podle jeho nejoblíbenějšího rozkazu; ruští vojáci stojící pod jeho velením mu přezdívali maršál „Pašol“.

8) O filmech s touto tematikou viz přehledně Wilhelm K r e u t z, *Französische Revolution und Napoleonische Ära im deutschen Film*. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XVIII, 1989, s. 161-207. Srov. zvl. kapitolu *Edle Rebellen... Sterben für Deutschland*, s. 186-191. Ke studii je připojena i kompletní filmografie.

ničí. Pro tyto úkoly bylo již 11. března 1933 zřízeno ministerstvo pro národní osvětu a propagandu (Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) a do jeho čela postaven dr. Joseph Goebbels. Ten také nenechal nikoho na pochybách o tom, jak chápe svou práci – v květnu 1933 formuloval úlohu ministerstva jako přípravu totální duchovní mobilizace. Nový vládní úřad měl v kulturní a duchovní oblasti prostě hrát stejnou roli jako ministerstvo obrany na poli zbraní.<sup>9)</sup> Filmové oddělení ProMi – jak bylo toto ministerstvo běžně označováno – se postupně stalo neomezeným vládcem německé filmové produkce. Přímými nástroji pro řízení kinematografie se pak staly nově zřízené úřady a organizace v čele s říšskou filmovou komorou ustavenou 14. června 1933.<sup>10)</sup> Celé dílo bylo nakonec korunováno vyhlášením filmového zákona, který stanovil povinnost všechny filmové projekty a scénáře předkládat ke schválení instituci říšského filmového dramaturga.<sup>11)</sup>

Se svými plány ohledně německé kinematografie seznámil Goebbels zástupce filmových kruhů v projevu předneseném 28. března 1933. Se sobě vlastní ironií jim stavěl před oči oficiálně proklínaná díla jako Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin* či americkou verzi *Anny Kareniny* s Gretou Garbo v hlavní roli a vyzýval je k vytvoření filmů obdobných, ovšem prodchnutých německým duchem. Ze starší domácí produkce našel v jeho očích uznání vlastně jediný film – je příznačné, že s historickou tematikou – *Nibelungové* Fritze Langa. Jeho téma považoval za natolik aktuální, že nepochyboval o jeho působivosti i v řadách bojovníků nacionálně socialistického hnutí.<sup>12)</sup>

Bylo by ovšem hrubou chybou představovat si Goebbelsem řízenou filmovou produkci jako výrobu „prvoplánových“ propagandistických snímků. Samozřejmě, že pokusy o tvorbu tohoto druhu také nechyběly – připomeňme filmy *Hitlerjunge Quex* (režie Franz Seitz, 1933) nebo *SA-Mann Brandt* (režie Hans Steinhoff Wulff, 1933), o jejichž charakteru dostatečně vypovídají samotné názvy. Vzdělaný manipulátor veřejným míněním Goebbels si byl ovšem vědom toho, že tento způsob nevyhovuje a mnohdy dokonce působí právě opačně. Proto již v dalším projevu k filmařům z 19. května 1933 varoval před jejich natáčením (výslovně mluvil o filmech s pochoduujícími „hnědými batalióny“), konstatoval, že takováto přímá propaganda patří na schůze a do ulic (pokud jde o film, mají podobnou úlohu plnit pouze týdeníky) a od hraného filmu požadoval „umělecká díla“ naplněná nacionálně socialistickou tendencí. „Svou úlohu nevidíme v tom, život ulehčovat, ale učinit jej heroickým“, uvedl v této souvislosti.<sup>13)</sup> Důraz kladený na umělecký charakter filmové tvorby ukazuje na další stránku (kromě represivní)<sup>14)</sup> Goebbelsovy snahy o získání filmových tvůrců pro své cíle. Film,

9) „Das Ministerium hat die Aufgabe, in Deutschland eine geistige Mobilmachung zu vollziehen. Es ist also auf dem Gebiete des Geistes dasselbe, was das Wehrministerium auf dem Gebiete der Waffen ist.“ „Völkische Beobachter“ 10. 5. 1933. Cit. dle Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart 1969, s. 21.

10) Přísl. zákon viz Curt Belling, *Der Film in Staat und Partei*. Berlin 1936, s. 38-40.

11) Tamtéž, s. 47-53. Další dokumenty k procesu „glajchšaltování“ německého filmu viz Joseph Wulf, *Kultur im Dritten Reich. Bd. 4. Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main-Berlin, 1989, zvl. s. 289-360.

12) Viz Curt Belling, c. d., s. 28.

13) Tamtéž, s. 31-37, uvedený citát na s. 32

14) Zde se pochopitelně jednalo především o cenzuru. Přehled a právně historický rozbor příslušných předpisů viz Klaus-Jürgen Maivald, *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund 1983.



považovaný ještě před necelými dvaceti roky estétskými a akademickými kruhy za periferní záležitost, se prodral až ke špičkám společenského života. Vždy však byl do jisté míry spojován se skandály, humbukem a určitou neseriózností. A nyní se na jeho tvůrce obrací říšský ministr, slibuje státní podpory, zdůrazňuje uměleckou podstatu jejich práce a klade tak kinematografii na roveň s hudbou, poezií a dalšími tradičně uznávanými uměleckými druhy. Není tedy jistě divu, že řadě německých filmařů se z tohoto prudkého vzestupu prostě zatočila hlava.<sup>15)</sup>

Jakým způsobem měla tedy kinematografie hlásat „nový německý životní názor“ a jakou roli měla v tomto kontextu sehrát historická tematika?<sup>16)</sup> Nová nacistická kritéria byla uplatňována i při promýšlení dosavadního odkazu německé kinematografie a je charakteristické, že jsou to právě historické filmy, které v jejich světle obstály. Např. reprezentativní publikace vydané při příležitosti čtvrtstoletí trvání Ufy vysoce oceňuje snímky s fridericiánskou či protinapoleonskou tematikou jako příklad skutečně národní tvorby a klade je do protikladu s kosmopolitně laděnou domácí produkcí či „kostýmními kýči“ americké provenience.<sup>17)</sup> Pro nově natáčené historické filmy je pak vytyčován nekompromisní požadavek aktuálnosti.<sup>18)</sup> Ve stejném duchu psal i jeden z vedoucích filmových úředníků ProMi Fritz Hippler, mj. i autor antisemitského dokumentárního filmu *Věčný žid* (*Der ewige Jude*) z roku 1940. U všech filmů požadoval jasnou tendenci, aby divák přesně věděl, s kým se má ztotožňovat a koho naopak nenávidět; tvůrci přitom nesmějí upadnout do přílišné odbornosti a musejí si uvědomovat, že vytvářejí díla určená miliónům. Pro filmové zpracování historické tematiky proto vyžaduje jednak maximální míru účinnosti při vytváření iluze historické reality, a to včetně jednotlivostí, stejně tak ale musí film odpovídat všeobecně rozšířeným představám o minulosti.<sup>19)</sup> Z protichůdnosti těchto dvou požadavků (které však jsou základní obecně platnou podmínkou pro dosažení zamýšleného účinu) si pomáhá odkazem na Goethovu formulaci o historické pravdě vnější (odpovídající průběhu dějinných událostí) a vnitřní (odkrývající skutečný me-

15) Bezděčné svědectví o tom podává na řadě míst svých pamětí režisérka Leni Riefenstahlová, *Memoiren 1902 – 1945*, Frankfurt am Main-Berlin 1990. Srov. též Paul Werner, *Die Skandal-Chronik des deutschen Films von 1900 bis 1945*. Frankfurt am Main 1990, zvl. s. 207-242.

16) Obecně o způsobech nacistické propagandy viz Jutta Sywotte, *Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg*. Opladen 1976. Konkrétně o filmu viz např.: Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Frankfurt am Main 1988; Peter Konlechner – Peter Kubelka (Hrsg.), *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 - 1945*. Wien 1972.

17) Otto Kriegel, *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung*. Berlin 1943, zvl. s. 87-127.

18) V této souvislosti je charakteristický citát z Goebbelsova projevu na prvním mezinárodním filmovém festivalu v Německu roku 1935, že film „...mag ihre Vorwürfe aus andern Ländern und fernen Geschichtsepochen nehmen und holen, müssen dem Geist der Zeit angeglichen werden, um den Geist der Zeit ansprechen zu können“. Tamtéž, s. 191.

19) „Personen oder Ereignisse aus der Vergangenheit, welche heute vom Volk gekannt oder nachempfunden werden und es interessieren oder für es von Wert sind, können allein Vorwurf eines erfolgreichen historischen Films sein.“ Viz Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*. 6. Auflage, Berlin 1943, zvl. kapitola *Ein Wort über die Dramaturgie des historischen Films*, s. 48-53, uvedený citát na s. 52.

tafyzický smysl dějin a rozpoznatelné či vyjádřitelné pouze uměleckými prostředky).<sup>20)</sup>

K podobným závěrům dochází i nejpodrobnější dobový rozbor teoretických problémů spojených s filmovým zpracováním historických látek, disertační práce Franze Hungera z roku 1940. Také zde je proklamován požadavek zachycení „duše člověka i společenství“ (v originále: „die Gemeinschaft“) v jejich vzájemných vazbách v minulosti i jako zásadní problém současnosti, hodnotící soudy o minulosti nemají být ve filmu podávány s „falešnou objektivitou“, ale s plným porozuměním dnešku. Hlavnímu účelu historického filmu, tj. prostředkovat nejširším vrstvám nejen poznání historie, ale především procítění jejího smyslu, musí být podřízeny všechny výrazové složky díla. Konečným cílem ovšem je a zůstává pochopení současnosti jako součásti takřka mysticky chápané jednoty národního bytí minulého, současného i budoucího.<sup>21)</sup>

Úzká spojitost mezi nacionálním a historizujícím myšlením – která byla ovšem typická pro celou střední Evropu – způsobila, že nebylo možné si ani představit jiné zpracování historické tematiky než vlastenecké, a již volba námětu v případě historického filmu naznačovala, o čem se bude jednat. A naopak – pokud se film chtěl vyjádřit k záležitostem celonárodního dosahu, volil k tomu velmi často námět z minulosti. To konečně dokládá i kniha Oskara Kalbuse věnovaná vývoji německého filmu.<sup>22)</sup> Kalbus jde dokonce tak daleko, že považuje vytvoření vážného, umělecky zpracovaného historického filmu za výlučně německou zásluhu – v protikladu ke kýčovitým, jen na vnější efekt spoléhajícím filmům italským a americkým. (Zajímavé je, že zde jako jeden z prvních příkladů takové tvorby neuvádí dílo čerpající námětově z německých dějin, ale Lubitschovu *Madame Dubarry* z roku 1919.) Zatímco samostatná kapitola prvního dílu pojednávající o historickém filmu končí celkem nic neříkajícím konstatováním, že tento žánr není mrtvý, že teprve film umožňuje lépe pochopit dobovou atmosféru a velké historické osudy,<sup>23)</sup> zabývá se plně historickým filmem kapitola následující zasvěcená „národnímu filmu“. Tam jsou teprve náležitě vyzvednuty hodnoty fridericiánských snímků, líčeny pokusy o jejich bojkotování iniciované levicovými stranami a organizacemi, akcentována postversailleská aktuálnost filmů o vzkříšení Německa z napoleonského jha zásluhou celonárodního hnutí. Diváci prostřednictvím těchto filmů poznávali, že „je to poslušnost a plnění povinností, co učinilo Prusko a Německo velikým a skvělým“.<sup>24)</sup> Zvláštní ka-

20) Není bez zajímavosti, že stejně – odkazem na Goetha – obhajoval právo na manipulaci historickými skutečnostmi i F. X. Šalda, který tvrdil, že o hodnotě díla „...rozhoduje jen síla, výraznost, ryzost, krása vnitřní melodie tvárně slovné (...) a nic jiného, zejména ne to, pokud děje událostí, skutečnosti (...) shodují se s ději, událostmi, skutečnostmi historickými“. Viz F. X. Š., *Mistr Jan Hus a doba jeho v moderní poesii české*. In: *Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu*. Praha 1915, s. 101.

21) Franz H u n g e r, *Die ideelle und psychologische Gehalt des historischen Films. Eine Untersuchung der Ideen-Beziehungen im historischen Film und der dabei sich ergebenden psychologischen und charakterologischen Zusammenhänge zwischen geschichtlichen und gegenwärtigen Dasein*. Diss. phil. Nr. 498, Hamburg 1940.

22) Oskar K a l b u s, *Vom Werden deutscher Filmkunst. I. Der stumme Film. II. Der Tonfilm*. Berlin 1935.

23) Tamtéž I., s. 54.

24) Tamtéž, s. 55.



*Portrét Friedricha II. z konce 18. století od hannoverského dvorního malíře  
Johanna Heinricha Ramberga.*



pitola je věnována i historickému filmu zvukové éry.<sup>25)</sup> I zde stojí v popředí postava Friedricha II., „největšího génia německých dějin“. Změna politických poměrů je přitom jasně patrná z hodnotících komentářů – filmový Friedrich (stále v podání Otty Gebühra) se stává vlastně předchůdcem Adolfa Hitlera.<sup>26)</sup> Obdobným způsobem je pochopitelně aktualizována i tematika protinapoleonského odboje – v nacistickém Německu už ne paralelou mezi versailleským a napoleonským systémem, ale v odmítnutí demokracie: „... ne krásná slova, ale činy rozhodují o dějinném vývoji...“<sup>27)</sup>

Požadavky na historický film byly tedy v nacistické éře formulovány jasně: aktualizace tematiky, důraz na úlohu velkých osobností, které svým vůdcovským působením určují historické dění. Filmy mají akcentovat silnou vůli těchto „tvůrců dějin“, mají zdůrazňovat význam rázného, rozhodného činu, nezatěžujícího se „pseudohumanistickými ohledy“. Vedle těchto osobností pak stojí masy – pochopitelně organizované a disciplinovaně plnící vůdcovskou vůli; nejdokonalejší způsob organizace mas je pochopitelně vojsko. Právě armáda umožňuje jednotlivci naprosté splynutí s celkem, omezuje aktivitu individua jen na plnění příkazů nadřízených. Vojenské myšlení umožňuje černobílé vidění světa – přátelé a kamarádi jsou ti ve stejných uniformách, ti v odlišných barvách jsou prostě protivníci. V neposlední řadě pak vojenské prostředí umožňuje v maximální míře užití symbolů (především pak vlajky) zakládajících emocionální vztahy k vyššímu celku.<sup>28)</sup>

Na vymezené ploše tohoto článku není možné se podrobněji zabývat všemi filmy s historickými náměty, které byly v Třetí říši natočeny. Jsou mezi nimi veselohry, hudební komedie, sentimentální příběhy atd. atd. Vzhledem k tomu, že hlavním předmětem příspěvku je snaha o postižení funkce, kterou historické filmy hrály v politickém životě nacistického Německa, jejich propagandistické využití a (pokud to prameny dovolují) i jejich reálného dopadu na obyvatelstvo, zaměřím se jen na několik reprezentativních příkladů.

Na prvním místě zde opět musí stát filmová podoba Friedricha Velikého. Důvodů pro velmi častý výskyt tohoto panovníka na filmovém plátně je několik. Kromě tradičního předního postavení, které pruský král zaujímal v německém historickém vědomí, je třeba uvést především relativně dlouhou a divácky úspěšnou tradici fridericiánských filmů, šťastnou shodu okolností, jakou pro film nesporně byly herecké kvality Otto Gebühra vybaveného navíc fyzickou podobou s jeho historickým vzorem. Svou roli zde konečně jistě sehrála i Hitlerova osobní záliba ve Friedrichově postavě – jak známo, považoval se za jeho nástupce a během války postupně až za jeho reinkarnaci.<sup>29)</sup> Pozornost tvůrců a propagandistů (tyto dvě úlohy lze od sebe mnohdy jen velmi těžko

25) Kapitola nese název *Vergegenheit wird lebendig*, tamtéž, II., s. 72-78.

26) „Es ist, obwohl die Ereignisse mehr als 175 Jahre zurückliegen, im Geiste doch ein aktueller Stoff: ein einziger Kopf, der für alle sorgt, der sich keine Ruhe gönnt, die wankelmütigen anspornt, die Mutigen vorwärts treibt - das aktuellere Thema in unsere heutigen führergläubigen Zeit.“ Tamtéž, s. 75.

27) Tamtéž, s. 77.

28) Srov. H. Hoffmann, c. d., kapitola *Die Fahne in historischen Spielfilmen*, s. 51-56.

29) E. Jäckel, c. d.

oddělovat) se většinou soustřeďovala na dramatické příběhy sedmileté války, na chvíle, kdy se zdálo, že konec Pruska je již neodvratný. Ideovým posláním fridericiánských filmů pak byl příklad královny železné vůle, která nakonec vedla k vítězství. To je případ filmu *Leuthenský chorál* (Der Choral von Leuthen; režie Carl Froelich, Arpad von Cserépy, Franz Supper). Film byl natočen vlastně ještě před nacistickým uchopením moci (premiéra se konala 3. února 1933, tedy pouhé čtyři dny po nástupu Adolfa Hitlera do funkce říšského kancléře), plně však již vyhovoval požadavkům nacistické ideologie. Ústředním tématem je vítězná bitva u Leuthen (dnes Lutynia v Polsku), k níž došlo 5. prosince 1757 a která představovala první významnější pruský úspěch po katastrofě u Kolína. Jde o oslavu vůdcovského principu,<sup>30)</sup> dokumentovaného Friedrichovou vojevůdcovskou intuicí a silou jeho vůle, která prosadí svedení bitvy i proti nesouhlasnému mínění generality považující situaci za beznadějnou.<sup>31)</sup>

Svým ideovým nábojem se od *Leuthenského chorálu* neodlišuje ani další film z této série, *Fridericus* (režie Johannes Meyer, 1936). Charakteristicky zní již úvodní, atmosféru navozující titulok o nepříteli obklíčeném Prusku, které je nuceno bojovat o právo na život, o nejprve posmívaném a pak obávaném pruském králi a o smrtelném nebezpečí, kterému byl pruský stát vystaven.<sup>32)</sup> Obrat ve válečném štěstí je v tomto případě aktualizován ještě příznačněji nežli v předešlém případě. Kromě oslavy vůdcovského génia<sup>33)</sup> se na filmu výrazně podepsala doba jeho vzniku – roku 1936 obsadila německá armáda demilitarizované pásmo v Porýní a Třetí říše tak nepokrytě vykročila k obnovení silné německé branné moci; proto film zdůrazňuje hlavně roli armády a zbrojení v německých dějinách. Ze leitmotiv snímku je možno považovat Friedrichovy výroky o tom, že vyjednávání „beze zbraní jsou jako noty bez nástrojů“.<sup>34)</sup> Vyznění díla je tedy jasné – disciplinovaná vojenská síla, stojící plně k dispozici geniální vůli jediného vůdce, byla a je základem německé velikosti a moci.

Z obvyklého schématu se poněkud vymyká film *Starý a mladý král* (Der alte und der junge König; režie Hans Steinhoff, 1935), věnovaný Friedrichovu mládí. Budoucího velkého pruského panovníka tu tedy výjimečně neztělesňoval Otto Gebühr, ale Werner Hinz, zato se tu objevil jiný slavný německý herec, Emil Jannings, v roli jeho otce, krále Friedricha Wilhelma I. Obsahem filmu je konflikt mezi kulturně založeným následníkem pruského trůnu a otcem, který jej cílevědomě připravuje na panov-

30) Viz. pozn. č. 26.

31) Viz Francis Courtaudé – Pierre Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München – Wien 1975.

32) „Eingekreist von den erbeingesessenen Großmächten Europas ringt das aufstrebende Preußen seit Jahrzehnten um sein Lebensrecht. Zum erstaunen der ganzen Welt hat sich der Preußenkönig – erst verlacht, dann gefürchtet – jahrelang – gegen eine vielfache Übermacht behauptet. Jetzt aber scheint sie ihn erdrücken. Preußens Schicksalsstunde ist gekommen.“ Propagační leták, dokument. odd. Filmmuseum Frankfurt am Main, nestránkováno.

33) „Wenn es der Zweck dieses Films ist, im Volke erneut die Erinnerung an eine Führer-Persönlichkeit, deren Energie schließlich das Schicksal meisterte, so können seine Hersteller mit ihm zufrieden sein.“ Georg Herzberger, *Fridericus*. „Film-Kurier“ 9. 2. 1937.

34) Viz pozn. č. 32.



*Jedna z kreseb Adolpha Menzela (publikovaná v roce 1878), které několika generacím Němců vytvořily představu „starého Fritze“.*



*Menzelova kresba na pohlednici vydané v roce 1936 ke 150. výročí smrti Friedricha II.  
a opatřené heslem: „Bud'te socialisty činu.“*



nickou dráhu. Z toho důvodu mu zakazuje jeho oblíbené francouzské knihy, hru na flétnu a po zmařeném pokusu o útěk z otcovské despotie internuje mladého prince v pevnostním vězení, kde dokonce musí přihlížet popravě svého přítele a pomocníka při útěku poručíka von Katte. Ke smíření mezi oběma muži dochází až v okamžiku smrti starého krále, kdy syn konečně pochopí, že příčinou otcovy tvrdosti byla snaha připravit jej na budoucí poslání a přijme za svou devizu, že panovník je povinován v první řadě svému státu a jeho osobní city a záliby musejí ustoupit do pozadí. Proto jej také umírající Friedrich Wilhelm I. doporučuje svým generálům jako budoucího krále, který učiní Prusko velikým.<sup>35)</sup> Opět je tedy kladen důraz na tvrdost, disciplínu a vůdčího jedince, který je ztrátou (nebo odnětím) lidských vlastností předurčen k nadčlověčí velikosti.

Přímo kvintesencí filmové podoby fridericiánských tradic je dílo režiséra Veita Harlana *Veliký král* (Der große König, 1942) a zaslouží si proto větší pozornost. Jeho děj je opět zasazen do časů sedmileté války: začíná pruskou porážkou po bitvě u Kunnesdorfu (12. srpna 1759) a přes další peripetie válečného dění sleduje osudy krále Friedricha až do konečného vítězství. V titulní roli se objevil opět – tentokrát na výslovné přání Adolfa Hitlera – Otto Gebühr.<sup>36)</sup> Jednalo se o nákladný velkofilm, s jehož přípravami bylo započato již v roce 1940 a režisér k němu podle vlastního svědectví prostudoval řadu odborných prací.<sup>37)</sup> Během natáčení prodělalo dílo řadu proměn z nich ty nejdůležitější vyvolalo zahájení války proti Sovětskému svazu. Je-li možno Harlanovi věřit, odpovídala původní verze historické skutečnosti: obrat ve válce totiž zapříčinila z velké míry i smrt carevny Alžběty, jejíž nástupce Petr III. nejenom že vycouval z protipruské koalice, ale dokonce přešel na Friedrichovu stranu. To umožnilo Prusku vzpamatovat se, a i když po Petrově odstranění nová carevna Kateřina II. svá vojska odvolala, přece ruská zrada pomohla Prusku k překonání nejhorší krize. Uvádět Rusko jako spojence ovšem nebylo po 22. červnu 1941 možné, a jak Harlanovi vysvětlil osobně Goebbels, film musel ukázat, že za vítězství je možno děkovat pouze geniální strategii pruského krále a jeho schopnosti přemáhat nejtěžší rány osudu.<sup>38)</sup> Nejvyšší pán německého filmu se ale neomezil jen na sledování takovýchto zásadních otázek a se stejnou pozorností se věnoval i detailům, např. nedovolil použití melodie písně o princovi Evženovi Savojském jako leitmotivu doprovázejícího obraz habsburské armády (leitmotivem pruským měl být Hohenfriedberger Marsch) s odůvodněním, že není možné vyvolávat nepřátelské pocity vůči Rakousku, které je nyní součástí tisícileté říše a navíc jméno „Prinz Eugen“ nese i německá válečná loď.<sup>39)</sup> Ani tím však potíže s ostře sledovaným filmem neskončily –

35) Propagační materiály v dokumentačním odd. Filmového muzea ve Frankfurtu nad Mohanem. Srov. též F. Courtaud – P. Cadars, c.d., s. 71-73.

36) Podle vzpomínek Veita Harlana měl hlavní postavu původně hrát Werner Krauss. Viz Veit Harlan, *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Hrsg. von H. C. Opfermann, Gütersloh 1966, s. 134.

37) Je zajímavé, že Harlan výslovně uvádí díla, která s nacistickou ideologií neměla nic společného, totiž Carlylovy Dějiny pruského krále Friedricha II. a práci Thomase Manna *Friedrich und die Große Koalition*, které mu prý výslovně doporučil Goebbels. Tamtéž, s. 132-133.

38) Tamtéž, s. 137.

39) Tamtéž, s. 136.



po neoficiálním předvedení zástupcům uměleckých, politických a vojenských kruhů se proti němu postavilo vrchní velení říšské branné moci. Vojákům se nelíbilo, že Harlan ve zřejmé snaze zdůraznit Friedrichovu velikost a jedinečnost akcentuje jeho vůli k pokračování v boji i proti mínění „odborníky“ uvažujících generálů.<sup>40)</sup> O film byl v hlavním stanu veden zápas, který rozhodl až zásah samotného Hitlera. Vůdce si ce snímek neviděl, ale nechal si o něm podrobně referovat. Říšskému kancléři a vojenskému diletantovi, který se s Friedrichem rád identifikoval (a který zároveň neměl v přílišné lásce profesionální vojáky), se jistě líbily scény, v nichž král proti názorům odborníků, veden intuicí a vírou v konečné vítězství, přebírá velení do vlastních rukou a nakonec skutečně vítězí.

Je samozřejmé, že *Veliký král* byl také patřičně propagandisticky využit – vždyť to byl hlavní důvod jeho vzniku. 2. března 1942 dostal tisk od ProMi pokyny, jak o filmu referovat. Měl se vyvarovat všech analogií sedmileté války se současností a Friedricha s Hitlerem; pesimistická situace Pruska na začátku filmu nemá údajně nic společného s aktuálním stavem. Úlitbou vrchnímu velení bylo výslovné upozornění, že jakékoli komentování defetistického chování pruských generálů by mohlo vést na scestí.<sup>41)</sup> Tisk se také podle těchto pokynů zařídil – referáty zdůrazňovaly hlavně historickou věrnost díla, věrohodnost obrazu „velkého vojevůdce a státníka“; to ostatně akcentovaly i komentáře režiséra.<sup>42)</sup>

Goebbelsovy pokyny novinářům jsou jen ve zdánlivém rozporu s výše uvedenými prvky aktualizace historické reality – naopak svědčí o rafinovaném způsobu jeho vedení propagandy. Aktualizace v pojetí historické látky zde byla natolik očividná, že její zdůrazňování v recenzích a komentářích by bylo zbytečné a zřejmě by mohlo vést k právě opačnému účinku. Cílem bylo proto nechat diváka, aby na paralely mezi 18. a 20. stoletím přicházel sám a opakované zdůrazňování historické autenticity v něm mělo vyvolat dojem, že je sám schopen nacházet „poučení z dějin“. Přímé propagandistické využití si za to pro sebe vyhradil sám „Herr Doktor“, jak se Goebbelsovi obvykle říkalo. Odkazem na film *Veliký král* zahájil např. svůj projev na slavnostním shromáždění NSDAP 19. dubna 1942, tedy v předvečer 53. narozenin Adolfa Hitlera. Prezentoval tu Harlanův snímek jako pokus o zachycení lidské podoby historického hrdiny, jako člověka těžce zkoušeného osudem – samozřejmě je ale i v tomto kontextu uváděna historická věrnost filmového zpracování. Podle Goebbelsovy řeči vyplývá Friedrichova velikost a historická jedinečnost z vnitřní síly, která mu pomáhala překonávat těžké životní rány – tak mohl poskytnout zářný příklad svému mnohdy i pochybujícímu okolí. Filmu se tak prý podařilo odhalit hlubší zákonitosti dějin,

40) Viz zápisy z Goebbelsova deníku 28. ledna 1942: „Es sind viele Herren vom OKW da, die durch Darstellung des Films, vor allem durch die scharfe Kritik am Defaitismus der damaligen Generalität, einigermaßen benommen sind.“ A z 2. března 1942: „Ein Teil der Generalität hat dagegen Einspruch erhoben, daß in den entscheidenden Stunden Friedrich der Große auch von seinen Generalen im Stich gelassen wird.“ Cit. dle G. Albrecht, c. d., s. 55.

41) „Wollt ihr den totalen Krieg?“ *Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939 – 1945*. Hrsg. von Willi A. Bolcke, Stuttgart 1967, s. 220.

42) „Ich habe in meinem Film strengstens vermieden irgendwelche effektvollen erfindungen auf Kosten der Wahrheit einzuflechten.“ Veit Harlan, *Spiegel geschichtlicher Wahrheit*.(!) „Völkische Beobachter“, 4. 3. 1942.



*Dvě podoby „velikého krále“: unavený, snášející útrapy války spolu s vojáky,  
ale přesto nezlomený...*



*...a nakonec triumfující – ne pro svou osobu, nýbrž pro slávu Pruska  
(rozvinutý prapor v pozadí). (Veliký král; r. Veit Harlan, 1942)*



*Vyrovnané řady pruské pěchoty disciplinovaně nastupující do útoku – typická bitevní scéna všech fridericiánských filmů. (Veliký král; r. Veit Harlan, 1942)*



*Otto Gebühr v kostýmu Friedricha II. uprostřed německé generality.*





*Tento portrét Friedricha II. (pravděpodobně kopie olejomalby Antona Graffa z roku 1764)  
byl majetkem Adolfa Hitlera a visel nejen v říšské kacířské galerii, ale v roce 1945  
i ve vůdcově bunkru.*





*Příchod židů do Stuttgartu. Süßovi souvěrci se do města stěhují s veškerým svým majetkem a jsou rozhodnutí se ve Württembersku usídlit natrvalo. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)*

které teprve umožňují čerpat z nich poučení pro současnost. To pak, podle Goebbelse, leží v síle vůdcovského génia, ve víře v osud, v pevném postoji v neštěstí, ve věrnosti, s níž Friedrich sloužil svému historickému poslání i v heroické osamělosti, s níž nesl svůj osud. Závěr je nasnadě – se stejnou pevností musí nyní německý národ snášet svůj osud, neodporovat mu a důvěřovat vůdci.<sup>43)</sup>

Skutečné přijetí filmu mezi německým obyvatelstvem bylo příznivé, ne však zase tak úplně jednoznačné, jak by si tvůrci nacistické propagandy přáli. Zpravodajská svodka, sestavovaná v Hlavním úřadu říšské bezpečnosti na základě hlášení orgánů gestapa, Sicherheitsdienstu a stranických organizací sice uvádí, že film je ve všech částech říše přijímán se zájmem a s porozuměním, nezamlčuje však ani hlasy kritické. Ty přicházejí především z dunajských a alpských žup, tj. tradičních bašt habsburského loyalismu. Jejich obyvatelům samozřejmě nebyla příliš po chuti glorifikace Pruska, vzrůstajícího se na úkor císařské moci. Zajímavé ale je, že zdůrazňování pruského významu se nelíbilo ani v Sudetech (Opava, Karlovy Vary, Liberec), výtky však byly v těchto případech motivovány obavami z rozbití německé jednoty – podle hlášení zde byl odsuzován každý partikularismus v nahlížení na německé národní dějiny, lhostejno zda vycházel z Vídně nebo z Berlína. Hlášení z jiných míst uváděla, že někteří diváci, zvláště ženy, si stěžují na přemíru válečných scén, pro méně vzdělané publikum byl film údajně nesrozumitelný apod.<sup>44)</sup> Celkové ocenění je ovšem kladné –

43) Goebbels-Reden. Bd. 2. 1939 – 1945. Hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1972, s. 112-115.

44) Heinz Boberach (Hrsg.), *Meldungen aus dem Reich. Die geheime Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938 - 1945*. Bd. 10, s. 3759.



*Podle Harlana dvě podoby téhož fenoménu: uhlazený Süß se svým méně civilizovaným tajemníkem. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)*

diváci citlivě vnímali paralely se současností (i když některým připadaly „příliš hrubé“) a s uspokojením přijímali obraz pruských dějin „bez závoje měšťácké morálky“. <sup>45)</sup> Zpravodajské svodky uvádějí i ohlasy na zmíněný Goebbelsův projev, který „vzal národ za srdce“, a s porozuměním bylo prý i přijato srovnání vůdce s Friedrichem Velikým, mělo údajně odpovídat osobnímu vztahu „soukmenovců k vůdci“. <sup>46)</sup>

Další velkou postavou pruských a německých dějin, na kterou se zaměřila pozornost filmařů, byl Otto von Bismarck. Železnému kancléři byly ve válečných letech věnovány dva filmy: *Bismarck* režiséra Wolfganga Liebeneinera z roku 1940 a *Propuštění* (Die Entlassung) od téhož tvůrce z roku 1942. První film je celkem tradičně pojatý životopis zachycující Bismarckovu politickou činnost od nástupu do úřadu až po triumfální zakončení jeho díla svoláním německého císařství v roce 1871. Oslavná tendence snímku nezapře, že jedním z impulsů jeho vzniku bylo 125. výročí kancléřova narození připomínané roku 1940. Pozornost je upřena takřka výhradně na veřejnou stránku Bismarckova života – hrdina je tu prostě ztělesněním určité historicko-politické ideje, o jeho soukromí se nedovíme prakticky nic. Z propagandistického hlediska je asi nejvýznamnější rovnítko, které film klade mezi zahraniční nepřátele německého sjednocovacího úsilí a domácí opozici. Obojí bylo překážkou, kterou musel kancléř překonat a obojí představovalo pro jeho dílo stejně vážné nebezpečí.

45) Tamtéž, s. 3759-3760.

46) Tamtéž, s. 3660-3662. O propagandistickém využití tohoto filmu viz i Ian Kershaw, *Hitlerův mýtus. Image a skutečnost v Třetí říši*. Praha 1992, s. 140.



*Německá cudnost ...*



...kontra Židovská smyslnost. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)

V tomto ohledu je klíčová scéna řečnického souboje mezi Bismarckem a jeho demokraticko-pacifistickým odpůrcem Virchowem na půdě pruského sněmu. Zatímco Virchow se odvolává na humanistickou tradici Němců jako národa „myslitelů a básníků“, ironizuje Bismarck jeho názor výrokem, že zatímco Němci budou snít, rozdělí si ostatní národy svět mezi sebe.<sup>47)</sup> I zde je tedy kladen akcent na sílu jako na jediný prostředek mezinárodního prosazení, na odmítnutí humanismu a na sjednocující význam vůdcovské vůle proti roztržitému mínění demokratického systému. Stejně jako u *Velikého krále* se podařilo i zde najít hlavního představitele (Karl Hartmann), který po fyzické stránce odpovídal svému historickému vzoru, a i zde byla hlavní linie propagandistického využití vedena na zdůraznění paralely mezi minulostí a současností. Noviny psaly o tom, že kancléř Bismarck započal veliké dílo (tj. vybudování velké německé říše), které je teprve dnes dokončeno pod vedením Adolfa Hitlera.<sup>48)</sup>

Zpravodajské materiály vypovídají o nadšeném přijetí filmu mezi obyvatelstvem – byl označován za dosud nejlepší německý historický film, oceňován pro svou faktickou věrnost, která na diváky údajně působila až dokumentárním dojmem a stranou samozřejmě nezůstaly ani zmíněné paralely mezi Bismarckem a Hitlerem. Např. zprávy ze Štětína, Stuttgartu a Královce označují promítání filmu za „aktuální hodinu dějepisu“.<sup>49)</sup> Přesně podle záměrů tvůrců nacionálně socialistické propagandy byly přijímány scény zobrazující sněmovní jednání, které působily ve smyslu odmítání par

47) Srov. F. Courtade – P. Cadars, c.d., s. 81.

48) „Der Angriff“, 1. 9. 1940. Cit. dle A. Marquardt – H. Rothsack, c.d., s. 265.

49) H. Boberach, c.d., Bd. 6., s. 1943.





*Provedení rozsudku nad Oppenheimerem. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)*





*Vzorná kooperace vojenské i civilní složky: vůdčí postava osvobozovacích válek, pozdější generál Gneisenau a purkmistr Nettelbeck při štábní poradě o obraně města.  
(Kolberg; r. Veit Harlan, 1945)*

lamentní „žvanírny“<sup>50)</sup> a naopak poukazovaly na přednosti podřízení se jediné autoritě. Za zvláštní upozornění stojí, že publikum nacházelo aktuální rysy i v těch sekvencích, kde Bismarck po válce s Rakouskem roku 1866 prosazuje nutnost smíření s dosavadním protivníkem – byly chápány jako předobraz současného vztahu Třetí říše k Sovětskému svazu.<sup>51)</sup>

S filmem *Propuštěn* byla situace komplikovanější. Zde se už totiž nejedná o oslavný přehled politického díla korunovaný skvělým úspěchem, ale o postižení neradostného závěru kancléřova veřejného působení, kdy jej mladý ambiciózní císař Vilém II., toužící převzít řízení státu do vlastních rukou, v roce 1890 propustil. Jedná se tedy o mnohem konfliktnější děj, než tomu bývá v případě standardních životopisných snímků, a také obraz německé národní solidarity zde nevyhlíží tak ideálně jako ve filmu *Bismarck*. Kancléřovými protivníky jsou zde totiž nejenom humanisté, pacifisté a socialisté (August Bebel), ale i zástupci nacionalistických a expanzionistických kruhů – vedle samotného císaře je to především státní sekretář von Holstein.

Propagování nacistického světového názoru se tedy mohlo ve filmu projevit jen okrajově, např. výrokem umírajícího Viléma I.: „Mé dílo je skončeno. Byl to teprve začátek. Dokončí jej lid.“ („Mein Werk ist beendet. Das war erst der Anfang. Das Volk wird es vollenden.“)<sup>52)</sup> Relace s aktuální politickou situací pak byla ještě kom

50) Hlášení uvádí doslovný citát: „Nur gut, daß wir heute keine derartigen Quasselbauden mehr in Deutschland haben.“ Tamtéž.

51) Tamtéž

52) Cit. dle F. Courtade – P. Cadars, c. d., s. 82.

plikovanější. Scénář filmu využíval jako svůj hlavní pramen Bismarckovy paměti a na jejich základě historicky správně uváděl kancléřovu snahu o udržení dobrých vztahů s Ruskem jako jednu z důležitých příčin roztržky s mladým císařem. Výroky o nutnosti smlouvy s carem, aby Německá říše nebyla vystavena nebezpečí boje na dvou frontách, který by pro ni představoval smrtelné nebezpečí, vyhovovaly politickému stavu v době německo-sovětského paktu, po zahájení války se SSSR ale mohly vyznívat přímo velezrádně.<sup>53)</sup> A hlavní dějovou linii díla nebylo tak snadné změnit cenzurními zásahy, jako byla např. úprava některých scén vyznívajících příliš revolučně (sněmovní řeč Augusta Bebela o válečných obětech, kterým jsou vystaveny masy německého obyvatelstva).<sup>54)</sup>

Není tedy divu, že uvedení filmu vyvolávalo mezi nacistickou elitou značné rozpaky. Nakonec Hitler 21. srpna 1942 rozhodl, aby byl film nejprve promítnut v nějakém „neutrálním“ německém městě a definitivně aby bylo rozhodnuto teprve na základě tamního ohlasu.<sup>55)</sup> Jako zkušební místo byl vybrán Štětín a tisk měl o této předpremiéře referovat zdrženlivě jako pouze o lokální záležitosti.<sup>56)</sup> Štětínské promítání proběhlo bezproblémově, a tak 6. října 1942 následovala slavnostní premiéra v Berlíně. Novináři dostali za úkol soustředit se na kritiku Viléma II. a celé téma pojímat jako tragickou kapitolu německých dějin 19. století; zvláště měl být zdůrazněn rozdíl mezi tehdejším a nynějším vedením německé říše.<sup>57)</sup> O skutečných ohlasech filmu nejsme bohužel informováni tak podrobně jako v případě *Velikého krále a Bismarcka* – postupem doby totiž kulturní záležitosti ze zpravodajských hlášení mizejí a nahrazuje je reakce na vývoj válečné situace, bombardování, zásobovacích potíží apod. Podle zápisu v Goebbelsově deníku (13. prosince 1942) nebyl film přijat s nějakým obzvláštním nadšením. Ministr propagandy přičítal tuto chladnou odezvu jednak tomu, že se jedná o typicky „mužský film“, který není schopen zaujmout ženskou část publika a jednak nárokům, které jeho pochopení klade na míru předběžných historických znalostí.<sup>58)</sup>

Vedle obvyklého přístupu k historické tematice spjatého s velikány pruských (= německých) dějin stála před kinematografií Třetí říše specifická tematika židovská a samozřejmě i v tomto případě se tvůrci obrátili mj. také k minulosti. Vznikl tak jeden z nejvýznamnějších – a jakkoliv se to ke stylu odborného příspěvku nehodí, je na místě říci – nejodpornějších snímků nacistické éry: *Žid Süß* (Jud Süß). Uveden byl roku 1940 a režie se ujal opět specialista na historické látky Veit Harlan. Námět čerpá ze skutečného příběhu Josefa Süße Oppenheimera, který ve třicátých letech 18. století působil jako finanční rada wüttemberského vévody, dosáhl v této funkci řady

53) Ve filmu říká např. Bismarck von Holsteinovi: „Sie haben die Interesse des Reiches, sie haben das Vaterland geopfert, um ihren Machthunger zu stillen, den Sie wie ein Laster verbergen, den sie sind ja nicht dumm, sie wissen, daß uns jetzt der Zweifronten Krieg droht.“ Cit. dle „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 274.

54) F. Courtade – P. Cadars, c. d., s. 82.

55) „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 273.

56) Cit. dle G. Albrecht, c. d., s. 71.

57) „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 274.

58) Úryvek z Goebbelsova deníku viz G. Albrecht, c. d., s. 71.

úspěchů – tím si ovšem také vytvořil mocné nepřátele, kteří po vévodově smrti dosáhli jeho zatčení a odsouzení k smrti. Oppenheimerovy dramatické životní osudy se vícekrát staly předmětem uměleckého zpracování – z nich největší proslulosti dosáhl román Liona Feuchtwangera z roku 1925.

Na rozdíl od něho ovšem Veit Harlan pojal Oppenheimera jako ztělesnění všech negativních vlastností nacisty židům připisovaných. V hereckém podání Ferdinanda Mariana je to úskočný a prohnáný finančník, který bezohlednou daňovou politikou naplní kromě své vlastní kapsy i pokladny státní a vévodovu, ale vyžaduje za to jak rozšíření svých osobních pravomocí, tak otevření stuttgartských bran pro své souvěrce, kteří pak skutečně Württembersko zaplaví. Nechybí tu ani nacisty často využívaný motiv vypočítaný k působení na nejnižší lidské pudy – „prznění rasy“, když Süß zneuctí dceru jednoho z württemberských státních radů Dorotheu, kterou hrála Harlanova manželka Kristina Söderbaumová jako zosobnění ideálu nordické ženské krásy a cudné ušlechtilosti. Filmový příběh končí Süßovým odsouzením a ortelováním – zavřením do železné klece zavěšené na vysoké šibenici. Závěrem pak čte jeden ze soudců výnos, jímž jsou židé na věčné časy vypovídaní z Württemberska a s patrnou tendencí apelující na příští německá pokolení, aby si z tohoto případu vzala ponaučení a už nikdy nepřipustila vzestup židovského vlivu.

Emotivní působení díla posilovalo i herecké obsazení, kromě Ferdinanda Mariana v titulní roli hrál všechny ostatní židovské úlohy Werner Krauss. Ideologický základ tohoto zvláštního kroku objasnil sám režisér v rozhovoru pro časopis *Der Film* – ztvárnění postav zbožného patriarchy, vychytralého obchodníka, podvodníka atd. jedním hercem ukazuje, že všechny různé židovské typy vycházejí z jednoho společného kořene.<sup>59)</sup> Vrcholem cynismu ovšem bylo využití zdecimovaných obyvatel polských ghatt jako „zvláště odpudivých typů“ pro židovský kompars. Harlan sám se k tomu vyjádřil, že právě po studijní cestě po východních židovských sídlech viděl autentický prazáklad židovstva.<sup>60)</sup>

Tisková kampaň spouštěá ještě před uvedením filmu do kin zdůrazňovala, jako obvykle, historickou věrnost filmového zpracování, rozepisovala se o Harlanových studiích ve stuttgartském archivu apod. Goebbelsova propaganda zde navíc použila stejného triku jako v případě *Velikého krále* – *tisk dostal pokyn, aby o filmu nereferoval jako o antisemitském, toto posláním z něho mělo odvodit publikum samo.*<sup>61)</sup> A ohlas u publika odpovídal očekávání. Film byl označován za realistický obraz nejenom minulého, ale i současného židovstva. Při promítání docházelo k protižidovským demonstracím, např. v Berlíně byly zaznamenány výkřiky: „Vyžňte židy z Kurfürstendammu! Pryč s posledním židem z Německa!“ Charakteristický je také dojem, kterým film působil při konečném řešení židovské otázky. Hlášení uvádějí reakce typu: „Můžeme si umýt ruce.“<sup>62)</sup> O způsobech využívání tohoto filmu svědčí konečně i skutečnost,

59) „Der Film“, 20. 1. 1940. Cit. dle J. W u l f, c. d., s. 444.

60) Tamtéž.

61) Tamtéž, s. 448. V. H a r l a n, c. d., s. 91.

62) H. B o b e r a c h, c. d., Bd. 6, s. 1811-1812.

která nevyžaduje dalšího komentáře: dne 30. září 1942 nařídil Heinrich Himmler zvláštním výnosem jeho zhlédnutí všem příslušníkům SS a policie.<sup>63)</sup>

K interpretačně osvědčenému úseku německých dějin se nacistická kinematografie vrátila na samém sklonku trvání „tisícileté říše“. Prověřený Veit Harlan sáhl tentokrát znovu do období protinapoleonského boje a natočil film Kolberg. Snímek pojednává o zoufalé obraně pruského stejnojmenného města (dnes Kolobrzeg v Polsku) v letech 1806 – 1807 a je již plně prosycen atmosférou zániku, ideou „soumraku bohů“, které nacionálně socialistický režim ve své agónii propadl. Hlavní postavou je starosta města Nettelbeck, organizující spolu s pozdějším generálem Gneisenauem boj měšťanů proti nepřátelské přesile. Ideové poslání je jasné – představitelé vojenských i civilních orgánů jsou rozhodnutí raději spolu s obyvatelstvem zahynout v troskách zničeného města, než je vydat nepříteli; a touto ideou by měli být prodchnuti i všichni Němci.<sup>64)</sup>

Na filmu jsou snad nejzajímavější okolnosti jeho natáčení, které výmluvně svědčí o významu, který nacistická špička historické tematice přikládala. Na samém konci Třetí říše byly vynakládány obrovské finanční prostředky a vznikal nejdražší film v celých dosavadních dějinách německé kinematografie (náklad 8,5 milionu říšských marek). V době posledních bojů, kdy armády na frontách zápolily s nedostatkem „lidského materiálu“, bylo z bojišť staženo přes 180 000 vojáků a námořníků, aby spolupůsobili při natáčení jako statisté, před kamerami se prohánělo na 6 000 koní, k vyvolání iluze zimní krajiny byly exteriéry zasypávány solí atd. atd.<sup>65)</sup>

Vedení skomírající říše natolik spoléhalo v účinnost filmu pro povzbuzení morálky armády i civilního obyvatelstva, že se premiéra odehrávala dne 30. ledna 1945 nejenom v Berlíně, ale i v obležené pevnosti La Rochelle na atlantickém pobřeží. Historie se však obvykle neopakuje – stejně jako navzdory Hitlerovým a Goebbelsovým fantastickým představám nepřinesla smrt amerického prezidenta Roosevelta obrat v průběhu druhé světové války, jako se tomu stalo při skonu carevny Alžběty za války sedmileté, tak ani Nettelbeckův a Gneisenauův příklad z filmového plátna nevyvolal v život stejné všelidové hnutí jako na počátku 19. století.

\* \* \*

Tento článek se pochopitelně nemohl zabývat všemi historickými filmy, které v období Třetí říše vznikly. Jeho cílem, jak již bylo řečeno, bylo pouze na několika příkladech postihnout funkci, kterou historická tematika plnila z hlediska potřeb nacistické propagandy. A zde jí byl rozhodujícími kruhy přikládán význam přímo klíčový. Kromě dokladů v textu již uvedených postačí snad konstatování, že z celkem 33 filmů, které ministerstvo propagandy na sklonku roku 1944 uznalo za vhodné k posílení odhodla-

63) J. W u l f, c. d., s. 451-452.

64) Charakteristický v tomto smyslu je název referátu o filmu ve Völkische Beobachter z 1. 2. 1945: „Kohlberg – ein Film? Ein Beispiel!“ Srov. F. C o u r t a d e – P. C a d a r s, c. d., s. 218.

65) Tato neuvěřitelná čísla uvádí Harlan ve svých pamětech a potvrzuje je většina zde citované literatury. Viz V. H a r l a n, c. d., s. 180-194.



nosti posledního Volkssturmu, jich historických bylo 12, tedy více než jedna třetina.<sup>66)</sup>

K tomu, aby plnily tuto úlohu, musely ovšem nacistické historické filmy splňovat několik základních požadavků. V naprosté většině tematicky čerpaly z těch období, která již měla v německém historickém vědomí své pevné místo a byla tradičně spojována s určitým ideologickým hodnocením; totéž platí i o osobnostech, které si tvůrci vybírali za hlavní hrdiny. Nezbytnou podmínkou pro zamýšlený účín bylo také zdůrazňování historické autentičnosti filmových zpracování a věrnosti (často označované až za dokumentárnost) zobrazovaných dějů. Tento přístup spolu s přesně cílenou kampaní v tisku pak přinášel nesporné výsledky.

Tyto postuláty ovšem zdaleka neplatí pouze pro historické filmy vzniklé za nacistické éry. Přicházejí ke slovu takřka vždy, když je třeba „upravit“ historii ať už z politických a ideologických, nebo prostě komerčních potřeb. Stačí připomenout některé hollywoodské superprodukce nebo nám důvěrněji známá díla z padesátých let, vyrobená na naší straně železné opony.

*PhDr. Jiří Rak (1947)*

*Historik zabývající se problematikou českých historických tradic a historického vědomí; publikoval řadu článků o problematice českého historického filmu (s I. Klimešem) a legionářské tematice v české kinematografii; je spoluautorem knihy Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře (s J. P. Kučerou, 1983), podílel se autorsky na dvoudílných Dějinách zemí Koruny české (1992); přispěvatel Husitského Tábora, Dějin a současnosti, Tvaru, Filmu a doby, Filmového sborníku historického atd. Působí na fakultě sociálních věd UK (katedra politologie).*

*(Adresa: FSV UK – katedra politologie, Smetanovo nábřeží 6, 110 00 Praha 1)*

66) Boguslaw D r e w n i a k, *Der deutsche Film 1938 - 1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, s. 647-648. Šlo o tyto filmy (v abecedním pořadí): *Der alte und der junge König* (r. Hans Steinhoff, 1935), *Bismarck* (r. Wolfgang Liebeneiner, 1940), *Der Choral von Leuthen* (r. Carl Froelich, 1933), *Die Entlassung* (r. Wolfgang Liebeneiner, 1942), *Friedrich Schiller* (r. Herbert Maisch, 1940), *Der große König* (r. Veit Harlan, 1942), *Jud Süß* (r. Veit Harlan, 1940), *Der Katzensteg* (r. Fritz Peter Buch, 1938), *Liselotte von der Pfalz* (r. Carl Froelich, 1935), *Schwarzer Jäger Johanna* (r. Johannes Meyer, 1934), *Trenck, der Pandur* (r. Herbert Selpin, 1940), *Das unsterbliche Herz* (r. Veit Harlan, 1939).

## ZUSAMMENFASSUNG

DIE HISTORISCHE THEMATIK IN DEN FILMEN DES  
DRITTEN REICHES

Jiří Rak

An dem Beispiel einiger ausgewählter Filme mit historischer Thematik bemüht sich der Artikel um das Erfassen der Funktion des historischen Films in der Zeit des Dritten Reiches. In den Intentionen der politischen Propaganda wandten sich die nazistischen Filmdreher vor allem zu denjenigen Perioden der deutschen Geschichte, die schon ihren festen Platz im Kontext des nationalen geschichtlichen Bewußtseins und auch einer mit ihm festgebundenen ideologischen Interpretation gehabt hatten. Das gleiche gilt auch über den historischen Persönlichkeiten, die zu Haupthelden dieser Filme wurden. Das bezieht sich auch auf die friderizianische Thematik, die von der deutschen Filmdreher schon in der Zeit der Weimarschen Republik mehrmals bearbeitet wurde. Die anscheinend aussichtslose Situation Preußens während des Siebenjährigen Krieges und die eiserne Wille des „großen Königs“, der als einziger dem Defätismus nicht erlag und an den endgültigen Sieg glaubte – das war die Thematik, die mit der zeitgenössischen politischen Situation, sowohl vor dem Jahre 1933 als auch später, stark resonierte. Zu einem Höhepunkt der Filmbearbeitungen der friderizianischen Sujets wurde der Film *Der große König* des Regisseurs Veit Harlan, der von der zeitgenössischen Propaganda auch zum direkten Vergleichen des historischen Preußischen Herrschers mit Adolf Hitler ausgenutzt wurde. Außer Friedrich II kehrte die deutsche Kinematographie zu dieser Zeit zu der preußischen Geschichte noch in der Interpretation des „eisernen Kanzler“ Otto von Bismarck zurück. Zwei Filme (*Bismarck, Die Entlassung*) drehte über ihm der Regisseur Wolfgang Liebeneiner. Auch in diesem Fall stand im Vordergrund die Idee des starken Individuums, das seine Wille der Geschichte einprägt, und die propagandistische Ausnutzung zielte auf die Ablehnung der demokratischen Pluralität ab, die vom Standpunkt des führerischen Prinzips nur als eine nutzlose und manchmal auch schädliche Verspätung auf dem prädestinierten Wege der Geschichte schien. Auch die Ära der Befreiungskriege gegenüber der Napoleonschen Oberherrschaft in Deutschland am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hatte seinen festen Platz in dem historischen Bewußtsein. Der bedeutsamste Film mit dieser Thematik ist *Kolberg*, der Film des Regisseurs Veit Harlan, gedreht am selben Lebensende des „tausendjährigen Reiches“. Es war der kostspieligste Film in der bisherigen Geschichte der deutschen Kinematographie, mit dem die großen Hoffnungen der Nazihäuptlinge verbunden waren, im Sinne der Widerstandserregung der allgemeinen Volksmaßen gegen dem unaufhaltbaren Vordringen des Alliierten Armeen.

Außer diesen traditionellen Sujets wandten die deutschen Filmleute in die Geschichte auch bei dem obligatorischen antisemitistischen Thema. Es war wieder Veit Harlan, der den Film *Jud Süß*, einer der ausgeprägtesten Muster der Manipulation mit der Geschichte in den Intentionen der aktuellen politischen Bedürfnisse, drehte.

Die genau gezielten Pressekampagnen betonten bei allen politisch wichtigen historischen Filmen ihre Treue bei der Gestaltung der historischen Wirklichkeit und damit suggerierten Zuschauern den Eindruck, die Nazikulturträger selber seien fähig, die ideologisch relevante „Belehrung aus der Geschichte“ zu finden. Der nationalsozialistische Beispiel kann also in diesem Sinne auch als allgemeiner Maßstab bei jedem beliebigen politisch-ideologischen Mißbrauch des historischen Bewußtseins gelten.

Übersetzt von Ivan Žáček

Články

OD ARCHEOLOGIE FILMU  
K „NOVÉ HISTORII“

*K otázkám historického pramene*

Tomáš Petrán

V pojetí historiografie byla historie filmu doposud považována spíše za marginální disciplínu. Je to dáno už novostí a poměrně krátkou dobou trvání této teprve stoleté lidské aktivity, jejíž historiografie těžko konkuruje serióznímu bádání se staletou tradicí. Přesto jsou výzkumy z oblasti dějin filmu podnětem, který může do značné míry inspirovat a metodologicky ovlivnit či oživit historiografii jako celek. Tato studie se pokouší přinést několik úvah k teorii historického pramene na příkladu filmového sdělení.

Nejdříve považujeme za nutné krátce zrekapitulovat vývoj filmové historiografie, který odráží v krátké době svého trvání i samotné dějiny dějepisectví. Klasická filmová historiografie, prvotní filmové dějepisectví G. Sadoula, J. Mitryho a J. Toeplitze, je obdobím velkých syntéz. Obsáhlé práce pozitivisticky řadí a klasifikují soubory filmů, vytvářejí mýty. Václav Bělohradský označuje moderní filosofii za „filosofii konečných řešení“<sup>1)</sup> a doposud běžně praktikované dějiny filmu, poplatné zastaralým metodám, jsou dějinami nezvratných a definitivních faktů. Veškeré metodické snahy autorů se omezují na třídění filmů a jejich kategorizaci, která znásilňuje jejich podstatu. Vycházejí z periodizace jako základního nástroje a dále filmy klasifikují podle nejružnějších kritérií: kritéria geopolitická předpokládají závislost filmového textu na společenském kontextu, vymezování žánrů a škol nachází vzor v běžném postupu historie umění, stejně jako označování stěžejních děl, důležitých tvůrců a určujících interpretů. Takovým přístupem dochází k utváření mýtů: Sadoulova filozofická orientace ovlivňuje dosud nezpochybněný mýtus sovětského filmu dvacátých a třicátých let, těžící z marxistických teorií o nadřazenosti ekonomických fenoménů. Na problematiku ničím nepodložených vžitých představ narazil v roce 1964 Guido Aristarco, když na benátském kongresu o historiografii filmu prohlásil, že není přesvědčen o zásadní důležitosti jednotlivých filmů, tradovaných jako stěžejní díla. Případná ztráta takových děl jako *Mezihra* či *Cabiria* by podle Aristarca nebyla nijak výraznou ztrátou pro kulturu a dějiny filmu.<sup>2)</sup>

Snahy historiků o zapojení filmu do historického výzkumu se doposud většinou ome-

1) Václav Bělohradský, *Příchod doby cikánské aneb jen tak se toulá Evropou*. „Svědectví“ 1989, č. 88, s. 853-855.

2) Cit. podle: G. P. Brunett, *De nouveaux portulans pour les navigateurs du cinéma*. In: Cinémémoire. [Katalog k Prvnímu festivalu nalezených a restaurovaných filmů]. Paris 1991, s. 22.

zovaly na chápání filmu jako neživého archivního pramene, zdroje informací o určité společnosti. Práce jednoho z nejrenomovanějších historiků, zabývajících se filmem, Marka Ferra, se vyznačují snahou překročit výzkum vztahů historie a filmu a učinit z filmových dějin zvláštní oblast příbuznou pomocným historickým vědám. Označuje filmovou historiografii za „agenta historie“<sup>3)</sup> a jeho snaha se omezuje na využívání filmu a oblasti kinematografické produkce jako souboru specifických pramenů, které mají především přispět k pochopení sociálních fenoménů.<sup>4)</sup> Takové pojetí filmu jako statického pramene preferuje vrstvu paralelní informace, kterou každé filmové sdělení obsahuje.

Tato etapa historického chápání kinematografie vrcholí prací Američanů Allena a Gomeryho,<sup>5)</sup> kteří za základní metodologický princip považují otázku, jak se film, jako umění, technologie, sociální síla či ekonomická instituce vyvíjel v čase nebo fungoval v daném okamžiku minulosti. Historik se má pokoušet vysvětlit změny, které poznamenaly film v jeho vývoji to, co změnám odolalo.

Práce historika spočívá v konstituování historiografických faktů. Historiografický fakt, interpretace faktu historického, závisí na subjektu historika, který interpretuje neuchopitelný a nepostižitelný proces probíhající v čase, neukončený a tudíž minulý i právě trvající. Na zformování historikova konceptu záleží, jakým způsobem bude uchopena skutečnost či její odraz a jak budou přetaveny v historický text, v historiografické fakty. Skutečností a jejím odrazem pak rozumíme historické fakty, pramenné a mimopramenné informace, autorovi dostupné, soubor sdělení, textů a mýtů, z jejichž povahy většinou vyplývá, že samy jsou již většinou interpretacemi. Historik dekoduje určitá sdělení a z povahy komunikace vyplývá subjektivní charakter jeho počínání. Teprve na konci řady zatížené informačním šumem stojí autorovo východisko. Jeho jediným úkolem je vytvořit předmět svého zkoumání, formulovat svůj koncept. Zformulovaný koncept na straně historik-příjemce zprávy je podmínkou pro její dekodování. Práce historika není formulováním závěrů na základě pozorování a konfrontace řady psaných, materiálních, ikonických a dalších pramenů. Historikovým východiskem je naopak konstrukce předmětu zájmu, konstrukce objektu, teoretická hypotéza, kterou dokazuje koncepčním systémem a souborem odkazů a referencí, na čemž zakládá vědeckou hodnotu svého díla.<sup>6)</sup>

Tzv. „nová historie“ odmítá tradiční předpokládané předměty zájmu, objekty, a utváří si nové. Za ně potom pokládá fakty či procesy, které nenabýly předběžný smysl ze svého trvání.

Michèle Lagny vychází ze dvou hypotéz:<sup>7)</sup> Buď není možné uvažovat o dějinách filmu, protože z objektu – filmu – se pod vlivem historické metodologie stává jen pole, kde se kříží fenomény sociálních, ekonomických, kulturních, ideologických dějin, nebo se

3) Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société*. „Annales“ 28, 1973, č. 1.

4) „Revue d'histoire moderne et contemporaine“, 1986, č. 33, s. 177.

5) R. C. Allen - D. Gomery, *Film History, Theory and Practice*. New York 1985.

6) Michèle Lagny, *Querelles: Histoire ou cinéma?* In: *Théorie du cinéma et Crise dans la théorie*. Hors cadre 7, PUV St-Denis 1989, s. 39.

7) Tamtéž, s. 134.



historikům filmu podaří zformulovat koncept vnitřní koherence předmětu jejich zkoumání, ale zpochybní tak pojem „tvorby předmětu dějin“ v historikově diskursu. Zpochybní roli dějepisce v utváření historie.

Z těchto dvou hypotéz se M. Lagny přiklání k první: dějiny filmu zpochybňují rozvíjením příbuzných oblastí to, na čem jsou založeny.<sup>8)</sup> Dějiny přestávají být globalizující historiografií a rozměňují svůj předmět. Historie filmu konečně přestává být marginální odtržitou záležitostí a stává se součástí celku historiografie. Konečně je pochopeána jako součást dějin, nejširšího pole historického zájmu se všemi souvislostmi.

V „nové historii“, v dějinách parciálních jevů v rámci nepostižitelného celku, směřujících k postižení jevů a zákonitostí odvozením od fragmentu, je základním postulátem historikovo východisko – vymezení objektu. Rozumíme tím zformulování premis, na jejichž základě je vytvářena a využívána síť pramenů.

Mluví-li potom někteří historici o „rozměnění objektu“,<sup>9)</sup> vyjadřují tím nejistotu, která obklopuje předmět již vytvořený historiografickou tradicí. Tak je vyjádřena nejpůvodnější snaha, totiž snaha po zformulování nových premis, po vytvoření revidované či rozšířené sítě pramenů. To je i podstatou odvěké lidské touhy po nových objevech, to je hybnou silou poznání.

Fenomény existovaly před historikem a zachovaly po sobě stopy, než se staly nepostižitelnými. Tyto rozptýlené stopy historik hledá, snaží se dojít dál, vyčíst z nich víc, ale nesmí z nich sejít na pole fikce. Snaží se rozšířit, doplnit, překonat dosud známou pramennou základnu, aby mohl stanovit nový předmět, nový směr výzkumu, který je jen interpretací textů a rozvíjením mezitextového dialogismu.

### Historický pramen

Považujeme za nutné definovat dvojí povahu filmu jakožto předmětu historického zájmu. Často bývá tato dvojí povaha zjednodušena oddělením kinematografického faktu (film jako výsledek technických a dalších procesů, okolnosti jeho vzniku) od faktu filmového, samotného sdělení. Předmětem historikova zájmu je však výsledné sdělení, obsahující v sobě všechny souvislosti procesu tvorby. Nemůžeme tedy oddělovat historický artefakt od sdělení, které obsahuje. Film je pramenem poskytujícím historikovi informaci a zároveň prostorem pro historický výzkum, pro formování konceptů dějinných procesů a jejich dokazování. Tak se film konstituuje jako ohraničený předmět a zároveň prostor, v němž dochází ke vztahům mezi různými sítěmi nelineárních kauzalit.<sup>10)</sup>

Nejprve se pokusíme zaměřit na film jako historický pramen a odhlédnout od množství nefilmových pramenů, k nimž musí historik přihlížet.

Samotná povaha filmového sdělení v sobě skrývá obrovský potenciál. Podle Bachtina

8) Tamtéž, s. 146.

9) Tamtéž, s. 148.

10) Tamtéž, s. 141.

vlastně neexistuje hotové sdělení, to se konstituuje až v procesu percepce uměleckého díla v divákově vědomí.<sup>11)</sup> Historik musí docházet už na základě pramenné základny k jinému objektu, než subjekty jeho předchůdců.

K této vrstvě poznávání se přiřazuje vrstva nových výzkumů. Historik vytváří svůj koncept i na základě nových informací, jež mu přinášejí nové objevy z oblasti tzv. filmové archeologie, restaurování a rekonstrukce znovunalezených filmů či jejich fragmentů. Pomineme technickou stránku těchto rekonstrukcí, využívajících bohatého spektra nejrozličnějších postupů od procesů čistě technických až po využívání nejrozličnějších pramenů písemných, obrazových, orálních – scénáři, katalogy, kritikami počínaje, reklamním materiálem či vzpomínkami pamětníků konče. Zajímá nás pouze povaha historického pramene, jeho možné mutace a variace.

K nejběžnějším deformacím filmového pásu dochází jeho opotřebením. Začátky a konce cívek nejvíce trpí, filmový nosič přetržený v projektoru přichází zpravidla slepením o okénka i tóny. Často bývá film poznamenán vášní promítačů, kteří sbírají a vystřihují některé typy záběrů (jejich vášeň může být později vykládána jako zásah cenzury). Navíc se film jako pramen v němž éře liší i v textu jednotlivých kopií. Nejběžnějším příkladem jsou drobné odlišnosti exportních verzí a verze domácí, které však nijak nedeformují samotné sdělení. Podle Enno Patalase<sup>12)</sup> byly nejlepší záběry použity v domácích kopiích a ostatní, méně zdařilé, v zahraničních verzích.

Variace textu, které zasahují samotné sdělení, člení V. Pinel<sup>13)</sup> do čtyř skupin. Do první patří přepracování filmu samotnými autory. Jako příklad uvádí Griffitha, který se účastnil prvních projekcí svého *Zrození národa* po celých Spojených státech a neváhal upravovat film podle reakcí publika.

K variacím textu docházelo, když majitelé filmových kopií zasahovali do filmového pásu a ukájeli své tvůrčí ambice. Třetím případem zásahů jsou zásahy cenzurní, vykonávané na stejných filmech rozdílně, podle toho, co se v které zemi právě nepatřilo. Rozdíly mezi domácími a cizojazyčnými verzemi se často odrážely ve změně významu, docilované především jinými mezititulky. Často byly filmy v cizině přestřihávány.

Podle Pinela je pak filmové dílo závislé na třech faktorech: na tvorbě, penězích a cenzuře. Takové zjednodušení však není možno akceptovat při kritice filmu jako historického pramene. Variace textu a podstatné posuny významu vypovídají v jednotlivých případech o řadě dalších fenoménů, které se podílely na existenci filmového artefaktu. Například cenzurní zásahy a mutace zahraničních verzí se často prolínají podle ideologických, politických, sociálních, dokonce i etických a dalších potřeb. Pinel cituje Ejzenštejnovo svědectví o převrácení významu znakové situace v sovětské verzi filmu *Danton* (1921). Díky vloženému mezititulku pláče Robespierre nad nutností obětovat přítele v zájmu svobody. V originální německé verzi Robespierre nestírá kapesníkem slzy, ale Dantonův plivanec. Z původního totožného textu tak vzniká přenesením do jiného prostředí text nový se zcela odlišným významem, nový

11) Michail M. B a c h t i n, *Formální metoda v literární vědě*. Praha 1980.

12) L. C o d e l l i, *Entretien avec Enno Patalas*. "Positif" 1984, č. 285.

13) V. P i n e l, *La restauration des films*. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*. Paris 1989, s. 131-154.

pramen pro historika. Stejně tak cenzurní zásah do švédské verze *Křižníku Potěmkin* pouhou záměnou první a poslední scény vytváří antitezi Ejzenštejnovu sdělení.

Zmíněná kategorie textových variací téhož pramene v sobě nese mnohdy důležitou historickou informaci, související s ekonomickými, sociálními a filozofickými fenomény, které k mutacím vedly. Zcela jiným, z hlediska kritiky pramene velice důležitým faktorem jsou textové změny, ke kterým dochází náhodně. Na základě nových pramenů dochází často k demystifikaci, k zásadním změnám pohledu na vžitě stereotypy filmových dějin. Tak je tomu například v často citovaném filmu *Život amerického hasiče* (1902). Porterův film byl i Sadoulem, byť s výhradami, uváděn jako klasický počátek paralelního střihu, dramatického principu montáže dvou souběžně probíhajících akcí.<sup>14)</sup> Podle výzkumu André Goudreaulta<sup>15)</sup> byl však film tímto způsobem sestřižen až později, v původní verzi byly obě dramatické akce promítány po sobě. Když Gustav Machatý natočil na základě úspěchu filmu *Erotikon* jeho zvukovou variantu *Extáze* s Hedy Kieslerovou, pokusil se její manžel, milionář Lamarr, zlikvidovat všechny dostupné kopie filmu, v němž jeho žena vystupuje nahá. Absence historického pramene tudíž nedokazuje jeho neexistenci a nebrání historickému bádání. Filmová historie, která není dějinami jednotlivých faktů, ale snahou o postižení prostoru, v němž se střetávají a komunikují nejružnější fenomény, se nemůže omezit na pouhou kritiku filmů jako jediných pramenů. Posuny filmového textu vedou ke zpochybnění filmového díla jako určujícího pramene. Vlivem percepce, během níž se v divákově vědomí dešifrováním textu znovuutváří vnímané dílo, nenakládá dále historik s pramenem – textem, ale se subjektivní interpretací tohoto pramene.

J.-L. Leutrat – s odvoláním na M. Foucaulta – dospívá při koncipování své reflexe, vycházející z husté sítě textů, obrazového materiálu a myšlenek, až k důslednému využívání nefilmových pramenů.<sup>16)</sup>

Dějiny filmu jsou pak dějinami představy, kterou si o filmu utváříme.<sup>17)</sup> Na čelné místo se staví reprezentace – nikoliv historický fakt, ale interpretace pramene a jeho reprezentace v rámci struktury historického textu. V rámci jiného textu může být tentýž pramen reprezentován jinak, v závislosti na subjektivní interpretaci autora, který vychází ze své osobní percepce textu pramene. Historie tak přijímá stav permanentní nejistoty, který umožňuje pohyb lidského vědomí. Každý historický text vyzývá k dalším interpretacím, žádný pramen nemůže být vyčerpán. Znaková podstata všech textů je zdrojem nekonečného významového potenciálu, konkretizovaného vždy podle toho, jak je znak dešifrován. Historická práce pak zakládá svou vědeckou hodnotu na souvislostech svého diskursu, na explikaci postupů, jimiž zkonstruovala svůj předmět. Tzv. „nová historie“ se zabývá především svými postupy, metodami a materiálem, pojednává spíše o „teritoriu, dílně, staveništi“ (M. Lagny) než o samotném objektu.<sup>18)</sup> Nové historické pojetí vytváří otevřený systém myšlení, cílem nejsou minulé data

14) G. Sadoul, *Dějiny světového filmu*. Praha 1963, s. 57.

15) A. Goudreault, *Sur la naissance du montage parallèle*. „Les Cahiers de la Cinémathèque“ 1979, č. 29, s. 88.

16) J.-L. Leutrat, *Le Western. Archéologie d'un genre*. Lyon 1987, s. 6.

17) Srov. M. Lagny, c.d., s. 145.

18) Tamtéž, s. 147.

a mrtvá fakta, ale teorie fungování dějinných fenoménů. Nejde už o pozitivistický popis neteoretizovatelných předmětů, ani o lineární vývojové kauzality. Na základě nových konceptů nahlížení a interpretace historických pramenů formuluje historie otázky našeho každodenního bytí. Tak, jako bytí je mnohovýrobné, nepostižitelné, všestranně komunikující, neodmítá ani historie pochybnosti, neucelenost a neukončenost. Jediným předpokladem snahy o porozumění je zformulovaný koncept, nástroj zacházení s historickým pramenem. Tento koncept je východiskem i konečným cílem autorova snažení. Bez tohoto interpretačního předpokladu je historický pramen sběratelskou kuriozitou.

### Tomáš Petrání (1967)

V letech 1986-1992 studoval na FAMU (katedra dokumentární tvorby), hlouběji se zde zajímal o dějiny dokumentárního filmu a filmovou sémiologii. Po studijním pobytu na École Nationale Louis Lumière v Paříži (1990) absolvoval FAMU diplomovou práci *Film – pravda nebo postmoderní film? Dokumentární film šedesátých let ve Francii, Kanadě a USA* (1992). V současné době pracuje jako pomocný režisér.

(Adresa: Tulipánová 9, 106 00 Praha 10)



## SUMMARY

FROM FILM ARCHAEOLOGY TO „NEW HISTORY“  
*To the Question of Historical Sources.*

Tomáš Petráň

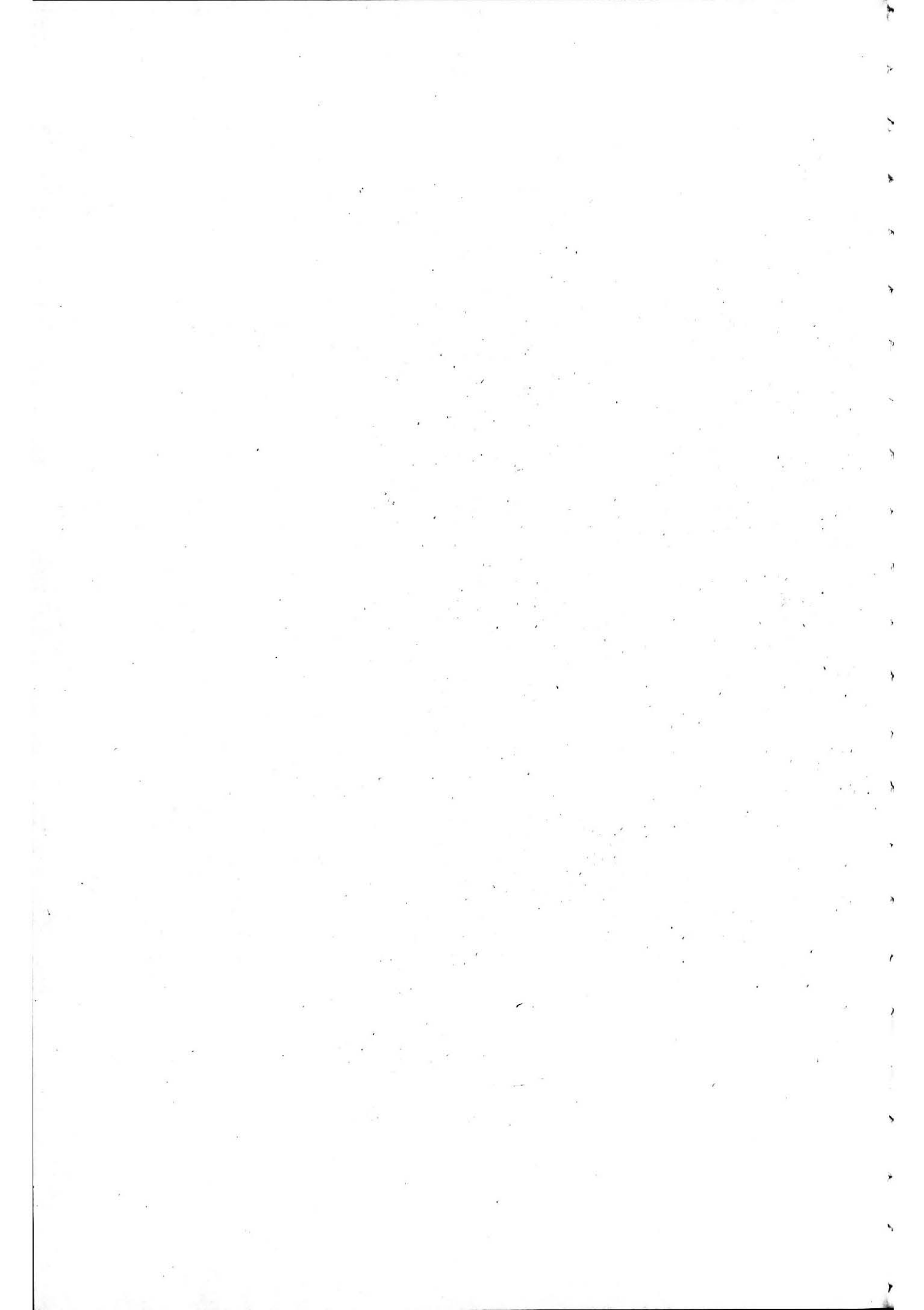
In the first part, the author evaluates the most of the research on the film history so far, which was influenced by the first great syntheses of Sadoul, Mitry and Toeplitz, as prevailingly positivistic history of irreversible and definitive facts and he puts this fact into the connection with Bělohradský's evaluation of the modern philosophy as the „philosophy of definitive solutions“.

He explains thus the rise of many myths and, analysing them, he considers some common stereotypes relative. At the same time, he localizes the film in terms of the whole scale of historical sources and shifts attention to the fact of certain neglect of this source as far as historians are concerned, to changing of their approaching ways to the film as a historical source, which is left on the outskirts of serious historiography. He defines the work of a historian consisting in constituting historical facts which are an interpretation of historic facts and puts the stress on the subject of a historian. He thinks the work of a historian the formulating of a conception, the creating a research object. The film in new methodological approaches of some present-day historians is no more mere documentation or an auxiliary source and the film historiography is understood at last as a part of history, as a field of historical interest with all coherences.

The author names the research on partial phenomena history as the „new history“, which is aiming at induction of the general. The starting point of a historian's effort is creating an object of his interest, formulation of premises, which make a basis for the network of sources to be used. Its task is to doubt traditional historiographic facts, formulating of new premises, making this network more open, without becoming too fictional. He gets over the hitherto known source basis to determine a new object, new research direction which is another interpretation of texts.

The film, both cinematographic and historical fact, is the source lending information to a historian on the one hand and it is a space for historical research on the other hand, for making concepts of historic processes and their proving. The film text is a message and it recreates itself as such in a spectator's (or a historian's) consciousness in the process of perception. The researcher arrives thus at different conception on the same source basis. The very film text is distorted with many other circumstances. The revealing of deformations is the aim of the archaeology, of the restoring and reconstruction of known films, be it the reclaimed ones or their fragments. The author classifies different kinds of changes attending the film existention on the examples of film or non-film activities deforming both text and message. Variations of a film text, together with the necessity of subjective interpretation, condition infinitiveness of semantic potential of a film, inexhaustibility of a historical source. The value of a historian's work is based on the discourse coherence, on the explication of procedures by which it constructed its object. In this conception, the so called new history creates an open system of thinking, creates and destroys theories of functioning of historic phenomena and formulates questions of our everyday life. It doesn't refuse doubts and infinitiveness as for imperceptibility of this existence, it is the only qualification of endeavour at mutual understanding. The starting point and the final goal of an author's efforts is a formulated conception. Without this interpretative precondition the historical source loses its sense.

Translated by Ivan Žáček



## Články

## ČLOVĚK A STROJ V BIOGRAFU

*Filmové představení v němé éře*

Ivan Klimeš

Je všeobecně známo, že v biogramech němé éry doprovázela „pohyblivé obrazy“ živě produkovaná hudba. Je rovněž známo, že k tomu účelu byly vydávány tiskem speciální notové materiály, z nichž kapelníci sestavovali ilustrační hudební doprovod. Podobně je známo, že při představeních byly živě vytvářeny i různé zvukové efekty. Často se také připomíná praxe živého komentování filmu „vysvětlovačem obrazů“. Ptejme se, co tato známá fakta znamenají.

## Originál a reprodukce

Životní způsob industriální společnosti dal vzniknout masám a film a gramofonová deska přišly zrovna včas, aby těmto masám poskytly zábavu. Síla těchto médií tkvěla právě v možnosti sériové výroby, masové exploatace a masové konzumace. V tomto směru byla obě média zcela na úrovni doby a v krátkém čase také kolem nich vyrostla dvě robustní odvětví zábavního průmyslu, hýbající celým světem.

Technická podstata filmu a možnosti v ní obsažené vynesly toto médium na výsluní společenského zájmu. Diskutovány byly především jeho možné funkce, případně otázky jeho kladného či záporného vlivu na společnost, „podprahové“ vrstvy problému však zůstávaly poměrně dlouho nezaznamenány. Na jednu z nich upozornil teprve v polovině třicátých let Walter Benjamin, když se pozastavil nad situací vnímatele, který nemá bezprostřední kontakt s originálem díla a přijímá je jen prostřednictvím reprodukce. Jedna podstatná dimenze uměleckého zážitku odumírá, protože ono „Zde a Nyní“ originálu reprodukováním nenávratně mizí. Dílo ztrácí svou „auru“, dochází ke „standardizaci jedinečného.“<sup>1)</sup> Benjamin věnuje velikou pozornost právě filmu, u něhož je vše zkomplikováno ještě skutečností, že jej divák nikdy nemůže spatřit v podobě jedinečného „prototypu“, vyznařujícího onu auru neopakovatelnosti, neboť filmové dílo žádný originál nemá, jen „matrici“ na výrobu kopií.

Je svým způsobem symbolické, že Benjaminův esej vznikl až v éře zvukového filmu,

1) Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: W. B., *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 20-21.

kdy už diváci v kině s reprodukováným filmovým dílem skutečně osaměli. Ale do příchodu zvuku byla situace přece jen poněkud odlišnější. Zde musíme brát na zřetel nikoliv „stereotyp“ promítaného filmového díla, nýbrž „prototyp“ filmového představení, v němž se v kuriózní celek spojoval kdykoliv opakovatelný, technicky reprodukováný obraz s živě produkovaným, vždy jedinečným zvukem. Tato praxe vlastně zastírala zrod zábavní produkce nového typu, tak charakteristické pro životní styl 20. století. Jestliže autentické zážitky z kontaktu s „originály“ byly v každodenním životě moderní industriální společnosti stále více vytlačovány vjemy prostředkovanými různými médii, pak biograf „němé éry“ dával ještě podstatnou měrou najevo své příbuzenství s „živými“ zábavními produkcemi 19. století, mezi nimiž ostatně vyrůstal a od nichž se teprve postupně odděloval.<sup>2)</sup>

Přítomnost neměnné složky technické a proměnlivé složky „živé“ činila de facto z každého takového představení malý zápas, jehož ideálním, ale jen zřídka dosahovaným cílem byla umělecky přesvědčivá syntéza obou.<sup>3)</sup> Bylo to soužití trvale rozporné a principiálně neřešitelné. Vzniklo následkem technické nedokonalosti filmu a jen technické dořešení média mohlo celý problém odstranit. Vynálezci také na tom již od konce 19. století pracovali.<sup>4)</sup> Kinematografický i hudební průmysl se nicméně pozoruhodným způsobem přizpůsobily situaci a ve snaze toto soužití usnadnit přišly s celou řadou iniciativ, jimž zde dále věnujeme pozornost. Byl to bezpochyby tlak distribuční praxe, který si tuto aktivitu vynutil a který vlastně vypovídá o pocitu nespokojenosti s daným stavem, o dobové reflexi nedostatků média. Na nemožnost fixovat ve filmovém díle stabilní zvukovou stopu musel reagovat každý účastník tvůrčího a výrobního procesu – libretistou filmu počínaje, stejně jako všechny následné články řetězce končícího u diváka v biografu. Jsou to reakce velmi rozmanité, vždy úměrné příslušné profesi. Z nich zde ponecháme stranou především linii řešící problém technickou cestou a nebudeme se zde věnovat ani ambicím filmařů učinit filmovou naráci co možná nejméně závislou na slovu kultivací vlastní schopnosti vyprávět v obrazech. Přednostně nás zajímá právě ono disparátní spojení technického obrazu a „živého“ zvuku, problémy jejich soužití a pokusy o jeho „smírné“ řešení.

### Biograf a jiné zábavní podniky

Rozhlédneme-li se po světě, v jakých prostorách se kde konala první veřejná filmová představení, je vše zřejmé hned na první pohled: vaudevillová divadla ve Spojených státech, anglické music-hally, francouzské café-chantant, středoevropská

---

2) Srov. Ivan Klimeš, *Biograf jako nový typ lidové zábavy*. In: *Proudý české umělecké tvorby. Smích v umění*. Praha 1991, s. 189-193.

3) K tomu srov.: Michal Bregant, *Obraz jako metafora zvuku*. „*Iluminace*“ 4, 1992, č. 2, s. 15-28.

4) Srov. Miloslav Hůrka, *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. Praha 1991, s. 30an. Dále srov. např.: Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films. Band 2. 1928-1933*. Berlin 1976, s. 7-26; Jürgen Ristow, *Vom Geisterbild zum Breitwandfilm. Aus der Geschichte der Filmtechnik*. Leipzig 1986, s. 111an.



varieté. Film začal svou dráhu jako jedna z atrakcí varietních programů v sousedství pestré směsice drobných pódiových hudebních a divadelních žánrů a dále artistických a eskamotérských čísel. Konečně i profesní rodokmen pražských průkopníků kinematografie promlouvá stejně jasnou řečí – první autor a herec českého filmu Josef Šváb Malostranský byl „salónní humorista“ a autor i vydavatel kupletů a drobných scénických výstupů, majitel prvního stálého biografu v Praze Viktor Ponrepo byl „salónní magik“, iluzionista, a majitel Kouzelného divadla. Varieté, někdejší tingl-tangly, šantány a zpěvní síně, pozdější kabarety<sup>5)</sup> – to bylo prostředí, z něhož vzešel biograf. O přímých vazbách biografu k této divadelní periférii nejlépe vypovídají dobová pojmenování kin – divadlo živých obrazů, divadlo živých fotografií, elektrické divadlo, kinotěatr, Lichtspielbühne, Lichtspieltheatr. Někdy šlo dokonce o jednoduchou modifikaci, inovaci, zábavního podniku pomocí filmu. Například v Itálii se z oblíbených café-chantants zrodily kolem roku 1907 tzv. cinema-chantant nebo též cinema-concerto. V Neapoli dokonce vycházel od října 1907 týdeník *Il cinema chantant* jako odnož časopisu *Il cinematografo*.<sup>6)</sup> Nástup stálých biografů byl pozvolný, rychleji – už koncem 19. století – se pochopitelně objevily v hustě osídlených oblastech, zejména v průmyslových centrech. Na venkově probíhala kinofikace pomaleji, v českých zemích to bylo v průběhu hlavně desátých a počátkem dvacátých let. V té době už byl biograf dávno zcela autonomní institucí.

Před první světovou válkou nalezneme v biografu stále řadu prvků, které byly typické pro zmíněné zábavní podniky. Už vlastní program filmového představení měl vlastně „varietní“ charakter. Skládal se ze série žánrově rozmanitých krátkometrážních filmů – počet dosahoval až dvaceti titulů –, které byly sestavovány s určitým dramaturgickým rozmyslem. Lze dokonce hovořit o jakémsi praxi zformovaném dramaturgickém modelu. Německý časopis *Licht-Bild-Bühne* uvádí v roce 1910 jako „běžný vzorec pro sestavení programu“ takovýto model: „Hudební předehra, aktualita, humoristický film, drama, komický film. – Přestávka. – Přírodní film, komický film, velká atrakce, vědecký film, fraška (derbkomisch).“<sup>7)</sup> Z této sestavy dýchá ctižádost uspokojit každého návštěvníka; varieté sledovalo stejný cíl. Princip skladby spočíval v přesném určení funkce jednoho každého titulu programu a každého žánru, což zpětně přispívalo k tříbení jednotlivých žánrových typů. Základní tón zjevně udávaly žánry komediální, k nim se po různých vybočeních k tragice, k sentimentu, osvětě či „zpravodajství“ představení vždy znovu a znovu vracelo a do něho také ústilo. S prosazením dlouhé metráže ztratila skladba programu poněkud na významu.

Celá řada biografů však do programu zařazovala i různé živé výstupy a nejen

5) K otázce vývoje, charakteru, žánrů a osobností těchto zábavních forem viz: Josef K o t e k, *Český kuplet, jeho prostředí a pěstovatelé. K historii pódiových vokálních žánrů*. „Hudební věda“ 22, 1985, č. 2, s. 99-133.

6) Srov. Aldo B e r n a r d i n i, *An Industry In Recession: The Italian Film Industry 1908-1909*. „Film History“ 3, 1989, č. 4, s. 351-353.

7) Cit. podle: Walter P a n o f s k y, *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*. Würzburg 1944, s. 60.

v počátečním období, kdy se biograf teprve odděloval od varietních produkcí. Ještě v sezóně 1926/1927 vynaložila některá berlínská kina koncernu UFA na varietní doplňky filmového programu až 10% z celkových ročních výdajů.<sup>8)</sup> Také ve Spojených státech se některá filmová představení měnila v show, v níž film tvořil jedno z čísel programu. Mimofilmové atrakce měly přilákat více diváků. Takto například vypadal program newyorského Capitol Theatre uváděný čtyřikrát denně v týdnu od 5. do 11. prosince 1926:

1. Orchestrální průřez operou Ch. Gounoda Faust a Markétka. (10')
2. Recitál saxofonového virtuosa Rudy Wiedoefta. (20')
3. *Capitol Magazine*, sestřih z filmových týdeníků. (10')
4. Celia Turillová (mezzosoprán), árie z Gounodovy opery Faust a Markétka. (5')
5. Valpuržina noc, balet z Gounodova Fausta a Markétky, tančí čtyři sólisté z Capitol Ballet Corps a šestnáct tanečnic z Chester Hale Girls. (10')
6. *Faust*, film F. W. Murnaua. (60')
7. Na závěr hraje dr. Melchiorre Mauro-Cottone na Capitol Grand Organ varhanní skladby.<sup>9)</sup>

Obdobný trend zaznamenáváme i v Československu. Viktor Ponrepo požádal v roce 1924 znovu o udělení licence na eskamotérská a kouzelnická vystoupení, aby mohl čelit návštěvnické krizi zpestřením filmového programu o vlastní živé výstupy.<sup>10)</sup> Podobně reagovali někteří majitelé kinolicencí v době hospodářské krize na sklonku němé éry, a to v takové míře, že se musely ozvat úřady. Například krajský úřad v Bratislavě považoval za nutné upozornit oběžníkem ze dne 27. 2. 1931 okresní úřady a policejní komisariáty, že kinolicence se vztahují pouze na pořádání kinematografických představení, ale ne už na jiné produkce v jejich rámci. „V posledním čase byly pozorovány případy, že majitelé kinematografických licencí spojují kinematografická představení s různými produkcemi (přednáškami, zpěvy, tanci), popřípadě pořádají tyto produkce jako samostatné vložky v přestávkách kinematografických představení,“ praví se v úvodu dokumentu.<sup>11)</sup>

Od předválečného období biografu je neodmyslitelná praxe „vysvětlování obrazů“ komentátorem, další z přímých pout biografu k „živým“ zábavním produkcím. Komentátoři bezpochyby pomohli filmu překlenout období, kdy se filmaři teprve začínali učit vyprávět obrazem a diváci se učili film „číst“. Ale hledat příčiny zrodu této praxe v nedostatečné srozumitelnosti filmů by bylo jistě chybné. Přítomnost „vysvětlovačů obrazů“ v biografu vyplynula spontánně z praxe zábavních podniků přelomu století. Byli to vypravěči a moderátoři v jedné osobě, kteří vystupovali jako prostředníci mezi publikem a filmovým plátnem - vysvětlovali děj filmu, „tlumočili“ cizojazyčné mezititulky, propojovali jednotlivé části programu. Navazovali s pu-

---

8) Srov. Friedrich P. K a h l e n b e r g, *Der wirtschaftliche Faktor „Musik“ im Theaterbetrieb der UFA in den Jahren 1927-1930*. In: *Stummfilmmusik gestern und heute*. Berlin 1979, s. 56.

9) Srov. Hansjörg P a u l i, *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981, s. 172.

10) Srov. Luboš B a r t o š e k, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*. Praha 1957, s. 73.

11) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 183. Dále srov.: nesign., *Kabaretní čísla v biografových programech*. „Večerní České slovo“ 30. 6. 1933, č. 149, s. 4.

Program filmového představení v berlinském kině Gloria-Palast z listopadu 1926;  
jednu část programu tvoří živá vystoupení jazzbandu a tanečního páru.



# GLORIA PALAST



## SPIELFOLGE:

I.

### „Mit Vollgas durch die Alpenpässe“

(Ufa-Kulturfilm)

II.

### Ufa-Wochenschau

III.

Auf der Bühne:

1. „Becce-Mexiko-Jazzband“ funiculi-funiculä als Jazz
2. Carlos und Marguitt (das internationale Tanzpaar)  
„Vom Walzer zum Black Bottom“
  - a) Walzer
  - b) Tango
  - c) Charleston
  - d) der neue amerikanische Gesellschaftstanz

### Black Bottom

Musik von Giuseppe Becce

IV.

### „Die Großfürstin und ihr Kellner“

Ein heiteres Filmspiel in 7 Akten

Nach einem Lustspiel von Alfred Savoir für den Film  
bearbeitet von Pierre Collings

Regie: Malcolm St. Clair

Paramount-Film der PARUFAMET

#### PERSONEN-VERZEICHNIS:

|                             |                   |
|-----------------------------|-------------------|
| Albert Belfort              | Adolphe Menjou    |
| Die Großfürstin Xenia       | Florence Vidor    |
| Der Großfürst Peter         | Lawrence Grant    |
| Der Großfürst Paul          | André de Béranger |
| Gräfin Awaloff, die Hofdame | Dor Farley        |

(Der Film spielt in Paris und Umgebung)

Musikalische Illustration: Dr. Becce

Gloria-Palast-Kammer-Orchester

Dirigent: Dr. Giuseppe Becce

Programm-Änderungen vorbehalten

Täglich 7 und 9 Uhr

Nachmittags 5 Uhr: Teatro dei Piccoli (Theater künstlicher Menschen) ermäßigte Preise / Nachtvorstellung ab 11 Uhr: Teatro dei Piccoli

Anfahrt: Eingang Kurfürstendamm / Aufstellung der Wagen zur Abfahrt: Kantstraße.





# UFA-PALAST AM ZOO

---

## PROGRAMM

---

*Wochentags 3 Vorstellungen: 5, 7, 9 Uhr*  
*Sonn- und Feiertags 4 Vorstellungen: 3, 5, 7, 9 Uhr*

- 1) Ouvertüre zu „Orpheus in der Unterwelt“ . Offenbach  
*Neue Geigenkadenz von B. KROYT*  
Ufa-Symphonie-Orchester: Dirigent: Ernő Rapee, zweiter Dirigent:  
Franco Fideli, Konzertmeister: B. Kroyt, Solo-Cellist: Juri Schorr
- 2) „Kikeriki“ . . . . . Kulturfilm der Ufa  
*Eine Geschichte vom Hühnerhof*
- 3) Ufa-Wochenschau . . . . . Sonder-Abt. der Ufa
- 4) Ufa-Ballett  
*Choreographie: Alexander Oumansky*
  - a) Frühlingsstimmen . . . . . Joh. Strauß  
*(Ufa-Ballett-Corps)*
  - b) Pizzicato-Polka aus „Sylvia“ . . . . . L. Dèlibes  
*(Valentina Belowa)*
  - c) 6. Ungarischer Tanz . . . . . J. Brahms  
*(A. Oumansky, Peggy White, Ufa-Ballett-Corps)*
- 5) Eine Fabel Aesops . . . . . Pathé Film der Ufa
- 6) „Carmen“ à la Jazz  
*Ein musikalischer Scherz*  
Ufa-Symphonie-Orchester

*Program předcházející hlavnímu filmu v berlínském kině Ufa-Palast am Zoo, 1925.*



blikem přímý kontakt, na jaký byli diváci zvyklí z varieté, šantánů či kabaretů. V glosování promítaných filmů tušíme tradici kramářských písní a jejich podání. Lze si představit, že komentátoři přizpůsobovali své vstupy provenienci a žánru filmu, reakcím publika, popřípadě dalším podnětům plynoucím z charakteru místa a času daného filmového představení. Josef Lada vzpomíná na své návštěvy biografu ve společnosti Jaroslava Haška, který prý během představení kladl takové komentátorce dotazy.<sup>12)</sup> V Ponrepově biografu dělal po válce „vysvětlovače obrazů“ herec, zpěvák a imitátor Karel Šlambor, majitelův bratr, který proslul svým slovním doprovodem k českým filmům. Karikoval zde herce, které dobře znal.<sup>13)</sup> Stávalo se také, že nikoliv filmy, nýbrž výrazná osobnost komentátora byla hlavním magnetem pro diváky a že tito komentátoři měli u publika větší úspěch než primitivní filmy, které komentovali.<sup>14)</sup>

V Japonsku čerpala tato praxe z jiných zdrojů. Pod vlivem tradičních typů japonského divadla zde byl komentátor pojat jako vypravěč (zvaný benši), který provázel film vysoce stylizovaným deklamativním přednesem. Jeho výkon byl respektován jako plnohodnotná součást filmového díla, proto se jeho jméno také běžně objevovalo na plakátech. Benši z velkých kin byli absolventy speciální deklamátorské školy a jejich vystoupení byla vydávána i na deskách a přenášena rozhlasem. Udrželi se v japonských kinech až do počátku zvukové éry.<sup>15)</sup> V západních zemích zaniklo „vysvětlování obrazů“ až na lokální výjimky mnohem dříve – komentátory nahradily mezititulky. Podle Friedricha Kohnera se v roce 1925 komentátoři už nevyskytovali ani v těch nejzapadlejších provinčních kinech.<sup>16)</sup> Krátce se prý ještě udržovala praxe jakýchsi „živých postsynchronů“, kdy biograf angažoval skupinku herců, kteří skryti za plátnem film živě ozvučovali, ale iluzivní princip této praxe už odkazuje do zvukové budoucnosti. Ústup od „kabaretního“ komentování filmů je výrazným signálem budoucího definitivního rozchodu biografu s divadelními zábavními produkcemi přelomu století.

12) Srov. Josef L a d a , *Kronika mého života*. Praha 1954, s. 318.

13) Srov. L. B a r t o š e k , c. d., s. 68.

14) Srov. Hans E r d m a n n – Giuseppe B e c c e (unter Mitarbeit von Ludwig Brav), *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I. Musik und Film*. Berlin-Lichterfelde – Leipzig 1927, s. 3. (Dále jen *Handbuch*.)

15) Srov. Jerzy T o e p l i t z , *Geschichte des Films. Band 1. 1895-1928*. Berlin 1979, s. 502-503. K tomu srov. popis projevu vypravěče (gidajú) v japonském loutkovém divadle bunraku v knize *Divadelné kultúry východu*, Bratislava 1987, s. 358.

16) Viz Friedrich K o h n e r , *Der deutsche Film. Tatbestand und Kritik einer neuen Kunstform*. Diss. (strojopis), Wien 1929. Odkaz podle: Susanne O r o s z , *Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus Der Student von Prag (1913)*. In: Elfriede L e d i g (Hg.), *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Diskurs Film 2, München 1988, s. 136.



„Vysvětlovači obrazů“ v biografech měli své předchůdce v pouťových zpěvácích kramářských písní. Honoré Daumier, litografie.

## Orchestr v biografu

Němé filmy se v biografech promítaly vždy s hudebním doprovodem. Od práce Kurta Londona z poloviny třicátých let se ve filmové hudební literatuře opakovaně objevuje teze, že zrod filmové hudby souvisel s hlučností projektoru, který zpočátku ještě nebyl izolován od hlediště a uzavřen do samostatného prostoru; hudba prý měla překrýt rušivý chod stroje.<sup>17)</sup> Toto tvrzení má tolik zastánců možná proto, že navozuje vzrušující dojem, jako by tato specifická a později tak rozšířená hudební disciplína vznikla vlastně náhodou, málem jakýmsi nedopatřením. Ale hudba doprovázela už lumièrovská představení v Grand Café na Boulevard des Capucines, ačkoliv zde používaný projektor na ruční pohon byl celkem nehlučný.<sup>18)</sup> Ani názor amerického znalce této problematiky Arthura Kleiner (inspirovaným nejspíše Adornem a Eislerem), že hudba měla zbavovat diváky strachu, který v temnotě sálu pociťovali,<sup>19)</sup> nepostihuje hlavní příčiny jejího spojení s filmem. Jistě tyto i jiné podobné funkce plnila, ale k meritu věci mají blíže ti, kteří odkazují na staletou tradici účasti hudby na zábavních produkcích všeho druhu. Přítomnost hudby byla samozřejmostí, nad kterou nebylo třeba přemýšlet. S trochou nadsázky můžeme dokonce říci, že „vynalezeno“ by naopak muselo být filmové představení bez hudebního doprovodu.

Hudební doprovod obstarávaly buď mechanismy, nebo – živě – přítomní hudebníci. Ponechme stranou hudbu strojů – fonografu, gramofonu, případně orchestrionu; o ní snad jen tolik, že byla brána spíše jako řešení nouzové. Pravidelně se s ní setkáme v kočovných biografech, ale ctižádostí stálých kin byl hudební doprovod „živý“, varianta mimochodem podstatně nákladnější. Důvody lze hledat jednak v nedostatečné kvalitě technicky reprodukováné hudby a jednak – opět – v genetických vazbách biografu na zábavní produkce z konce 19. století. Jako základní doprovodný nástroj sloužil klavír, případně harmonium, často ve spojení s houslemi. Počet hudebníků i nástrojové obsazení závisely na zájmu a solventnosti provozovatele biografu i místních „muzikantských“ možnostech a pohybovaly se od sólového doprovazeče až po velký orchestr. V Ponrepově biografu hrálo k filmům – po dlouhé počáteční etapě Edisonova fonografu – duo klavír a housle.<sup>20)</sup> Ve středních a větších biografech se diváci mohli setkat s tzv. malým salónním obsazením, které tvořily dvoje housle, violoncello, basa, klavír, harmonium, piston, případně flétna a bicí nástroje,<sup>21)</sup> nebo se salónním orchestrem „berlínského“ obsazení o dvanácti hráčích, kde vedle smyčcového kvinteta s kontrabasem figurovala flétna, klarinet, trubka, trombón, klavír, harmonium a bicí nástroje. Tento typ orchestru se v českých biografech začal uplatňovat od

17) Srov. Kurt L o n d o n , *Film Music*. London 1936.

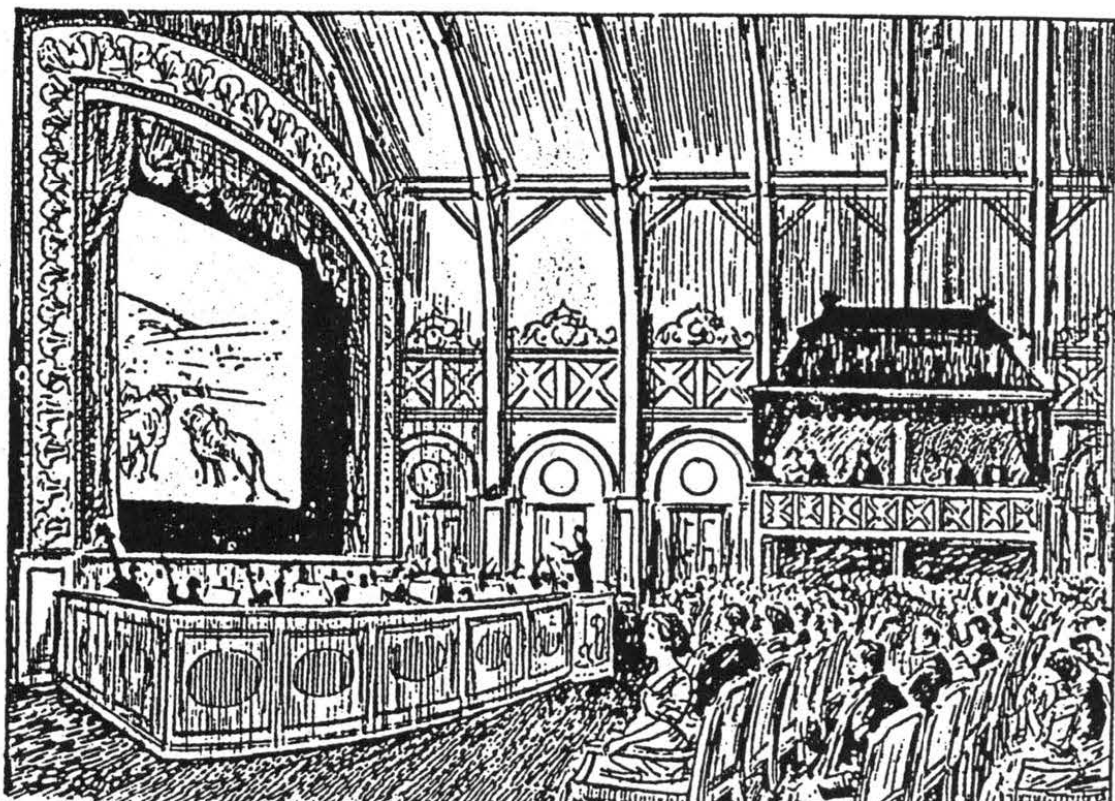
18) Srov. H. P a u l i , c. d., s. 40.

19) Tamtéž.

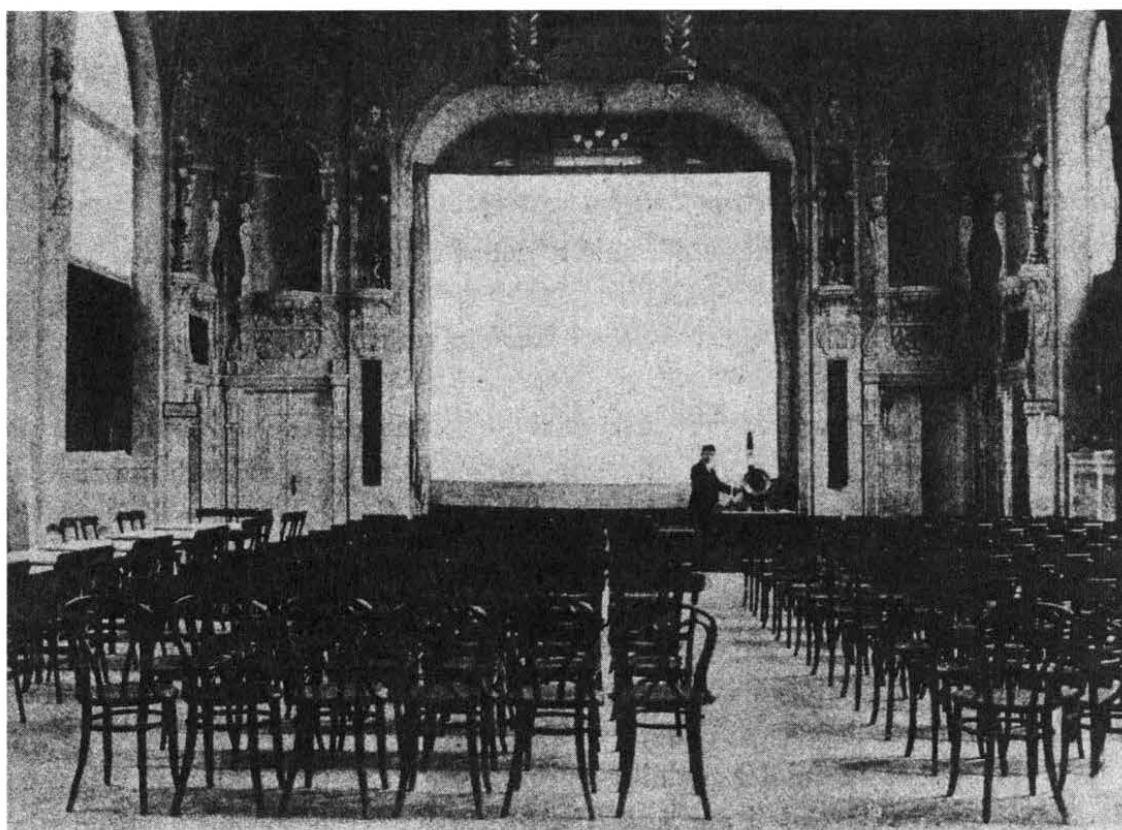
20) Srov. Karel S m r ž , *Dějiny filmu*. Praha 1933, s. 645.

21) Srov. Eduard W i k t o r a , *O tom, jak se hrávalo v biografech*. „Klubový bulletin“ 1970, č. 2, s. 7.





*Kresba kodaňského kina Palads-Teatret s orchestrem a královskou lóží,  
kolem roku 1915.*



*Biograf Orient v Hybernské ulici, jeden z nejstarších v Praze; hudební doprovod zde  
zajišťoval gramofon umístěný vpředu pod projekčním plátnem.*



přelomu desátých a dvacátých let.<sup>22)</sup> Ve světových metropolích hrály v biographech i velké symfonické orchestry, které měly k dispozici také elektrické varhany, umožňující různé zvukové efekty. V Praze bylo velikými varhanami vybaveno například kino Lucerna.<sup>23)</sup> Jinak se bylo možno v biografu setkat také se sólovým i sborovým zpěvem. Kvalita hudebního doprovodu ovšem nezávisela tolik na početnosti orchestru, jako na technické zdatnosti hráčů. Biograf poskytl pracovní příležitost velikému počtu hudebníků – velmi rezervované odhady hovoří o čísle 1 800 pro Československo počátku dvacátých let.<sup>24)</sup> Úroveň hráčů však byla víc než rozmanitá. Provoz biografu vyžadoval pohotové rutinéry, dobré „listaře“, kteří by dokázali zvládnout rozsáhlý repertoár, a přitom se obejít téměř bez zkoušek. V solidních biographech s dobrými orchestry hrávali většinou konzervatoristé nebo bývalí hudebníci vojenští. Řada provinčních kin ale zůstávala odkázána na výpomoc místních muzicírujících amatérů a tady se bylo lze nadít všeho. Vypadalo to například takto: „Stává se často, že se nabídne několik bratří (učitelů apod.), kteří se uvolí zdarma při představení hráti. Jejich dobrá vůle však záhy poleví a všichni hudebníci učiní zkušenost, že hrají-li z not, nemohou sledovat film, čili, že z představení nic nemají. Upraví si potom doprovod tak, že pozorují téměř do poloviny každý díl filmu, aniž by hráli, načež teprve přehrají nějaký valčík „jednou skrz“ a zase pozorují děj na plátně.“<sup>25)</sup> Jinde máme zaznamenán zážitek z představení, kde autor článku seděl shodou nešťastných okolností vedle profesora hudby, „...jenž byl celý nervosní „z toho skřípání“.“<sup>26)</sup> Podobně jeden z návštěvníků filmové burzy, kde se filmy promítaly bez hudebního doprovodu, konstatoval, že zatímco si člověk snadno zvykne na jednotvárné hrčení stroje, nezvykne si nikdy na houslistu, který hraje falešně.<sup>27)</sup> Je tedy třeba mít neustále na paměti, že každý filmový zážitek diváků němé éry byl filtrován zvukovým, resp. hudebním doprovodem, který někdy filmové dílo zhodnocoval, jindy naopak znehodnocoval.

22) S laskavým svolením autorů zde čerpám z rukopisu zatím nedokončené knihy Antonína M a t z n e r a a Jiřího P i l k y *Česká filmová hudba*. O zřízení „úplného orchestru“ v kině Lucerna přinesl tisk zprávu již v roce 1911 (nesign., *Biograf Lucerna*. „Národní listy“ 2. 2. 1911, č. 33, s. 3). Nově vybudované kino v pasáži pražského paláce Koruna na Václavském náměstí, otevřené v roce 1914, mělo již orchestríště pro 18 hudebníků (nesign., *Bio Koruna*. „Národní listy“ 18.10. 1914, č. 286, s. 2).

23) V českém prostředí byla zřejmě jejich instalace takovou událostí, že ji vícenásobně zaznamenal i tisk: -jal. [Quido E. Kujal], *Varhany v „Bio Lucerna“*. „Český filmový zpravodaj“ 4, 1924, č. 38 (18. 10.), s. 2; nesign., *Bio Lucerna v popředí světových kin*. „Národní osvobození“ 17. 10. 1924, č. 256, s. 9, aj.

24) Srov. Jiří P i l k a, *Počátky české filmové hudby*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 176.

25) -t-, *Otázka hudby v sokolských kinech*. „Filmový kurýr“ 1, 1927, č. 16, s. 14. Autor citovaného článku těmito provinčním biografům mimochodem doporučil řešit problém hudebního doprovodu instalováním radiopřijímače (!) a vyslovil nabídku, že by se redakce Filmového kurýra ujala role prostředníka mezi biografi a výrobcem přijímačů.

26) F. K., *Hudba v kinu*. „Divadlo budoucnosti“ 1, [1920], č. 2, nestr.

27) Sheriff [J. M. Janatka], *O hudbě v kinu*. „Lidové noviny“ 5. 3. 1927, č. 116, s. 4. Recesisté Jaroslav Hašek a Josef Lada si naopak jeden biograf právě pro jeho neskonale falešný hudební doprovod oblíbili. „...tam hrál orchestr strašně falešně, tak falešně, že to bylo k smíchu i Haškovi, jenž přece neměl hudebního sluchu ani za groš. Sedávali jsme až vzadu v jakési lóži a při smutných scénách, k nimž hudba zvlášť falešně kvílela, svíjeli jsme se s Haškem smíchy.“ J. L a d a, c. d., s. 318.

## Hudba v biografu

Hudbu, která v biografech při promítání zněla, bychom mohli dělit podle nejrůznějších kritérií. Nás však přednostně zajímá kritérium její vazebnosti na obraz a z tohoto hlediska lze z dobové praxe vypreparovat tři základní typy: a) hudba jakákoliv, užitá bez hlubšího dramaturgického rozmyslu.... nejčastěji prostě proto, že byla po ruce (na gramofonové desce, v útlém repertoáru místních amatérských hudebníků); figurovala zde jako zvuková výplň a vytvářela s obrazem nahodilé významové vazby a emocionální situace; b) hudba ilustrační (Illustrationsmusik), sestavovaná z existující hudební literatury se zřejmou ambicí docílit emocionální, případně i sémantické korespondence s obrazem; c) hudba pro daný film komponovaná, vlastně již téměř „regulérní“ filmová hudba, jak ji známe ze zvukové éry. (Do druhé a třetí skupiny – podle kvality hráče – by spadaly i hudební improvizace inspirované filmovým obrazem.)

Stav pramenné základny nám neumožňuje výskyt těchto jednotlivých typů kvantifikovat. Snad ale můžeme předpokládat, že do první skupiny spadala praxe naprosté většiny kočovných biografů i některých stálých kin venkovských a maloměstských, zvláště v desátých letech. (Procento by bylo možná překvapivě vysoké.) Z pamětnických líčení si můžeme udělat o hudbě v takových biografech dosti konkrétní představu: „U plátna dole byl postaven malý stolek s gramofonem, jehož trouba byla obrácena přímo do hlediště. U stolku zaujal své místo mladík, který během promítání neustále natáčel stroj a měnil jehly. Desky zpravidla neměnil, protože jich také mnoho nebylo. Jeden valčík ‚Na vlnách Dunaje‘ vystačil mnohdy na celé představení.“<sup>28)</sup> Wiktor dokonce tvrdí, že se diváci biografům se stále stejnou hudbou pokud možno vyhýbali.<sup>29)</sup>

Ilustrační hudba (o komponované ani nemluvě) už byla důsledkem kultivačního procesu a předpokládala také určité zázemí. Stav tohoto zázemí zrcadlí úroveň regionálního kinematografického průmyslu výmluvněji, než by se mohlo zdát při prvním pohledu. Filmová historiografie bohužel tuto skutečnost zatím přehlíží a při srovnávání národních kinematografií se spokojuje s tradičně petrifikovaným hlediskem uměleckého přínosu vlastní filmové tvorby. Přitom právě „biografická“ praxe – život filmového díla v „terénu“ – vypovídá mnohé o kulturním zázemí filmu v jednotlivých zemích, o intenzitě jeho přijímání jako uměleckého faktu. Nemuseli bychom vidět ani jediný československý a německý film a jen z hudebního provozu biografů bychom spolehlivě rozpoznali, že srovnáváme kinematografickou provincii s kinema-

28) L. T. S t r o u p i n s k ý, *Dvacet let nazpět do minulosti*. „Filmový kurýr“ 5, 1931, č. 21 (22. 5.), s. 2. Líčeno je předválečné venkovské představení v „Grand bio Kludský“. Podobný, velmi plastický popis filmového představení v roce 1914 Rychnově nad Kněžnou nám zachoval Karel P o l á č e k ve svém románu *Okresní město* (Praha 1953, s. 161-165). I ostatní Poláčkovy dílo je v tomto smyslu pro historiky filmu cenným pramenem. Srov. I v a n K l i m e š – J i ř í R a k, *Zážitky biografu v díle Karla Poláčka*. In: *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním*. Praha – Rychnov nad Kněžnou 1992, s. 229-236. Dále srov. též: M i r o s l a v Č v a n ě a r a, *Biografie biografů*. „Svět práce“ 9 (13), 1976, č. 9 (3. 3.) – 18 (5. 5.).

29) E. W i k t o r a, c. d., s. 8.

tografickou velmocí. Vliv Německa zasahoval ovšem v tomto ohledu i do Československa, konkrétně do prostředí německé menšiny. O její kinematografické každodennosti toho dosud víme pramálo, ale některé signály by měly náš zájem o tuto oblast probudit. Zatímco například český filmový tisk (o hudebním ani nemluvě) věnoval hudbě v biografech pozornost opravdu sporadickou a v každém případě nahodilou, objevuje se v roce 1927 v sudetoněmeckém časopise Die Lichtspielbühne pravidelná čtyřstránková měsíční příloha nazvaná Der Kinokapellmeister, kde byly mimo jiné uveřejňovány i sestavené hudební doprovody k právě distribuovaným filmům.<sup>30)</sup> Její příbuznost s berlínským měsíčníkem Film-Ton-Kunst je zřejmá.<sup>31)</sup> I v tomto směru byli sudetští Němci daleko vnímavější vůči Berlínu než vůči Praze. V českém prostředí zaznamenáme náznaky koncepčnější iniciativy podobného druhu na sklonku dvacátých let v souvislosti se společností Filmkompas. V roce 1928 inzeroval časopis Hudební zpravodaj nabídku této „ústřední informační kanceláře a poradny“, že na požádání zdarma dodá do 7 dnů hudební doprovod použitý při premiéře filmu ve světových metropolích.<sup>32)</sup> Nemáme však žádných zpráv o tom, že by se činnost této kanceláře hudby pro biografy nějak rozběhla.

Hudební ilustrace byly zřejmě v daných podmínkách nejúčelnější metodou. Řešily schůdným způsobem gigantickou „spotřebu“ hudby v biografech, a přitom se snažily vycházet vstříc požadavkům dramaturgicky koncipovaného doprovodu. Spočívaly v sestavení doprovodu z již existujících skladeb, případně jejich částí, přičemž základní hudební výraz skladby měl vyjadřovat atmosféru filmové scény. V praxi to zcela zákonitě vedlo ke „katalogizaci“ jednak doprovodné hudby, jednak doprovázených scén, a to podle jejich atmosféry, prostředí, dějové situace i různých motivů. Kapelník si při zkušebním promítání dělal poznámky o obsahu scén a délce jejich trvání, případně o zvláštních zvukových efektech, a podle toho potom sestavoval odpovídající doprovod, který se u filmu dlouhé metráže skládal přibližně z 30 – 40, někdy i více krátkých, nanejvýš několikaminutových skladeb.<sup>33)</sup> Pravidelný provoz biografu a týdně obměňovaný program kapelníky nutily, aby si systematicky budovali tzv. „kinotéky“ (ztažený tvar slova „Kino-Bibliothek“) a neustále rozšiřovali sbírku notových materiálů.<sup>34)</sup>

Na stále rostoucí potřeby biografů brzy zareagovali hudební nakladatelé, kteří začali vydávat sbírky vybraných skladeb vhodných k ilustraci filmových scén. Jako první tiskem vydaná „kinotéka“ jsou v literatuře nejčastěji uváděny „Sam Fox Moving Picture Volumes“ J. S. Zamecníka z roku 1913. Jak dalece se celá oblast hudebních ilustrací rozvinula, nejlépe dokládá již zmiňovaný, německy precizní dvousvazkový katalog Hanse Erdmanna a Giuseppe Becceho „Allgemeines Handbuch der

30) Přílohu Der Kinokapellmeister řídil Hans Dorasil, kapelník biografu z Moravské Ostravy.

31) Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes. Tento měsíčník založil v roce 1921 v Německu žijící Ital, skladatel a kapelník Giuseppe Becce.

32) Srov. „Hudební zpravodaj“ 1, 1928, č. 1 (leden), s. 5.

33) Ukázkou takové písemné přípravy kapelníka (pro film Jacques Feydera *Carmen* z roku 1928) publikoval E. W i k t o r a, c. d., s. 8. Srov. též výpověď Giuseppe Becceho o jeho práci: nesign., Ako vzniká filmová hudba. „Slovenský deník“ 17. 11. 1927, č. 261, s. 7.

34) Biografie v českých zemích údajně vydávaly na nákup not až 1 000 Kč měsíčně. Srov. Frant. L e d v i n a, *Krise biografů a krise hudebníků*. „Večerník Práva lidu“ 30. 7. 1931, č. 172, s. 4.





Erscheint monatlich — Bezugspreis für das Halbjahr M. 2.—, für Schweden 2 Kr. postfrei — Einzelnummer 40 Pf. — Bezugsbedingungen: Abonnenten erhalten das erste Heft mit beiliegender Rechnung; bei nicht vollzogener Zahlung wird das zweite Heft mit Nachnahme versandt. Während des Halbjahres zukommenden Abonnenten werden die schon erschienenen Hefte nachgeliefert — Bezug durch alle Buch-, Musikalien- und Instrumentenhandlungen und von der Geschäftsstelle: Berlin-Lichterfelde, Lankwitzerstrasse 9 — Stadtbüro: Potsdamerstrasse 97 — Inseratenpreis: Die zweigespaltene Millimeterzeile 25 Pf., Stellengesuche 20 Pf. — Postscheck: Berlin 174 (Schlesinger'sche B. u. M.) Vertretung in Wien: C. Haslinger, Tuchlauben 11

## Inhalt des 6. Jahrganges.

### Kunstpoltik

|                  |                                                                    |    |
|------------------|--------------------------------------------------------------------|----|
| —                | Zweck und Ziel . . . . .                                           | 1  |
| Giuseppe Becce   | Wie das „Kinomusikblatt“ entstand . . . . .                        | 3  |
| Ludwig Brav      | Hat die Filmmusik eine Zukunft? . . . . .                          | 13 |
| —                | Ernö Rappees Abgang . . . . .                                      | 49 |
| Gunnar Malmström | Auf dem Wege zur Film-Öper . . . . .                               | 73 |
| —                | Von Uraufführungstheatern, Kapellmeistern u. Komponisten . . . . . | 85 |
| —                | An die Filmtönkünstler . . . . .                                   | 97 |

### Aesthetik

|                  |                                             |    |
|------------------|---------------------------------------------|----|
| Hans Erdmann     | Sehen und Hören . . . . .                   | 3  |
| Ludwig Brav      | Musikalienschau (Einleitung) . . . . .      | 5  |
| Friedrich Bethge | Betrachtungen eines Außen-seiters . . . . . | 61 |
| Kurt Grötschel   | Horizontale od. vertikale Linie? . . . . .  | 90 |

### Andor Kraszna-Krausz

|                                         |                        |
|-----------------------------------------|------------------------|
| Ueber eine stumme Musikalität . . . . . | 101                    |
| Studien und Gedanken . . . . .          | 1—17                   |
|                                         | 8, 22, 32, 55, 78, 104 |

### Illustrationspraxis

|   |                                                    |     |
|---|----------------------------------------------------|-----|
| — | Geräuschbegleitung . . . . .                       | 6   |
| — | Aus der Werkstatt des Film-illustrators . . . . .  | 66  |
|   | 1. Das Musikscenarium . . . . .                    | 67  |
|   | 2. Zitat und Leitmotiv . . . . .                   | 79  |
|   | 3. Technik des musikalischen Gleichlaufs . . . . . | 87  |
|   | 4. Das Orchester im Kino . . . . .                 | 102 |

### Aufführungsbesprechungen

### Musikbesprechungen

### Kleine Mitteilungen — Anzeigen

(Vergl. Schlagwortregister)

Berlínský „časopis pro uměleckou hudební ilustraci filmu“ Film-Ton-Kunst, který počátkem dvacátých let založil skladatel a kapelník Giuseppe Becce (na obrázku 6. ročník, 1926).



# DER KINO- KAPPELLMEISTER

MONATSSCHRIFT FÜR UNSERE KINO-ORCHESTER

Fachliche Leitung von Hans Dorasil (Odeonlichtspiele) Máhrli ch-Ostau.  
Herausgeber „Kinokapellmeister“, Aussig. Verantwortl. Redakteur F. A. Pleyer.  
Aussig-Redaktion und Administration Aussig, Teichgasse 11. Tel. 251.

Bezugspreis halbjährig 30 Kč (gegen Vorauszahlung). Einzelheft 6 Kč.  
Druck der Nordböhmischen Druck- und Verlagsanstalt Jos. Kerschler  
Kommandit-Gesellschaft in Teichen an der Elbe, Marktplatz Nr. 96

FOLGE 1

AUSSIG, IM JÄNNER 1927

JAHRG. 1

## Musikfremde und musikfreundliche Filme.

Der bekannte Schlegelingerische Musikverlag gibt ein „Allgemeines Handbuch der Filmmusik“ heraus, dessen Anschaffung allen Orchesterleitern empfohlen werden kann. Seinem ebenso lehrreichen wie reichhaltigen Inhalte entnehmen wir als Kostprobe tieferstehende Betrachtung. D. R.

Am weitesten entfernt steht die Musik solchen Filmen, die eine nur verstandesmäßige Einstellung des Zuschauers verlangen, also z. B. dem wissenschaftlichen Lehrfilm. Bei ihm hat die Musik keine Stelle. Wenn ein solcher Film irgend einer Ergänzung bedarf, so kann es nur durch das gesprochene Wort geschehen.

Ähnlich ist das Verhältnis etwa bei einer Filmwochenschau. Beliebige Alltagsvorgänge, vom Film festgehalten, stehen der Kunst, also auch der Musik, ebenso fern, als der politische oder lokale Nachrichtenteil der schönen Literatur fernsteht. Solche Vorgänge können zwar gefühlsbetont sein, es fehlt ihnen aber generell der für die Musik nötige künstlerische Rhythmus. Immerhin kann der Musiker hier zuweilen Anhaltspunkte finden.

Werden z. B. Festlichkeiten verschiedener Art gezeigt, mit denen auch in Wirklichkeit Musik verbunden ist oder verbunden sein könnte, so kann die begleitende Filmmusik ihre Stelle einnehmen, sich real in die Szene hineinversetzen. Es macht dabei natürlich keinen Unterschied, ob der entsprechende Klangkörper im Filmbild sichtbar wird oder nicht.

In anderen Fällen, z. B. dahinstürmenden Menschenmassen, bei einem Unfall oder bei sportlichen Vorgängen, daneben bei vielen Naturaufnahmen (man spricht vom Rhythmus einer Landschaft) findet der Musiker gelegentlich rhythmische Anhaltspunkte zum entsprechenden Gefühlsinhalt. Der glückliche Einfall kann hier hübsche Momentwirkungen erzielen. Dahin gehören auch gewisse Sondergruppen sogenannter Kulturfilme, wie „Wege zu Kraft und Schönheit“, „Das Blumenwunder“, „Das

Geheimnis der Seele“ u. a. m. Im ganzen jedoch entziehen sich solche Umstände der vorherigen künstlerischen Berechnung, haben also eine nur untergeordnete Bedeutung.

Eine eigentliche mehr oder weniger feste Bindung kann gegenwärtig und wird in der Zukunft noch mehr nur der Spielfilm mit der Musik eingehen. Jedoch auch damit sind wir nicht am Ende der Einschränkungen.

Fritz Stiedry stellt gelegentlich einer filmmusikalischen Anregung des „Börsefuriers“ die Frage, ob es nicht zweierlei Gattungen von Spielfilmen gäbe, solche, die der Oper näherstehen, und solche, die sich mehr dem Drama nähern. Zwecks Klarstellung wird man diesen Gedanken aufgreifen können.

Das Filmbuch hat mit der Oper das gemein, was man despektierlich auch „Kinodramatik“ nennt. Der stumme Film verzichtet wie die Oper zugunsten einer oft derben Sinnfälligkeit gern auf feinere psychologische Nuancen, die er mangels Rede und Gegenrede weniger gut zum Ausdruck bringen kann, und die mehr dem Sprechdrama vorbehalten sind. Auf der anderen Seite hat die Oper allzu verwickelte Handlungen nicht gern, wohl aber das Drama und der Film; was beim Sprechdrama die Rede ermöglicht, schafft beim Film die leichte Möglichkeit des Szenenwechsels. So hat auch die Oper immer eine gewisse Schwierigkeit mit Expositionszenen, nicht in gleicher Weise der Film und das Drama.

Im ganzen ergibt sich, daß die Filmdramaturgie eigene Gesetze hat, die sich manchmal mehr der Oper, manchmal mehr dem Sprechdrama nähern. Wir können vielleicht kurz sagen: alles das, was mehr opernhafte am Film ist, kommt der Musik entgegen, alles mehr sprechdramatisch Eingestellte zeigt sich dem musikalischen Element gegenüber spröde.

Die Musik ist eine Sprache gefühlsbetonter Phantasie, somit ist sie allem Kurveritandesmäßigen als Phantasie

hemmend, allem Alltäglich-Trivialen als gefühlsunbetont abgewandt.

Die Musik hat, wenn wir zunächst einmal die Gefühlsbetontheit ins Auge fassen wollen, dem Dur und Moll entsprechend eigentlich nur zwei Grundfarben *F r e u d e* und *S c h m e r z*; allerdings ist sie hier ungezählter Unterscheidungen fähig, nach der einen wie anderen Seite, Uebergängen, Abschwächungen und Verstärkungen. Schon die oft gestellte Frage, ob Musik humoristisch oder komisch sein kann, ist ohne erhebliche Einschränkung nicht zu bejahen. Man spricht zwar von komischen Wirkungen der Musik, vergißt aber im ganzen, daß es sich dabei zumeist um instrumentaleffekte und ihre übertragenen Assoziativwirkungen, Tonmalereien und dergleichen handelt, daß aber musikalisch eigentlich immer nur der Ausdruck mehr oder minder gedämpfter Freude, also gesteigerten Lebensgefühls, bewirkt werden kann. Die Möglichkeit, mit absoluter Musik Lachen im humoristischen oder komischen Sinne zu erzielen, dürfte kaum vorhanden sein.

Auf Gefühlsbetonung kann dann verzichtet werden, wenn das dem Sinne nach Alltägliche in einem bedeutungsvoll gehobenen Stil einhergeht, der es dem Alltag entrückt und so der Phantasie Nahrung gibt. Hier haben wir die Ursache dafür, daß die Oper fast durchgängig das Gegenwärtige in Kostüm und Dekoration meidet und die phantastisch-historische Ausstattung bevorzugt.

Ein Beispiel mag die Zusammenhänge klarmachen. Die Generalversammlung der Aktionäre eines Industrieunternehmens lediglich als Tatsache in realer Darstellung ist völlig unmusikalisch. Die Musik kann diesem Vorgang gegenüber keinerlei Anhaltspunkte finden. Sie hätte höchstens die Macht, ihren Gegensatz zum Vorgang bewußt zu unterstreichen, dann ergäbe das eine komische Wirkung. Eine Versammlung gleicher Zweckbestimmung von z. B. Handelsherren der Hanja des 16. oder 17. Jahrhunderts — also sachlich jenseits jenes Vorgang — ist sofort musikalisch fassbar. Ein feierlich ceremonielles Musik-

Der Kinokapellmeister, od ledna 1927 pravidelná příloha sudetoněmeckého měšťníku

Die Lichtspielbühne vydávaného v Ústí nad Labem.

Přenechejte nám Vaši starost!!

Zdarma Vás pojistíme!!

# FILMKOMPAS

ústřední informační a bezplatná poradna pro P. T. majitele a kapelníky  
biografů v Československé republice.

Speciální hudební doprovody k českým a všem světovým filmům

**JANA HOFFMANNA vva.** hudební velkoobchod a naklad **PRAHA I., KARLOVA 29 n.**

## VELEVÁŽENÝ!

Zavazujeme se, že ke každému filmu, který budete promítati, Vám dodáme hudební doprovod, a sice týž, kterého se užívá při premiiře každého filmového díla ať v Hollywoodu, New Yorku, Londýně, Paříži, Berlíně, nebo jinde.

Svou službu můžeme Vám nabídnouti na základě smluv, které jsme uzavřeli se všemi čelnými výrobny v celém světě.

Sdělte s námi vždy nejpozději 7 dní před premierou název filmu, jak v originále, tak i v překladě, a vykonáme Vám zdarma službu, která jak sami víte vyžaduje všestranné routiny, mnohdy velké námahy a přemýšlení.

Současně s hudebním materiálem dodáme Vám tištěnou sestavu celého hudebního doprovodu přesně jak to děj filmu vyžaduje, takže Vám odpadnou úmorné zkoušky. Naskytuje se Vám příležitost a možnost přesvědčiti se o reálnosti a spolehlivosti našeho závodu, který v roce oslaví své devadesátileté trvání.

Přesvědčíte se, že naše služba jest neocenitelná!!

Režii ani poplatků za tuto prvotřídní hudební sestavu do filmového doprovodu nezaúčtováváme, nač si dovoluujeme zvláště upozorniti!! Používejte našich služeb. Chcete-li bez námahy, bez práce a úmorného přemýšlení, což Vám jistě nikdo nehonoreje, být uchráněn před jistými nepříjemnostmi musíte se u nás tímto zdarma pojistit!!!

Ještě dnes objednejte pro Váš biograf filmový průvod pro nejbližší film, který budete promítati.

V dokonalé účtě

**FILMKOMPAS**

ústřední informační kancelář a poradna

**Jana Hoffmanna vva., Praha I.,**

Karlova 29 n.

Tel. 336-31

Film-Musik“ z roku 1927. Obsahuje několikataktové hudební incipity (podle klavírního partu, někdy s poznámkami o instrumentaci) k více než 3 000 skladeb a je vybaven i rejstříkem autorů a rejstříkem „věcným“, který obnáší kolem 2 000 hesel pojmenovávajících různé nálady, situace a motivy.<sup>35)</sup> Nutno konstatovat, že se trh s hudebninami dokonale adaptoval na potřeby biografů němé éry a že ve dvacátých letech už měla produkce notových materiálů pro film skutečně masové rozměry. Navíc zpětně těžila i z určitých „kodifikačních“ tendencí, které lze u problému hudebního doprovodu dvacátých let stopovat a které měly usnadnit hudební provoz biografů. Kapelníci hledali a také nalézali cesty, jak v širším měřítku zúročit již vyhotovené hudební ilustrace. Takovou metodou bylo například publikování doprovodů v odborných časopisech, a to zpravidla s těmito údaji: charakteristika filmové scény, název a autor skladby, její minutáž a číselný odkaz na příslušnou „kinotékovou“ sérii některého z hudebních nakladatelství, které skladbu vydalo tiskem.

K nakladatelům se připojila i řada skladatelů, kteří pro biografy komponovali krátké, ovšem neadresné kousky s charakteristickou atmosférou jako potenciální stavební kameny hudebních ilustrací. Díky vysoké poptávce měli zaručený odbyt, neboť řada významných hudebních nakladatelství rozšířila svou produkci o číslované série „kinotékových“ skladeb. Českoslovenští kapelníci byli dlouho odkázáni na notové materiály vydávané v zahraničí (zejména v Německu), teprve ve dvacátých letech se této oblasti začal věnovat A. Altrichter a po něm další. Nakladatelství reagovala i na odlišné možnosti biografů a snažila se obsáhnout všechny základní typy hudebního doprovodu. Proto často skladby vydávala v několikere úpravě – pro velký orchestr, pro salónní orchestr, pro komorní obsazení, případně i klavírní výtah. Toto jistě praktické opatření bylo ovšem z muzikantského hlediska poněkud problematické, neboť ne každá skladba je k takovému univerzálnímu použití vhodná.<sup>36)</sup>

I když se mezi těmito skladateli občas vyskytly i špičky (například Arnold Schönberg se svou *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*), zůstávalo toto teritorium obsazeno skladateli druhé a třetí garnitury. Postoj elity k hudebním ilustrátorům byl v lepším případě shovívavý,<sup>37)</sup> v horším přezíravý a hudební kritika tuto oblast (až na zcela ojedinělé výjimky) ignorovala úplně. Tak extrémně utilitární zacházení s hudbou bylo pro hudebně vzdělané kruhy přece jen těžko stravitelné;

35) Bibliografie německých filmových hudebnin němé éry viz Herbert B i r e t t , *Stummfilm-Musik*. Berlin 1970, s. 13-87. Prameny k hudebnímu provozu biografů ve Spojených státech viz Gillian B. A n d e r s o n , *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide*. Washington 1988.

36) V souvislosti s příchodem zvukového filmu vzpomíná autor podepsaný iniciálami K. B. J., jaký znamenitý dojem na něj v Londýně udělal film *Robin Hood* s původní hudbou hranou dobrým orchestrem a jaké zklamání mu způsobil též film v Praze se stejnou hudbou, ale orchestrem na desetinu redukováným. K. B. J., *Hudební poznámky k zvukovému filmu*. „Národní osvobození“ 23. 8. 1929, č. 231, s. 4. Srov. též Handbuch, s. 28.

37) U nás viz např. celkový tón recenze na Becceho a Erdmannův „Handbuch“ (cit. v pozn. 14): Silvestr H i p p m a n n , *O hudbě k filmu*. „Lidové noviny“ 5. 11. 1927, č. 557, s. 9.



Sturm

G 12

Rasende Furien

C 55



## DR: Misterioso, bewegt

Düstere Raserei

C 61

R 91



## DR: Misterioso, ruhig

H 64

K 63

Verrat und Rache

Gang zum Nachtschlaf



Ukážka typického „kinotékového“ katalogu s hudobnými incipity a označením základnej nálady – bouře, zběsilé furie, temné běsnění, fantastické tajemství, zrada a pomsta, cesta k nočnímu útulku.

(III. Thematisches Verzeichnis nach der Atmosphäre)



# Elektafilm SIRÉNA ŽHAVÝCH TROPŮ

Hudbu sestavil dirig. bio Orient

**E. KOŠTÁL**

|                                             |                |                          |
|---------------------------------------------|----------------|--------------------------|
| MELODIE                                     | (Rachmaninoff) | neutrální děj            |
| HEIMWEH Boston                              | (Irv. Berein)  | požádám o ruku           |
| PARJURE Tango                               | (E. Bianco)    | odřekne —                |
| PÍSEŇ BEZE SLOV                             | (Micheli)      | poslán do tropů          |
| HOBOMOKO                                    | (Reeves)       | rozspý mouku             |
| DRAMATIC AGITATO                            | (Ketèlbey)     | napadena — pes ochráncem |
|                                             |                | vezme si pušku           |
| PAS DES BOHEMIENS                           | (Drigo)        | vytáhne kočku ze studně  |
| MELODIE SLAVE                               | (Moore)        | dopis                    |
|                                             |                | vyznává Denisu lásku     |
|                                             |                | ona uteče k jeho ženě    |
|                                             |                | s Alnaessem              |
| IN SUNNY SPANIEN č. 2.                      | (Elliot)       | připravují se na cestu   |
| "KORUNNÍ DÉMANTY" č. 4.                     | "              | zanechají dopis          |
| KORUNNÍ DÉMANTY Ouvert.                     | (Auber)        | Papitu se jde koupat     |
|                                             |                | napadena                 |
|                                             |                | tanec                    |
| NIGHTS, YOU NEWER WILL FORGET (Dazar)       |                | těžké sny                |
| ALBÁNSKÁ SUITA č. 1.                        | (Košťál)       | jedou do hor             |
| IM SUMMY SPANIEN č. 3.                      | (Elliot)       | Papitu za nimi           |
|                                             |                | úklad                    |
| TUMULT SZENE                                | (Weninger)     | ošetřuje jej             |
| ALB. SUITA č. 2.                            | (Košťál)       | stmívá se                |
| SÉMIRAMIS "Ouvert. allegro                  | (Rossini)      | napínává rvačka          |
| GALLOJ                                      | (DRIGO)        | čistí skříň              |
| IND. MILOST. PÍSNĚ č. 4. (Woodforde-Finden) |                | přijede jeho nevěsta     |
| DANSE GRACIEUSE                             | (Sullivan)     | k domovu                 |
| DER KÖNIG v. IVETOT Ouvert.                 | (Adam)         | Papitu odejde též z domu |
|                                             |                | kupuje lístek na loď     |
|                                             |                | rušné veselí do konce    |
| HUMMING Fox.                                | (Breau)        | koupe se                 |
|                                             |                | k dětem.                 |
| TY A JÁ Fox                                 | (Taylor)       | s dětmi — tančí          |
| MENUETT                                     | (Košťál)       | přijme nabídku           |
|                                             |                | radím k zasnoubení       |
| SCHÖNSTE FRAU Fox                           | (Ralph)        | Jazz                     |
| OUVERT. K OPERETTĚ                          | (Lincke)       | tančí solo               |
|                                             |                | oznámení                 |
| KOM GUT NACH HAUSE Fox                      | (Roder)        | nechci tančit dokud --   |
|                                             |                | Girls                    |
|                                             |                | v paláci tance           |
| OH! LA GENTILLE Charlest.                   | (Solmann)      | Girls                    |
| TANGO                                       | (Robrecht)     | Papitu tančí charleston  |
|                                             |                | odveze jí                |
|                                             |                | tanec                    |
|                                             |                | tanec                    |
| STORM MUSIC No. 9.                          | (Ketèlbey)     | spatří jej               |
| TWO MINUTE                                  | (Green)        | rušné                    |
| MYSTERIOUS No. 6.                           | (Ketèlbey)     | Tanec                    |
| GERN HAB ICH                                | (Lehár)        | souboj                   |
| PRAŽSKÝ Fox                                 | (V. Srkal)     | jenné.                   |

*Návrh filmové hudební ilustrace uveřejněný v Hudebním zpravodaji v dubnu 1928;  
v německých publikovaných doprovodcích nikdy nechyběly číselné odkazy  
na notové edice.*

# Vybraná hudba k filmu známé edice „Lyra“ v následujícím obsazení:

| 1.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 2. | 3. | 4. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|----|----|
| <b>Lyronette</b> (kvartet) Lyra (salonní orchestr) Symphonietta (malý Symphonie (vel. ork.) Piano-Direct., Violino Piano-Direct., Harmo- ork.) Piano-Direct., tytéž hlasy jako u č. 3., I., Violino oblig., Violonium, Viol. I., (dvoj-Basso, Flauto, 2 clar., k tomu Fl. II., Oboe loncello, Viol. oblig., Viol. Viol II., Viola, V cello, II., Fagotto II., Corni loncello, Basso, Flauto, Oboe, Fagotto, 2 Corni, III/IV., Trombone Oboe, Clarinetto, 2 Trombi, Trombone, I/II., Tuba, Arpa; Tromba, Trombone, Batterie. (resp. původní obsazení). |    |    |    |

odchytky v obsazení vyhrazeny.

## JEANNE BERNARD-SERIE:

|                                                     | 1.    | 2.  | 3.   | 4.   |
|-----------------------------------------------------|-------|-----|------|------|
| Le moment d'affolement (Verwirrung) . . . . .       | 2     | 8.— | 12.— | 16.— |
| Le moment d'inquiétude (Besorgnis-Unruhe) . . . . . | 2 1/2 | 8.— | 12.— | 16.— |
| Le moment d'Effroi . . . . .                        | 2     | 8.— | 12.— | 16.— |
| Le moment humoristique . . . . .                    | 3     | 8.— | 12.— | 16.— |

## A. GAUWINA FILMOVÁ SERIE:

(původní skladby A. Gauwina)

|                                            |       |       |       |      |      |
|--------------------------------------------|-------|-------|-------|------|------|
| Stuartové (Žaloba) . . . . .               | 5 1/2 | 9.60  | 16.—  | 20.— | 27.— |
| Londýnský kat (hrůzné obrazy) . . . . .    | 6     | 9.60  | 16.—  | 20.— | —    |
| Větrní duchové (Bouře) . . . . .           | 8     | 9.60  | 16.—  | 20.— | —    |
| Vojáci z lodi (Bitva) . . . . .            | 6 1/2 | 9.60  | 16.—  | 20.— | —    |
| Rozlobení bohové (bouře, uragan) . . . . . | 5     | 9.60  | 16.—  | 20.— | —    |
| Démochares (hádka) . . . . .               | 5     | 9.60  | 16.—  | 20.— | —    |
| Vlčí jáma (úklady, nástraha) . . . . .     | 8     | 14.40 | 21.—  | 32.— | 36.— |
| Sanskiloti (revoluce) . . . . .            | 12    | 9.60  | 16.—  | 20.— | 24.— |
| Z východu (Serenáda) . . . . .             | 3     | 8.—   | 14.40 | 20.— | —    |

## FR. HUMPHRIESE SERIE:

|                                                             |   |     |       |      |      |
|-------------------------------------------------------------|---|-----|-------|------|------|
| Staré hodiny (Old Porcelain) Intermezzo pitoresco . . . . . | 5 | 8.— | 14.40 | 20.— | 24.— |
| Arabská žalobná píseň . . . . .                             | 3 | 8.— | 14.40 | 20.— | —    |
| Sny minulosti, (Idyla) . . . . .                            | 4 | 8.— | 14.40 | 20.— | —    |
| In Hong-Kong Street, (čínská pouliční scéna) . . . . .      | 2 | 8.— | 14.40 | 20.— | —    |
| Serenata Lamentosa . . . . .                                | 3 | 8.— | 14.40 | 20.— | —    |

## WENINGEROVA FILMUTHEKA

|                                                                                                                       |       |      |       |       |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|------|-------|-------|------|
| 1. Bouřlivá scéna (dle motivů P. I. Čajkovského) . . . . .                                                            | 7     | 12.— | 20.—  | 24.—  | 28.— |
| 2. Hlučná scéna (Povyk - vřava) (dle motivů R. Wagnera) . . . . .                                                     | 5     | 9.60 | 16.—  | 20.—  | 24.— |
| 3. Dramatická scéna dle mot. P. I. Čajkovského) . . . . .                                                             | 4 1/2 | 9.60 | 16.—  | 20.—  | 24.— |
| 4. Snění (dle motivů P. I. Čajkovského) připravuje se . . . . .                                                       |       |      |       |       |      |
| 5. Veselé, živé scény (dle motivů P. I. Čajkovského) . . . . .                                                        | 3     | 9.60 | 16.—  | 20.—  | 24.— |
| 6. Cesta k popravišti (z Fantast. symfonie H. Berlioze) připravuje se . . . . .                                       |       |      |       |       |      |
| 7. Rozpoutání živlové přírody (dle motivů A. Rubinstein) . . . . .                                                    | 5     | 12.— | 20.—  | 24.—  | 28.— |
| 8. V kurníku (Bortkiewicz op. 30, č. 7) a Tanec kuřátka ve skořápce (Mussorgsky) . . . . .                            | 2 1/2 | 12.— | 20.—  | 24.—  | —    |
| 9. Průvod čarodějnic (dle mot. M. Mussorgského) . . . . .                                                             | 4     | 12.— | 20.—  | 24.—  | 28.— |
| 10. Mečový tanec (E. Poldini op. 43, č. 9) . . . . .                                                                  | 3 1/2 | 6.—  | 9.60  | 9.60  | 12.— |
| 11. Smrt Klárky z opery „Egmont“ (Beethoven) . . . . .                                                                | 3     | —    | 12.—  | 14.40 | 18.— |
| 12. Tiché štěstí (lyrická scéna) (dle motivů A. Rubinstein) . . . . .                                                 | 3 1/2 | 8.—  | 14.40 | 20.—  | —    |
| 13. Ve zdech Jerusalema (Lament) (dle motivů A. Rubinstein) (hebrejská melodie) Parafraze Mysteriosní tanec . . . . . | 2     | 9.60 | 16.—  | 20.—  | 24.— |

**Kino-Katalog, E. Rapée-ho Poredek k filmové ilustraci ZDARMA nepostradatelná příručka pro každého kinaře. Obdržte v každém závodě hudabnímami, neb přímo v nakladatelství**  
**ANTON BENJAMIN, LEIPZIG C 1. Tännchenweg 20.**

Inzerce filmových hudebnin v Hudebním zpravodaji z dubna 1928; notové materiály jsou nabízeny v úpravách pro čtvero obsazení – kvartet, salonní orchestr, malý orchestr a velký orchestr.

obzvláště se jim přičilo používání klasické vážné hudby v roli hudby „filmové“.<sup>38)</sup> Apriorní odpor vůči spojování vznešeného a nízkého asi nebyl jediným důvodem. Při filmových představeních například docházelo k někdy až groteskním střetům dvou nebo i více zcela nesourodých významových kontextů. Becceho a Erdmannův „Handbuch“ doporučuje ke scénám před bitvou Smetanův Tábor z Mé vlasti. Představme si hypotetickou (ale v zahraničí nikterak nepravděpodobnou) situaci, že by motiv husitské písně Ktož jsú boží bojovníci doprovázel některý z filmů o křížáckých válkách. Lze koneckonců uvést i případ reálný: českou veřejnost poněkud rozrušil Murnauův americký film *Tabu* (1931), kde „...motiv Vltavy (...) šplouchal k obrazu z Tichomoří“.<sup>39)</sup>

V kinematograficky vyspělých státech jako v USA, ve Francii, v Německu byla k celé řadě filmů komponována původní hudba, a to nejen k filmům domácí provenience, ale i k zahraničním filmům zakoupeným do domácí distribuce (např. Edmund Meisel ke *Křižníku Potěmkin*). Tohoto úkolu se již ujímali i vynikající skladatelé – Arthur Honegger, Eric Satie, Darius Milhaud, Jean Sibelius, Paul Hindemith, Paul Dessau aj. České země příliš nespěchaly následovat tohoto příkladu. První původní hudba pro film zde sice vznikla již na počátku dvacátých let (v roce 1921 zhudebnil Karel Weis *Magdalénu* režiséra Vladimíra Majera), ale tato praxe se zde příliš neujala. Jistě v tom hrály roli peníze, ale našly by se i jiné důvody. Pořízení původní filmové hudby s sebou přinášelo kruciální problém její distribuce spolu s kopií filmu. Aby se tohoto úkolu mohla ujmout půjčovna distribuující daný film, potřebovala mít k dispozici partituru v náležitém množství exemplářů, v ideálním případě v trojí základní úpravě pro různé typy hudebních těles (a eventuálně i klavírní výtah). Jinak nešlo o nic jiného než o luxusní zaopatření premiéry a repríz v premiérovém kině. Některé tyto partitury – pokud hudební nakladatel uznal filmové dílo a autora hudby za komerčně důvěryhodné – proto vycházely tiskem. Neexistovaly však žádné záruky, že v distribuční praxi bude tato hudba k doprovodu filmu skutečně používána.<sup>40)</sup> Technicky nebyla součástí filmového díla a umělecky nebyla jako jeho součást plně akceptována a chráněna. Původní filmová hudba němé éry byla **nabízená možnost**.

Hudbou se ovšem zvuková škála filmového představení němé éry nevyčerpává. Hudebníci, případně komentátor, obstarávali i různé zvukové efekty. Toto živé ozvučování v zásadě vycházelo z iluzivního principu, mohlo však mít – v případě

38) Srov. Béla B a l á z s , *Kinomusik*. In: B. B., *Schriften zum Film I*. Berlin 1982, s. 294-295. V článku (rozšířené verzi kapitoly Musik im Kino z knihy *Der sichtbare Mensch*) z května 1924 vyjadřuje Balázs svůj rezervovaný vztah k hudebnímu doprovodu. S argumentem odlišného emocionálního tempa filmového obrazu a hudebního doprovodu zpochybňuje dokonce i komponování původní „filmové hudby“, které se prý příznačně rozmohlo v zemích s menší hudební tradicí jako v USA či Švédsku.

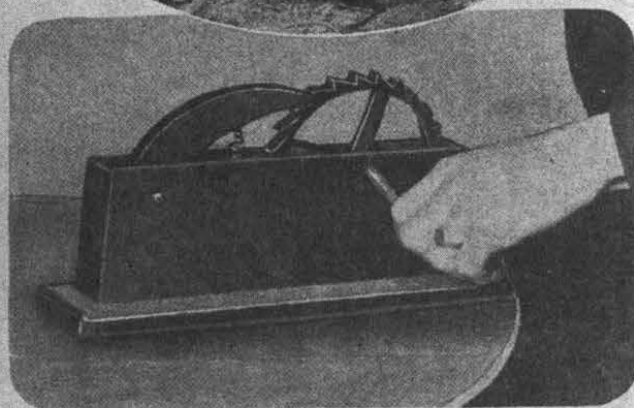
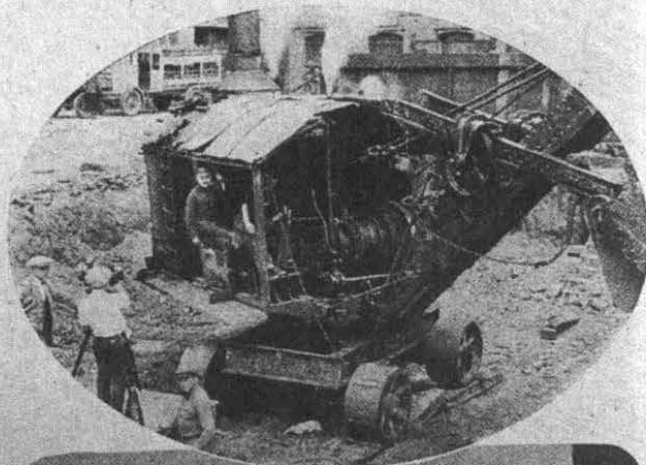
39) Vladimír B o r , *K historii a problémům filmové hudebnosti*. „Rytmus“ 10, 1946, č. 5 (6. 3.), s. 11.

40) Vznikaly i situace, že na plakátech a v titulcích byla inzerována původní hudba (a její autor), zatímco v biografu zněla k filmu běžná hudební ilustrace. U nás je dokládá například protest, jímž Jaroslav Křička, spoluautor hudby ke *Svatému Václavovi* (1929), reagoval na uvádění tohoto českého velkofilmu v jednom z pražských kin. Srov.: (N. P.), *K boji za prospěch českého filmu*. „Kapelnické listy“ 13, 1930, č. 11 (1. 11.), s. 5.

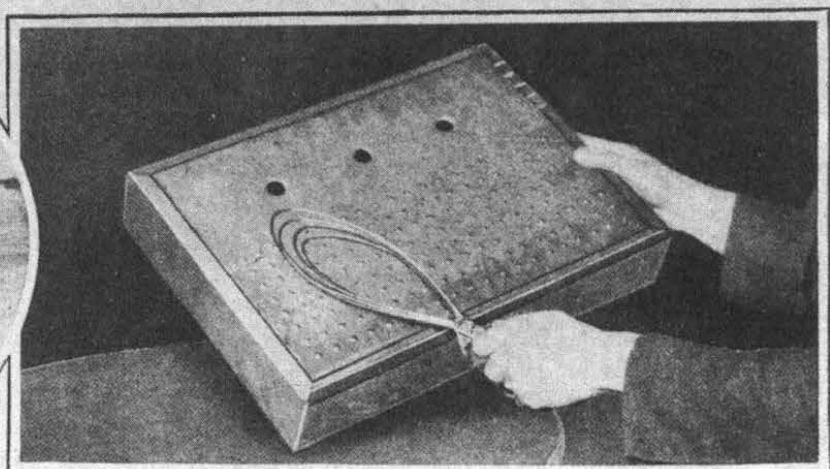
## SOUNDS FOR THE

Celluloid drama isn't always silent  
various accompaniments produced

*Added shivers on the part of  
the audience are induced for  
snow storm scenes by the op-  
eration of a wind machine  
off-stage. You can almost  
feel the icy wind in your shel-  
tered seat in the theater*



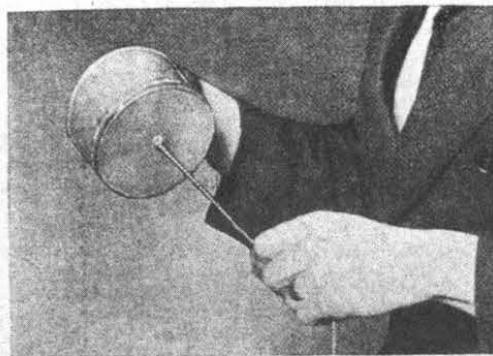
*Above: Any city dweller will tell you that a derrick in  
motion is a noisy affair. This instrument reproduces  
the grating sound peculiar to derricks, windlasses, and  
other noisy engines of industry*





# SILENT DRAMA

Here are pictured in action the  
by unique mechanical devices



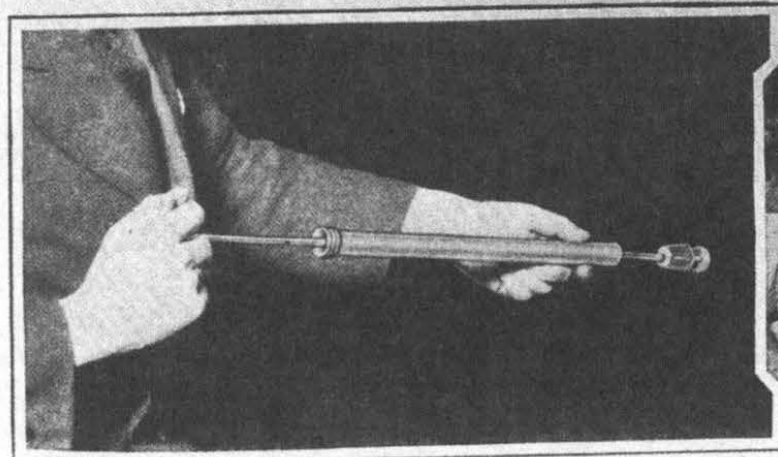
*Hark, hark, the dogs do bark. Rover couldn't tell the sound made by this contrivance from his own bark. Celluloid canines are assisted in their histrionic efforts from the orchestra*



*Another frequently used device is that which describes the sound of tearing cloth. This is used mostly during comedy scenes—you know, when the bulldog catches the comedian half way over the fence*



*To watch a celluloid baby cry is bad enough. But when a skilful performer upon this instrument makes you hear the child as well, you want to weep, too. George Behan and bambino in oval, aided by the artificial howler*



*A quaint chromo, relic of livelier days. A scene like it on the screen is made even more heart-rending by an excellent imitation of the plop of the cork when a champagne bottle is opened*

Dobový katalog pomůcek na vytváření zvukových efektů, 1925.

komediálních žánrů a zvláště v biografech s posílenou kabaretní složkou – i funkci parodickou. V Ponrepově biografu hovoří Luboš Bartošek o ranách závažím do stolu při výstřelech a mlaskavých napodobeninách vášnivých polibků.<sup>41)</sup> Nicméně existence celé řady speciálních nástrojů a přístrojů na výrobu zvukových efektů v biografech svědčí o ambici „ruchovou“ stránku představení nezlehčovat a neodbývat. Dobové zahraniční katalogy obsahují vyobrazení různých mechanických pomůcek, které umožňovaly vyluzovat zvuky vichřice, mořského příboje, bagru, dětského pláče, štěkotu psa, trhající se látky, otvírané lahve.<sup>42)</sup> Existoval dokonce i univerzální přístroj na výrobu veškerých zvukových efektů – Allefex (kolem roku 1912), kde byly všechny podobné pomůcky zabudovány do speciální skříně. Některé z těchto „vynálezů“ znala již starší divadelní praxe, jiné si vynutila teprve ambice zdokonalit zvukovou stránku filmového představení. Teoretik hudby k němým filmům a zkušený praktik Hans Erdmann se o naturalistických zvukových efektech vyjadřuje rezervovaně a akcentuje práci s tzv. „ruchovou“ hudbou (Geräuschmusik), tedy metodu hudebně stylizované metaforu zvuku.<sup>43)</sup> K této myšlence se skladatelé filmové hudby vraceli i ve zvukové éře (v českém filmu například koncem šedesátých let).

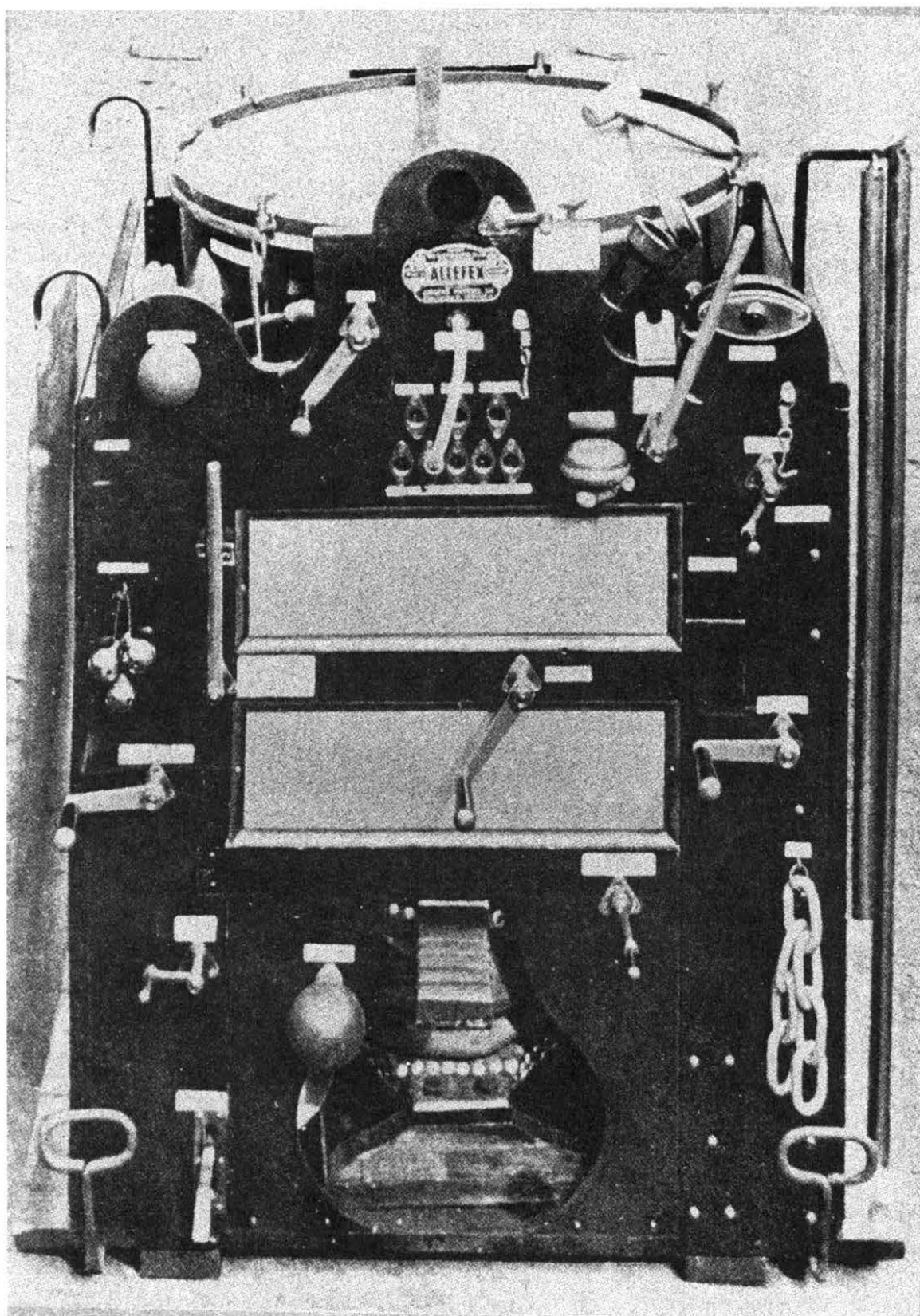
### Problém synchronizace

K základním úskalím veškerých hudebních doprovodů k němým filmům patřila **synchronizace** hudby s obrazem, problém, který se vynořoval stále znovu v každém biografu při každém představení s dramaturgicky koncipovanou hudbou. Nejjednodušeji a v případě kvalitního hráče patrně nejúspěšněji jej řešila improvizace. Tato metoda umožňovala okamžitou hudební reakci na obrazové podněty. Její nevýhoda je nasnadě – improvizovaný doprovod zůstával výsadou sólistů, výjimečně i malých komorních sestav; s orchestrem nepřipadal v úvahu. Veškeré úsilí na tomto poli směřovalo k tomu, učinit synchronizaci živé produkce s technickou reprodukcí možnou. Zde můžeme zaznamenat nezvykle vstřícné kroky filmové výroby, která na sklonku desátých let přišla s myšlenkou umístit signalizaci pro hudební doprovod do filmového obrazu. Tak vznikla v letech 1918 – 1924 série tzv. „dirigentských“ filmů, které měly na spodním okraji obrazu vkopírovaný záběr dirigujícího kapelníka. Druhou variantu, prosazovanou v letech 1920 – 1924, představoval tzv. „noto-film“, kde bylo na spodním okraji filmového obrazu znázorněno ubíhání hudebního doprovodu notovým záznamem. Oba typy předpokládaly širokou dostupnost předepsaných notových materiálů nebo jejich distribuci spolu

41) Srov. L. Bartošek, c. d., s. 67.

42) Srov. nestr. obrazová příloha katalogu k výstavě uspořádané v roce 1990 v Pordenone v rámci tradičních Dnů němého filmu (Le Giornate del Cinema Muto) *Musica delle ombre / Music of the Shadows* (vyšlo jako doplněk časopisu „Griffithiana“, č. 38/39, říjen 1990).

43) Srov. *Handbuch*, s. 55.



*Allefex – univerzální „ruchařské“ zařízení němé éry, 1912.*



s kopií filmu. Šlo víceméně o experiment, který nedoznal masového rozšíření a který měl především umožnit existenci hudebněfilmových žánrů.

Tíže úkolu synchronizovat hudební doprovod s promítaným obrazem spočívala jinak hlavně na bedrech kapelníků. Ti začali pracovat „se stopkami“ – na sekundy přesnou minutáží skladeb a filmových scén, aby zkomponovaný či sestavený doprovod co nejvíce přiléhal k scénosledu. Erdmann v této souvislosti požadoval větší součinnosti výrobce s distributorem – spolu s kopií filmu chtěl mít distribuován i scénář filmu obsahující údaje o jednotlivých scénách, v ideálním případě scénář hudební, resp. scénicko-hudební protokol, a notové materiály.<sup>44)</sup> Úspěšné použití takového doprovodu však pochopitelně podmiňovala volba správného tempa, které bývalo v notách předepsáno číslem Mälzelova metronomu. „Synchronizační“ zkoušky orchestru byly výjimkou, hudební doprovod se dotvářel při reprízách.<sup>45)</sup> Každá sebemenší odchylka od tempa znamenala nebezpečí předčasného konce skladby nebo naopak jejího přeznívání do další scény, přičemž takových rizikových „švů“ bylo při každém představení několik desítek. Záleželo na pohotovosti kapelníka i orchestru, jak dokázali proplouvat synchronizačními kolizemi. V některých biogramech používali k tomuto účelu světelné signalizace; v kině Lucerna například stál uprostřed orchestru stojan s červenou žárovkou, jejím rozsvícením dával dirigent hudebníkům signál, že mají přestat hrát danou skladbu a na jeho pokyn začít novou.<sup>46)</sup> Erdmann se zmiňuje (jako o samozřejmosti) i o telefonu, umožňujícím dirigentovi spojení s promítací kabinou, a o světelné signalizaci na dirigentském pultě.<sup>47)</sup>

Všechna tato opatření a zařízení podporovala přizpůsobivost živé složky filmového představení složce technické. Řada dobových praktik živé, **proměnlivé** složky přitom vycházela ze samozřejmého předpokladu, že ona technická složka je stabilní, tj. **neměnná**.

### „Jedinečnost“ stereotypu

Až dosud jsme se tvářili, že veškeré problémy plynoucí ze spojení jedinečného, vždy znovu živě produkovaného zvukového doprovodu a reprodukováného obrazového stereotypu pramenily z přítomnosti technicky nefixovaných, tedy nestabilních složek představení. Paradoxně i technická „konzerva“ filmového obrazu však měla své „záchvaty jedinečnosti“, které synchronizátorům nemálo komplikovaly život. Sebe-

---

44) Srov. *Handbuch*, s. 23.

45) Zanechal nám o tom svědectví kapelník pražského biografu U Vejvodů Josef Šebek: „Samozřejmě, že při páteční premiéře nemůže být hudební doprovod dokonalý, neboť nelze za jedno předvedení vystihnouti a odměřiti časovou délku jak filmových výjevů, tak i hudebního doprovodu, a proto nutno na hudebním doprovodu pilovati, škrtati nebo přidávati, až se jedno s druhým kryje. Při sobotních nebo nejdéle nedělních představeních bývá doprovod hudební již definitivní.“ Jos. Šebek, *Hudba v kinu*. „Filmová Praha“ 4, 1923, č. 36 (9. 11.), s. 282.

46) Srov. J. P i l k a, c.d., s. 178.

47) Srov. *Handbuch*, s. 34.



důkladnější přípravu kapelníka i možnost využít již sestavených doprovodů mohla kdykoliv zpochybnit nekompletnost kopie, ve které mohly některé scény chybět nebo být zkráceny. (Erdmann se proto dožaduje toho, aby půjčovny prováděly pravidelné kontroly kopie i scénáře.<sup>48)</sup>)

Další vážný problém představovala regulovatelnost rychlosti projekce. V jednom každém biografu se vlastně rozhodovalo o tom, jak dlouho bude promítaný film trvat. Některí majitelé kin se zvýšením rychlosti projekce snažili zkrátit čas představení, aby mohli zvýšit počet představení v jednom dni. Úřady tomu brzy učinily přítrž a stanovily rychlostní limity.<sup>49)</sup> Jak při takových představeních vypadal hudební doprovod, nemáme zpráv. Stanovení rychlosti projekce byla kruciólní otázka jak pro hudební ilustrátory, tak pro autory původní filmové hudby. Příklad tragikomické kolize vyvolané změnami metráže a rychlosti projekce skýtá historie zrodu první české původní hudby k filmu *Magdaléna*. Karel Weis zkomponoval hudbu nejprve ke dvěma dílům filmu, a to podle libreta. Byla nesynchronizovatelná. Poradili mu, že si musí všechny scény změřit na metry a počítat s normální promítací rychlostí 20 m/min. Překomponovaná hudba znovu k obrazu neseděla, protože promítač promítal „nad normál“, jak se dalo vzhledem k délce filmu (4 000 m) v biografech očekávat. Weis znovu vše překomponoval na doporučenou rychlost projekce 28 m/min. Odhad rychlosti se však ukázal být příliš vysoký, správná rychlost byla konečně stanovena na 24 m/min. Když na tuto rychlost Weis vypracoval celou partituru (měla přes 1 200 stran) včetně rozepsaných orchestrálních hlasů, přišli filmaři s tím, že film je moc dlouhý, a zkrátili ho o téměř 1 500 m. Krátit musel i Weis. Na této své „filmové opeře“ pracoval déle než rok.<sup>50)</sup> Rychlost projekce musela zaměstnávat mysl všech skladatelů hudby k filmu. Marc Roland například v předmluvě své tiskem vydané partitury k filmu *Světová válka* oslovuje kapelníka a upozorňuje ho, že číselný předpis tempa počítá s rychlostí projekce 25 okének za sekundu a film pak trvá 1 hodinu 35 minut. „V kratším čase je hudba **neproveditelná!**“ zdůrazňuje skladatel.<sup>51)</sup>

Na druhé straně se kapelníci snažili možnosti regulovat čas promítaného obrazu i využít. Protože komunikace s promítačem nebyla dostatečně operativní, volali prý po možnosti regulovat rychlost přímo od dirigentského pultu. Aparatura, která to umožňovala, byla skutečně vyvinuta, většího rozšíření se však zřejmě nedočkala.<sup>52)</sup>

\* \* \*

Filmové představení mělo v období němého filmu dvojí typově odlišnou podobu. Jedna z nich byla pevně ukotvena v zábavních produkcích 19. století a navzdory

---

48) Tamtéž, s. 23. Jak se zacházelo s filmovými kopiemi v prostředí kočovných biografů, dokládají vzpomínky Oldřicha Bašuse *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931-1946*, „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 65-76.

49) Srov. Jiří Hora, c.d., s. 237-238. 50) Srov. Karel Weis, *Hudba na metry*. „Národní politika“ 23. 6. 1922, č. 169, s. 1-2. Film z roku 1920 měl také premiéru až v listopadu 1921.

51) Viz reprodukce stránky s předmluvou v cit. knize *Stummfilm Musik gestern und heute*, s. 65.

52) *Handbuch*, s. 34.

technické povaze filmového média uchovávala v představeních přítomnost „živého prvku“, zaručujícího bezprostřední, reaktivní kontakt s hledištěm. Druhou podobu, která zde zůstala stranou naší pozornosti, charakterizuje nahrazení živého člověka mechanismem, originální produkce mechanickou reprodukcí. I když byli živí hudebníci adaptabilnější a schopnější docílit synchronizace hudby s obrazem nežli fonograf či gramofon, byl to právě tento druhý typ, který ve skutečnosti anticipoval budoucí vývoj. Na půdě filmových představení s živým hudebním, resp. zvukovým doprovodem se však odehrávalo rozhodující dění umělecké – docházelo tu k aktivnímu hledání a utváření vztahu obrazu a zvuku. Jakkoliv hudební provoz biografů němé éry zpravidla nebudí po umělecké stránce příliš důvěru, je třeba zdůraznit, že byl jako **umělecký úkol** vnímán. Vůle k dramaturgickému pojetí hudebního doprovodu a péče o synchronizaci hudby s obrazem to zcela nezávisle na konkrétních výsledcích jednoznačně prokazují.

### PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik; po studiích hudební a divadelní vědy na FF UK v Praze (1976-1981) se zaměřil na dějiny české kinematografie, zvláště na problematiku kulturních a historických tradic v hraném filmu. Na toto téma publikoval (většinou ve spolupráci s J. Rakem) řadu článků ve Filmu a době, Iluminaci, Filmovém sborníku historickém aj. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu Národního filmového archivu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

## S U M M A R Y

### THE MAN AND THE MACHINE IN THE CINEMA

#### *Film Performance in The Silent Era*

Ivan Klimeš

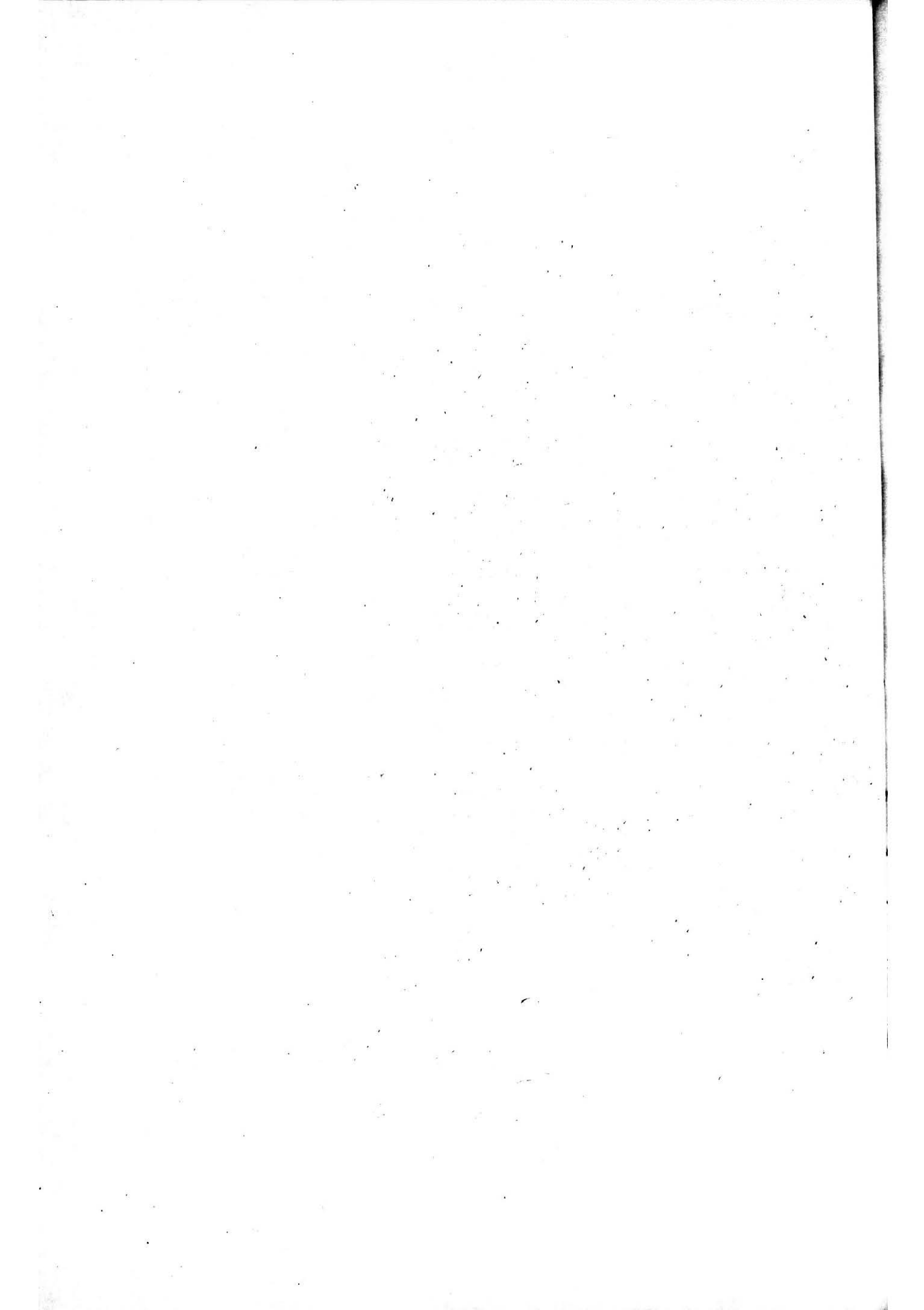
The author puts the question, what is the meaning of those well-known facts that the film was accompanied by live music in the silent era, that sound effects were generated ad hoc to each single performance, that part of a performance were also other kinds of productions – live music, dance, cabaret, artistic entrées etc. We are forced by this reality to consider the film performance of the silent era a show-business production of rather different cultural type than it was with the advent of sound. In the sound era, spectators were left lonesome facing a technically reproduced work and it was the technology that robbed them of any direct live contact with the work. The performance was unique only because of its historic context, of concrete circumstances of the then experience, but not of the essence of its cultural type. We must take into account not the „stereotype“ of the film work in the silent era, but the „prototype“ of the film performance which completed the film work with live concomitant productions. The technically reproduced picture, anytime repeatable, was combined with the live production of ever-unique sound to a specific whole.

In this „live“ layer, the film performance kept its numerous connections to the cultural background the cinema came from – to the vaudeville, music-halls, café-chantant, burlesque theatre, café dansant, honky-tonky, cabarets. The live musical accompaniment was a matter of course there, with a typical character of a moderator addressing audience and making close contact with it, with series of numbers representing the programme. We can meet this especially in the cinema before WW I, when the cinema programmes consisted in a series of short-footage films, rich in genre forms and when there was a custom to accompany the projected pictures not only with music but also with spoken word. Similarly, live entries into the film performance were no rarity, even in the twenties – in the form of different minor stage entrées.

Musicians' effort to solve the problem of synchronizing music accompaniment with projected picture lasted till the very end of this era. The film industry initialized some ideas (the takes of conductor's arms beating time in the film picture, occasionally a projected score, a signalisation on conductor's stand, the equipment for adjustment of the projection velocity from place of a conductor). Nothing of this caught on in long-run because nothing could eliminate basic contradiction between technical picture and live sound. There were likewise efforts to facilitate musical performance of cinema and to increase its quality by distributing the scenarios of musical accompaniment. Basic condition for that was a constancy of the projected sound. However, its running time was variable through changeable velocity of projection and footage as well, through cutting interferences in each print that were beyond any control.

Music and sound came into the sound era handicapped with the tradition of a inferior, changeable, often improvised component and this heritage is obvious in the film production of the thirties.

Translated by Ivan Žáček





Články

ORCHESTR BIOGRAFU

Louis Delluc

Za pět minut půl deváté, dvě ženy, osm mužů, klavír a varhany si skotačivě preludují, jejich kloktání na tónu *a* má víc rytmu než spousta symfonií a vytvářejí celek takřka z ničeho. Zvonění. Přichází kapelník – přelomen ve dví – zrudlý, udýchaný, od přírody kučeravý a neváhá pošlapat nohy svým kolegům. Taktovka. Bumtarata. Fantastická přehlídka maestra Zambrughiniho. Nutno přiznat, že to začíná stejně příjemně jako každá hudba v cirkuse, ale dodejme, že pokračování připomíná nekonečně proudící tok ibišků. Počínaje čtvrtým taktem, v publiku to zašumí, že *na sebe dávají dlouho čekat*. Padne tma, jako když přivřete oči a plátno se zbarví do modra – tíživý soumrak, a pak zase svítání za měsíční záře, v zanícených kaskádách a v celé té pseudodokumentární nádhře Pathécoloru. Orchester hraje, zdá se, něco z *Peer Gynta*, ale na výsledku je dobře vidět – již pouhým uchem – že se od Griega dost odchylují. Ale Polka - pochod od Waldeufela všechno srovná. Pianista si jen tak žongluje s notami; je plešatý, olysalý, záhadný, lehko si ho splést s excentrikem z music-hallu a obrovské křídlo se podřizuje jeho příkazům jako rozpačitý a trochu nanicovatý hošík.

Smuteční pochod. Ne, kapelník se spletl – myslel si, že to už patří k žurnálu. Jeho zachmuřené obočí - má toho tolik! - stačí, aby přivedl své ovečky opět na správnou cestu *Písni gaučů*, která má, zcela improvizovaně, doprovázet kovbojku. Pizzicata. Harfenistka rozdává úsměvy jakoby určené těm v křeslech. Ale křesla jsou nevďěčná a mají oči jen pro splašené koně z ranče. Kdo zabrání hnědovlasé a hubené harfenistce v tom, aby měla své iluze? Nikdo, dokonce ani první houslista, malý boubelatý blondýn, který se všeobecné činnosti účastní s určitým odstupem. Čeká na nástup svého sóla a na pohled dámy ze třetí řady napravo od orchestru. Ta má na sobě šperky, monokl a za ním černé oči, takové, o kterých mluvil myslím jakýsi býk v jedné slavné komické opeře. Dáma si však houslového sóla nevšimne.

Ve třetím dílu se nám střelbou z revolveru uvádí *ZRADA NA RANČI*. Zdá se, že tento moment byl vybrán jako záminka k předvedení těch nejlepších árií z *Krále z Ysu*. Jsou příznivě přijaty obsluhujícím personálem a zdá se, že ani zlatokopy ze *ZRADY NA RANČI* příliš nevyděsí. Kapelník si čte „*Ohlasy dostihů*“. Jeho ruka slábne, mohu-li to tak říci, ale hráči si jí beztak nikdy příliš nevšíkali. S výjimkou harfenistky a sólového houslisty, ti tráví čas poklidným besedováním týkajícím se právě probíhajícího žurnálu nebo jejich zdravotního stavu.

Hobojista vydává svým funěním tolik hluku jako tóny svého nástroje. Získal *cenu konzervatoře v Brestu* a rozedmu. Z toho je vidět, kam až může hoboj dovést svého pána.

Přitahuje ho klarinet, stejně jako olej přitahuje oheň. Klarinetistův nos se podobá pařezové rohlí, má umouněnou bradku, čelo plné uhrů a seznam všech farmaceutických specialitek z celého světa i s adresami. Toto romantické stvoření nechává bez povšimnutí většinu taktů svého partu. Kapelník na to nic neříká, protože navíc vyhrál na dostizích v Saint-Cloud sázku na Prince manžela XVII. – a ostatně se dobře ví, že hudbě málo rozumí. Rusovlasá houslistka svou nohou odstrkuje – nebo vyhledává? – nohu violisty, hovoříc o čemsi. Majitel varhan si zpřeházel listy svého partu, navzdory tomu je přesvědčen, že nemůže hrát. Cedí mezi svými šejdrem posazenými zuby – které následkem toho propouštějí slova s vydatnou sprškou navrch – nadávky, jež by orangutan považoval za litánii a pařížský taxikář si zapsal do paměti zlatým písmem. Hráč na bicí – tympány, cimbál, bubínek, triangel, zvony, velký buben – je jediný, kdo hraje s plným nasazením. Tluče na své nástroje, zcela bez ohledu na to, co mu radí jeho part, ale se smyslem pro spravedlnost, tak, aby se nástroje pravidelně střídaly. Je to ostatně on, kdo mluví nejvíce a s největší rozvahou.

Všechn ten příjemný chór nahrazuje *zvuky přírody* minulých dob. Skoro by se zdálo, že v lese je slyšet vítr, odliv zvlněného moře, dusot vzdálených mustangů v prérii nebo rozhořčený dav v čínské čtvrti. To vše, spojeno s *Básníkem a venkovanem*, *tangem*, *Pupazzi* a *Hullo rag o'night*, dokonale podtrhuje heroickou atmosféru *ZRADY NA RANČI*. Bill Javell je mrtev, Storm vybuchuje smíchy, Wells Dells si bere odvážnou dceru plachého kabaretiéra. Šestý díl končí *hexagonální maskou* právě ve chvíli, kdy se varhaník chystal si vyzkoušet pochod z *Proroka*, kapelník odstrčí svůj časopis a začne se pohybovat jako Toscanini.

Vedro. Nedýchatelná atmosféra. Ztuhlá kolena. Otláčené lokty. Divák není nikdy spokojen. *Zbytečně se tady trápíme pro tenhle plebs*. Plebs vyráží radostné výkřiky, když se na plátně objeví: *...uvádí Charlese Chaplina v ...* Orchestr se s brutální vervou pustí do overturey k Vilému Tellovi. Všechno jim bylo dobré.

Bubeník mlátí do zvonů, krče rameny: *Ale když ti říkám, že to je z Arlézanky*. Mumlají lidé v sále, kterým zbyla ještě trocha soudnosti a nařikají, že hrají *takovouhle muziku k takovýmhle filmům*. Violoncello se ujme svého sóla, první houslista se na něj přísně dívá a pak hledá uklidnění v černých očích afektované dámy. Ta však bohužel dává přednost Charliemu. Sál zašumí smíchem a z toho kapelník usuzuje, že Charlie je žertovný chlapík. Rázně přeruší *Viléma Tella* a autoritativně ho nahradí efektním americkým valčíkem *Butterfly is a doll*. Houslista, z čirého zoufalství, vystřihne sólovou pasáž. Cítí, že ho publikum *nesleduje*, a tak toho nechá a vzhledem k tomu, že jde o potpourri od jistého Ivana Carylla, není čeho litovat. Charlie se žení.

Přestávka. Pomeranče. Dýmky. Sověty biletářek. Divákům je povoleno se bavit. Hudebníci umlkají. Zvonění, přítmí a *Triumf Panamy* maestra Taillemouche nejsou na škodu, pokud jde o to, vrátit jim dobrou náladu.

Plátno přetrpí žurnál. Hluk komentářů je důkazem toho, že dav oceňuje polibky rozdávané prezidentem republiky při dekorování zmatených laureátů, poslední výtvořky návrhářky madame Casaquin a lesk trhu v Aurillaku, dosahující národních, mezinárodních, ba světových parametrů. Zdá se, že nohy rusovlasé houslistky a violisty si konečně porozuměly. Varhaník si pobrukuje v drobných *mam param pam pam* v rytmu kručení svého nástroje. Hráč na bicí, uvádějící automaticky pochodové bubny z *Turenského pochodu*, při *Mazurce králíčků* nařiká, že se *tahle muzika* hraje k ta-

*kovýmhle* filmům. Pianista si zlehka pohrává s klávesami, způsobem, který je velmi rozčilující, a přitom humorně hovoří sám se sebou. Ale publikum tleská kousku *Traktor v zemi Galů*, a proto slovo dostává první houslista, který má na srdci jakousi nicotnostku od Wieniawského. Drásá struny se vztekem mechanické pily a doslova na všechny strany se rozlétnou, jak zbloudilé třísky, noty a celé takty, jež jeho umělecký duch má za nadbytečné. Žurnál končí ve stejné chvíli jako sarabanda – *Pohřeb venkovského starosty* a *Požár v Kapském Městě*. Dav, umělecky založen, tleská těmto vizím. První houslista povstane a, vypna se na špičky, kyne. Jeho kadeře jsou nadměrným mytím rozlétané na všechny strany, především k afektované dámě. Okolnosti tomu chtějí, že afektovaná dáma je – dočasně – v zajetí prvotřídního zívnutí.

Harfenistka cosi přibrnkává. Varhany explodují a překryjí vše. Hobojista říká, že uznává varhany jenom při svatbě a to ještě kdoví jestli... ale říká to každý večer. Je to jeho záminka ke každodennímu krasořečnění určenému klarinetistovi, který je nevyléčitelně svobodný, ale který původ všech nemocí spatřuje v manželství.

Nepodaří se jim zabránit filmové exhibici *SALOMÉ*, italské féerii skládající se z osmi částí, tří tisíc figurantů, třiceti velbloudů a stopadesáti tanečnic, kde Francesca Salomé, Herodesova nevěsta, vidí ve snu hlavu kněze, jenž se pro ni zabil a jenž jí říká, aby si ostříhala vlasy a vstoupila do kláštera. Nástroje se do toho dají s bujarostí – jako při vesnické svatbě, která se odvíjí těžko popsatelem způsobem – chápou se motivů z takových kusů jako *Werther*, *francouzské srdéčko*, *V domě z bambusu*, *Pěkná, pěkná*, *Tvůj polibek mám stále ve svých očích*, *Židovka*, *What will you do, Mary?* atd...

Hráč na bicí, který se zatvrdil ve svém eklektismu, nadužívá činely v *Domě z bambusu* a zdobí tanec Salomé ušlechtilým festonem svého velkého bubnu. Pozdvihne hlas – přes odpor varhan – aby ukázal, že má zcela jinou představu o tom, co je to hudba při filmovém představení: *Mělo by se, vážený, hrát například tohle...*

Salomé se jde svěřit starému poustevníkovi na poušti. Návštěvníci si zapínají šaty. Rusovlasá houslistka a violista spolu hlučně rozpráví, *aby si jich nikdo nevšiml*. Pianista krotí svou bestii, aby stihla nástup. Hoboj kvílí. Klarinetista si čistí tímtež hadříkem svůj nástroj, žluté lakýrky a bradku. Violoncello skučí jako smyslů zbažené. První houslista vrhá na afektovanou dámu poslední pohled, který však ona nevidí, neboť se zvedá a prchá. První houslista tedy sestupuje do orchestřiště, udeří se do čela a odchází práskna dveřmi.

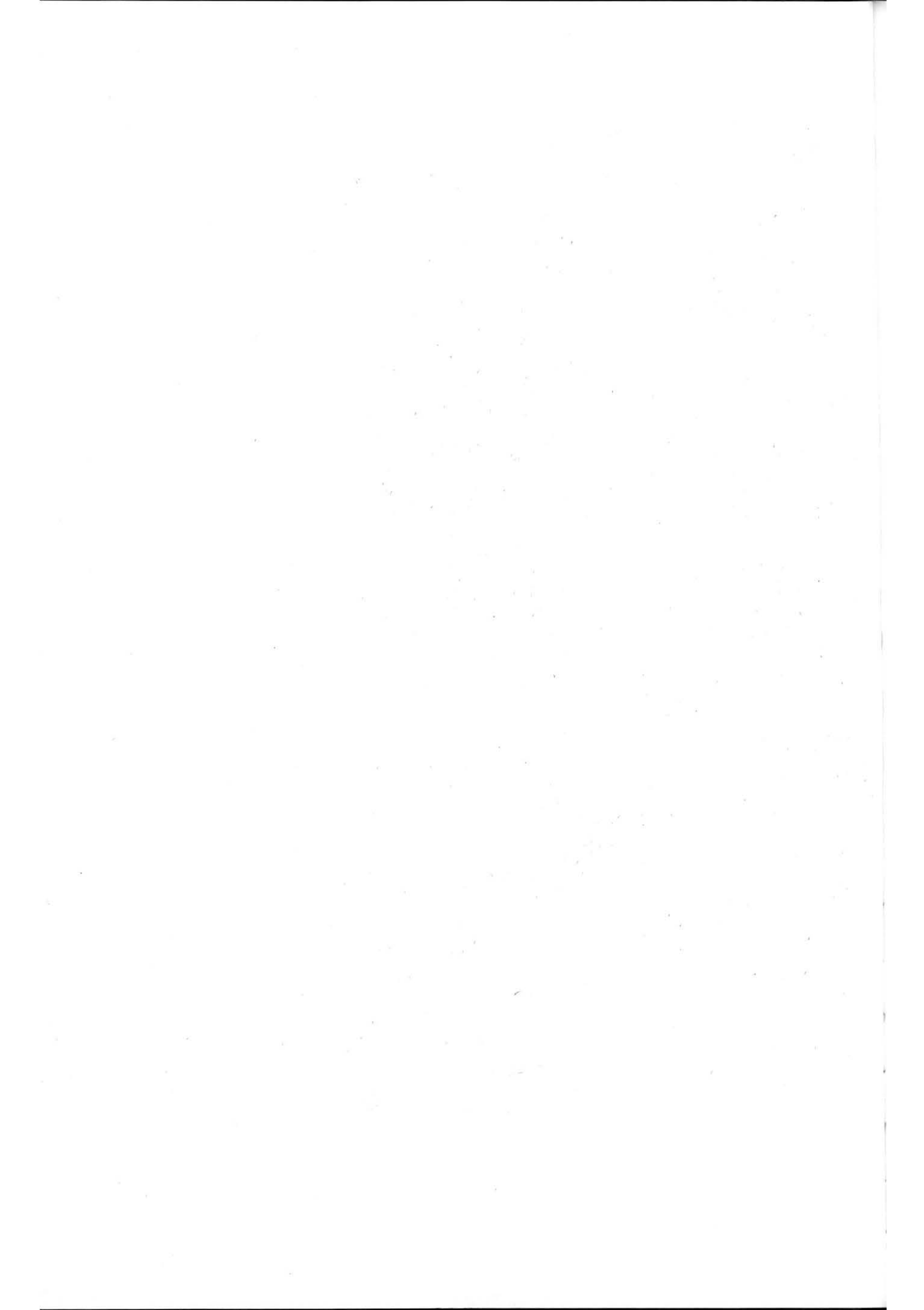
Salomé je při árii *Mam'zelle Chichi* v posledním tažení.

– *Tak tohle si myslím o filmech, pane, a o hudbě na stříbrném plátně!* – *Vidím, říká varhaník bubentkovi, že se v tom opravdu vyznáte. Jakým filmům dáváte přednost?* – *Nikdy jsem v biografu nebyl, pane.*

Světla. Odchod. Hudba. *Good-bye*, fantazie-finále maestra Cornabiche.

Přeložila Tereza Límanová

Článek *Orchestr biografu* (Orchestre de cinéma) pochází z knihy Louise Delluka *Džungle filmu* (La Jungle du cinéma, Editions de la Sirène 1921). Překlad byl pořízen z reedice Dellukových filmových textů *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes* (Cinémathèque Française, Paris 1985, s. 261-264).





Články

KULTURNÍ STATKY  
VE VĚKU KYBERNETICKÝCH SYSTÉMŮ

Bill Nichols

Počítač je víc než objekt: je také ikona a metafora, která naznačuje nové způsoby uvažování o nás samých a našem prostředí, nové způsoby konstrukce obrazu toho, co znamená být člověkem a žít ve světě lidí. Kybernetické systémy zahrnují celou řadu strojů a přístrojů, které vykazují schopnosti počítačů. Takové systémy mají dynamický, byť omezený, inteligenční kvocient. Telefonní sítě, spojovací družice, radarové systémy, programovatelné laserové videodisky, roboty, zásahy genového inženýrství do buněk, raketové navigační systémy, videotextové sítě, to všechno vykazuje schopnost vytvářet informace a provádět akce. To všechno je kybernetické potud, že jde o samoregulační mechanismy nebo systémy uvnitř predefinovaných limitů a ve vztahu k predefinovaným úkolům. Tak jako se kamera objevila, aby symbolizovala celistvost fotografických a filmových procesů, počítač přišel, aby představoval celistvé spektrum sítí, systémů a zařízení, které ilustrují kybernetické či „automatizované, ale inteligentní“ chování.

Tento esej se pohybuje na poli výzkumu, na které vstoupil přede mnou již Walter Benjamin, nejvýrazněji ve svém eseji z roku 1936, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Mým úmyslem je vlastně posunout Benjaminův výzkum dál a tázat se, jak kybernetické systémy, symbolizované počítačem, představují souhrn transformací v našem sebereflekтуjícím konceptu a v realitě významu, která je souměřitelná s transformacemi v sebereflekтуjícím konceptu a v realitě, tak jak ji definuje technická reprodukce, symbolizovaná kamerou. Tento záměr nutně čelí dilematu bytostné ambivalence směřované vůči tomu, co ustavuje naše imaginární. Jinak, což je v tomto případě nikoliv starostlivý rodič, ale systémy umělé inteligence, které jsme se zde rozhodli zkoumat. Takováto ambivalence jistě proniká Benjaminův esej a je v nejlepším případě dialektická, v nejhorším prostě rozporná. Abychom to vyjádřili trochu pozitivněji, tyto systémy, vůči kterým zkoumáme a ohmatáváme hranice naší vlastní identity, vyžadují podléhat dvojí hermeneutice pochyb a odhalování, ve které musíme respektovat negativní, průběžně dominantní tendenci k ovládnutí a pozitivní potenciál kolektivnosti.<sup>1)</sup> Pokud jde o právo, bude co nejnázorněji analyzována dominance ovládnutí nad kolektivností.

1) Tento koncept dvojí hermeneutiky vychází z knihy: Fredric J a m e s o n , *The Political Unconscious*. Ithaca, Cornell University Press 1981. Viz zvláště její poslední kapitulu.

To, na co bych se chtěl zaměřit, je tedy několik charakteristických momentů původního Benjaminova eseje, kontrastních charakteristik kybernetických systémů a systémů technické reprodukce, dále ustavit centrální metaforu, s jejíž pomocí lze tyto kybernetické systémy pochopit, a dále si položit otázku, jak tato metafora nabývá reálné síly, jak různé instituce legitimizují své postupy, přehodnocují jejich logický základ a modifikují jejich obraz ve smyslu této metafory. Zvláště pak bych si chtěl položit otázku, jak se určité předpojatosti v nazírání na kybernetiku institucionalizovaly v takových oblastech, jako je právo. V tomto, jako i jiných případech je možno vyzorovat jisté napětí mezi osvobozujícím potenciálem kybernetické imaginace a ideologickou tendencí zachovávat existující formy sociálních vztahů. Zaměřím se na kulturní statky – jejich procesy, operace – a budu předpokládat, že kultura je něco podstatného: zahrnuji do ní texty a praktiky, umění a aktivity, jež dávají konkrétní formu vztahu, který máme ke stávajícím podmínkám převládajícího výrobního způsobu a různým výrobním vztahům, jež vytváří. Jazyk (language), promluva (discourse) a sdělení (message) jsou ústřední pojmy. Jejich styl a rétorika je základem. Kolem každého „faktu“ a „data“ se hromadí všechny skutečnosti a důkazy, všechno „co je za tím“, přesvědčivá, afektivní tkáň promluvy. Je v povaze této významové tkáně, uspořádané do diskursivních formací a institucionalizovaných arén, že dochází k boji, a tak vzniká sémióza.

### Technická reprodukce a filmová kultura

Benjamin rozebírá shody mezi třemi typy změn: ve výrobním způsobu, v povaze umění a v kategoriích percepce. V samém základu industriální společnosti spočívá montážní linka a masová výroba. Technologická inovace umožňuje těmto procesům přesáhnout do sféry umění, oddělit od jejich tradiční rituální (či „kultovní“) hodnoty novou a výraznou tržní (či „exhibiční“) hodnotu. Tato transformace též strhává s umění jeho „auru“, kterou Benjamin míní jeho autentičnost, jeho návaznost na sféru tradice: „Pravost nějaké věci je souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví.“<sup>2)</sup>

Aura předmětu si vynucuje pozornost. Ať jde o umělecké dílo či přírodní krajinu, konfrontujeme se s ním právě jen na jednom místě. Na tomto místě, u onoho objektu, v úkonu rituálu nebo v kontemplaci s ním a jeho jedinečností, v něm odhalujeme jeho užitnou hodnotu. Objekt disponující aurou, přírodní či historickou, neživotnou či lidskou, nás vtahuje do sebe jako by „měl schopnost ohlížet se zpátky“.<sup>3)</sup>

Jednou věcí, kterou technická reprodukce není schopna – již z definice – reprodukovat, je autentičnost. U uměleckého díla to působí na samo jádro změny. „...technická reprodukce osvobozuje poprvé ve světové historii umělecké dílo z přiživování na ri-

2) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: W. B., *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková, Praha 1979, s. 20.

3) Walter Benjamin, *Schriften I*. Frankfurt am Main 1955, s. 461.

tuálu.“<sup>4)</sup> Dřívější rituální základ ustupuje novému v umění politiky, u Benjamina zvláště politiky mas a masových hnutí, u kterých fašismus představuje vzdypřítomné nebezpečí. Možnosti důkladné emancipace jsou drženy v šachu. S ekonomickým systémem, který obklopuje prostředky technické reprodukce, zvláště u filmu, kde „představování iluzivního světa a spekulace s dvojsmyslnostmi“<sup>5)</sup> nás imunizuje vůči schopnosti kamery uvést nás v „nevědomou optiku“, odhalující ty formy interakce, jež náš zrak pomíjí: „Je-li pro nás již něčím běžným onen pohyb, jímž natahujeme ruku po zapalovači nebo po lžičce, sotva víme něco bližšího o tom, co se přitom vlastně mezi rukou a kovem odehraje, nemluvě již o tom, jakým různým výkyvům našich duševních stavů se tento neznámý pochod podrobuje. Tu zasahuje kamera všemi svými pomocnými prostředky, se svým klesáním a stoupáním, se svými přeryvy a vydělováním, se svým zpomalováním a zrychlováním průběhu akce, se svým zvětšováním a zdobňováním věcí.“<sup>6)</sup>

Objekty bez aury nahrazují mystično. V pozoruhodně jasnozřivé pasáži, kterou vykázal do poznámky, Benjamin rozebírá, jak v dobách, kdy demokracie čelí nebezpečí fašismu, otevírá politická praktika cestu podivné transformaci herce. Technická reprodukce poskytuje herci neohraničené publikum, na rozdíl od ohraničeného publika divadla nebo – pokud jde o politika – parlamentu. „Tato změna vykazuje stejnou tendenci u filmového herce jako u vládnoucího politika, bez ohledu na rozdílnost speciálního zaměření. Žádá se vykazování výkonů, které lze podrobovat zkoušce a navíc, které lze za určitých společenských podmínek přenášet. To je výsledek nového výběru, výběru prováděného před aparaturou, z něhož vítězně vycházejí star a diktátor.“<sup>7)</sup>

Změny jako náhrada aury mystikou korespondují s třetí závažnou změnou, kterou uvádí Benjamin, změnou v kategorii percepce. Otázka, zda film nebo fotografie je umění, je zde podřazena otázce, zda umění samo nebylo radikálně transformováno ve své formě a funkci. Radikální změna v povaze umění znamená, že se změnily i samotné naše způsoby nazírání světa: „Ve velkých dějinných obdobích se s celkovým způsobem existence proměňuje u lidského kolektivu také druh a způsob smyslového vnímání.“<sup>8)</sup>

Technická reprodukce pořizuje *kopie* viditelných objektů, jako jsou malby, horské hřbety, dokonce lidské bytosti, které až dosud byly považovány za jedinečné a nezaměnitelné. Přivádí průmyslovou revoluci ke kulminaci. Všudypřítomná kopie slouží také jako zvnějšněná manifestace samotného díla industriálního kapitalismu. Dláždí cestu pro nazírání a rozpoznávání, pro podstatu a rozsah vlastních změn, které technická reprodukce sama produkuje.

Jaký element filmu nejvýrazněji dosvědčuje tuto novou formu percepce ve věku strojů? Pro Benjamina je to element, který nejlépe dosahuje toho, nač aspiroval dada-

4) W. B e n j a m i n, *Umělecké dílo...*, s. 22.

5) Tamtéž, s. 32.

6) Tamtéž, s. 35.

7) Tamtéž, s. 43-44.

8) Tamtéž, s. 20.

ismus – „střídání dějiště a změna místa záběru, což obojí doléhá na diváka jako nárazy“.<sup>9)</sup> Film dosahuje těchto změn pomocí střihové skladby. Střih v dané sekvenci vytrhává věci z jejich původního místa a znovu je přerovnává v neustále proměnlivých kombinacích, které znemožňují kontemplaci tak jako v malířství. Střih násobí kolážovou schopnost spojit dvě skutečnosti do jednoho plánu, který jim zřejmě co do juxtaopozice nekonečné řady skutečností nevyhovuje. Jak prohlásil Georges Bataille, „...transgrese není negací záповědi, překračuje ji a završuje“. V tomto duchu střih překračuje a završuje projekt dadaistů, v jejich vědomém rozhodnutí strhnout auru s uměleckého díla, a raných francouzských etnografů, kteří si libovali v podivných juxtaopozicích artefaktů různých kultur.

Střih má osvobozující schopnost posunovat umění od rituálu směrem k aréně politického zájmu. Vrací pracujícímu člověku pohled na svět v jeho tvárnosti. Benjamin píše: „Potřeba vystavovat se účinkům šoku je druhem lidského přizpůsobování očekávaným nebezpečím, která hrozí ze všech stran. Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercipčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.“<sup>10)</sup>

„Na jedné straně rozmnožuje film náš přehled o determinujících banalitách, které řídí naši existenci, vždyť filmové detaily z inventáře vnějšího světa objevují zpravidla na věcech běžně známých skryté podrobnosti a kamera se geniálně zaměřuje k průzkumu všedního prostředí, na druhé straně nám však film současně otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře! Naše výčepy a velkoměstské ulice, naše kanceláře a zařízení našich pokojů, naše nádraží a továrny nám připadaly jako svět, do kterého jsme zakleti bez naděje na únik. Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na desetinu vteřiny, a my můžeme uprostřed těchto trosek, široko daleko rozmetaných, bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy.“<sup>11)</sup>

Technická reprodukce zahrnuje osvojení originálu, ačkoliv u filmu bledne dokonce i pohyb originálu: to, co je zfilmováno, bylo pro zfilmování předem naaranžováno. Tento proces osvojení plodí jistý slovník: výrazu „záběr“ (take nebo shot) se užívá k natočení scény, zatímco zastavení záběru a jeho úprava se nazývá „střih“ (cut). Násilné znovuospořádání fyzického světa a jeho významů způsobuje šokové efekty, které Benjamin považuje za nutné, máme-li být na úrovni doby technické reprodukce. Výbušný, násilný potenciál, který popisuje Benjamin a oslavuje Brecht, je to, co dominující film musí zakrýt, ztlumit a udržet na uzdě. A jaký výbušný potenciál může být umístěn v počítači a jeho kybernetických systémech, aby se odstranila dřina a lopota, aby se podpořila kolektivnost a soudružnost, aby se posílila vzájemná propojenost systémových sítí a designu, toto vše musí být oslabeno a ovládnuto informačním průmyslem, který lokalizuje, kondenzuje a konsoliduje tuto potenciální demokratizační moci do hierarchií kontroly.

„Střih – propojení různorodých prvků se smyslem šokovat publikum – se stává Benja-

9) Tamtéž, s. 37.

10) Tamtéž, s. 45-46.

11) Tamtéž, s. 34.



minovi hlavním principem umělecké produkce v technologické éře.<sup>12)</sup> Rozvíjení nových způsobů nahlížení až do okamžiku, kdy se stávají zvykem, není pro Benjamina záležitostí ideologie, ale transformace. Nejsou to zvyky starého, ale nového způsobu: je to zručnost, kterou je obtížné si do důsledků osvojit, protože je v opozici k ideologii. Úkolům, které před námi vyvstávají v tomto „rozhodujícím dějinném zlomu“, nelze vyhovět kontemplací. „Jsou jen postupně zvládnuty podle návodu taktilní recepce, zvykem.“<sup>13)</sup> Šoky nutné k tomu, abychom se přizpůsobili hrozícím změnám, mohou být kooptovány díky optice, kterou poskytuje kulturní průmysl. Jediná pomoc se týká podle Benjamina těch zkušeností, které on sám přijal za své: návyky nové senzibility, která má sklon přeorganizovat a rekonstruovat realitu, návyky literárního stylu zaměřené na to, aby zahalečům ulevily od jejich přesvědčení, zvyklosti pracujících vrstev trénovaných nejen na to, aby vyráběly a reprodukovaly existující výrobní vztahy, ale aby reprodukovaly právě tyto vztahy v nové osvobozující formě: „Nahlížet kulturu a její normy – krásu, pravdu, skutečnost – jako umělá uspořádání, podléhající objektivní analýze a srovnávání s ostatními možnými stavy“ se stává výhodným nejen pro surrealisty, ale i revolucionáře.<sup>14)</sup>

Proces adopce nových způsobů nahlížení, které důsledně navrhuje nové formy sociální organizace, se stává paradoxním či dialektickým, jestliže tyto transformace, které plodí nové zvyky, nové vize, jsou znovu ožívovány a bytostně obnovovány existujícími formami sociální organizace, které obsahují potenciál k jejich překonání. Ale tento proces se vyvíjí tak či onak stále dál. Mnohem méně to znamená pro kulturu technické reprodukce, která dosáhla bodu podobného tradici zakotvené v Benjaminově době, než pro kulturu elektronického rozsevu a computerizace.

Mohli bychom se tedy tázat, jak je novými prostředky elektronické výpočetní techniky a digitální komunikace přizpůsobován náš smysl pro realitu. Zavádějí snad tyto technologické změny nové kulturní formy do výrobních vztahů, podobně jako nám „šok z nového“ pomáhá emancipovat se od pojetí sociálních vztahů a kulturních forem jako přirozených, zřejmých a nadčasových? Rozdíl mezi industriálním kapitalismem, dokonce i v jeho „pozdní“ fázi monopolní koncentrace, a informační společností, která ani tolik „neprodukuje“, jako generuje své základní formy ekonomických zdrojů, je pro nás rozdílem stále důvěrněji známým. Přivodily kybernetické systémy změny v našem vnímání světa, který si podržuje svůj osvobozující potenciál? Je pochopitelné, že například současné transformace v ekonomické struktuře kapitalismu, doprovázené technologickými změnami, zavádějí méně individualizované, komunálnější formy percepce podobné té, jež doprovázela rituál bezprostředního obcování a jeho auru, ale která je nyní zprostředkována anonymním systémem elektronických vazeb a simulací přímé konfrontace? Má dnes stříh svůj ekvivalent v interaktivních simulacích a simulovaných interakcích, jimž jsme vystaveni podle předem definovaných

12) Terry Eagleton, *Marxism And Literary Criticism*. Berkley University of California Press 1976, s. 63.

13) W. Benjamin, *Umělecké dílo...*, s. 38.

14) James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*. „Comparative Studies In Society And History“ 23, 1981, č. 4, s. 559-564. Zde Clifford podává vynikající popis vzájemného ovlivňování surrealismu a jistých tendencí ve francouzské etnografii dvacátých let.

limitů? Vede snad umělecké dílo ve věku postmodernismu alespoň potenciálně k apercepcím „hloubkové struktury“ postindustriální společnosti, srovnatelné s aperceptivními objevy odhalovanými technickou reprodukcí ve věku industriálního kapitalismu?

### Kybernetické systémy a elektronická kultura

Benjaminovy argumenty, které jsme zde průběžně shrnuli, můžeme nahlédnout z jiné perspektivy tím, že vyzdvihneme několik charakteristik spojených s raným, podnikatelským kapitalismem, monopolním kapitalismem a nadnárodním či postindustriálním kapitalismem.

Napodobeniny (simulakra, rozuměj napodobeniny originálu, tj. masové kopie v procesu technické reprodukce – pozn. překl.) uvádějí klíčovou otázku, jak se kontrola informace vyvíjí směrem ke kontrole smyslové zkušenosti, interpretace, inteligence a poznání. Síla simulace se rozvíjí až k samému srdci kybernetické matérie. To předpokládá simulaci jako imaginární „Jiné“, které představuje míru naší identity a tím naznačuje tytéž formy intenzivní ambivalence, které kdysi prováděl pečující rodič: pzáruka identity založená na tom, co nikdy nemůže být učiněno částí „Já“. V raném kapitalismu byl člověk definován ve vztahu k zvířecímu světu, který vyvolával fascinaci a zaujetí, odvrhnutí a odpor. Lidské zvíře se podobalo, ale zároveň odlišovalo od všech ostatních zvířat. V monopolním kapitalismu byl člověk definován ve vztahu ke světu strojů, který vyvolával svou vlastní, výrazně se odlišující směs ambivalencí. Lidský stroj se podobal, ale zároveň odlišoval od všech ostatních strojů. V postindustriálním kapitalismu je člověk definován ve vztahu ke kybernetickým systémům – počítačům, geneticky konstruovaným organismům, ekosystémům, expertním systémům, robotům, androidům, cyborgům, které všechny vyvolávají ty formy ambivalence, vyhrazené pro „Jiné“, jež je měrou nás samých. Lidský cyborg se podobá, ale zároveň odlišuje od ostatních cyborgů. Díky těmto transformacím přetrvávají otázky po jinakosti. Lidská identita je stále ve hře, podléhá změnám, je zranitelná výboji a modifikacemi, jako samotné metafory naznačované imaginárními „Jinými“, které jim dávají formu, samu od sebe proměnlivou. Metafora, která něco představovala (a která byla považována za reálnou), se stává simulací. Simulace odkazuje jakoukoliv předchozí skutečnost, jakoukoliv auru či denotát, do historie. Rámce se hroutí. Co bylo pevně fixováno, je uvolněno. Nové identity, ambivalentně adoptované, začínají převažovat.

# ILUMINACE

Bill Nichols: Kulturní statky ve věku kybernetických systémů

| PODNIKATELSKÝ<br>KAPITALISMUS                                                                                                        | MONOPOLNÍ<br>KAPITALISMUS                                                        | NADNÁRODNÍ<br>KAPITALISMUS                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| pára a mechanická<br>energie                                                                                                         | elektřina a petro-<br>chemická energie                                           | mikroelektronika<br>a nukleární energie                                                                                                |
| vlastnická práva                                                                                                                     | sociální práva                                                                   | copyright a patenty                                                                                                                    |
| příroda jako jinakost/<br>dobývání přírody                                                                                           | cizinci jako jinakost/<br>dobývání třetího světa                                 | poznání jako jinakost/<br>dobývání inteligence                                                                                         |
| nacionalismus                                                                                                                        | imperialismus                                                                    | multinacionalismus                                                                                                                     |
| předstupeň dělnické<br>třídy                                                                                                         | předstupeň vrstvy<br>konzumentů                                                  | předstupeň vnitřně<br>propojené vrstvy                                                                                                 |
| tuberkulóza<br>– přírodní kontaminace                                                                                                | rakovina<br>– autokontaminace<br>zrůdným jedincem                                | AIDS<br>– nedostatečnost<br>jedince (zhroucení<br>imunitního systému,<br>které odlišuje<br>jedince od prostředí)                       |
| – izolace jedince<br>od ohrožujícího<br>prostředí<br>– snížená odolnost<br>vůči agresivním<br>látkám<br>– zvýšená<br>individualizace | – izolace zrůdné<br>tkáně od jedince<br>– snížená odolnost<br>vůči autokonzumaci | – izolace jedince<br>podporou umělého<br>života<br>– snížená odolnost<br>vůči systémovému<br>zhroucení<br>– zvýšený sklon<br>k paranoi |
| realismus                                                                                                                            | modernismus                                                                      | postmodernismus                                                                                                                        |
| film                                                                                                                                 | televize                                                                         | počítač                                                                                                                                |
| technická reprodukce                                                                                                                 | okamžitý přenos                                                                  | logicko-ikonické<br>simulace                                                                                                           |
| reprodukovatelné<br>situace                                                                                                          | všudepřítomný<br>výskyt                                                          | proces absorpce<br>a zpětné vazby                                                                                                      |
| kopie                                                                                                                                | událost                                                                          | čip (a VDT displej)                                                                                                                    |
| subtext vlastnictví                                                                                                                  | subtext                                                                          | subtext ovládání<br>zprostředkování                                                                                                    |
| obraz a reprezentace                                                                                                                 | koláž a juxtapozice                                                              | napodobeniny                                                                                                                           |

Samotný koncept textu, ať už jde o jedinečný originál, či jednu z mnoha kopií, proniká téměř všemi diskusemi o kulturních formách zahrnujících film, fotografii a jejich analogy ve věku elektronické komunikace, televize (kde myšlenka „toku“ představuje důležité vylepšení). Ale v kybernetických systémech počíná samotný koncept „textu“ zásadně prokluzovat. Ačkoli textuální element může být stále ještě izolován, jak uvidíme, systémy na počítačové bázi jsou primárně více interaktivní než jednosměrné systémy, a systémy s otevřeným systémem více než ty s pevným. Dialog regulovaný a rozšiřovaný digitálním výpočtem (komputací) přesouvá důraz z autorství na „síťové zprávy“ („messages-in-circuit“),<sup>15)</sup> které si podržují pevnou, ale výbušnou, průběžně proměnlivou formu. Souvislost mezi zprávou a substrátem je uvolněna: slova na vytištěné stránce jsou nevymýtelná; text na VDT (video display terminal) je pohotově proměňován. Text sděluje smysl toho, že je určen pro nás. „Message-in-circuit“ je určen pro nás, ale i my ho můžeme sami předávat dál; modus je v zásadě interaktivní či dialogický. To, co je nejvíc po přirozenosti textuální – pevná ROM paměť (read-only-memory) a software – nám už ovšem určeno není. Takové texty jsou určeny strojům. Ony definují operační procedury, které v konečném výsledku vyvolávají dojem, že počítač nám osobně odpovídá, a to tak, že simulují procesy konverzace nebo interakce s jinou inteligencí, aby dosáhly žádaného výsledného efektu.

Tak jako při „střetnutí tváří v tvář“, kybernetické systémy nabízejí a také vyžadují téměř vždy okamžitou odpověď. To je hlavní příčina úskalí práce s nimi a zároveň zdroj -fascinace mimo ni. Všudypřítomnost technicky reprodukované kopie zajišťuje širokou dostupnost a strhává auru spojenou se specifickou fyzickou lokalizací. Bezprostřednost a zpětná vazba kybernetické komunikace rovněž narušuje stav „polozábavy“ (semi-distraction), která je podle Benjamina charakteristická pro film a fotografii. Časový tok a nepostižitelná kvalita jedinečného okamžiku onoho „střetnutí tváří v tvář“ je postupně vtělována do systému, který je schopen kdykoli restaurovat, modifikovat či transformovat podle našeho přání kterýkoli námi určený okamžik. Kybernetické interakce se mohou stát velmi náročnými, více než jsme vůbec schopni si představit na základě naší zkušenosti s texty, a to i s texty se silnou vypovídací schopností. Naše reakce musí být téměř okamžitá, zarývající se reflexivně do očí a prstů jako sportovní rutina. V tom je zhouba „automatizovaného počítačového pracoviště“, ale také potěšení z videohry. Zkušenosti hráči videoher popisují svou činnost jako interaktivní rituál, který je absolutně pohlcuje. Asi tak, jak to říká jistý David, pětatřicetiletý právník, v rozhovoru s Sherry Turklem. „...zní to trochu směšně, chcete-li, ale je to skoro něco jako Zen. Když mohu něco totálně řídit a přitom se vůbec necítím řízen. Jste absolutně pohlceni a jde tam o všechno... Buď se dostanete skrz tohle malé bludiště, takže ten chlapík vás nespolkne, anebo to nedokážete. A pokud se dokážete na tohle zaměřit a pokud jste schopni se opravdu naučit dělat to, co máte, pak teprve jste opravdovým partnerem ve hře“.<sup>16)</sup>

15) Viz např. eseje ve svazku III *Form and Pathology in Relationship* Gregory B a t e s o n a (in: *Steps to an Ecology of Mind*. New York 1972), kde tento výraz zavádí a aplikuje na různé situace.

16) Sherry T u r k l e , *The Second Self: Computer and the Human Spirit*. New York 1984, s. 86.



Zvýšená schopnost testovat prostředí, kterou Benjamin oslavuje u filmu („vedoucí natáčení v ateliéru zaujímá přesně stejné místo jako vedoucí testu při zkoušce schopností“)<sup>17)</sup> zajisté pokračuje i u kybernetické komunikace.<sup>18)</sup> Dialogový mód počítače přivádí umění toho „co kdyby“ dokonce dále, než učinilo oko kamery, tím, že rozšiřuje otázku „co kdybych byl schopen vidět dále než lidské oko“ na otázku „co kdybych byl schopen učinit hmatatelnými ty možné transformace existujících stavů, které individuální mysl stěží pojme“.

Jestliže se technická reprodukce zaměřuje na otázku reprodukovatelnosti a poskytuje autentičnost a původní problematičnost, pak kybernetická simulace předkládá zkušenost a novou problematičnost, skutečnou samu o sobě. Místo aby kybernetická komunikace reprodukovala a alterovala náš vztah vztah k originálnímu dílu, simuluje a alteruje náš vztah k prostředí a myslí. Jak uvádí Jean Baudrillard, „namísto usnadnění komunikace vyčerpává se (totiž informace, „síťová zpráva“) v *inscenování* komunikace... toto je gigantická simulace procesu, se kterým jsme obeznámeni“.<sup>19)</sup> Místo abychom se setkali s reprezentací sociálních praktik rekódovaných do konvencí a znaků jiného jazykového či znakového systému, jako film, střetáváme se simulakry, napodobeninami, které představují novou formu sociální praxe se svou vlastní zákonitostí a nereprezentují nic. Fotografický obraz, slovy Rolanda Barthesa, naznačuje, že „jsi byl při tom“, co se zde reprezentuje, co se zde prezentuje in absentia. Počítačová simulace naznačuje pouze, že „jsi zde“ (teď a tady) a že „jsi nepřišel odtamtud“, odkud pochází to, co je zde prezentováno. Při tom se drží těch quasigenetických algoritmů, které umožňují tuto simulaci zpřítomnit, totiž uvést do existence *sui generis*. Počítačové systémy simulují – kromě jiných věcí – dialogické či jiné kvality samotného života. Individuálně se stává pouhou lokalizací bez historického rozměru uvnitř řetězce promluv, beze zbytku vyznačeného těmi logickými operandy (shifters), které jej či ji lokalizují v průběhu řečového aktu („já“, „zde“, „nyní“, „ty“, „tehdy“). Ve „střetnutí tváří v tvář“ může být toto „já“, společné všem mluvčím, ohýbáno tak, aby představovalo určitou část „já“, která je slovy nepostižitelná. Odpovíme-li na otázku „Jak se máte?“ slovy „Ujde to.“, namísto „Skvěle!“, naznačuje to trochu odlišný stav mysli či způsob vyjadřování a otvírá pole emotivity a empatii. To, co nemůže být reprezentováno jazykem přímo (tělesné, živoucí „já“, které je slovy popsáno, či naopak vynecháno), může významně ohýbat řeč a dialog, navzdory radikálnímu vyloučení jakékoli doslovné reprezentace.

Nicméně „já“ a „ty“ jsou v kybernetických systémech striktně vztažná zájmena (propositions) nepřipínající se k žádnému podstatnému jménu (body), k žádné živoucí in-

17) W. B e n j a m i n, *Umělecké dílo...*, s. 43.

18) Steven J. H e i m s, *John von Neuman and Norbert Wiener: From Mathematics to the Technologies of Life and Death*. Cambridge, Massachusetts 1980. Heims popisuje, jak výzkum protiletectvé obrany vedl Juliana Bigelowa a Norberta Wienera k rozvinutí matematické teorie „co nejlepší predikce budoucnosti na základě neúplných informací o minulosti“ (s. 183). Pokud jde o celkový pohled na dějiny kybernetických teorií a kognitivní psychologie v kontextu s jejich vojensko-průmyslovými počátky, srov.: Paul N. E d w a r d s, *Formalized Warfare*. Nepublikovaný rukopis. University of Santa Cruz, 1984.

19) Jean B a u d r i l l a r d, *The Implosion of Meaning in the Media and the Emplosion of the Social in the Masses*. In: Kathleen W o o d w a r d (Ed.), *The Myths of Information*. Madison 1980, s. 139.

dividualitě. V prostoru lidské intersubjektivitě odhalujeme interface systémů, rozmezí mezi cyborgy, které selektivně propouští informaci, aniž se táže po vědomí či nevědomí, přání či vůli, empatii či svědomí – tak, jak je uchována u simulovaných forem. Dokonce i výjimky jako ELIZA, program navržený k simulaci terapeutické situace, potvrzují toto pravidlo. „Já“ a „ty“ fungují jako partneři v procesu terapie pouze pod podmínkou, že jsou dodržována predefinovaná rozmezí. Jak poznamenává Sherry Turkle, jestliže ve své komunikaci užijete výrazu „matka“, a pak řeknete „pohovořme si o cestách vedoucích k nukleárnímu odzbrojení“, ELIZA vám dá patrně nesmyslnou odpověď.<sup>20)</sup> Takovéto simulace mohou způsobit šok plynoucí z vědomí identifikace určitého fundamentálního procesu, ale také nás dávají v šanc říši komunikace a výměně postojů, která je zcela zbavena intersubjektivních sedimentů přímého setkání. Kybernetické systémy určují formu, vnější výraz myšlenkových procesů (pomocí „síťových zpráv“), takže sám základ sociální soudržnosti a vědomí je zprostředkován počítačovou technologií. Kybernetická interakce dosahuje, spolu s jinou (inteligentní aparaturou) simulace samotného sociálního procesu.

Kybernetický dialog může poskytnout osvobození od mnoha zřejmých rizik přímého setkání, nabízí iluzi ovládnutí. Intelligence, takto užitá, poskytuje vnadidlo, které se ukazuje být mnohem atraktivnější pro muže než pro ženy. Zpočátku se zdá, že by to mohlo být přínosem, zvláště pokud jde o to, vypadat, či se dívat. Dívání se je intenzívně obtěžkaný akt, který Benjamin silně zanedbává, ale který naopak zdůrazňují feministické kritiky z poslední doby, zaměřené vůči tomu, co v hollywoodské produkci převládá. Dívání se je zde traktováno jako primárně mužský akt a „to, že se na mě někdo dívá“ jako stav ženský, který je – pokud jde o film – posilován voyeuristickým okem kamery, vytvářejícím vzorce, které sugerují identifikaci s mužskou aktivitou a ženskou pasivitou, a celým hvězdným systémem, který institucionalizuje to, jak se pohledu užívá prostřednictvím ikonografie fyzického těla.<sup>21)</sup> Kybernetické systémy, které simulují dialogickou interakci nebo střetnutí tváří v tvář, tohle vše obcházejí, ale vylučují nejen fyzické já nebo jeho vizuální reprezentaci, ale také technologickou podstatu filmu, která často reprezentuje sexuální odlišnost uvnitř mužsky orientované hierarchie.

Skutečnost přehlížení sexistického kódování pohledu, potud správná, pokud funguje, zanedbává jiné formy hierarchizovaného kódování, sdružené kolem otázky, zda fascinace kybernetickými systémy není již sama o sobě sexuálně podmíněná (tj. primárně maskulinní) fenomén (nemluvě o dokonce ještě zřetelnějším sexuálním kódování, které propůjčuje téměř všem videohrám výraznou auru agresivní, militantní aktivity). Námi kladené otázky po sexistické podstatě dívání se, tak, jak je kódována filmovým textem, a důsledky, které to má pro náš přístup k takovýmto textům, patrně mohou být jen odsunuty, ale ne zcela vyloučeny. (Převážně maskulinní) fascinace *ovládáním* simulovaných interakcí nahrazuje (převážně femininní) fascinaci „tím, že se na mě někdo dívá“ na promítaném obraze. Simulovaná intersubjektivita jako produkt automatizovaného, ale inteligentního systému, vzývá svou vlastní, svéráznou psychodyna-

20) Sherry Turkle, c. d., s. 264.

21) Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. „Screen“ 16, 1975, č. 3, s. 6-18.

miku. Technická reprodukce představuje výzvu fetišistovi: zvláštní vztah vůči obrazům herců či politiků namísto nějaké přímější vazby. Objekt-fetiš – obraz jiného, které nastupuje na místo jiného – se stává centrem pozornosti, zatímco fetišističtí nazírači přihlížejí ze své anonymní a voyeuristické, vidoucí, leč neviděné svatyně uprostřed publika. Ale na výstupu počítačových systémů je zdůrazněna simulace interakce a proces sám. Zaujatost tímto *procesem* se stává objektem fetišizace spíše než reprezentace, jejichž vlastní status jako produkovaných objektů byl maskován. Kybernetická interakce zdůrazňuje spíše *fetišistický* než fetišový objekt: místo taxonomie hvězd nacházíme galaxii počítačových podivínů. Důsledky systémů bez aury, systémů, které nahrazují přímé střetnutí a jinak realizují neuchopitelné projekce a možnosti, je právě fetišismus takovýchto systémů a procesů ovládnutí sebe samých. Fascinace je pevně zabydlena v podřízenosti lidské vůle operačním omezením většího systému. Můžeme promlouvat k systému, jehož ochota odpovídat nám zaručuje prapodivný pocit moci a kontroly, ale – jak zjistil již Paul Edwards – „Ačkoli individua... zajisté činí rozhodnutí a kladou si cíle plynoucí ze zřetězení příkazů, není jim dána možnost volby, pokud jde o konečné cíle a hodnoty systému. Jejich ‚volby‘ jsou... permutacemi a kombinacemi predefinované sestavy.“<sup>22)</sup>

Touha provádět kontrolu nad složitým, leč predefinovaným logickým universem nahrazuje touhu pohlížet na obraz Jiného, nad nímž si divák může představovat sebe sama, včetně toho, že má cit pro míru této kontroly. Explosivní síla dynamitu skrytá v zlomku sekundy, tolik vynášena do nebe Benjaminem, je obsažena v kanálech psychopatologie, nepodléhajících apercepci nebo kontrole – mechanismům, které dávají právo nejvyšší kontroly filmové technologii nebo kybernetickému systému. Tyto mechanismy – výměny pohledu mezi kamerou, postavami a divákem, nabíjení napodobenin složitými problémy a působivými řešeními – jsou základnou, na které dochází k zaujetí, a které nelze naplnit v rámci definice systému samotného. Právě zde, v tomto bodě musí být užito dynamitu.

S počítačem a kybernetikou je to ještě obtížnější než s kamerou a filmem. I Benjamin poznamenává, jak těžký je úkol zakrýt ve filmu výrobní prostředky, zabránit kameře, veškerému pomocnému příslušenství a štábu v tom, aby mohlo docházet k narušování fikce. Exponování takovéto odlišné scény za kamerou je stálým nebezpečím a přináší riziko, že křehká slupka důvěry bude roztržena. Jenom takové uspořádání mezi kamerou a divákem je přijatelné, které uchovává iluzi fiktivního světa bez kamer, světel, režisérů, dekorací atd. Benjamin to komentuje spíše se zálibou surrealisty v prapodivných juxtapozicích, než jako marxista. Pohled na skutečnost zde (ve filmech), zcela oproštěný od technického vybavení, se stal vrcholem zručnosti. Pohled na bezprostřední realitu se stal orchidejí uprostřed říše technologie.<sup>23)</sup>

Ukazuje se, že tato orchidej bezprostřední reality jako mechanický pták ze závěru *Modrého sametu* (Blue Velvet; David Lynch, 1986) byla neustále chována pod sklem, abychom použili výmluvný obrat Frederica Jamesona o současném vězení jazyka, ale Benjamin nevěnuje bližší pozornost ani procesu, kterým je produkován iluzionistický

22) P. N. Edwards, c. d., s. 59.

23) W. Benjamin, *Umělecké dílo...*, s. 32.



svět, ani narativní strategii k němu přidružené. Připomínky produktivních procesů jsou mu zcela čitelné v neposlední řadě díky snaživému úsilí nutnému k jejich zamaskování. „Ta jiná scéna“, ve které se vlastně postupně objevuje fantazie a fikce ztvárněná konceptuálně i mechanicky, může snad být potlačena, ale není zcela zahlazena. Pokud to není bezprostředně vidět, číhá právě za pohledy mimo obraz, kde přesahy fiktivního světa často kolidují se světem kamerové techniky v jednom rozměru a se světem diváka ve druhém. Uchovává si svou schopnost vnucovat se při každém střihu a hrozí odhalením při jakékoli tendenci k nepravděpodobnosti či eskamotérství, kterým vrcholí narativní pokusy o závěr příběhu.

U kybernetických systémů se tento jiný výjev, ze kterého je odvozen komplex ovládaných světů, ustupuje dále z centra pozornosti. Dominující procedury nás už neoslovují, aby vyvolaly závan nedůvěry; oslovují kybernetický systém, mikroprocesor počítače, aby nás zatahly do svých operací. Tento jiný výjev byl nahrazen logickými obvody a paměťovými čipy, „strojovým jazykem“ a interfejsovými kartami. Čip nahrazuje kopii. Tak jako technická reprodukce kopií odhalila schopnost industriálního kapitalismu reorganizovat, jinak uspořádat svět okolo nás tím, že jej podává jako zboží umění, automatizovaná inteligence čipů odhaluje schopnost postindustriálního kapitalismu simulovat a nahradit svět okolo nás tím, že podává jako zboží zkušenost nejen vnější svět, ale také vnitřní svět vědomí, inteligence, myšlení a intersubjektivitu.

Čip je čistý povrch, čistá simulace myšlení. Jeho materiálový povrch je jeho význam – bez historie, bez hloubky, bez citu. Kopie reprodukuje svět, čip ho simuluje. Je to rozdíl mezi schopností předělat svět a schopností jej vymazat. Mikroelektronický čip nás vtahuje do světa, designu života, který si pěstuje fetišizovaný poměr k simulaci jako svého druhu nové realitě, založený na schopnosti kontroly, v rámci simulace toho, co už se jednou kontrole vzpíralo. Orchideje bezprostřední reality, které byl ještě Benjamin uvyklý obdivovat, se nyní staly papírovými květinami kybernetické simulace.

Elektronická simulace místo technické reprodukce. Fetišistické propadnutí procesu logické simulace před fascinací fetišizovaným objektem touhy. Touha po dialogickém či interaktivním a iluze ovládnutí se střetává s touhou po pevně daném, ale nedostižném a iluzi vlastnictví. Narace a realismus nás vtahují do vztahu identifikace s aktivitami a kvalitami postav. Emulace je možná stejně jako zvýšení vlastní hodnoty. Estetická libost dovoluje revizi světa, ze kterého povstalo umělecké dílo. Tím, že posiluje to, co je, nebo tím, že navrhuje to, co by mohlo být, umělecké dílo i nadále podléhá dvojí hermeneutice podezření a prozrazení. Technická reprodukce proměňuje rozhodně základní výrazy, ale metonymický či indexní vztah mezi synkretickým uměním a sociálním světem, ke kterému se vztahuje, představuje i nadále základní hledisko.

Po zákonu kontrastu kybernetické simulace nabízejí možnost totální náhrady všech přímých vztahů říší empirie jdoucí až za jejich hranice. Tento projekt má, tak jako film, své počátky v expanzi industrialismu devatenáctého století. Symboličtí předchůdci cyborgů – stroj jako seberegulující systém – byly ty oživené seberegulující systémy, které skýtal zdroj okouzlení, jemuž se ani muzea nemohla vyrovnat: zoo a botanická zahrada. Na počátku všech komplexních výstav, při Velké výstavě roku



1851 královna Viktoria hovořila o „největším dni našich dějin, kdy byl shromážděn celý svět přírody a umění na zavolání královny měst“. Tyto stálé výstavy – zoo a botanická zahrada – uváděly nové formy zástupné zkušenosti, zcela odlišné od estetické zkušenosti s originálním uměním či jeho technicky reprodukoványi kopii. Zoo se vrací k živým důkazům světa, který bychom už jinak nemohli znát, a předkládá ho nyní jako jasně regulovaný. Předkládá zkušenost na stupni, který je zásadně odlišný, jakožto výsledek vykořenění z originálního kontextu. Indiferentní, neohrožený a neoohrožující pohled zajatých zvířat poskytuje výmluvné svědectví rozdílu mezi zoo a přírodním výskytíštěm, ke kterému odkazuje. Rozdíl ve významu toho, co se zdá být tímtež, pohled, ukazuje, že změny kontextu zavedly nový systém významů, novou promluvu či jazyk.

Namísto šoků ze střihu, který nabízí „opravdové prostředky užití“ adekvátní „hlubokým změnám v aperceptivním aparátu“ během éry industriálního kapitalismu, zoo a botanická zahrada vystavují predefinovaný seberegulující svět bez jakékoli reality vně jejich vlastních hranic. Tyto světy se tedy mohou stát mezemi našeho porozumění světu, ke kterému odkazují, ale o kterých máme jen zřídka přímé poznatky. „Rezervace“ nebo „africká savana“ jsou simulací uvnitř zoo, botanické zahrady či diorámy. Pohlcení těmito napodobeninami a smysl pro kontrolu, kterým disponují, může být alternativním prostředkem užití adekvátním aperceptivním změnám vyžadovaným ekonomii služeb a informace.

Systémy na bázi počítačů rozšiřují možnosti související se zoo a botanickou zahradou mnohem dále. Ideální simulace by byla dokonalá replika, nyní *ovládaná* kýmkoli, kdo kontroluje algoritmy její simulace – stav, který je s velkou představivostí podán ve filmech jako *Stepfordské paničky* (The Stepford Wives; Bryen Forbes, 1974) nebo *Blade Runner* (Blade Runner; Ridley Scott, 1982) a patrně již dosažen, pokud jde o jisté biogeneticky konstruované mikroorganismy. Kdo navrhuje nebo ovládá tyto systémy, a k jakému účelu, to se stává otázkou centrálního významu.

### Kybernetická metafora: autotransformace a realita

Problémy navádění protiletectkých zbraní na extrémně rychlé cíle naznačily cesty výzkumu a rozvoje inteligentních mechanismů schopných predikce budoucích stavů či postavení, a to mnohem rychleji než dokáže lidský mozek. Hlavními prioritami zde byly rychlost, účinnost a spolehlivost, to jest vysoce rychlé, bezchybné systémy. ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer), první digitální počítač velkého výkonu byl zkonstruován, aby řešil právě tento problém tím, že prováděl balistické výpočty při obrovských rychlostech, čímž umožňoval, aby byl na výstupu ihned aplikován na regulaci palebné trajektorie protiletectkých střel.

Muži, kteří se sešli, aby řešili problémy tohoto druhu a kteří formalizovali na konferenci Macy Foundation svůj přístup k řešení paradigmat informační teorie a kognitivní psychologie, představují pojmy v kybernetice: John von Neuman, Oswald Weblen, Vannevar Bush, Norbert Wiener, Norman McCulloch, Gregory Bateson a Clau-

de Shannon – abychom jmenovali jen některé.<sup>24)</sup> Takovýto výzkum je předzvěstí toho, že na scénu přicházejí ústřední metafory kybernetické imaginace: nejen člověk jako automatizovaný, ale inteligentní systém, ale také automatizované inteligentní systémy jako člověk, nejen simulace reality, ale také realita simulace. Tyto metafory povstávají z formulace otázky, stále ještě nezodpovězené otázky, kterou na 6. konferenci Macy Foundation položil John Stroud: „Víme velmi mnoho o tom, jak technické zařízení přivádějící informaci k navaděči (protiletectvé zbraně) a jak celý systém, od navaděče až po střelu, funguje. Takže máme lidského operátora, obklopeného z obou stran mechanismy, se kterými jsme perfektně obeznámeni a musíme se ptát: Jaký stroj jsme to umístili doprostřed?“<sup>25)</sup>

Tato otázka po „stroji uprostřed“ a simulace reality přesně odpovídá poslednímu návrhu Jeana Baudrillarda, aby akční síly simulace nastolily hyperrealitu, kterou přijímáme jen zpola, ale kterou zřídka dokážeme vyvrátit. „Hyperrealita významové komunikace: realita je knockoutována tím, že je něco, co je ještě reálnější než ona sama.“<sup>26)</sup> Takové metafory se tedy stávají více než jen odhalením podobnosti, s konečnou platností dosahují totožnosti. Termín Norberta Wienera „cyborg“ (cybernetic organism) v sobě zahrnuje novou identitu nazírající napodobeniny (simulakra), které obklopují člověka jako organismus, místo aby nazírala lidi redukováné na automaty. Následkem toho se očekává, že lidský kognitivní aparát (on sám je hypotetický konstrukt podle vzoru kybernetického modelu automatizované inteligence) bude komunikovat se světem prostřednictvím simulace.

Náš kognitivní aparát zachází s reálnem jakoby obsahovalo vlastnosti, které vykazují napodobeniny. Reálné se stává simulací. Napodobeniny na druhé straně slouží jako mýtotvorný impuls v tom smyslu reality, který předpokládáme za simulací. Střízlivý příklad toho, oč tu jde, nalezneme v reagonomickém konceptualizaci války. SDI (The Strategic Defense Initiative) představuje obrovskou videohru „Bitva cyborgů“, ve které hráči soutěží o to, kdo zachrání svět od nukleárního holocaustu. Reaganova simulovaná válečná výzbroj promění elektromagnetické silové pole sci-fi filmů z padesátých let, které čelily monstrům a kreaturám z arsenálu lidské destruktivní představivosti, na superozonové vesmírné pluh. Hvězdné války budou verzí bezpečného sexu v mezinárodním konfliktu. Ani jedna kapka nebezpečných tělesných tekutin našich protivníků, žádná jejich nukleární ejakulace se nedostane do kontaktu se svobodným světem.

Reaganova simulace války jako náhrada reálné války nezávisí výlučně na SDI. Při invazi na Grenadu a náletu na Libyi jsme ji již viděli při práci. Pokaždé nám to připomínalo válečnou realitu: ikonografie heroických válečníků, vůdců v plné bojové pohotovosti, smělá rozhodnutí, všemocná technologie a obrovské spojené úsilí společně

24) Pokud jde o detailnější rozbor tohoto synergismu mezi rozvojem kybernetiky a vojenských potřeb, srov. P. N. Edwards, c. d. Ke kybernetické teorii alkoholismu a schizofrenie srov. G. Bateson, c. d., a Watzlawickovu, Beavinovu a Jacksonovu studii o lidských interakcích v systémovém rámci v *Pragmatics of Human Communication*.

25) John Stroud, *Psychological Moments in Perception - Discussions*. In: H. Van Foerstra et al., *Cybernetics: Circular Causal and Feedback Mechanism in Biological and Social Systems*. Transactions of the Sixth Macy Conference, New York 1949, s. 27-28.

26) J. Baudrillard, c. d., s. 139.

vytořily obraz vojenského vítězství, obraz rychlé rozhodné akce, která definuje „americkou vůli“.

Tyto napodobeniny války se vedou proti imaginárnímu nepříteli v lacanovském smyslu a v běžném chápání nepřítele, u kterého se předpokládají ty varianty, které jsou umožněny predefinovanou představou premis a priorit zahraniční politiky: grenadská či libyjská hrozba se objeví na videoobrazovkách americké politické reprezentace. Letitá zkušenost s komunistickými lžemi vede k přesnému a rychlému rozpoznání stavu věcí. Ronny má prst na spoušti. Tyto simulace postrádají rozsáhlé katastrofické důsledky reálné války, ale to nezmenšuje reálnost této speciální simulace, ani sílu, kterou se vepisuje do historické reality, již zároveň vyhlazuje. Jedinci zjišťují, že jejich životy jsou nezvratně změněny, lidé jsou raněni, mnoho jich umírá. Tato nesmazatelná interpunkční znaménka ve tváři reality nicméně sehrávají roli ve schématu, které má schopnost učinit metaforickou realitu simulace základním faktem existence.

Složitější případ toho, co znamená žít nejen ve společnosti „velké podívané“, ale také ve společnosti napodobenin, v sobě zahrnuje ochranu a zároveň simulaci života cestou systémů podporujících umělý život. V takovém prostředí je přítomnost života závislá na přítomnosti „vitálních znaků“. Jejich manifestace slouží jako svědectví jinak neschůdné prezenze života samotného, ačkoliv život v tomto stavu je v takovém poměru k „bezprostřední realitě života“, jako zoo k přírodě. Důležitým momentem je zde to, že síla kybernetických simulací vyvolává redefinici takových základních pojmů jako život a realita, právě tak jako podle Benjamina technická reprodukce pozměňuje samotnou koncepci umění a standardů, podle kterých jej poznáme. Formulovat tento moment ve smyslu toho, zda existence uvnitř limitů systému podporujícího umělý život má být považována za „život“, zatemňuje tento moment stejným způsobem jako otázka, zda film a fotografie jsou umění. Pokaždé vzniká předpoklad o stabilizované nebo ontologicky dané podstatě života nebo umění a méně si již uvědomujeme, jak byl tento předpoklad radikálně vyvrácen.

Od udržování života umělými prostředky je jen malý krůček k vytváření života týmiž prostředky. Existuje například případ Baby M. Náhradní donošení plodu jako pojem dobře demonstruje realitu takovéto simulace: pravé těhotenství – ženy, která porodí dítě – se stává *náhrazkovým* a ona není považována za matku, nýbrž inkubátor nebo „najatou dělohu“, jak jeden z přizvaných lékařských expertů Mary Beth Whiteheadovou nazval. *Skutečná* náhrazková matka, žena, která přijme roli matky dítěte nezrozeného z její vlastní krve, se stává skutečnou matkou ať už v rodinném či právním smyslu. Právo zde potvrzuje prioritu simulace a moc těch, kteří ovládají tento systém náhražky – kontrolovanou třídou a pohlavím, neboť jsou to jednoznačně muži z vyšších vrstev (soudce Harvey Sorkow a otec William Stern), kteří uvedli do chodu a sankcionovali tuto podivuhodnou ukázkou simulace, takže se zdá, za předpokladu, že existuje alternativa k adopci, že velkou měrou zachovávají zcela reálný, byť i fantastický předudek patriarchálního setrvávání na rovině krve.

Jde zde o simulaci nukleární rodiny – denukleovanou umělou simulaci – a *bona fide* sankcionovanou jako reálnou. Tento proces vyvolal realitu pravzoru buržoazní rodiny: sociálně zodpovědnou, s brilantním vzděláním, emocionálně stabilní a ekonomicky

solventní, v protikladu ke středostavovské domácnosti Mary Beth Whiteheadové. Výrok soudu, jakožto legální verdikt, udělil tutéž morální lekci, kterou film Cecilia Hepwortha *Pes zachránce* (Rescued By Rover, 1905) prezentuje jako umělecké téma: majetek vládnoucí třídy, proľhanost, žárlivost a bezzásadovost majetkuchtivé nižší třídy. Zásadní je zde význam takových fabulačních momentů, jako je věrný Rover z filmu a naproti tomu sociální pracovníci jako povýšenecký Sorkow, s ústřední rolí manžela jako patriarchy schopného řídit ústavu a tedy i ústavu své rodiny. Když se nyní odehrála jako simulace, tato moralita na sebe bere podobu vlastní skutečnosti. Lidé trpí a padají rány. Životy jsou nenapravitelně zasaženy, ba dokonce i nenapravitelně stvořeny. Baby M. je dítě počaté jako zboží určené k prodeji, aby vyplnilo mezeru v sémantickém diskursu patriarchálnosti.

Soudce ovšem sehrál v tomto procesu zásadní roli, pokud jde o výsledek. Jeho centralismus je signálem významu daného materiálu, ve kterém se vedou na půdě práva takovéto diskursivní bitky. Nicos Poulantzas<sup>27)</sup> dovozuje, že juristicko-politický základ je dominantní, určující oblastí dnešního ideologického boje. Právo ustavuje a potvrzuje konceptuální rámec, ve kterém pojmy jako „svobodný a rovnoprávný“, obdařený „právy“ a „povinnostmi“ figurují na šachovnici, která určuje úroveň legálních oprávněných prostředků a řádného procesu. Tyto ustavující koncepty *individualit*, s právem vstupovat do vztahů a závazků k jiným a zase z nich vystupovat, podle jeho tvrzení podporují součinnost ostatních ideologicky relevantních oblastí občanské společnosti. Otázka, zda juristicko-politické opravdu je či není podpůrnou osou ideologických sporů, je nepochybně ústřední zónou konfliktu, kde byly vybojovány některé hlavní změny v naší koncepci metafor, jako člověk versus počítač, realita versus simulace. Přepřacování pojmů copyrightu a patentového práva, které přivodila konstrukce počítačového čipu, počítačového softwaru a genového inženýrství, ozřejmuje proces, ve kterém dosud převažující ideologie usilovala o záchranu sebe samé tváří v tvář nutnosti historické změny.

Konceptuální metafory se hmatatelně ztělesňují pomocí diskursivních praktik a institucionálního aparátu. Takovéto postupy propůjčují oné metafoře historickou váhu a ideologickou sílu. Hmatatelné ztělesnění bylo vždy vědomým cílem kybernetické imaginace, ve které abstraktní pojmy byly vtěleny přímo do logiky a elektronických obvodů materiálního substrátu, rozmístěného tak, aby dosáhl výsledných specifických forem jako počítač, protiletectký samonaváděcí systém nebo robotová montážní linka. Takovéto materiální objekty vybavené automatizovanými, ale inteligentními kapacitami, vstupují do naší kultury jako mj. zboží artefakty. Jako zvláštní kategorie objektů vyžadují tyto cyborgové zprůhlednění svého legálního statusu. Jaká vlastnická práva se k nim vztahují? Mohou být předmětem copyrightu, patentu, mohou být chráněny tajnými obchodními smlouvami; mohou samy, jako automatizované, ale inteligentní entity vyžadovat legální práva, vyhrazena dříve jen lidem či ostatním živým věcem podle modelu příbuzného tomu, jenž byl aplikován na oblast zoologie?

Odpovědi na tyto otázky nepadají z nebe. Jsou výsledkem boje, střetávání sil a různých snah, ať rozpačitých či přesvědčivých, těch lidí, jejichž úkolem je tvořit

27) Nicos Poulantzas, *Political Power and Social Class*. London 1975, s. 211-214.



a regulovat právo. Nové kategorie objektů nezískávají ochranu patentového či copyrightového práva automaticky. Jedním z důvodů je, že federální právo Spojených států, kterým se převážně zabývám ve svém výzkumu v této otázce, a Ústava žárlivě střeží právo jedince na soukromé vlastnictví výrobních prostředků a současně přísně zamezuje všem nenáležitým formám monopolní kontroly. V Ústavě se uvádí: „Kongres nechť má moc..., aby podporoval rozvoj věd a užitečných umění tím, že zajišťuje autorům a vynálezci po omezenou dobu výlučná práva jak na jejich spisy, tak na jejich objevy“. Odtud ochrana intelektuálního majetku (copyright a trademark) nebo průmyslového a technologického majetku (patenty) vytvořila útočiště vlastnictví uvnitř širších principů „volného toku“ myšlenek a volného přístupu ke zdrojům přírodního bohatství.

Kybernetický organismus vyvrací ovšem rozdíl mezi intelektuálním a technologickým majetkem. Počítač i geneticky konstruovaná buňka „může být dočasně či stále programována, aby prováděla mnoho různých nezávislých úkonů.“<sup>28)</sup> Kybernetická metafora nám zajisté dovoluje zacházet s buňkou a s počítačem jako se zdroji téhož problému. Jak si povšiml autor jedné právníkové stati, „Ribozóm, podobně jako počítač, může provádět jakékoli řetězce pořadajících instrukcí a může sám syntetizovat v principu neomezený počet různých organických sloučenin, včetně těch, které jsou vitální pro život, stejně jako látek, které nebyly ještě vynalezeny.“<sup>29)</sup> Jaké právníkové diskuse doprovázely boj o vlastnickou kontrolu těchto cyborgů?

Pokud jde o ochranu patentů, v úvahu přicházejí pouze jednoznačně původní, osobitá, praktická užití „přirozeného práva“, jež nejsou nasnadě, což je princip pevně zakotvený v telefonních procesech z roku 1888, kdy Nejvyšší soud ostře rozlišil mezi elektřinou samotnou, jako tím, co nelze patentovat, neboť je to „přírodní síla“, a telefonem aplikujícím elektřinu, který je „novým specifickým stavem nenacházejícím se v přírodě a sloužícím k přenosu vokálních či jiných zvuků.“

Případy z poslední doby dovedly tuto otázku dále tím, že se tázaly, zda „inteligentní systémy“ mohou být chráněny patentem, a pokud ano, jaké specifické prvky takového systému jsou k ochraně způsobilé. Všeobecně a snad i ironicky řečeno, Nejvyšší soud Spojených států byl více nakloněn poskytovat ochranu konstrukci nových forem života – viz např. experimenty s DNK – než rozvoji počítačového softwaru. V případě *Diamond v. Chakrabatry* (1980) Nejvyšší soud rozhodl ve prospěch patentové ochrany Chakrabatryho, který vyvinul novou bakteriální formu schopnou degradovat určité ropné deriváty, se zamýšleným užitím v oblasti čištění ropných skvrn na moři. V jiných,

28) James J. Myrick – James A. Sprowl, *Patent Law for Programmed Computers and Programmed Life Forms*. „American Bar Association Journal“ 1982, č. 68, s. 120.

29) Tamtéž, s. 121. Několik dalších podstatných statí obsahuje: *Biotechnology: Patent Law Developments in Great Britain and the United States*. „Boston College International and Comparative Law Review“ 1983, č. 6, s. 563-590; *Can a Computer Be an Author? Copyright Aspects of Artificial Intelligence*. „Communication/Entertainment Law Journal“ 1982, č. 4, s. 707-747; Peter A. Frich, *Copyright Protection for Computer Programs in Read Only Memory Chips*. „Hofstra Law Review“ 1982, č. 11, s. 329-370; *Patents on Algorithms, Discoveries and Scientific Principles*. „Idea“ 1983, č. 24, s. 21-39; S. Hewitt, *Protection of Works Created By Use of Computers*. „New Law Journal“ 1983, č. 133, s. 235-237; E. N. Kramsky, *Video Games: Our Legal System Grapples with a Social Phenomenon*. „Journal of the Patent Office Society“ 1982, č. 64, s. 335-351.

dřívějších případech Nejvyšší soud odepřel patentovou ochranu počítačovému softwaru. V případě *Gottschalk v. Benson* (1972) a *Parker v. Flook* (1979) soud zastával názor, že počítačové programy jsou pouhými algoritmy, tj. prostými postupnými matematickými procedurami rozvíjenými krok za krokem, a jako takové že se blíží spíše všeobecným principům či konceptům, než osobitě aplikaci, jež není nasnadě. Tato rozhodnutí pomáhala vyvolávat četná odvolání jakožto legislativního léku pro neudržitelnou situaci (pro ty, kteří měli nezczizitelnou účast na prodejnosti počítačových programů). V roce 1980 Kongres schválil Zákon o softwaru zaručující jistou ochranu, kterou dosud judikatura odmítala poskytnout, přesto však nechával mnoho otázek neřešených. Následoval zákon o ochraně polovodičových čipů s novou formou *sui generis* ochrany pro čipové masky (chemická schémata, ze kterých jsou čipy vyráběny). Ačkoli nešlo o copyright či patent, tato ochrana byla poskytnuta na deset let (tedy méně než copyright) a vyžadovala méně osobitosti návrhu, než vyžadoval patentový zákon. V tomto případě právo kopíruje vlastnost simulace „přicházející odnikud“. Periodikum *The Minnesota Law Review* v roce 1985 je věnováno sympoziu o této nové formě legální ochrany pro duševní, ale též průmyslové vlastnictví.

Zákon o softwaru započal s erozí základní odlišnosti copyrightu a patentu tím, že dovozoval, že užitečné objekty jsou způsobilé nárokovat ochranu. V takových případech jako *Diamond v. Diehr* (1981) byl soud toho mínění, že „jestliže žádost obsahující matematické vzorce implementuje či aplikuje tyto vzorce do struktury či procesu, který, pokud je nazíráme jako celek, provádí jistou funkci, k jejíž ochraně byl patentový zákon vyvinut (např. převod či redukce jistého článku do jiného stavu), pak tento nárok vyhovuje požadavkům kladeným na copyrightovou ochranu.“

Tento náález kolidoval s jádrem soudního výroku dlouho se vlekoucího sporu *White-Smith Music Publishing Company v. Apollo Company* z roku 1908, kde Nejvyšší soud rozhodl, že hrací klavírní váleček nebyl způsobilý pro copyrightovou ochranu v souvislosti se záznamem hudby, kterou duplikoval. Válečkový záznam byl považován spíše za část stroje, než za výraz jakési myšlenky. Rozdíl byl formulován podle kódu viditelného: copyrightovatelný text musí být vizuálně přístupný lidskému oku a musí „zprostředkovávat každé osobě, jež si ho prohlíží, ideu ztělesněnou v originálu.“<sup>30)</sup>

Smyslem copyrightu je poskytovat ekonomický popud k uvádění nových myšlenek na trh. Copyright nechrání myšlenky, procesy, procedury, systémy nebo metody, pouze specifická ztělesnění takových věcí. (Knížka o vyšívání by mohla obdržet copyright, ale proces samotného vyšívání nikoli.) Podobně copyright nemůže chránit užitečné předměty či vynálezy. Jestliže určitý objekt má vnitřně užitečnou funkci, nemůže obdržet copyright. Užitečné objekty mohou být patentovány pokud jsou dostatečně původní anebo chráněny tajnými obchodními smlouvami. Například určitá textura látky by mohla obdržet copyright jako specifické konkrétní podání formy. Bylo by to „původní autorské dílo“ pevně vázané na hmatatelný textilní nosič a „autor“ by měl právo ukazovat jej jako ornamentální či umělecký objekt bez obav z imitace. Ale tentýž návrh látky, jestliže má už formu šatů, nemůže být copyrightován, jelikož je to už užitný objekt. Ani šaty, ani jejich součást nemohou obdržet copyright. Ostatním je do-

30) Srov. též. P. A u f r i c h t i g, c. d., s. 329-370.

voleno napodobovat jejich vzhled, protože hlavním cílem (podle práva, jež ne vždy přihlíží k módě) je produkovat užitný objekt, jehož smyslem je poskytovat tělesu, jež obsahuje, ochranu před jistým stupněm soukromí.

A co si tedy počít s videohrou? Je to původní autorské dílo? Je po smyslu užitečné? Jestliže může nárokovat copyright, jaký jeho element či aspekt by, přesně vzato, měl tento copyright obdržet? Proces technické reprodukce zajišťoval, že registrace copyrightu už jedné kopie díla automaticky představovala ochranu pro všechny jeho duplikáty. Dokonce i takové tradiční hry jako *Monopoly*, které mohou vést po každé hře k jinému výsledku, jsou jedna s druhou identické, co do jejich fyzického, viditelného aspektu. Ale jediný viditelný aspekt videohry je videodisplej. Tento displej je nanejvýš pomíjivý a proměňuje se do nejmenšího detailu při každém novém průběhu hry. Pro hru jako je Pac-Man by jakákoli zmínka o pronásledování či pronásledování bludištěm byla příliš všeobecná. Podobně jako zmínka o westernu či melodramatickém televizním seriálu je příliš široká pro nárokování copyrightu. Namísto otázky po klíči nastupuje otázka, jestli všeobecnému nápadu, například pronásledování, je dán konkrétní, nezaměnitelný výraz. Vypracování takovéto distinkce nicméně propůjčuje vzhled do míry odlišnosti mezi technickou reprodukcí a kybernetickými systémy, které americké právo povoluje.

Pro videohry jako Pac-Man byl vyvinut copyright, který poskytuje ochranu vnější manifestaci příslušného softwarového programu. Registrace copyrightu neobsahuje ukládání algoritmů strukturujících software ROM-ového čipu, ve kterém jsou uloženy. Místo toho vyžaduje, aby videopáska se hrou byla uložena v přehrávacím modu.<sup>31)</sup>

Odvolává se na podmínku, že se copyright týká „původních autorských děl fixovaných na jakýkoli hmatatelný nosič“, Federální okresní soudy (Federal District Courts) dospěly k závěru, že kreativita, jejímž smyslem je prezentovat videodisplej, zakládá uznatelné autorství a při každém opakování specifických aspektů vizuálních scén, tak jak se projevují od jednoho průběhu hry ke druhé, dochází k „fixaci“. Ale stanovení toho, co přesně zakládá opakování, není jednoduchá záležitost, neboť při hře dochází k velmi jemným odchylkám. Například v procesu Atari v. North American Philips Consumer Electronics Corp. (1981) jeden Okresní soud popřel porušení copyrightu Pac-Mana od firmy Atari žalovanou stranou, K. C. Munchkinem. Toto rozhodnutí se opíralo o řadu specifických odlišností mezi hrami, a to i přes jejich povšechnou příbuznost. V rozkladu soud poznamenal, že postava Munchkina se na rozdíl od Pac-Mana „obrací k divákovi spíše čelem než z profilu“. K. C. Munchkin se hýbe v bočním záběru, ale když se zastaví, „otočí se k divákovi čelem s dalším úsměvem na tváři“. Hlavní postava je tak vytvořena jakožto určitá osobnost, na rozdíl od centrální postavy Pac-Mana. K. C. Munchkin má mohutné přežvýkující čelisti, které jsou „strašidelnější“ než jsou šotci u Pac-Mana. Mají delší nohy a pohybují se dramatictější a oči mají prázdné – což jsou všechno rysy, které chybějí u Pac-Mana.

Tento názor byl nicméně zvrácen. V procesu Atari v. North American Philips (1982) soud sedmého obvodu (Seventh Circuit Court) shledal, že výrazná distinkce Pac-Mana spočívá v expozici zcela zvláštního druhu pronásledování pomocí „žroutů“ a „duchů“,

31) E. N. K r a m s k y, c. d., s. 342.



a poskytl tak širokou ochranu této hře, tím, že ji přirovnal filmovému žánru či subžánru. Obvodní soud shledal, že Munchkinovo hltání a mizení je „flagrantně podobné“ a zbavil tak Munchkina hlavního zdroje jeho přitažlivosti a prodejnosti: „Videohry, na rozdíl od uměleckého malířství či jiných audiovizuálních děl, se vtírají do přízně publika, které je dost přehlízivé, pokud jde o jemné rozdíly v uměleckém výrazu. Hlavní půvab hry jako Pac-Man spočívá v stimulaci díky intenzivnímu soutěžení. Osoba, která je uváděna do transu během hry „inklinuje k tomu, aby snadno přehlížela“ mnohé menší, detailnější rozdíly a „považovala jejich estetický půvab za rovnocenný“.<sup>32)</sup>

V tomto svém rozhodnutí soud kladl důraz na proces absorbce a zpětné vazby, udržovaný automatizovaným, ale inteligentním systémem, který je schopen simulovat realitu pronásledování. Rozhodnutí představuje pozoruhodný soubor postřehů. Fetišizace obrazu jako objektu touhy se transformuje ve fetišizaci procesu jako objektu touhy. To silně zdůrazňuje stejně tak stav hráčovy mysli, jako exaktní vizuální kvality reprezentace hry. („Osoba, která je v transu při videohře.“)

V těchto případech soudy zřetelně uznávaly potřebu zaručit výlučná práva autorům a vynálezci (a společnostem, jež je zaměstnávají) ve prospěch jejich objevů. Souběžně s tím sloužilo toto uznání k legalizaci kybernetických metafor a k renormalizaci politicko-právního aparátu, pokud jde o otázku: kdo má mít právo kontroly nad kybernetickým systémem, jehož jsme součástí? Celkově řečeno, tyto soudní výroky hromadně navracely tuto kontrolu jednotlivému vlastníkově tím, že uvedly to, co je potenciálně rozkladné, opět do souladu se sociální formací, již hrozil rozpad.

Takováto rozhodnutí mohou vyžadovat jiné uspořádání samotného právního rámce a jeho legitimizujícího diskursu. Paula Samuelsonová identifikuje rozměr transformace, o kterou zde jde, velmi výmluvně. „Je nutné přepodstatnit copyright a patent tak, že osvobodí systémy od historických subjektů, na které byly aplikovány. Je nutné znovu uvažovat o legálních formách, zredukovat je na esenciálnější základnu a zregulovat adekvátně tomu jejich předpisy. Je nutné přebudovat sociální smlouvu, kterou nyní odrážejí.“<sup>33)</sup>

Jestliže snahy získat vlastnickou kontrolu nad čipovými maskami počítače, softwaru a videoher nabídlý poněkud radikální výzvu zleva, nemůže být totéž řečeno o bakteriích a dětech, protože zdroje vlastnictví, které povstaly s novými formami umělého života a umělé prototypy, ve které je sociální smlouva vetkána do diskursivních formací, procházejí masivní transformací.

Trochu nepochopitelná snaha po dokonalém ovládnutí věci, typicky mužské napětí při hraní videoher, při Hvězdných válkách, plynoucí z reality simulace (invazí, náletů a válek), z maskulinní potřeby autonomie a kontroly, tak, jak to odpovídá logice kapitalistického trhu, se dramaticky ozřejmuje, jestliže pohlédneme na umělou reprodukci lidského života. Člověk jako metaforický, automatizovaný, ale inteligentní systém se stává zcela explicitním, jakmile se lidský organismus sám o sobě stane produktem plánovaného inženýrství.

32) 214 US PQ 33, 7th Cir, 1982, s. 33, 42, 43.

33) Paula Samuelson, *Creating a New Kind of Intellectual Property: Applying the Lessons of the Chip Law To Computer Programs*. „Minnesota Law Review“ 1985, č. 70, s. 502.



Gamety, embrya a plody se stávají, podobně jako ostatní formy konstruované intelligence, které již získaly legální status, „děťmi v očekávání“, podléhající nyní pravidlům a procedurám zbožní směny. Lidský život, třeba takové Baby M., se stává v každém smyslu zbožním artefaktem, tedy potenciálně předmětem smlouvy, subjektem podléhajícím vlastnické kontrole těch, kdož si najímají dělohu, či spíše testovací zkuševnu, v níž tyto entity procházejí graviditou.

Jak pravil jeden expert na konstrukci lidských prototypů, reprodukce v laboratoři je záměrná, volená, cílená a kontrolovaná a je proto lidštější než koitus se všemi svými vrtochy a prvky náhody.<sup>34)</sup> Takováto konstrukce stvrzuje právo „smluvní strany“, aby „provedla pozitivní kroky ve snaze zvýšit pravděpodobnost toho, že potomek bude mít žádané charakteristiky“, stejně tak jako opačné právo zrušit či ukončit vývoj potomka s nežádoucími charakteristikami.<sup>35)</sup> Ale to, oč tu zásadně jde, se nezdá být věcí osobní volby, ale moci a ekonomického postavení. Tyto příležitosti vytěsňují reprodukci z domácího života, soukromé sféry a rodinných vztahů až někam na bázi samotné výroby, a to prostřednictvím lékařských specialistů v prostředí klinik a zbožních vztahů. Tento posun poskytuje nyní mužům, kteří si dříve užívali privilegia zaplatit za své sexuální potěšení bez obav z následků, novou příležitost připlatit si na své hereditární požadavky bez obav ze sexuálního požitku.

Tyto „konstruované plody“ a děti se stávají natolik reálnými lidskými bytostmi, že jejich původ jako zboží, to, že jsou kupováni a prodáváni, může být snadno zatemněn. Stali se z nich perfektní cyborgové. Podobně jako u ostatních případů, ve kterých se metafora stává příkazem a vystupuje ze své kulturní tvářnosti, musíme se i zde tázat, komu to prospívá, kdo z toho má zisk a kdo tím trpí. Musíme se tázat, co všechno je v sázce a jak mohlo dojít k tomuto boji a soutěži. Jaké nástroje máme k dispozici a k jaké koncepci člověka se přikloníme? K té, která zpochybňuje materializaci, redukci na zbožní podstatu, na vzorce svrchované kontroly, ozřejmující člověka jako cyborga, cyborga jako člověka, simulaci reality a realitu simulace?

Stejně jako normalizace kybernetické metafory co vědeckého paradigmatu nebo legalizace soukromého vlastnictví kybernetických systémů, (i když jejich substrát je náhodou živý organismus), oprávnění k hierarchizované kontrole kybernetického aparátu, nabývá rétorické formy, protože je ve své podstatě ideologickým argumentem. Nesouhlas se ozývá zejména ze strany těch, kteří se ukazují být predestinováni k tomu, aby byli kontrolováni „osvobodivou silou“ nových kybernetických technologií. Ale není žádná taková aréna, kde budou samotné technologie určujícími. V jednom každém případě ideologické soutěže zjistíme, že ambivalence mezi kybernetickou technologií vyžadují řešení na fundamentálnější bázi: v oblasti zasvěcené sociálním teoriím moci.

34) Christine Overall, *Pluck a Fetus From its Womb: A Critique of Current Attitudes Toward the Embryo/Fetus*. „University of Western Ontario Law Review“ 24, 1986, č. 1, s. 6-7.

35) Tamtéž, s. 7.

### Účel, systém, moc: transformativní materiál versus konzervativní postup

Osvobození od jakéhokoli doslovného denotátu jdoucího za simulaci, stejně jako osvobození od kulturní tradice spojené s auroou a rituálem, způsobuje, že aktuální proces konstruování významů a sociální reality probíhá v ostřejším světle. Toto osvobození rozrušuje také renesanční koncept individua. „Čitelní a charakterističtí“ lidé snad mohou být, *conditio sine qua non* pro industriální ekonomiku založenou na prodeji pracovní síly, ale vzájemně na sobě závislí cyborgové se mohou stát vyšší prioritou pro postindustriální, postmoderní ekonomiku. Ve věku kybernetických systémů samotné základy západní kultury a srdce její metafyzické tradice, individuum se svými inherentními dilematy, jako svobodná vůle versus determinismus, autonomie versus závislost atd. může být velmi dobře predestinováno jako znamení toho, že koncepty a tradice už nevyhovují.

Zkoumání technické reprodukce, které Benjamin připouští – schopnost abstrahovat od věcí a znovu je uspořádat prostřednictvím filmového střihu, tohoto „dynamitu zlomku vteřiny“ – je kybernetickými systémy ještě dále rozšířena: to, co byly pouhé možnosti nebo pravděpodobnosti, manifestuje samo sebe v simulaci. Dynamit nanosekund vyhazuje do vzduchu limity naší vlastní duchovní krajiny. To, co podléhá apercepci, není jen relativismus sociálního řádu, a to, jak je umožněno osvobození od stávajícího řádu prostřednictvím jeho přestrukturování, ale také soubor systémových principů, který sám zavádí svůj pořádek, svou závislost na „síťových zprávách“ regulovaných na vyšších úrovních, aby vyhovovaly predefinovaným omezením. Zjišťujeme, jak díky této redefinici je možné osvobození od nich. Kybernetické systémy a cyborg jako lidská metafora zavrhuje dědictví, které oslavuje individuální svobodnou vůli a subjektivitu.

Jestliže v tomhle je osvobozující potenciál, zcela jistě není v nazírání sebe sama jako kolečka stroje či prvků rozsáhlé simulace, ale spíše v nazírání sebe sama jako části většího celku, který je samoregulující a schopný dlouho přežít. V současné době tento větší celek zůstává i nadále ovládán částmi, které spějí k hegemonii. Avšak sama apercepce kybernetického spojení, kde systém vládne částem, kde sociální kolektivita myslí vládne autonomnímu individualistickému ego, může také poskytovat příznivé koncepty nezbytné k decentralizaci kontroly a svržení hierarchie.

Vědomý účel řídí invenci a legalizaci kybernetických procesů. Z valné části sloužil tento účel logice kapitalismu, zbožní směně, ovládání a hierarchii. Touha po krátkodobém zisku či bezprostředních výsledcích upřednostňuje kritéria předpověditelnosti, spolehlivosti a kvantifikovatelnosti. Je ironií, že přežití systémů jako celku (celkový součet systému *plus* prostředí v globálním měřítku) se podřizuje bezprostřednějším zájmům. Jsme si i nadále zcela nevědomi toho, že celkový systém tento vědomý účel zatemňuje. To, že o tom přesto něco víme, ukazuje na přítomnost problému, jenž si naléhavě žádá řešení. Kybernetické systémové teorie již převážně vyřešily problémy kapitalistických systémů, které vykořisťují a vyčerpávají lidské a přírodní prostředí, místo aby uchovávaly obé.

Anthony Wilden provádí velmi významné zkoumání hry s nulovým celkovým součtem, zvané *Monopoly*. Cílem hry je vyhrát tím, že kontrolujeme podstatnou část prostředí, majetek a kapitál, který se rozmnožuje. Ale hra *Monopoly* a její intenzifikace racionálního vědomého účelu maskuje logiku toho, že je „pouhou hrou“, která selhává, je-li aplikována na otevřené ekosystémy. Wilden píše, „obvykle se nám nedaří pochopit, že hra *Monopoly* podporuje ideologii soutěže tím, že se zakládá na logické a ekologické absurditě. Předpokládá se, že vítězný hráč, poté, co spolykal všechny finanční zdroje svých protivníků, může přežít konec hry. Ve skutečnosti je to nemožné... Vítěz musí umřít, neboť v kontextu zdrojů, které hra poskytuje, spolykal všechno co mohl a neponechal ani kousek životního prostředí a ani jednoho ze svých protivníků, aby život mohl pokračovat.“<sup>36)</sup>

„Existuje takový objev“, píše Gregory Bateson v jednom ze svých poněkud apokalyptických esejů, „že člověk je jen součást větších systémů a že tato součást nikdy nemůže ovládat celek.“<sup>37)</sup> Kybernetická metafora vybízí k zkoumání účelu a logiky jakéhokoli daného systému ve srovnání s cíli většího ekosystému, v němž jednotkou přežití je přizpůsobivý organismus ve vztahu ke svému prostředí, nikoli monádové individuum nebo jakákoli jiná část konstruování sebe sama jakožto autonomního nebo jakožto „celku“.<sup>38)</sup> „Transgrese není negací záповědi, překračuje ji a završuje.“ Transgresivní a osvobozující potenciál, který Bataille nachází v porušování tabu a prohibici, a který Benjamin nachází v potenciálu technicky reprodukováných uměleckých děl, přetrvává ještě v jiné formě. Kybernetická metafora obsahuje zárodky rozšířené budoucnosti uvnitř převažujícího modelu, který nahrazuje část celkem, simulaci realitou, cyborga člověkem, vědomý účel odstředivým hledačstvím cíle totality – systém plus prostředí. Jde o to nikoli vyvrátit převažující kybernetický model, ale překročit jeho predefinované záповědi a limity pomocí dynamitu aperceptivních sil, jenž sám sebe hypostázoval.

Přeložil Ivan Žáček

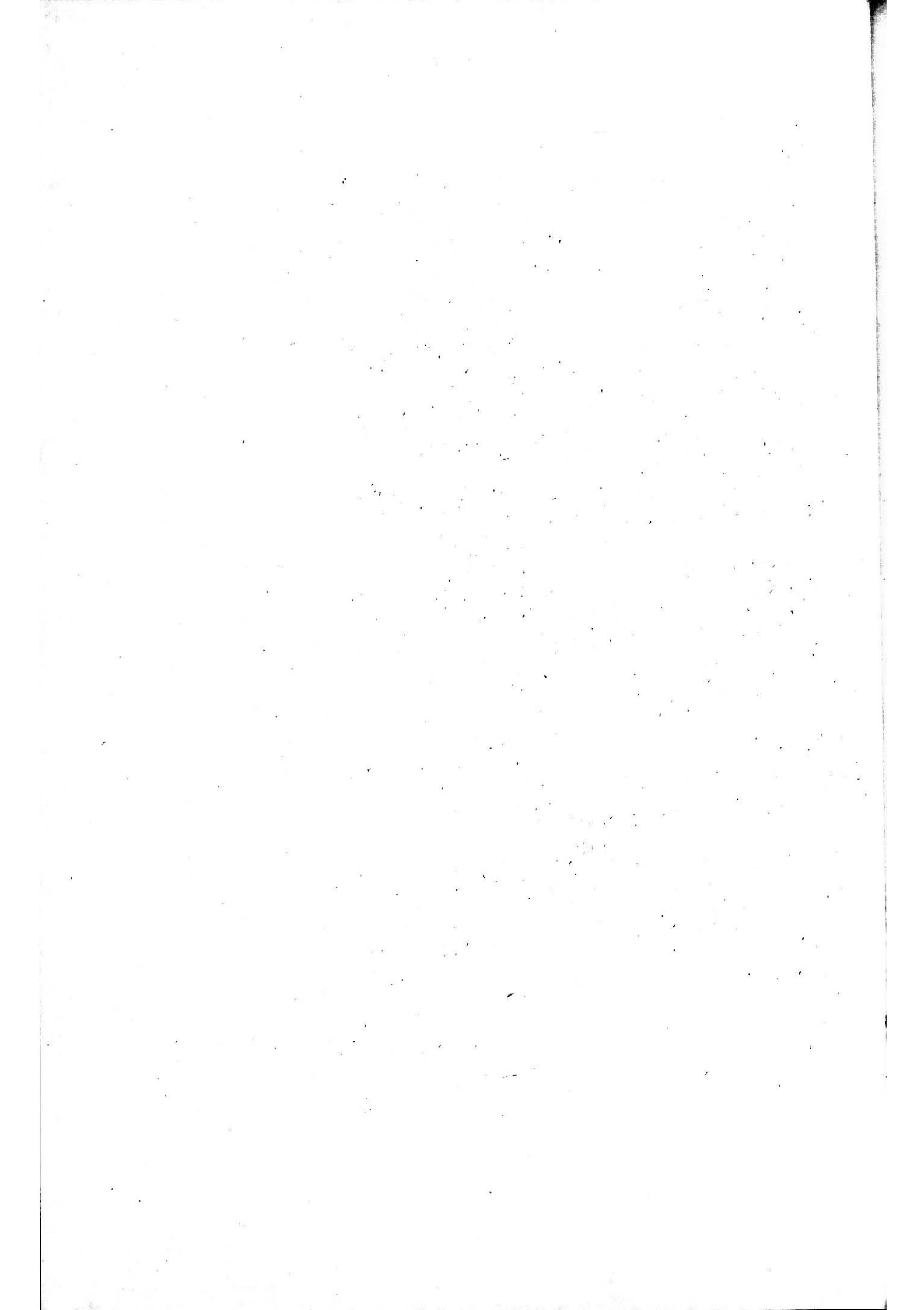
Český překlad studie *Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems* byl pořízen podle vydání ve finském filmologickém čtvrtletníku *Lähikuva* – 1988, č. 1-2, s. 4-16.

Redakce doplnila filmografické údaje.

36) Anthony Wilden, *Changing Frames of Order: Cybernetics and the Machina Mundi*. In: K. Woodward (Ed.), c. d., s. 240.

37) Gregory Bateson, *Conscious Purpose and Nature*. In: *Steps to an Ecology of Mind*, s. 437.

38) Gregory Bateson, *Style, Grace and Information in Primitive Art*. In: *Steps to an Ecology of Mind*, s. 145.





*Rozhovor*

**ROZHOVOR S CLAUDEM  
LÉVI-STRAUSSEM**

Michel Delahaye - Jacques Rivette

– *Chodíte do kina?*

– Chodíval jsem často, dnes už méně. Dokonce stále méně. Nemám tolik času, a pak – film se mi přestává líbit. Snad jsem se změnil, možná jsem zestárl anebo jsme se od sebe vzdálili.

– *V čem se film změnil?*

-- Býval bez problémů a představoval poměrně stejnorodé zboží vyzkoušené kvality. Člověk si byl víceméně jistý, jakého druhu potěšení se mu dostane. Mohlo to být lepší nebo horší, než jste čekali, ale nepociťovali jste nejistotu. Dneska jsou tu všelijaké školy a doktríny, nutí vás k výběru a mně osobně je to velmi nepříjemné.

– *Přitahovala vás prostoduchost a spontánnost filmů?*

– Ať už je to zásluha, nebo provinění, spíše než sám film mne přitahovalo jeho prostředí. Chodíval jsem hodně do kina v letech strávených v Americe; mohli jste v kteroukoliv denní hodinu vstoupit do sálku v Greenwich Village a našli jste tam – odpusťte ty podrobnosti – pohodlná křesla a poměrnou či úplnou samotu. Pokud šlo o představení, nebyli jste nijak nuceni k účasti, už díky jeho řemeslné povaze a na-prosté nepřítomnosti intelektuálních a estetických ambicí. Bylo to takové útočiště, kde se moderní člověk mohl nechat unášet obrazy anebo třeba snít. Míval jsem spoustu času, a produkce byla vlastně anonymní. Když chcete jít dneska na nějaký film, víte předem, že půjde o dílo mladé francouzské školy anebo o tradiční americký film (ten ostatně strašlivě upadl), nebo o italský... musíte přemýšlet, vybírat, rozhodovat se.

– *V „klasickém“ filmu se přece také projevovaly různé tendence.*

– Ano, ale nebylo třeba je brát v potaz, protože si samy sebe nebyly vědomy. Zdá se mi jako velký fenomén současnosti, jestliže film medituje sám o sobě a chce se určitým způsobem orientovat. Divák se zařazuje už tím, že vejde do kina; projevuje vstřícnost či nepřátelství. Musí být účasten.

– *Abychom užili Paulhanova výrazu, také film vstoupil do království „teroru“.*

– Právě. A dodal bych, že film se politizuje poněkud matoucím způsobem. Někdy se například ptám, zda postoje mladých filmařů nevyvěrají z jistého nepochopení či z potřeby odmítat rozdíly existující mezi filmovým výrazem a jinými uměleckými druhy. Abych to vysvětlil: Když si pořídím knihu, mohu jí věnovat množství času úměrné mému zájmu. Mohu prolétnout první a poslední stranu a odložit ji, případně ji číst jak se říká diagonálně. Mohu ji také číst deset minut, půl hodiny, hodinu, anebo v knize ležet týdny a měsíce. Tato svoboda je mi v kině odepřena. Jsem polapen a jen vejdu do sálu, už je ze mne vězeň na hodinu a půl nebo na dvě hodiny. Tento stav věcí by správně měl vylučovat privilegia, jichž si současní filmaři někdy dopřávají, pokud se jejich filmy podobají skicám v oblasti literatury či výtvarného umění. Povaha filmového představení předpokládá a vyžaduje stejně jako v hudbě díla završená a – nebojme se toho slova – vypiplaná. Ze strany diváka je vyžadován úplný čas a soustředění a měli bychom proto předpokládat nemenší úsilí a čas ze strany tvůrce. Dnešní filmy mne často rozčilují, pokud mám dojem, že jsem byl vyburcován bez dostatečného důvodu. Jaksi pro náčrtek.

– *Někdy jsou náčrtky nezbytné.*

– Máme na ně právo, pokud je nevypouštíme do komerčního okruhu a nevydáváme za hotové dílo. Nechť si filmaři točí náčrtky, promítají si je mezi sebou, diskutují o nich a třeba je i ukazují zlomku diváků, to rád připustím. Jsem ale proti rádoby nastolení paralely mezi filmovou a literární tvorbou, protože objektivní podmínky jsou v těchto dvou případech zcela odlišné.

– *Film by tedy neměl zapomínat, že je představením...*

– Představením nezbytné délky, a to nutně předpokládá vysokou řemeslnou dokonalost.

– *Nezdá se vám, že tyto spektakulární kvality mohou být například u současného amerického filmu v rozporu s ambicemi příznačnými pro moderní kinematografii?*

– Mám několik výhrad. Ne, že bych byl tak přísný; osobně mi každý barevný širokoúhlý film přináší fyzické potěšení, už pro šíři pohledu a průsvitnou přepychovost barev. Zřídka se mi vyloženě nelíbí western, pokud se odehrává v krásných exteriérech. Jenomže filmů tohoto typu ubývá: Stará americká komedie se rozplynula a v posledních letech poskytují americké filmy jen málokdy to prosté a nezkalené potěšení jako kdysi.

– *Líbí se vám něco ze současných amerických filmů?*

– *Piknik, Warlock, Sedm statečných...* Pokud jde o francouzské filmy, půjdu sice proti duchu Cahiers du Cinéma, ale stejně řeknu, že se mi vůbec nelíbí Godard. Naopak velmi ctím a obdivuji Resnais, třebaže mi jeho filmy nepřinášejí takové uspokojení, jaké bych si přál. Snad jen *Hirošima*. Po ní by následoval *Marienbad* a daleko za ním *Muriel*. Od Démyho se mi velice líbila *Lola*, trochu méně *Zátoka andělů*. V případě *Paraplíček ze Cherbourgu* mám ledacos pro i proti.

– *Takže se vám přece jen líbí některé filmy nové školy.*

– Jak kdy. Pokud zasluhují zájem, samozřejmě. Někdy z jiných než z obecně přijímaných důvodů. Například v *Hirošimě* mne myslím upoutalo něco zcela jiného než ostatní a možná i než co Resnais sám vědomě do filmu uložil. Veliká lyrická epopej o fenoménu města, patetický kontrast. Město vlídné a město šílené a démonické: Nevers a Hirošima. Každé z nich ilustruje historický modus stavu lidstva a to druhé, jehož hrůza je ve filmu mocně evokována, bohužel začíná být naším. Anekdotický a hrůzný dialog tu dokonce dostává nepředvídané ospravedlnění jakožto niterná součást této obludnosti ve chvíli, kdy samy obrazy opěvují Nevers.

*Marienbad* je filmem s oprávněnými předpoklady, ale provedení za nimi daleko pokulhává. Pro objasnění přechodů mezi přítomností a minulostí, mezi prožitým a a představivostí vystačí režisér s prostoduchými prostředky: rozličným osvětlením, s rozdíly v dekoracích a kostýmech. Filmu chybí přiměřená rétorika obsahující všechny příslušné figury.

*Muriel* je technicky vzato virtuózní mistrovské dílo (z hlediska volby záběru či střihu). A přece se mi tento film zdál dokonale „antifilmový“; přibližuje se pozoruhodnými oklikami předválečnému bulvárnímu divadlu. Hra Delphine Seyrigové občas připomíná výkony Gaby Morlayové a to má jistě svůj význam.

– *K záměrům Muriel možná patří právě taková kresba venkovských postav vycházející z vámi citovaného divadelního stylu.*

– Ano, ale to je potom antonioniovské řešení: Abychom ukázali, že život ubíjí, natočíme ubíjející film. Já si naopak myslím, že ten film, který nám poukáže na minimální lpění na existenci, bude natočen strhujícími prostředky. Pokud jde o *Muriel*: kresba průměrnosti nevyžaduje průměrný jazyk. Navíc není jazyk *Muriel* jen průměrný, ale i zatěžující.

– *Právě jste mezi svými oblíbenými filmy uvedl Piknik. Nalezl jste v něm kromě potěšení i jakousi americkou pravdu?*

– Do všech mých úsudků o amerických filmech nevyhnutelně zasahuje skutečnost, že jsem v Americe prožil několik let, a to velmi intenzívně, a že mne silně přitahuje

všechno, co mi tu dobu připomíná. Ale o to nejde. Jde o prvek „velké opery“, právě on mi tak chybí v moderním filmu, jemuž bych ho tolik přál, se všemi áriemi a recitativy, s mistrovskými sóly, sborem a orchestrem. Zdá se mi, že jedině film by byl mohl poskytnout velkým operním autorům to, co chtěli, co začali a co předjímal. Jedině skrze něj by mohli díky technice, osvětlení, střihu a podobně ukázat podstatu snění a učinit ji přijatelnou. V mých očích patří k největším opomenutím kinematografie, že jsme se dosud nedočkali operního repertoáru natočeného s plným nasazením všech filmových prostředků. V barvách, na širokém plátně, s herci, kteří se vyznají v tanci i pantomimě, přirozeně za pomoci playbacku, protože by zpívali ti největší pěvci doprovázení nejlepšími orchestry. Bylo by to pokračování mélièsovské tradice, příliš krátké na můj vkus. Tak bychom konečně doopravdy viděli vstupovat bohy do jejich sídel nebeskými branami, cválat koně v oblacích a plout sirény v mořských hlubinách. To všechno by nám film mohl ukázat a přesvědčit nás o tom. Především tohle od něj čekám.

– *Opravdu, při představení Vojcka v Palais Garnier, uvažujeme celou dobu o filmu, jaký mohl a měl vzniknout podle Bergova přání...*

– To, co nám ukazují na operním jevišti, je ubohé, prostě ubohé ve srovnání s tím, co by dovoloval film.

– *Ted' je možná příležitost vrátit se k Jacquesovi Démymu, o němž jste se před chvílí zmínil.*

– Řekl jsem, že se mi líbila *Lola*. Podle mne je to dokonalý úspěch, ne ovšem opera, ale pohádka, a to díky Jacquesovi Démymu a skvělému výkonu Anouk Aiméeové. Nikdy jsem nikoho neviděl do té míry být svou postavou. Pokud jde o *Paraplíčka*, film je po celou dobu velice hezký na pohled, ale tento úsudek zahrnuje určitou kritiku. Je to dílo filmového výtvarníka a cítíme, kolik to dalo práce. Nebylo pro mne nesnesitelné, že film byl zpíván – k tomu se ještě vrátím, ale vadily mi nedostatky partitury, z níž cítím, že nechce být melodická, jenže zbytečně útočí na nejzákladnější pravidla francouzské prosodie, a přestože je film zpíván na playback, nejsou zpěváci díky tomu schopni posadit hlas. Naopak je třeba vyzdvihnout skutečný objev, jímž je užití napolo zpívaného recitativu nutícího herce zpomalit a stylizovat hru a tak se paradoxně navracet ke strnulosti německého filmu. Touto oklikou jsou obraz a zvuk nanovo rozkládány a hra se naplňuje novým významem. Film dozajista nevyčerpal toto zřídlo, v němž možná nalezne schopnost obnovy.

– *Démy a Legrand hledali souznění a dosáhli zřejmě naopak maximálního rozložení prvků.*

– Možná byl právě tady objeven nepředvídaný prostředek, jak vyřešit protiklady mluveného filmu.



– *Taková Píseň moře nebo Ohnivá léta musela váš operní vkus uspokojit.*

– Neviděl jsem ty filmy, ale pokusím se o to. Musím říci, že sovětský film sotva znám. Ani ne tak z nepřátelství k politickému systému, ale tolik se bojím velkých citů, že se jim raději vyhnu. Ostatně netoužím spatřit na plátně operu veristickou, ale dokonale pohádkovou.

– *Viscontiho filmy se vám bezpochyby líbily?*

– *Vášeň* se mi zdála obdivuhodná, a tak jsem šel na *Geparda*, a to mne znechutilo. Myslíte, že *Vášeň* představuje ve Viscontiho díle výjimku?

– *Anebo Gepard? Aspoň doufejme...*

– Rozhodně nemám důvěru k někomu, kdo natočí *Geparda*, tedy vlastně *Jih proti Severu* po dvaceti letech.

– *Zřejmě silně pochybujete o možnostech vyplývajících pro film z jisté "modernosti". Zdá se vám snad vůbec nežádoucí?*

– Nezdá. Mým důvodem je skutečnost, že naši současníci často kladou do mylného protikladu modernost a dobře udělanou práci. Jenže já vůbec nechápu, proč by dílo zároveň nemohlo být završené a svědčit o vybraných znalostech a zároveň vypadat velice moderně. Z tohoto hlediska jsou Resnaisovy filmy nejslibnější, jakkoliv mi provedení zatím nepřipadá být na úrovni autorových záměrů a plánů.

– *Což nás navrací k tématu filmařovy zodpovědnosti.*

– Film má více rozměrů nežli malba nebo literatura a z tohoto hlediska se mi nezdá souměřitelný s hudbou, tím spíše, že ve filmu bývá hudba přítomna, ačkoliv film využívá i jiných dimenzí. O to více je filmové dílo omezeno, neboť musí splňovat příliš mnoho nároků. Malíř má právo načrtnout obraz během tří minut a já, divák, mám přiměřené právo nevěnovat mu více než tři vteřiny. Filmař a jeho divák jsou na tom jinak. Film se odehrává v čase. Obraz mohu obsáhnout jediným pohledem, ale film mne ovládne až do konce promítání.

– *Abychom se vrátili k modernosti: Nemyslíte, že filmaři naučili publikum novým návykům, z nichž může těžit každý film, ať už je moderní či nikoliv?*

– Takový zlom byl nevyhnutelný, bylo třeba rozbít všelijaké akademismy, do nichž film zabředl. Možná to byl počín, jehož hodnota byla destruktivní, stejně jako u dadaismu, ale i tak prospěšná. To ovšem nesmí trvat příliš dlouho a na troskách se musí stavět.

– *Dříve se film obracel k obecnstvu chápanému jako celek. Dnes se stále zřetelněji obrací k o b e c e n s t v ů m.*

– Objektivně a z hlediska historického vývoje filmu toho nelituji. Je to normální a zřejmě plodné. Líto je mi to jedině, když se postavím do vztahu k jistému okamžiku naší civilizace, kdy se film vyznačoval výjimečným rustikálním půvabem. Byl to film, jehož přednosti si neuvědomovali ti, kdo je vytvářeli a byli jsme tedy svědky původního, "surového" umění. Ovšem, "surovým uměním" nemohl film zůstat věčně, protože z vlastní přirozenosti proti tomu pracoval. V žádném případě to nemohlo vydržet, jelikož technická zdokonalení mu vlastně vnutila cvičení ve svobodě a filmařům dovolila, aby si dělali, co chtějí. Veliká díla jsou ale vždycky ta, u nichž jsou překážky úměrné velikosti plánů a někdy dokonce větší.

– *Domníváte se, že v moderním světě se nějaká forma „surového umění“ – ať už ve filmu či jinde – může ještě objevit? Nezabráňuje tomu suma vědomostí nashromážděných o umění?*

– Podle mého názoru je to možné, jen dojde-li k velkému technickému objevu, stejně nepředvídatelnému ve svých důsledcích jako sám vynález kinematografie.

– *A tuto roli zřejmě televize nesehraje...*

– Ano, zdá se mi, že televize může stěží být něčím víc, než informačním prostředkem či imitací kina a divadla. Na rozdíl od rádia není ani schopna poskytnout úplný zážitek z hudby a vždycky zprostředkuje pouze částečnou a zmenšenou podívanou.

– *Jeden druh filmu velice zřetelně odhaluje právě onu vůli reflektovat původní, surové. Je to cinéma vérité.*

– Poměrně dobře ho znám, protože se vyvíjelo v prostředích blízkých etnologii. Je ale třeba rozlišovat dva aspekty: Pouze etnografický dokument je hoden označení cinéma vérité a natočí-li ho Rouch, bývá obdivuhodný. Pokud jde o takzvané cinéma vérité prohlašující se za odhalovatele společnosti, pokládám ho za hloupost, ať už vědomou či nevědomou, neboť postup v těchto filmech bývá následující: Začíná se s diváky, pokračuje se spoluspiklenci a končí s kamarády. Nakonec máme uvěřit, že se po celou dobu nic nezměnilo.

– *Možná právě Rouch si v daném systému uchoval nejvyšší míru autenticity nakonec i v Letní kronice, ve svém nejzpochybňovanějším filmu...*

– Mám Roucha rád a obdivuji ho, ale když v *Letní kronice* dojde k vysvětlování mezi milenci způsobem, jako by si nebyli vědomi kamery před nose a magnetofonu u nohou, je pravdivost pryč. Cinéma vérité uznávám, ale ze stejného důvodu jako etnologovy nebo sociologovy zápisky užívané v terénu. My ovšem své zápisky neuveřejňujeme, slouží nám pro vnitřní potřebu.

– *Ve filmech Já, černoch a Lidská pyramida Rouch přece ospravedlňuje svazek mezi cinéma vérité a etnografickými filmy.*

– Tyhle dva filmy, to je pseudocinéma vérité a jen z nepatrné části etnograficky film v úzkém slova smyslu, tedy film dokumentární. *Já, černoch a Lidská pyramida* vycházejí z přizpůsobené skutečnosti, zcela neomluvitelné tím spíše, že je ukazována jako skutečnost pravá. Pokud by šlo o hraný film obsahující málo či mnoho skutečnosti, ještě prosím. Ale když film skutečnost předstírá a pak se do něj přidá sotva atom fikce, v mých očích ho to znehodnocuje.

– *Jenomže Rouch přiznává pravidla hry, i to, že se jedná o hru. Jde o reálnou výchozí situaci oživenou zásahem fikce. To přece mění situaci?*

– Pokud by šlo o fikci, dopadla by zřejmě lépe s profesionálními herci, scénářem a režii. A jestliže jde o hru, pak je podvedena právě pravda této hry, abychom uvěřili pravdě mimo hru. Nápad se mi zdá nepřijatelný a výsledek mě nezajímá.

– *Copak se k pravdivosti nemůžeme znovu dopracovat hrou s fikcí a spojováním záběrů?*

– Příliš ctím pravdu, než abych třeba jen na okamžik připustil, že může být prostituována fikcí.

– *Jakmile začneme vybírat záběry pro hrubý sestřih, zradíme pravdu okamžitě. I etnolog je nucen „vybírat“ pro svůj film – zapsník.*

– Střih existuje v celém vědeckém díle, a kdybychom vás poslechli, nebyla by nakonec věda možná. Důležité je uvědomit si, zda se střih provádí v zájmu skutečnosti, nebo fikce. Protože všechno, co jsem ze cinéma vérité viděl, nasvědčuje, že se kloní k tomu druhému. Proč? Protože skutečnost ponechaná sama sobě by byla příliš otravná a každý by odmítl se do ní ponořit. Tím se dostáváme k závěru, že totiž každý film má především být uměleckým dílem. Ať si každý režisér uspořádá dokumentaci podle svého, to je jeho věc. Pouštět do oběhu nezpracovanou dokumentaci je nepřijatelné a přizpůsobovat ji je ještě nepřijatelnější.

– *Režisér jako Hitchcock vám nejspíše více vyhovuje.*

– Skoro všechny Hitchcockovy filmy mne prostě oslnily, až na jedinou výjimku: *Ptáky*. Na problém tohoto filmu je etnolog velice citlivý: je to problém vztahu kultury a přírody. Zdá se mi, že se tu Hitchcock dopustil velice závažné chyby, když pojal ptáky jako představitele přírody pod ryze vizuálním úhlem, tedy z pohledu nanejvýš intelektuálního a sociálního, z pohledu umístěného těsně vedle samotné kultury. Natočit film o vztahu ptáků a lidí a zbavit ho trusu a zápachu – to je totiž celý problém vztahu lidí a ptáků a my bychom měli ve filmu vidět populaci ulepenou od výkalů. Tenhle omyl je zkázou celého díla.

- Ptáci *ale působí jako opera – vyjadřují se, „zpívají“...*
- Ve srovnání se skutečnými ptáky nepřesvědčí nikoho, kdo s nimi má zkušenosti. Znáám ptáky, choval jsem třeba papoušky v téhle kanceláři. Mezi lidmi a ptáky panují daleko obtížnější a mnohoznačnější vztahy, než vidíme ve filmu. Pták je nám už z hlediska anatomické stavby velice vzdálen a liší se i od zvířat, s nimiž komunikujeme nepoměrně snadněji. Na obou stranách vzniká úzkost a zůstává právě proto, že se téměř daří překonat panující překážky. Díky tomu působí pták nesmírně výhrůžně, tajemně, přitažlivě a zároveň odpudivě. Můžeme mu zároveň výborně rozumět a dokonale jej nechápat. Jenomže ptáci ve filmu jsou vycpaní a hygieničtí, jsou to mechanické hračky bez jakéhokoliv významu.
- *Nezdá se vám, že tito ptáci jsou nositeli alegorie?*
- Ano, ale ochuzené. Je to alegorie vizuální a ideologická. Jinak jsem většinu ostatních Hitchcockových filmů zhlédl s nesmírným potěšením. *Vertigo* je obdivuhodné.
- *Hitchcockovy filmy představují především podívanou, ale zároveň obsahují mnoho dalšího...*
- Upřímně řečeno, nemám rád lidi, kteří myslí mezi řádky. Nemám rád malíře filozofující o svých obrazech, ani filmaře rozjímající nad svými filmy. Filozofie, pokud je obsažena, musí být v uspořádání obrazů, v tom, jak se odvíjejí, a ne v poselství, které nám autor navíc ušetří palicí. To platí pro *Ptáky*, pro Godarda i pro Bergmana.
- *Viděl jste Mlčení?*
- Neviděl a neřekl bych, že na něj půjdu. Nic mi tak nevadí jako Bergmanovy filmy, on by se rád stal Rembrandtem kinematografie.
- *Můžeme tyto filmy omezit na jejich záměry, když jsou občas tak zřejmé a nepřijemné?*
- Rád bych právě na záměry zapomněl, ale bohužel k tomu nedostanu prostor.
- *A nejsou tyto záměry maskou vytvořenou tak naléhavě, až je to podezřelé?*
- Jen abyste jejich úlohu nepřikrašloval. Zmínil jsem se o Rembrandtovi v souvislosti s Bergmanem poněkud ironicky. Ve skutečnosti tohoto malíře obdivuji a ctím stejně jako kdokoli. Ovšem existují dva druhy malby: Rembrandtova a Ingresova. Netvrdím, že Ingresova malba neobsahuje poselství, ale to je vtěleno do barev a tvarů a přímo hovoří plastickým jazykem. Rembrandtova poselství nejsou v malbě; jsou tu



navíc. Díváme se na obraz a pak konstatujeme, nač přitom myslíme. Jsme vyzýváni, abychom si kladli otázky o tajemství lidské duše a podobně. Řekl bych, že dobrý Hitchcock je Ingresem filmu (stejně tak Losey, třebaže v jiné rovině), zatímco Bergman by rád byl Rembrandtem.

– Celkově vzato, když se mluví o filmu, co to pro vás představuje?

– Myslím také na *Andaluského psa*, *Zlatý věk*, *Mechanický balet*, na Chaplina a mnoho dalších.

– Andaluský pes je jistě pozoruhodný, ale nepřipomíná vám onen zápisník, který vytýkáte modernímu filmu?

– Zaprvé netrvá hodinu a půl, a dále se mi zdá velmi vypracovaný. S ostatními Buñuelovými filmy už nejsem tak spokojen, ani s *Viridianou* či *Andělem zkázy*. Ze současných Buñuelových filmů mne potěšila jediná *Dívka*, ta se mi zdála dokonalá. *Viridiana* se mi zdála nesnesitelně špatně zahraná a obracela se přesně k tomu druhu publika, jemuž mohla připadat rouhavá. Protože mně se taková nezdála. *Anděl zkázy* má svůdné téma, ale je to trochu jako s *Ptáky*: provedení mne zklamalo, je buď příliš diskrétní nebo příliš okázalé, ale nikdy ve správném tónu. Buñuel se zabýval velkým tématem, ale nedokázal nás trvale zaujmout a zejména nedokázal nechat nás problém prožít. Krásný nápad zmenšený do rozměrů loutkového divadla.

– Tahle „loutková“ stránka věci je součástí Buñuelova stylu.

– To mu právě vytýkám. Ukazuje nám loutkové divadlo a přitom byl možná stvořen, aby úspěšně točil velké filmové opery, jimž je ostatně chvílemi blízko, například ve *Smrti v této zahradě*, kdy si pořád říkáte: bude to tam, ale bohužel k tomu nikdy nedojde.

Abych se vrátil: opera a film se mi zdají být dvěma formami vícerozměrového představení a myslitelnými v naší společnosti. Možná by velkým filmařem naší doby byl Gustav Moreau. Rád bych se šel podívat na Moreauovo dílo umocněné všemi prostředky, jimiž film vládne. Takový film nikde nenalézám, nebo jen málokdy, a mrzí mne to.

– Možná že všichni ti Gustavové Moreauové marně čekají na peníze, protože filmová opera je velice drahý žánr.

– Opera je dnes příliš nákladná, ale vyplácela se v dobách velké slávy, v době Verdiho a Wagnera, kdy odpovídala potřebám společnosti. Pokud by film dokázal být takovou operou s prostředky tisíckrát znásobenými v tisíckrát znásobené společnosti, možná by se našel soulad mezi nákladnou formou a publikem dostatečně velkým, abychom tuto formu ospravedlnili.

– *Takže závěrem: Zdá se, že ostře oddělujete film a své profesionální zájmy.*

– Ne docela. Spíše se ze mne stává puntičkář, pokud se film mé profesi přibližuje, a naopak jsem dokonale blahosklonný, je-li jí vzdálen. Ale přál bych si, abychom se – film a já – sblížili. Právě se zabývám mytologií a nadchlo by mě, kdyby nějaký režisér natočil film vycházející z mýtu. Odtud má záliba v operním filmu.

– *Je mýtus povinnou součástí opery?*

– Je povinnou součástí toho, co pro mne opera představuje. Součástí Wagnera stejně jako Borise, Vojcka, Peleaze. Nemyslíte, že bychom ve všech velkých městech mohli mít zvláštní kino vyhrazené zfilmovanému opernímu repertoáru – tak padesátce filmů – že by takové využití bylo rentabilní? Bylo by to v jistém smyslu muzeum mýtů moderního člověka; přirozeně by se k nim každoročně mohly přidávat další...

Přeložila Tereza Brdečková

Cahiers du cinéma 1964, č. 156, s. 19-29.

### Filmy citované v rozhovoru:

*Andaluský pes* (Un Chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El Angel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Dívka* (The Young One – La Joven; Luis Buñuel, 1961), *Gepard* (Il Gattopardo; Lucchino Visconti, 1962), *Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1958), *Já, černoš* (Moi, un noir; Jean Rouch, 1959), *Jih proti Severu* (Gone With The Wind; Victor Fleming, 1939), *Letní kronika* (Chronique d'un été; Jean Rouch, 1960), *Lidská pyramida* (La Pyramide humaine; Jean Rouch, 1959), *Lola* (Lola; Jacques Démy, 1961), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Mechanický balet* (Ballet mécanique; Fernand Léger, 1924), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Muriel* (Muriel; Alain Resnais, 1963), *Pověst plamenných let* (Povest plamenných let; Julia Solnceva, 1960), *Paraplíčka ze Cherbourgu* (Les Parapluies de Cherbourg; Jacques Démy, 1964), *Piknik* (Picnic; Joshua Logan, 1956), *Poéma o moři* (Poema o more; Julia Solnceva, 1958), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Vášeň* (Senso; Lucchino Visconti, 1954), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock, 1958), *Viridiana* (Viridiana; Luis Buñuel, 1961), *Warlock* (Warlock; Edward Dmytryk, 1959), *Zátoka andělů* (La Baie des Anges; Jacques Démy, 1962), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930).

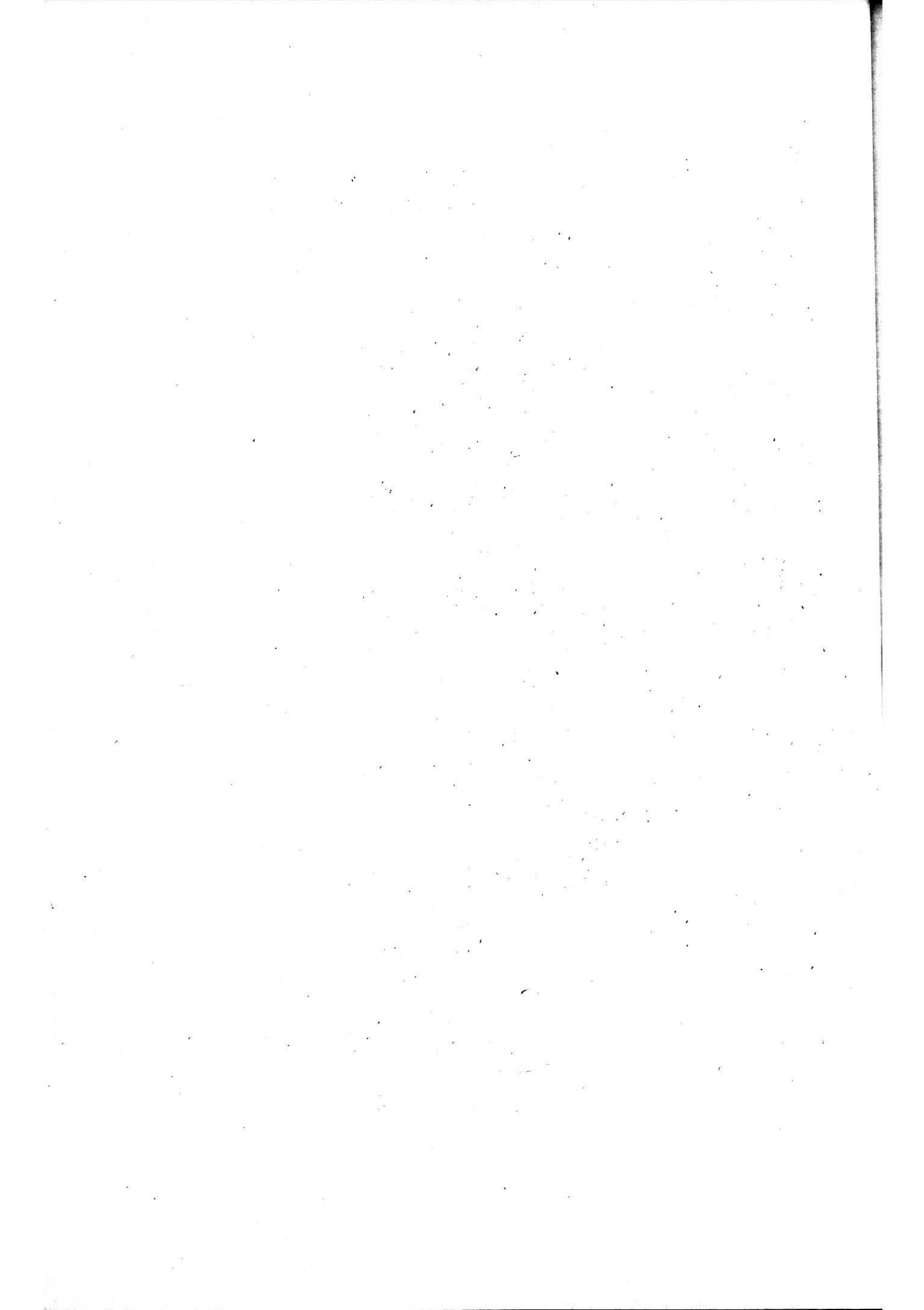
## Kontexty rozhovoru s Claudem Lévi - Straussem

Clauda Lévi-Strausse (nar. 1908), světově proslulého francouzského etnologa, nemusíme dlouze představovat. Ve třicátých letech patřil ke skupině surrealistů, kteří se později stali etnografy (M. Leiris, R. Caillois, A. Métraux ad.). Svou „intelektuální odyseu“ nám přiblížil v autobiografické, jako esej, deník a memoáry psané knize *Smutné tropy* (Tristes Tropiques, 1955; česky 1966). Přeloženo bylo i jeho *Myšlení přírodních národů* (La pensée sauvage, 1962; česky 1971). S výňatky a citacemi z dosud stále rozmnožovaného souboru jeho monografií a studií se setkáváme v našich publikacích z nejrůznějších oborů, které se z těch či oněch důvodů dostaly do sféry jeho působení.

Redaktory Les Cahiers du cinéma ovšem nevedl v červnu 1964 k rozhovoru s Lévi-Straussem zájem o teorii příbuzenských struktur (Les Structures élémentaires de la Parenté, 1949) nebo o mytologii brazilských indiánů. První svazek mytologické tetralogie (Mythologiques I: le Cru et le Cuit) tehdy zrovna vyšel. Setkání s jedním z nejpřednějších představitelů mohutného strukturalistického myšlení bylo jedním z programových úkolů plynoucích z nové redakční strategie. Právě rok před tímto rozhovorem, po několika polemických střetech se zakladateli Cahiers (Doniol-Valcroze, Truffaut, Chabrol) opustil funkci šéfredaktora Eric Rohmer. Bylo mu vytýkáno příliš osobní řízení časopisu, tradicionalismus, estétství, opomíjení filmů francouzské nové vlny a nových proudů v evropských a neevropských kinematografiích. Ze „starých“ redaktorů Cahiers, z nichž většina přešla v roce 1959 k režii, stál v čele boje proti Rohmerovi věčně zvědavý, modernisticky laděný Jacques Rivette. Na jeho stranu se přiklonila většina mladých kritiků, kteří nastoupili do redakce Cahiers po rozpadu prvotního týmu. Cahiers začaly zkrátka hledat novou identitu, otevírat se více novým filmům a filmařům, jiným uměním, teoretickým projektům a metodologickým nástrojům, které by účinně napomáhaly při obnovování přístupů k filmu, k jeho pronikavější analýze a interpretaci.

Sérii rozhovorů s „nejvýznačnějšími svědky současné kultury“ začali Rivette a Michel Delahaye velmi šťastně. Už v září 1963 uveřejnily Cahiers (č. 174) rozsáhlý, velmi podnětný rozhovor s Rolandem Barthesem, který v něm definuje „sémiologii filmu“ a rozvádí její možnosti. Rozhovor s Pierrem Boulezem v únoru 1964 (č. 152) měl hodnotu spíše symbolickou; Boulez mluvil o filmu s krajní neznalostí, až s opovržením. Ani setkání s Lévi-Straussem nedokázali Rivette a Delahaye – ač druhý jmenovaný byl pilným posluchačem Lévi-Straussových přednášek na Collège de France – orientovat směrem k epistemologickým inovacím využívajícím lingvistiky a teorie komunikace, kterými Lévi-Strauss tak podstatně přispěl celému společenskovědnímu výzkumu. Lévi-Strauss ovšem mluví velmi mnoho o svých filmových dojmech, prozrazujících stanoviska tradičního kinofila, kterému je cizí experimentující tvorba Jeana-Luka Godarda (nejmenuje ani jediný jeho film), kterému se nechce hledat poselství filmů Bergmanových a Antonioniho a který neodpouští Jeanu Rouchovi – ač jeho dílo uznává –, že do dokumentárního filmu přimíchává fikci. S Rouchem je přitom pod jednou střechou v Muzeu člověka, kam spadá jak Laboratoř sociální etnografie, tak Výbor etnografického filmu, který spolufinancuje Rouchovy filmy. I dnes je pro nás zajímavý Lévi-Straussův pohled na kinematografii té doby, stejně jako zpřítomnění nové situace, v níž se ocitli dva redaktori Cahiers před téměř třiceti lety.

Přemysl Maydl





*Edice a materiály***Úvodem k synopsi legionářského filmu**

Legionářská legenda patřila k oporám oficiální ideologie Československé republiky a těšila se i značné popularitě u veřejnosti, zvláště české. Obě tyto skutečnosti zřejmě hrály svou roli i při velmi častém rozhodování našich filmařů převést historii československých zahraničních jednotek do filmové podoby. Zejména během dvacátých let tak vznikla celá řada snímků, které se s větším či menším zdarem pokoušely o zpracování této tematiky,<sup>1)</sup> ani jeden z nich se však nevymanil ze zajetí oficióznosti. Film *Za československý stát*<sup>2)</sup> je přímo kabinetní ukázkou podobného přístupu, který však byl dán již okolnostmi vzniku díla. O nich se dovídáme alespoň částečně z několika dokumentů, dochovaných v archivu vojenské kanceláře prezidenta republiky.

Na počátku stojí záznam ze 16. dubna 1928, kterým vojenská kancelář oznamuje ministerstvu národní obrany, že při promítání zahraničního válečného filmu „...projevil pan prezident republiky přání, že by bylo záhodno, abychom též pořídili podobný film, znázorňující účast našich vojsk ve světové válce“.<sup>3)</sup> Přání vrchního velitele je pro vojáky rozkazem, a tak již 18. dubna může generál Čechek s uspokojením konstatovat, že ministr národní obrany „...souhlasí, aby povolané orgány neprodleně ujal se realizace této myšlenky“.<sup>4)</sup>

Ideou filmu se pak začal zabývat Hlavní štáb československé armády, který 26. května oznámil presidentské kanceláři, že jeho 5. oddělení „...má v úmyslu v letošním jubilejním roce zhotoviti film, znázorňující účast našich vojsk ve světové válce“. Podle této zprávy již existovalo libreto, jehož autorem byl „dílovedoucí kinoreferátu Studecký“, pozdější režisér celého filmu. Zástupci Památníku odboje, kanceláře legií, ministerstva a štábu však se Studeckého elaborátem spokojeni nebyli. Přeprocování libreta se ujal přednosta Památníku odboje Rudolf Medek; ten však svůj úkol nesplnil a odjel do Františkových Lázní.<sup>5)</sup> Hned 1. června mu proto do místa jeho léčebného pobytu psal generál Čechek a urgoval napsání libreta k jubilejnímu filmu; samozřejmě přitom „bratra plukovníka“ výslovně upozornil na „význam, jaký tento film bude mít zvláště v letošním roce jubilejním“ a na to, že „...sám pan prezident se zajímal o tento film“.<sup>6)</sup>

Za této situace už samozřejmě nebylo možné práci dále odkládat a Medek si také skutečně pospíšil – už 10. července předložila vojenská kancelář hotový rukopis prezidentovi k posouzení.<sup>7)</sup> T.G.M. však zatím už svůj původní zájem o tento film ztratil anebo – což je pravděpodobnější – neviděl důvodu, proč by měl do „tvůrčího“ procesu zasahovat. V každém případě se 20. července libreto vrací vojenské kanceláři s poznámkou, že pan prezident „...odvětil, že nyní nemá čas“.<sup>8)</sup>

1) Viz Jiří R a k, *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 9-20.

2) *Za československý stát*. – Výr.: ministerstvo národní obrany, 1928. – Půjč.: Elekta. – Námět: Rudolf Medek. – Scénář: Rudolf Medek, Vladimír Studecký. – Režie: Vladimír Studecký. – Kamera: štkp. Vojtěch Vyšín. – Hrají: v rolích kováře Jandy, dělníka Bárty a rolníka Tomeše neznámí amatérští herci; plk. Rudolf Medek (generál), gen. A. A. Selivačev (ruský generál).

3) Vojenský historický archiv, f. Vojenská kancelář prezidenta republiky, k. 95, čj. 1972/28.

4) Přípis tamtéž.

5) Tamtéž, čj. 2686/28.

6) Tamtéž, čj. 2704/28.

7) Viz tamtéž, čj. 3090/28.

8) Tamtéž, čj. 3512/28.

Až po předvedení hotového filmu, které se konalo v Lánech 22. října, „...projevil pan prezident zájem, aby film byl doplněn nějakým snímkem s generálem Štefánikem a aby tam byl zařazen též film představující presidenta francouzské republiky Poincaré, předávajícího v Darney francouzským legionářům prapor města Paříže“.<sup>9)</sup> Jednalo se tedy o doplňky diktované nikoliv důvody uměleckými, nýbrž spíše zahraničně- i vnitropolitickými.

Ryze oficiální ráz získal celý projekt nejen svou souvislostí s desátým výročím vzniku republiky a prostředím, z něhož vzešel, nýbrž i osobností autora libreta. Rudolf Medek (1890-1940) patřil k nejplodnějším autorům legionářské literatury. (Významná je zvláště jeho pentalogie z dvacátých let Ohnivý drak, Veliké dny, Ostrov v bouři, Mohutný sen, Anabáze a dále jeho drama Plukovník Švec, v roce 1929 zfilmované.) Oficióznost projektu posílila i Medkova funkce ředitele Památníku odboje, v níž autor dosáhl generálské hodnosti. Za těchto okolností snad ani nemohlo vzniknout více než umělecky sterilní, didaktický snímek. Film, jehož neúplná kopie se dochovala, se snaží zachytit všechny tři skupiny našich legií, přičemž pro dobovou mentalitu je příznačný důraz kladený na legie ruské. Za zvláštní upozornění stojí přežívající obrozenecká ideologie (viz první obraz prologu s historickým exkursem a řadou tradičních atributů). Charakteristická je ovšem i závěrečná oslava československé armády.

Jestliže ještě na začátku dvacátých let byl obdobně naivní film Václava Binovce *Za svobodu národa*<sup>10)</sup> příznivě přijat kritikou i publikem, koncem dekády už měli diváci bohatou zkušenost i s podstatně kvalitnější produkcí a pouhá vlastenecká tendence už je nemohla uspokojit. Ani téma už nebylo po nadprodukcí legionářských románů, povídek i filmů samospasitelné. Éra vlasteneckých filmů tohoto rodu minula.

Přesně postihl význam filmu *Za československý stát* Karel Smrž na stránkách časopisu *Studio*, když na tomto díle „scenáristicky, herecky i režijně diletantském“ vyzdvihl pouze jeho hodnotu dokumentární. „...a kdybychom jej chtěli posuzovati jakožto hraný, dramatický film, jímž se snaží být, dopadl by posudek všelijak, jenom ne kladně“.<sup>11)</sup> Oč podružnější je tento film jako umělecké dílo pro filmového historika, o to instruktivnější a vděčnější pramenem je ovšem pro historika studujícího ideologii první republiky a vytváření legionářské legendy.

Jiří Rak

9) Tamtéž, čj. 5362/28.

10) U obou filmů je charakteristická i podobnost jejich názvů, inzerujících vlasteneckou tendenci. K nim lze připojit tituly další – *Za čest v útězě* A. L. Havla, *Za rodnou hroudu* Oldřicha Kmínka.

11) ksž. [Karel Smrž], *K desetiletému jubileu...* „Studio“ 1928, č. 2 (prosinec), s. 57.

*Edice a materiály*

**ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT**

Rudolf Medek

**(Synopsis)**

**I. PROLOG**

**1. obraz**

Hluboký mír. Letní červencový čas, doba žní. Film představuje krásnou, bohatou krajinu středočeskou, nejlépe okolí Karlštejna v pozadí s hradem. Na polích se pilně pracuje. Sekáči brousí a naklepávají kosy, ženci a žnečky váží snopy. Také domkář Tomeš a jeho syn Jeník, desíletý, pracuje na svém políčku. Nálada veselá. Se západem slunce naložený vůz obilí, tažený kravami, se vrací do vsi. Slunce zapadá za Karlštejnem.

„Jak ohnivě dnes plane hrad v západu slunce! Jakoby hořelo!“

„Je opuštěný - a přece byl kdysi pyšným sídlem českých králů. Dnes nemáme ani králů českých, ba ani české svobody.“

„A nikdy mít nebudeme?“

„Který národ by netoužil po své svobodě? Který národ by si nepřál být sám sobě vládcem, žít ve vlastním svobodném státě?“

„A proč nemáme svobody?“ - „Naši otcové vytvořili slavný stát český kdysi...“ (Chrám sv. Víta, hrob českých králů.) „Ale naše slabosti a chyby, naše nesvornost a hašteřivost, pohřbily opět svobodu národa a daly nad námi panovati cizincům.“ (Staroměstské náměstí, deska popravených pánů, Bílá Hora.) „Ale učili jsme se ve škole báji o Blaníku.“ (Hora Blaník.)

„Ano, celý národ věří v Blaník, věří ve své osvobození!“ (Alšův obraz sv. Václava s nápisem „Nedej zahynouti...“)

Mezitím vůz vrací se do vsi. Vjíždí do vrat, vybíhají mu vstříc ženy a děti a vítají hospodáře.

**2. obraz**

Náves. Kovárna v podvečer, ještě se pracuje, je vidět výheň, jiskry, údery kladiv. Kovář J a n d a vychází před kovárnu a vítá se s Tomšem. Z města se vrací třetí jejich druh, dělník B á r t a, pracující tam v továrně (berounské nebo kralovodvorské továrny). Usednou na lavici před kovárnou a besedují. Tři jejich chlapi pro ně po

chvíli přijdou a zvou je k večeři. Trojí skromná večeře. Ves usíná. Stmívá se. Ve tmě zjevuje se rudá příšera války, jezdec na koni, maska smrti. Černí havrani poletují nad dědinou a nad celým krajem.

Ještě v noci na domek starostův (Obecní úřad) buší rakouský četník. Vzrušení v jizbě starostově. Za časných hodin ranních obecní strážník již vyvěšuje černožluté dvoujazyčné vyhlášky mobilizační. Lidé se začínají sem sbíhati. Rozčilení, pláč žen. Muži chystají svá zavazadla. Před kovárnou se sejdou Tomeš, Bárta i kovář Janda a stisknou si ruce.

Kovář Janda: „Jsme Slované - a chtějí nás hnáti proti Slovanům. Nikdy!“

Dělník Bárta: „Svět nesmí dopustit, aby bota prušáckého feldwebela zdeptala demokracii a zničila malé národy.“

Rolník Tomeš: „Budeme vojáky, ale jen proto, abychom hájili s v o j e. Svoji půdu a svoji domovinu, naši československou vlast.“

Loučení s rodinami:

Tomeš k ženě: „Nezapomeň, že jsi česká žena a česká matka. Nechť se děje cokoli, věř v naši svobodu. Víra hory přenáší.“

Tomeš k synkovi: „A ty synku, nezapomeň na Blaník! Věř, přijde doba osvobození.“

Odchází k vlaku. Ten je odváží ku Praze. (Praha - třeba z mostu mezi Smíchovem a Vyšehradem.)

Kovář Janda: „Praha byla, je a zůstane naší, zlatou slovanskou Prahou!“

Tomeš: „Proti Srbům a Rusům nedám ani ránu!“

Bárta: „Proti nikomu, kdo bojuje proti našim nepřítelům. Naše místo je jinde než pod černožlutými prapory!“

(Zatím: Přísaha České družiny v Kyjevě, její prapor atd.)

### 3. obraz

Mobilizace v Praze. Tři vojáci - Tomeš, Janda a Bárta v rakouském polním stejnokroji. Odchod rakouského maršbataliónu.

Na nádraží. Navagónování.

Opět Tomeš, Janda a Bárta. Připínají si na prsa slovanské trikolóry.

Tomeš: „Jediná vlajka, pod kterou může jít český a slovenský člověk do boje.“

Vlak je unáší do Uher, na jih, na bosenské hranice. U Prešpurka (Bratislavi) pozorují panoráma slovenských hor, přejíždějí Dunaj.

Kovář Janda: „A budeme zase jediný národ, Češi a Slováci, a naše vlast bude společným domovem našich bratří od Vltavy, Labe a Ohře až po Dunaj, Hron a Váh, od hor šumavských až přes Tatry k révonosným krajům Slovenska.“ (Mapka československého státu.)

„Ani šibenice (obrázky poprav), ani persekuce (obraz Kramáře, Klofáče, Rašína atd.), ani hlad (obrázky front za války) neodvrátí nás od svatého zápasu za svobodu národa.“



## II. ZA SVOBODU NÁRODA

### 1. obrázek. Prapor České družiny.

Staříčský praporečník Heyduk, bratrovec básníka Adolfa Heyduka.

Výjevy ze života České družiny.

Družiníci přivádějí rakouské zajatce. Mezi nimi Tomeš. Prosí, aby jej přijali ve své řady. „Mám doma ženu a děti, pravda...“ (Obrázek večere v předvečer mobilizace.)

„Mám dorůstajícího synka, kterého bych rád zaučil do hospodářství...“ (Obrázek, jak se loučí se synkem.) „Ale právě pro jejich lepší budoucnost prosím Vás, abyste mi dopřáli té cti, býti československým vojákem.“ (Líbá prapor České družiny.)

Rozvědky (možno i přihráti s Tomšem) bitva u Zborova. Tomeš raněn, ale usmívá se na loži v polním lazaretě, kde ošetřovatelé, lékaři atd. Možno-li, přibrati trojici Husák, Čeček a Syrový, kteří vypracovali vlastní plán zborovského útoku (nebo dle fotografie).

Obraz krajiny Zborovské.

„Tiché kdys budou pláně u Zborova, mir, pokoj a klid nad námi bude vládnout.

Ale věčný život dán bude národu pokořenému...”

Obraz mohyly zborovské, obrazy z pouti ke Zborovu atd. Možno-li, i obraz pohyblivého schématu bitvy u Zborova. Domluvit se v Památníku odboje.

Obrazy z 1. pluku. (Jezerná.)

Svatováclavská slavnost v Jezerné.

„Ale nejen v Rusku, i ve Francii, v Itálii, v Americe, v Anglii a všude po celém světě, kam osud zavál československého člověka, se organizuje zápas za svobodu národa a pro jeho samostatný stát.“ (Mapa Evropy, označení živými bílo-modro-červenými vlajkami rozmach našeho zahraničního hnutí: Kyjev, Petrohrad, Moskva (ruka zapichující praporky!), ruská jihozápadní a západní fronta od Kovelu až k rumunské hranici, pak Ženeva, Paříž, Londýn, Řím, městečko Bayonne v jižní Francii. (prapor roty „Nazdar“), město Arras, (pomník u „Neuville St. Waast“, podobizna Dostálova a jiných z franc. legie).

„Mír v Brestu Litevském... zhroucení Ruska, této veliké naší naděje... jeho pokoření germánskými generály... jeho revoluční rozklad... nic z toho neodvedlo československých dobrovolníků od jejich přísahy, aniž je zbavilo lásky k Rusku a k Slovanstvu.“

(Opět Tomeš, jak líbá prapor České družiny!)

Obrázky z odchodu našich vojsk z Ukrajiny.

Přechod kyjeského mostu.

(Tomeš, snímajíc georgijevský kříž, zamyšlený nad ním, políbí jej a opět si jej připne. Starý státní znak Ruska (carský) se pomalu ztrácí v rudé mlze. Opět však vystupuje prapor České družiny.

„V této době těžkých zkoušek všechno naše zahraniční vojsko přilnulo s tím větší

důvěrou a láskou k vůdci národního odboje, k sjednotiteli branných a politických sil československé revoluce, k Tomáši G. Masarykovi.  
(Obrázky, Masaryk v Kyjevě atd.)

Obrázky z odjezdu na východ, výzdoba těplušek, atd.

„Zatím na evropském západě spolupracovníci Masarykovi, Dr. Milan Rastislav Štefánik (obr.) a Dr. Eduard Beneš (obr.) neumdlévali v práci...“ (Obrazy z Říma, 24. květen 1918.)

„24. května 1918, v první výročí vstupu Itálie do války po boku Dohody, odevzdává starosta města Říma československým dobrovolníkům válečný prapor.

Opět Rusko: Večer, Tomeš sedí s kamarády na stupni vagónu.

„Co dělá teď asi kovář Janda?“

(Obrázek z Prologu pod kovárnou. Mění se v podobiznu Jandovu v uniformě italského legionáře, který se začíná vesele usmívat...)

„A co je s dělníkem Bártou?“

(Opět týž obrázek z Prologu, který se mění v podobiznu Bártovu v uniformě francouzského legionáře). Oba mizí za vlajkami francouzskou a italskou. Pak obrázek všech tří z Prologu připevňujících si slovanské trikolóry na prsa svých ještě rakouských uniforem.

Obrazy z fronty francouzské, odevzdání praporu Poincarém a defilé. Vybrati vhodné obrázky.

„V dalekých pláních Ruska a Sibíře bojují však českoslovenští vojáci proti násilí nepřátel, jichž řady rostou. Dobývají četných měst, krajů a oblastí, chrání velikou sibiřskou železnici - magistrálu - a navzdory všem útrapám zůstávají věrni barvám svého starého praporu.“ (Opět prapor České družiny, pak obrazy bojů na Magistrále.)

„Touha po domově, jehož svoboda a pravda již vítězí, je přemáhá... ale vytrvávají čestně na svých místech...“

(Tomeš vzpomínající domova, opět vhodné obrázky z prologu, pak česká krajina, Karlštejn, Praha z různých míst atd. Konečně se vzchopuje, vezme pušku a odchází na stráž s ostatními. Řada různých legionářů, oblečených již v uniformy, jaké se nosily v roce 1919 a 1920 na Magistrále.)

„Zatím osvobozený národ vítá vítěze ze...“

(Příjezd prezidentův a francouzských legionářů do vlasti. Ukázky z různých filmů, prezident, legionáři ve vlasti...)

„Konečně i ruské legie...“

(Nalodování ve Vladivostoku atd.)

„... po velkolepé cestě kolem světa...“

(Obrázky z cest!)

„Vracejí se do vlasti vytoužené, svobodné, vzkvétající...“ (Příjezd 1. pluku atd.)

„Po nějakém čase i slavné ostatky mučedníků z fronty italské i ruské přijímá rodná země k čestnému odpočinku...“ Obrázky z převozu popravených italských a ruských legionářů. Jejich olšanský hřbitov.

„Neznámý vojín od Zborova! Kéž nejen pozůstatky jeho těla, ale i obětavý a hrdinný duch jeho dlí mezi námi, sjednocuje národ, stojí na stráží státu!“

(Obrázek z převozu Neznámého, vnitřek kaple ve Staroměstské radnici, hrob, věnce atd.)

„Ať národ nezapomíná, že jen z velikých obětí vzešla jeho svoboda a že nastane běda jemu, nebude-li jich hoden!“

(Obrázek z pietní síně z Památníku odboje v Tróji.)

Urna Wuchterlova, Tučkova, Jindřiškova, Hofmannova aj., věnce z pohřbu Štefánikova, jeho mohyla na Bradle, urna s popelem Dr. Rašína atd., hrob Švecův v Čeljabinsku, hroby padlých v Rusku, desky popravených v Itálii atd.

## EPILOG

### 1. obraz

Opět táž ves, jako v Prologu. Léto, hluboký mír. Ženci a znečky pracují na poli. Kovárna, v níž kypí práce. Mladý synek kováře Jandy pilně zastupuje svého otce. Z továrny se vrací synek dělníka Bárty a z pole přijíždí Jeník Tomešův s vozem, naloženým obilím.

Pozdravují se navzájem, usedají na lavičku před kovárnou.

Mladý kovář: „Čekáme denně otce domů.“

Mladý dělník: „I my čekáme. Dost se už nabojoval na Slovensku proti cizímu vpádu.“

Mladý rolník: „A ruští legionáři se vrací ze Sibiře. Také naše chalupa čeká tatů.“

Zatím: Malá stanička, v níž vystupují tři legionáři: ruský, francouzský, italský. Jdou po bílé silnici, drží se kolem krku, zpívají. Bliží se vesnice, vše jim vybíhá vstříc. Konečně se vítají se syny, s ostatními dětmi, s ženami. Usedají před kovárnu a vypravují:

„No, děti, když jsme byli u Lvova a u Krakova, u Zborova a u Bachmače.“

„A u Arrasu...“

„A na Doss' Alto...“

„U Penzy, Samary, Kazaně, na Bajkale, u Vladivostoku...“

„U Terronu a Vouziörs...“

„Na Piavě...“

„V Dobrudži... U Soluně...“

(Mezi tím se rychle střídají a proměňují obrázky ze zmíněných bojišť, pak mapa Evropy a Asie, kde na zmíněných místech vyšlehuje bílý kouř).

„Byly to těžké doby. Ale byly to i krásné doby. Bojovali jsme pro Vás, děti. Pro Vaše lepší příští. I pro lepší příští Vašich dětí. Mnozí z nás i padli proto, aby Vám všem žilo se lépe. Nezapomínejte!“ (Synkové tisknou ruce svým otcům.) „A stůjte na stráží svobody, braňte i vy odhodlaně všeho toho, co otcové naši Vám vybojovali.“

### 2. obraz

Po nějakém čase. Opět léto. Silnicí vrací se domů na dovolenou tři českoslovenští

vojáci, pěšák, dělostřelec, kavalerista. Drží se kolem krku, zpívají. Z pole jim vybíhají vstříc děvčata, vítají se s nimi, žertují, ozdobují je květinami.

„Na dovolenou...“

Přicházejí na náves, před kovárnou.

Jejich otcové se zálibou je tisknou k hrudi a poklepávají na ramena.

„Jaký hezký jezdec!“

„A jaký silák - dělostřelec!“

„A tenhle pěšák je už desátníkem!“

Sednou na lavičku a vypravují.

„To když pochodujeme...“ (Obrázky z manévrů.)

„Střílíme...“ (Obrázky dělostřelecké.)

„Cváláme...“ (Obrázky jezdecké.)

„Kdybyste viděli naše děla.“ (Obrázky z cvičení i jednotlivé kusy.)

„Naše aeroplány.“ (Obr.)

Atd.

„A našeho junáckého, pružného prezidenta, nejvyššího velitele...“

(Obrázky s panem prezidentem, defilé apod.)

T o m e š (zestárlý poněkud, ale svěží a horlivý).

„Máme z Vás radost, hoši. Celý národ má z Vás radost. Ví, co pro vlast znamená. Nechceme války, nikdo z nás po ní nevolá. Ale běda každému kdo by se chtěl zle dotknouti Československa!“

(Praha, Hrad, na něm vlající prapor.)

Týž prapor v detailu. V detailu i nápis

„Pravda vítězí.“

## Ediční poznámka

Synopse filmu *Za československý stát* je uložena ve Vojenském historickém archivu, ve fondu Vojenské kanceláře prezidenta republiky, kart. 95, čj. k 3090/28. Je to 11 stran strojopisné kopie psaných po jedné straně. Autor textu uveden není, ale na první straně je rukou připsáno (pravděpodobně úředníkem prezidentské kanceláře): „Medek: Libreto čsl. filmu o světové válce.“ Medkovo autorství dosvědčuje i úřední korespondence citovaná v úvodu edice.

I když jde o úpravný čistopis, obsahuje text řadu chyb, především v interpunkci, kterou jsme průběžně doplňovali. Podobně jsme doplňovali i chybějící uvozovky a závorky a odstraňovali překlepy. Bez zvláštního vyznačení rozepisujeme zkratky (*Pam. Odb.* na *Památník odboje*, *Starom. nám.* na *Staroměstské náměstí*, *Č. D.* na *Česká družina* apod.). Běžné zkratky upravujeme podle současného úzu (*aj.* místo *a j.*, *apod.* místo *a pod.*). Slova cizího původu píšeme podle současného pravopisu (*mobilizační* místo *mobilisační*, *maršbatalión* místo *maršbatalion*, *navagónování* místo *navagonování*, *trikolóra* místo *trikolora* apod.; rovněž *družiníci* místo *družinníci*, *georgijevský* místo *georgievský*, *Čeljabinsk* místo *Čelabinsk*). Zasahovali jsme také do psaní velkých písmen (*Památník odboje* místo *Památník Odboje*, *Česká družina* místo *Česká Družina*). Beze změny však ponecháváme „korespondenční“ formu psaní zájmen (*Vy*, *Váš*) v přímé řeči, resp. v mezititulcích. Píšeme *Štefánik* místo *Štefanik*. Slovo *bílo-modro-červené* jsme opravili na *bílo-modro-červené*. Sjednotili jsme odkazy na Prolog (nikoliv na „prolog“).



*Literární obzor**Peter Mänz:**Frühes Kino im Arbeiterbezirk.**Ein neues „Volksvergnügen“ im Spannungsfeld von Kulturindustrie,  
Arbeiteralltag und Arbeiterbewegung.*

Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 2, 1991, seš. 2, s. 81-101.

*Gábor Kreselak:**„Singend wird das Leben schön.“**Das stalinistische Gesellschaftsmodell im ungarischen Film (1948 – 1953).*

Tamtéž, roč. 3, 1992, seš. 3, s. 31-42.

Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, nedávno vzniklý rakouský časopis, orientující se na nové směry bádání o minulosti, uveřejnil ve svém druhém ročníku článek, který se pokouší rekonstruovat, jaký byl vlastně biograf ve svých počátcích, co poskytoval lidem a jakou roli hrál v jejich životě. Autor několikrát zdůrazňuje, že mu nejde o dějiny filmu v obvyklém pojetí – proto používá také u nás dost nezvyklý výraz „kinematografická kultura“ („Kinokultur“), kterou chápe jako součást „dějin médií“ („Mediengeschichte“). Svou pozornost zaměřil na dobu, v níž film dělal teprve první krůčky – horní datum představuje zhruba rok 1918. Potřebné informace musel proto získávat ze všech dostupných zdrojů, především z novinových zpráv a inzerátů, plakátů, letáků, příležitostných tisků a úředních záznamů převážně cenzurní povahy. Relevantních poznatků se lze dobrat jedině kombinací všech těchto nepřímých pramenů, přičemž hlavní prameny, jimiž by se měl historik zabývat, tzn. příslušné filmy, se dochovaly jen zcela výjimečně. S trochou nadsázky můžeme proto skutečně mluvit o „archeologických“ postupech („Archäologie des Kinos“). Mänz zdůrazňuje, že žádné z moderních médií – zvláště v počátcích – nebylo tak ovlivněno potřebami a konzumentskými zvyky nižších vrstev jako film. Symbiózu tohoto média s neměšťanskou kulturou vytvářely tři aspekty – vizualita, která znamenala menší intelektuální náročnost, ale dovozovala na druhé straně bezprostřednější smyslové vnímání, snadná reprodukovatelnost, která umožňovala masový dopad a charakter produktů filmového průmyslu, a konečně úzká souvislost s dosavadními způsoby lidové zábavy. Kino vychází z jarmarečních tradic; divák, který se s filmem seznámil v tingl-tanglu, k němu nemohl přistupovat s ostychem.

Ve svém výzkumu se Mänz zaměřil na poznání kinematografické kultury v Rixdorfu/Neuköllnu, na přelomu 19. a 20. století ještě samostatné obci, dnes již součásti Berlína. Na Rixdorf, kde se původně usazovali čeští emigranti, pohlíželi spořádaní Berličané s despektem jako na proletářskou čtvrť známou jinak svými zábavními podniky a hospodami. O film projevovali zájem příslušníci všech společenských vrstev; bohatší navštěvovali výstavné biografy, většina obyvatelstva však nacházela poučení a hlavně zábavu v malých, špatně větraných sálech, téměř vždy spojených s výčepem. Z toho byl ostatně odvozen dobový výraz pro typ malých, nenáročných biografů –

„Kintopp“, přičemž slovo „Topp“ se již dříve označoval podlouhlý lokál, kde se pilo pivo.

Ať byl ale biograf zařízen náročně nebo ne, představoval – podobně jako obchodní dům – nový prvek moderní velkoměstské kultury. Zájem diváků se nejvíce soustřeďoval na přírodní snímky, záběry aktuálních událostí, dramata a humoresky. Především šlo o náměty ze světa techniky, velkoměstského života a hledání partnera. Mnoho metrů filmového pásu bylo věnováno tradiční situaci, v níž se touha chudé dívky po lásce a štěstí po boku milovaného (a zámožného) muže střetla s nelítostnými sociálními poměry a společenskými předsudky. Do 1. světové války se promítaly filmy bez ohledu na jejich původ, v Rixdorfu – jako v celém Německu – dost zřetelně převažovala díla francouzských filmových společností. Tato situace se začala měnit až v průběhu války. Import francouzských filmů byl zastaven a na druhé straně se začaly vytvářet velké společnosti německé.

Na „stříbrném plátně“ se divák dozvídal, jak se žije ve „velkém světě“ moci a bohatství, a stával se svědkem mnoha zajímavých událostí v celoplanetárním měřítku, zároveň se ale v biografu setkávali sousedé, přátelé – hlavně ale sousedky a přítelkyně, pro něž biograf znamenal to, co pro muže hostinec. Zprostředkování mezi „velkým“ a „malým“ světem sloužili často i moderátoři, kteří měli provázet dějem, vysvětlovat nezvyklé způsoby filmového vyjadřování – např. změny v čase a místě, případně nahrazovat dialogy. (Titulky se ve větší míře začaly objevovat až po roce 1910.) Často se dopouštěli nemístných politických či mravnostně závadných narážek, takže se o ně musela často zajímat policie a v roce 1919 se o tomto povolání diskutovalo dokonce i v ústavodárném shromáždění výmarské republiky.

Dělnické (tedy hlavně sociálně demokratické) hnutí jako hlavní politická síla nezaměstnaného obyvatelstva, z něhož pocházela většina filmových diváků, odsuzovalo biograf jako zdroj špatného vkusu. Jeho směrodatní předáci chtěli podporovat především dobrá lidová představení, která měla proletáře imunizovat před „filmovým metylalkoholem“. Jednoznačná orientace sociálně demokratické strany na vysoké umění přispěla podle autora k tomu, že se kinematografie stala obětí expandujícího filmového průmyslu.

Druhý článek je asi svým způsobem zajímavější pro ty čtenáře, kteří nemají vlastní zkušenosti s výstavbou socialistické společnosti. I pro nás může však mít význam zjištění, že jinde bylo podobně, ne-li stejně. V Maďarsku sloužil film na přelomu 40. a 50. let pochopitelně také jednoznačně jako agitační prostředek, který měl vychovávat ještě neuvědomělý lid. Kulturní instituce byly řízeny byrokraty, nikoli intelektuály a na film bylo pohlíženo jako na jakoukoli jinou výrobu. Tomu byla přizpůsobena i organizace práce. O tom, co, jak a kdy se bude natáčet rozhodoval plán, který „musel být splněn“. Hlavní věcí ve filmu se stal scénář, jehož znění se nesmělo měnit. Z tohoto důvodu byl odsouhlasený scénář často orazítkován. Stalin považoval za hlavní umění literaturu – film vzbudil jeho pozornost až tehdy, když promluvil. (Vznik mluveného filmu spadl časově mimochodem do doby nástupu stalinismu v SSSR.) Podle sovětských zkušeností, které v Maďarsku předával např. sám Pu-

dovkin, se vše mělo ve filmu vyjadřovat dialogem – jaké důsledky měla taková rozhodnutí pro vývoj filmové řeči, se dá snadno odhadnout. Procesu schvalování scénářů a filmů, na němž se podíleli, šlo-li o výrobu, i příslušníci dělnické třídy, byl tak důkladný, že cenzura v pravém slova smyslu vůbec nemusela existovat.

Maďarské filmy tohoto období vyprávějí přirozeně jen o práci. Přitom se jako práce uznávala jen manuální činnost, vykonávaná na společenskou objednávku. Všechny sociální a emocionální kontakty se uskutečňovaly na pracovišti nebo alespoň v jeho blízkosti – např. sportovní utkání na továrním hřišti. Soukromý život se musel podřizovat potřebám kolektivu, pro erotiku a frivolitu nebylo v maďarském filmu místo. Hlavní postavou byl přirozeně stranický funkcionář, který na závěr vyřešil všechny problémy.

Oba recenzované články spojuje, že nepojímají film jako izolovaný jev, nýbrž se snaží odkrýt jeho vztahy k ostatním sférám společenského vývoje. Myslím, že takový postup může být inspirativní i pro naše bádání, které má k dispozici neméně bohatou a stále málo využívanou pramennou základnu.

Jiří Pokorný

### Úvod do filologie filmu

*Klaus Kanzog:*

*Einführung in die Filmphilologie.*

München, Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig 1991, 237 stran.

(Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4)

V současné německé teorii a historiografii filmu se v nemalé míře odrážejí literárněvědné impulsy (resp. šíře: impulsy ze sféry zkoumání slovesných textů). K rozvoji filmové vědy zde v posledních desetiletích závažně přispěl fakt, že někteří univerzitní literární vědci (zvláště germanisté, ale také např. anglisté) obohatili okruh svých zájmů o oblast filmu: katedry, na nichž působí, se staly také středisky výzkumu a výuky filmu. Z napojení filmové problematiky na literárněvědnou bázi vyplynula preference takových témat, jako jsou filmové adaptace literárních děl (bylo publikováno množství konkrétních analýz i metodologických úvah), vztahy mezi literaturou a filmem obecně nebo možnosti využití pojmového (terminologického) aparátu literární vědy pro zkoumání filmu.

Svou výraznou aktivitou a produktivitou vystupuje mezi těmito novými centry do popředí katedra germánské filologie (Institut für deutsche Philologie) univerzity v Mnichově, kde je zavedení a rozvíjení filmových studií spjato s osobností germanisty (mj. naratologa a textologa) **Klausa Kanzoga**. Pojítkem se základní náplní práce katedry se stal právě tradiční pojem filologie ve dvou svých významech: jako teorie a pra-

xe ediční přípravy textů (jejímž cílem je rekonstrukce autentické podoby daných textů) a jako výklad textů. Přenesením a adaptací těchto přístupů na oblast filmu se konstituovala filologie filmu, resp. filmová filologie (Filmphilologie).

Kanzog zahájil přednášky a semináře o filologii filmu v roce 1976. Brzy se kolem něho utvořil kruh zainteresovaných studentů a mladších odborných spolupracovníků. Pod jeho vedením vznikla řada magisterských prací a doktorských prací (např. podnětné pojednání Reinholda Rauha o verbálním jazyku ve filmu – *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster 1987).

V roce 1987 začali „filmoví filologové“ vydávat – ve vlastním nákladu a za finančního přispění mnichovské univerzity i dalších institucí – jako svůj reprezentativní publikační orgán ročenku *Diskurs Film*. První svazek (*Strategien der Filmanalyse*), věnovaný Kanzogovi jeho žáky k šedesátinám, je souborem rozličných dílčích studií a obsahuje také přesnou dokumentaci o dosavadních aktivitách skupiny. Následovalo monografické číslo o němém filmu (*Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, 1988), kde se příznačně spojuje dvojí aspekt: při konstrukci a rekonstrukci jde jednak o návrat k originálním verzím němých filmů, jednak o odhalení jejich výstavbových principů a sémantiky. Další monografický sborník je věnován představení erotických vztahů ve filmu (*Der erotische Diskurs*, 1989). Po čtvrtém svazku *Diskursu Film*, který je předmětem naší recenze, se v létě 1992 objevil už i svazek pátý, sborník o problematice filmového scénáře (*Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis*).

Cíl a zamýšlený dosah recenzované práce se zřetelně ukazuje při porovnání s ostatními dosud vyšlými svazky *Diskursu Film*. Proti souborům článků stojí první rozsáhlé soustavné pojednání o filologii filmu (navíc sepsané vůdčím představitelem daného směru), jež se výslovně deklaruje jako uvedení do problematiky. *Úvod* (tak budeme Kanzogovu práci dále nazývat) chce souhrnně představit koncepty a metody filologie filmu, (kolektivně) propracovávané v průběhu patnácti let, a zároveň být programem a vodítkem pro další zkoumání. Zjevný je tu i didaktický a instrukční záměr, snaha poskytnout zájemcům o filologii filmu základní informace i návod k praktické činnosti. Tento aspekt se promítá ve způsobu výkladu, v důrazu na konkrétní příklady (řada dílčích analýz ilustrujících jednotlivé probírané otázky) i v uvádění další doporučené četby na konci každé kapitoly.

Zakotvení ve slovesné sféře se projevuje v tom, že hlavním předmětem zájmu filologie filmu vlastně není sám film, ale verbální operace a verbální texty spjaté s filmem (jde o texty, jež realizaci filmu předcházejí, a – jak se zdá – především o ty, které vznikají následně; Kanzog zmiňuje např. exposé, scénář, literární předlohu, ale zabývá se jimi jen okrajově). Filologie filmu se prvořadě soustřeďuje na předpoklady, možnosti a determinanty náležité odborné (vědecké) „řeči o filmech“ (s. 7), vědeckého diskursu chápáného jako argumentující, věcně podložená a intersubjektivně přezkoumatelná reflexe (s. 153). (Je ovšem na místě podotknout, že přesun centra pozornosti od filmu k možnostem výpovědi o něm je jevem značně obecnější povahy a charakterizuje velmi rozsáhlou část současné filmové teorie.)

V představené koncepci filmové filologie je obsažena důležitá (zde výše už nazna-



čovaná) dualita. Podstatnou úlohou filologie filmu je činnost podkladového (technického) rázu: odborné úsilí se v tomto případě zaměřuje na „vypracování citovatelné báze pro vědecké zkoumání jednotlivých filmů, tj. zpětný překlad filmových informací do [verbálního] jazyka [reliteralizaci, jak se uvádí dále] a jejich písemnou fixaci“ (s. 11). Přesné a důkladné verbální popisy, tzv. protokoly filmů, jež explicitně postihují všechny prvky, které mohou mít dosah pro analýzu a interpretaci, pokládá Kanzog a jeho kolegové za nezbytné a jediné spolehlivé východisko skutečně vědeckého zkoumání. Ve vlastní badatelské praxi je také důsledně používají. „Protokolizace“ je přitom hodnocena jako kognitivní výkon, nikoli jako prosté zachycení daností (s. 12). (Dodejme, že vyhotovování protokolů a jejich užívání jako podkladu pro analýzu se v současné německé filmové vědě široce uplatňuje i mimo okruh mnichovských filologů [Werner Faulstich a Ricarda Strobelová, Günter Giesenfeld aj.]; značná pozornost se věnuje možnostem, které pro tvorbu protokolů skýtají rychle se zdokonalující elektronické přístroje [videotechnika, počítače]). – Na druhé straně filologie filmu zahrnuje, jak už je zřejmé, i složku budovanou „nad“ protokoly: chápání, analýzu, výklad filmů. Přitom jsou preferovány zvláště přístupy a postupy, které se vyprofilovaly a osvědčily na tradičním terénu filologie, tedy v oblasti slovesných textů (Kanzog např. ukazuje, jak se ve vztahu k určitému místu filmu může uplatňovat vysvětlivka, komentář a interpretace [s. 155-159]).

Příznačným (a ovšem poněkud problematickým) rysem *Úvodu* pak je neustálá oscilace mezi oběma uvedenými podstatnými aspekty. Při probírání otázky s ní spojené – zásady selekce prvků, jež je třeba slovně fixovat, převod obrazové informace do slov, dodržení čistě deskriptivního rázu protokolu), někdy složka „vyšší“ (možnosti a způsoby analýzy). Je však třeba říci, že pasáže o analýze mají skoro vždy implicitně určitý dosah pro protokolizaci (nepřímo osvětlují některé její stránky), a naopak.

První část *Úvodu* nese název *Zásadní otázky* (s. 11-74). Autor se zde především snaží ukázat, jak lze pro účely filologie filmu využít podnětů rozličných už existujících koncepcí, těch, které byly budovány ve vztahu ke slovesným textům či s nárokem na obecnou platnost (Lotmanův model textových prostorů, narativní model Clauda Bremonda), i koncepcí rozvinutých s ohledem na specifiku filmu (teorie hlediska [point of view] Edwarda Branigana, Metzova „velká syntagmatika“). Při volném propojování různých prvků se uplatňuje pozoruhodně široký časový záběr. Autor např. upozorňuje na užitečnost aplikace kategorií klasické rétoriky na výzkum filmu (s. 68-73 aj.) a na druhé straně uvažuje o filmu z hlediska v současnosti rozpracovávané teorie řečových aktů (s. 49-50).

Zvláštní zmínky si zasluhuje zřetel k emocionální afektivní stránce filmových děl. Autor zdůrazňuje, že je třeba postihnout nejen výstavbové principy a sdělované věcné významy, ale také strategii emocionálního působení na diváka, afektivní potenciál filmu. Základnou mu je starý rétorický pojem *psychagogie*, „vedení prostřednictvím duševního ovlivňování“. Složitost rekonstrukce psychagogické strategie je dána tím, že na jejím utváření se podílejí prvky náležící do různých rovin filmu, jež jsou jen stěží přesně uchopitelné a popsitelné (představené situace s afektivním obsahem, pohyb na plátně a pohyb kamery, verbální projevy, zvuky, hudba atd.). Úkolem autora

protokolu filmu je snažit se zachytit potenciální účinek filmových prostředků. Naproti tomu skutečně docílený účinek je závislý na afektivní rezonanci každého diváka, jež se kompetenci filologie filmu vymyká (s. 71-73).

Druhá část *Úvodu – s názvem Cesty poznání* (s. 75-130) – si klade za cíl představit možné poznávací postupy při zkoumání (chápání) filmů a zároveň na konkrétních příkladech doložit jejich aplikovatelnost a efektivnost. Autor vychází z postulátu, že poznávací zájem je vždy zaměřen na určitý cíl a podle toho dochází k preferenci jistých prvků komplexního celku, jakým film je, a potlačení (účelovému podřízení) ostatních (s. 75; též už výše s. 25-27). Další výklad se pak orientuje na zvlášť často vystupující poznávací zájmy. Postupně se probírá proces abstrakce vedoucí od popisu jednotlivých záběrů k postižení děje (s. 77-96), způsob odhalení povahy a záměrů argumentace v propagandistickém filmu (s. 97-108) a konečně postup, jímž lze dospět k explicitní formulaci norem chování a obecných životních maxim sugerovaných jednak kriminálním, jednak válečným filmem (s. 109-130).

Třetí část *Úvodu (Komunikace)*, s. 131-160) se soustřeďuje – vedle několika poznámek o náležitostech vědecké reflexe o filmu (s. 152-160) – na praktické otázky tvorby protokolů. Na řadě ukázek z už existujících protokolů instruktivně dokládá, jak je možno protokol budovat a jaké jsou výhody a příp. nevýhody jednotlivých způsobů („jde přitom především o účelnou osnovu [Anlage] protokolu, vzájemné přiřazení jednotlivých prvků a o různé stupně čitelnost“, s. 136).

Po Kanzogově textu následuje ještě dodatek (s. 161-208), jenž – v souladu s týmovým pojetím práce v rámci filologie filmu – přináší tři příspěvky mladších badatelů, které doplňují Kanzogovo pojednání několika návrhy k zpřesnění popisu filmů. Jde jednak o to, co je třeba ve filmech sledovat, jednak o zásady písemné fixace zjištěného, která by měla být exaktní, jednoznačná, ustálená a zároveň jednoduchá a přehledná (všechny tři články vypracovávají systém notace sledovaných jevů prostřednictvím soustavy formalizovaných symbolů). Nejširě orientován je příspěvek **Michaela Schaudiga** (s. 163-183), který uvádí soubor proměnných, jež určují audiovizuální organizaci filmových záběrů (formát obrazu, rychlost natáčení, perspektiva kamery, pohyb kamery, velikost záběru, osvětlení, časoprostorová kombinatorika obrazu a zvuku atd.). **Ludwig Bauer** (s. 185-194) se věnuje dílčímu, avšak nikoli zanedbatelnému problému: možnostem zachycení intonace výpovědi ve filmovém dialogu. V článku **Kirsten Burghardtové** (s. 195-199) pak jde o „grafickou notaci kinetického chování“ (s. 195) postav (mimika, gestika, proxemické vztahy, základní pozice těla).

V posledním příspěvku, který je otištěn v dodatku (s. 201-208), rozšiřuje sám Kanzog dosavadní pole zájmu o specifickou problematiku videoklipů a všímá si potíží, které při vyhotovování protokolů působí rychlý sled velmi krátkých, asociativně řazených záběrů, jenž je pro videoklipy příznačný.

Filologie filmu, jejímuž představení je věnován Kanzogův *Úvod*, si bezpochyby zaslouhuje pozornost i mimo německou jazykovou oblast, kde vznikla. Není obtížné poukázat na její sporné body (neskrývaně eklektický ráz, snaha využít a integrovat značně různorodé podněty; málo zřetelné ohraničení „vyšší“ [analytické] složky filologie filmu vůči jiným přístupům). Vyzdvižení si ovšem zaslouží úsilí zbavit odbornou

reflexi o filmu „dojmovosti“, vágnosti a přibližnosti, postavit ji na pevnou materiálovou bázi, obrácení pozornosti k problémům spjatým s poznáváním výstavby a sémantiky konkrétních filmů, které se projevuje ve vypracovávání modelů popisu filmů, a konečně poukaz na možnosti plodné interdisciplinární spolupráce.

Speciálně podnětné jsou pak pasáže o protokolech filmů, prostupující celý *Úvod*, jež získávají i ráz apelu k další tvorbě protokolů jako základního článku zkoumání filmových děl. Kanzog se nesnaží kodifikovat nějaký ideální vzor protokolu, přísnou unifikaci nepokládá vzhledem k různorodosti filmů a mnohosti výzkumných cílů, jimž mají protokoly sloužit, za možnou a užitečnou. Náhorně ovšem ukazuje působení souboru protichůdných sil, který podobu protokolů determinuje (potřeba stroze objektivního záznamu a nevyložitelná subjektivita protokolujiícího; nárok postihnout celek filmu a nutný výběr daný poznávacím záměrem; potřeba exaktnosti vedoucí k užívání rozsáhlého formalizovaného aparátu a proti tomu potřeba čitelnosti protokolu).

Petr Mareš

Allan Casebier:  
*Film and Phenomenology.*  
*Toward a Realistic Theory of Cinematic Representation.*  
Cambridge, Cambridge University Press 1991, 165 s.

Další (desátý) přírůstek záviděníhodné ediční řady Cambridge Studies in Film by mohl nést druhý podtitul – „Úvod do fenomenologie pro filmové teoretiky“. Autor, associate professor (po našem docent) na University of Southern California, se v něm pokouší o aplikaci „rané“ Husserlovy fenomenologie na problém filmové reprezentace a o využití fenomenologických konceptů ke kritice soudobé filmové teorie. Nakolik je to pokus úspěšný, naznačíme v závěru; nejprve deskripce.

Hned obálka knihy s reprodukcí Dürerovy rytiny *Rytíř, Smrt a Ďábel* naznačí čtenáři, znalému Husserlových *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I.*, směr úvah. Příslušná pasáž o této rytině je jednou z mála věnovaných explicitně obrazové reprezentaci a estetickému postoji. Nechtěně ovšem poukazuje i na limity Casebierova pojetí. Sevřená, mnoha příklady a analýzami konkrétních filmových děl prosycená práce je (vedle Úvodu a Závěru) členěna do tří velkých kapitol: Fenomenologická teorie, Fenomenologie fiktivní reprezentace a Fenomenologie dokumentární reprezentace.

V úvodu autor jednoznačně formuluje základní tezi, která pak jako leitmotiv prochází celou knihou: současná filmová teorie je ovládána idealisticko-nominalistickým pojetím filmové reprezentace – jak v rovině ontologické, tak i epistemologické; toto pojetí není schopno zodpovědět otázku po legitimitě dokumentárního filmu, po vztahu

vyprávění a ideologie, po vztahu filmové reprezentace a reality. Adekvátní nástroj pro zvládnutí většiny problémů filmové teorie shledává Casebier v husserlovské fenomenologii, zejména v Husserlově teorii percepce, významu a umělecké reprezentace.

První, nejrozsáhlejší kapitola je věnována rozpracování fenomenologické teorie umělecké (filmové) reprezentace a primárně explikaci základních pojmů – noema a noesis, apercepce, intencionalita, redukce, horizont. Fenomenologický model filmové reprezentace, *jak ho prezentuje autor*, přizpůsobuje reprezentaci reality a realitu filmové reprezentace struktuře každodenní percepce. Ne náhodou se v těchto pasážích autor odvolává na antikonstruktivistickou stať Noëla Carrola *Síla filmu*<sup>1)</sup> a v dilematu odkrývání vs. konstrukce, resp. konstituce se jednoznačně staví na pozici prvu.

Filmové dílo je zde traktováno jako objekt s vlastnostmi (příležitostnými a dispozičními), které mohou a mají být odkryty připraveným divákem. Přístupy soudobých filmových teorií, pracujících s kódy, znaky, dekódováním, dotvářením mezerovitého textu atp. Casebier odmítá ve prospěch tzv. realistické fenomenologické epistemologie, kdy divák intuitivně uchopuje v procesu rozpoznávání reprezentované objekty existující nezávisle na vědomí a jeho aktech.

V autorově modelu tedy divák nekonstituuje, ani nespolutkonstituuje text, nevytváří (estetický) objekt, jak tvrdí současná filmová teorie,<sup>2)</sup> ovládaná idealisticko-nominalistickým paradigmatem, ale stojí někde mezi uvedeným „transakčním“ pojetím a přístupem „transparentním“ (A. Bazin), v němž filmový obraz vykazuje – na bázi metafory okna – transparentní vztah k realitě.

Závěr první kapitoly bychom mohli, oproti originálnímu mezititulku, přesněji nazvat „Jak Jean-Louis Baudry špatně pochopil Husserla“. Bez stopy jízlivosti poukážeme dále, že některá jména jsou zaměnitelná. Casebier kritizuje Baudryho recepci fenomenologie zejména kvůli nepochopení role noematu v percepci a dále, že kontinuita ve filmovém díle je jeho dispozičním rysem, vlastností, kterou vnímatel pouze rozpoznává, odkrývá, nejde o atribut subjektu.

Druhá kapitola dokládá na detailní analýze vybraných filmových děl (zde je autor nepřesvědčivější), zejména na tzv. orientálním modu filmové reprezentace nadbytečnost, umělost a zavádějící vliv konceptů jako jsou fabule, diegese, imaginárno (Lacan, Metz), fantomatické tělo aj. Členění na filmy prezentační (japonská nová vlna) a reprezentující (západní provenience, vycházející z ideologie transparence filmového znaku), jak ho provádí N. Burch, kritizuje autor pro jeho východisko, tj. *jak* se věci ukazují, nikoli *co* se ukazuje.

Casebier přechází v tomto bodě i k hodnocení a filmové kritice, když doporučuje, aby se soudy o hodnotě filmů zaměřovaly na kvality divákem uchopovaných, reprezentovaných objektů. Zcela postrádáme uvažování o estetické dimenzi filmu, o filmu jako estetickém a časovém objektu, a toto opomenutí není náhodné, dokonce bychom ho mohli označit za „systémovou chybu“. Leč o tom později.

1) Český překlad s kritickým komentářem, relevantním i pro Casebierův přístup, viz: *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha 1992, s. 57-72.

2) Příznačné je, že se nebere v potaz značná část francouzské teorie, např. G. Deleuze.



Analýza filmového zvuku a jeho pojetí v různých teoriích (dostatek místa je věnován i feministickým teoriím) probíhá v téže tónině; proti percepci vizuálních a auditivních vjemů sjednocovaných vyprávěním a aktivitou diváka, zprostředkovaných řadou kódů, staví Casebier *percepci, zprostředkovanou apercpcí hyletických dat a noemat* (základní složka autorovy hlavní teze).

Fabuli, syžet a diegesi (Bordwell, Nichols, Metz, Souriau) pak čeká podobný osud – divák nic nevytváří, fabule se nekonstruuje, divák neuplatňuje v procesu recepce hypotézy, inference, indukce, nýbrž intuitivně chápe vyprávění tak, že apercipuje události, prochází jimi jako prostředníky (noematy) pro pochopení celkové události. Např. v *Příběh z Tokia* (Tokjo monogatari; Jasudžiro Ozu, 1953) apercipuje balení zavazadel, odjezd atd., celková událost – výlet – je percipována, intuitivně uchopena a odkryta jako dispoziční vlastnost objektu – filmového díla.

U pojmu diegese autor oprávněně poukazuje na neostře vymezení a víceznačnost (úplný svět fabule, časoprostorový rámec reference aj.) a naznačuje dále možnost náhrady tohoto konceptu v analytickém aparátu filmové teorie pojmovým párem psychická a emocionální distance. Samotné rozlišení, vycházející z dřívějších, nezávislých autorových prací je nosné, nicméně lze mít za to, že roviny obecnosti a abstrakce se v případě snahy o náhradu „diegese“ neprotínají. Je poněkud překvapivé, že autor právě v případě diegese nezmiňuje horizontový charakter percepce, který jinak (např. v otázce norem a kódů, resp. jejich zbytečnosti) hojně využívá.

„Filmové reprezentace jsou nezávisle (na vědomí) existující entity, reálné, nikoli iluzorní, imaginární objekty...“, prohlašuje autor výsledek *svých* fenomenologických zkoumání (s. 111). Z tohoto pohledu pak posuzuje Metzův (Lacanův) pojem imaginárno<sup>3)</sup> a analogii tzv. zrcadlového stadia v ontogenezi s filmovým prožitkem.<sup>4)</sup>

V další části druhé kapitoly se Casebier vrací k feministické filmové teorii a rovněž ji shledává v zajetí nominalistického přístupu, zejména pojetí filmu jako diskursu (Ch. Gledhillová), reprezentaci „žen“ jako fiktivního konstruktu kongruentních, ale různých diskursů a expresivních praktik. Celkem po právu kritizuje autor náhled G. Studlarové na fenomenologii jako mužské filozofické nazírání, ale jinak celou problematiku opět řeší klíčem své centrální teze. V této souvislosti pak působí poněkud paradoxně, že Casebier upozorňuje (s. 130) na nutnost pozorného sledování Husserlovy teorie poznání a pojmových posunů. Obávám se, že právě tento metodický postulát, zejména pokud jde o noema a apercpci, autor nedodržel.

V závěrečné kapitole, věnované dokumentárnímu filmu rozebírá autor stupně objektivity filmové reprezentace, nutnou a nevyhnutelnou interferenci média, subjektivity tvůrce, kinematografického aparátu atd. a oponuje srovnávání rozdílu fiktivní film – dokument s dvěma typy postojů v rámci teorie řečových aktů (Plantinga).

V kritice dekonstruktivistického kritického přístupu k dokumentu (iluze o možnosti reprezentace vůbec) i tohoto typu přístupu k tvorbě (Ch. Marker) poznamenává, že obstojí pouze v onom zavádějícím idealisticko-nominalistickém rámci.

3) Srov. Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1992.

4) Lakonické odbytí této analogie: v zrcadle se vidíme, na plátně nikoli; doporučuji konfrontovat s mou studií *Film jako/a zrcadlo*, „Ilmuninace“ 1, 1989, č. 1, s. 3-16.

V závěru autor opakuje mnohokrát vyslovenou tezi o prožitku filmové reprezentace – divák odkrývá, odhaluje objekty, reprezentované filmem. Jejich vnímání, chápání je zprostředkováno noematem; noemata jsou vymezována horizonty a vykonávají mediující, zprostředkující funkci. Reprezentované objekty nejsou ovlivněny aktivitou vědomí, ale subjektivita hraje zásadní úlohu ve vytváření zprostředkujících noemat. Noemata nejsou percipována, ale apercipována (s. 155). Jelikož film není percepcí obrazů a zvuků, ale nezávisle existujících objektů, není třeba a je dokonce škodlivé, tvrdí zcela závěrem A. Casebier, přeceňovat filmy sebereflexivní, prezentující a zviditelňující kinematografický aparát. Film jako médium má podle autora největší schopnost a potenci naplňovat základní fenomenologický postulát – vést diváckou percepci k věcem samým.

Tuzemský čtenář by asi nebyl tak citlivý k nesmiřitelným útokům na „idealisticko-nominalistický rámec“ či paradigma, které podle Casebiera ovládá současnou filmovou teorii;<sup>5)</sup> zato byl a je vnímavý k uplatňování jediné formulky, jejímž koštětem se vymete vše jiné – jiné přístupy k ontologii filmového díla, procesu jeho recepce, pozici diváka. Je pak lhostejné, je-li touto metlou teorie odrazu nebo svérázné chápání filmové (obrazové) reprezentace jako odkrývání nezávislých, reprezentovaných jsoucen. Casebier zde stojí blíže Fregeho radikálnímu objektivismu nežli Husserlovi. Nezůstává věren duchu ani liteře Husserlovy fenomenologie, cituje pouze to (a včas přestává citovat), co podporuje jeho hlavní tezi, postupem času nepříjemně těsně připomínající Kolumbovo vejce.

Pochopitelně, že takto relativně strohý odsudek by vyžadoval podrobnou a přesnou argumentaci, podpořenou řadou citací, kterou nám sám žánr recenze či „review“ nedovoluje. Omezíme se proto jen na několik očividných, řekněme „rezerv“ v Casebierově výkladu.

Hned úvodem cituje autor známou pasáž z *Ideen*... I. o percepci Dürerovy rytiny, kde sice Husserl hovoří o zobrazeném rytíři jako o „rytíři z masa a kostí“ („aus Fleisch und Blut“), z čehož Casebier vyvozuje, že tento rytíř je *reálný* rytíř, existující nezávisle na aktech vědomí vnímatele; v dalším odstavci však Husserl upřesňuje, že „...tento zobrazující obraz-objekt nestojí před námi ani jako jsoucí, ani jako nejsoucí, ani v žádné jiné kladoucí modalitě...“, je v neutrální modifikaci vědomí, v *estetickém* názoru. Casebier vůbec neuvažuje filmovou reprezentaci v estetickém modu, nebo obecněji v rámci neutrální modifikace vědomí, která současně implikuje reflexi na primární percepční akty, tedy tematizaci primárního (percepčního) páru noese – noema. Neuvědomovaný „průchod“ vnímáním percepčních dat, resp. percepčním noematem, tedy v estetickém postoji není možný; nadto neutrální modifikace vědomí nutně vyžaduje spolupodíl nekladoucích, imaginativních aktů, což rovněž zpochybňuje Casebierovu tezi o reálnosti zobrazených, reprezentovaných objektů v striktním smyslu slova.

Zájemce můžeme odkázat např. na Ingardenovo pojetí čistě intencionálních předmět-

---

5) V americkém kontextu je nominalistický přístup skutečně vlivný (Goodman, Quine).

ností v souvislosti s obrazovou reprezentací<sup>6)</sup> uměleckého díla jako schematické entity, vyžadující doplnění (konkretizaci) a tedy diváka spolutvůrce<sup>7)</sup> i na analýzu filmového díla, v němž se „...znázorněné předměty neprojeví jako reálné, nýbrž pouze jako kvazireálné (ani jsoucí, ani nejsoucí u Husserla); (...) i ony jsou pouze intencionálními předměty.“<sup>8)</sup>

Dále, apercepce v Casebierově výkladu ztrácí Husserlův význam pojetí, osmyslení, ožívání smyslových dat a navíc – pro jakoukoli fenomenologickou teorii reprezentace ztrácí zásadní expanzi do konceptu analogické apercepce – aprezentace.<sup>9)</sup> Aprezentace, operace párování, spojuje různé řady aprezentační situace, póly znakové situace, fyzický nosič a reprezentovaný objekt, a to, mimo jiné přivedením na jednotné pole časové syntézy.<sup>10)</sup> Casebier aprezentační vztah neuvažuje, pomíjí časovou dimenzi, pro syntézy (i primární pasivní syntézu hyletických dat) zásadní a snadno tak dospívá, mimo jiné, k diskutabilnímu závěru, že kontinuita není atributem subjektu, ale dispoziční vlastností filmové reprezentace.

Další závažné výhrady lze mít k používání pojmu „horizont“: autor nezmiňuje a neuvažuje *percepční* horizonty (vnitřní a vnější) a individuální zkušenostní horizont diváka. Uvažovat horizont pouze jako pole intersubjektivní, tvarující namísto norem noemata, je nejen v případě analýzy recepce filmu poněkud málo. Nemluvě o zásadním vzhledu M. Merleau-Pontyho, že filmový obraz *nemá* (percepční) horizont.

Rozhodně lze souhlasit s autorem, že klíčovým konceptem v Husserlově teorii vnímání, teorii reprezentace i teorii znaku (o té však pochopitelně není u Casebiera ani zmínky) je noema. Autor pomíjí, korelativně se stupňovitou výstavbou analogických apercepí i výstavbu a nexus noemat, neboť akty uchopování, i v jeho modelu, musejí mít svá noemata. Navíc, všude, kde mluví o noematu, mluví jen o *části* úplného noematu, totiž o noematickém smyslu (Sinn). Důležitou druhou složku – o to důležitější pro objekty v neutrální modifikaci vědomí, případně v estetickém názoru – noematický korelát modu danosti (Gegebenheitsweise), nezmiňuje.

K problému percepčního noematu uvedu jen výmluvný citát: „Reprezentační teorie percepce, které operují s noematem jako mediátorem mezi vědomím a reálným objektem, jsou vysoce problematické. Husserl také jasně odmítá, že by jeho fenomenologie tento model implikovala.“<sup>11)</sup>

Jak je možné, že se očividně erudovaný autor dopustil tolika závažných opomenutí? Nabízí se jediná odpověď: zahrnutí aprezentace, estetického postoje, plného percepčního noematu, percepčních horizontů aj. by mu prostě „rušilo kruhy“.

Sečteno a podtrženo, ambiciózní a slibný projekt výkladu filmové reprezentace, ontologické a epistemologické povahy filmového díla, postavení a role diváka v jeho re-

6) Srov. Roman Ingarden, *O struktuře obrazu*. Bratislava 1965.

7) Např. Roman Ingarden, *Phenomenological Aesthetics*. In: „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 1975, č. 3, s. 257-270.

8) Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*. Praha 1989, s. 324.

9) Viz např. *Karteziánské meditace*. Praha 1968, par. 50, 51.

10) Srov. Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*. Tübingen 1953.

11) Suzanne Cunningham, *Perceptual Meaning and Husserl*. „Philosophy and Phenomenological Research“ 1985, č. 4, s. 114-137.

cepci z hlediska fenomenologie uvízl na půli cesty a, bohužel, možnosti a sílu fenomenologické filmové teorie spíš zamlžil.

Vlastimil Z u s k a

## Slovenský dokumentární film jako předmět bádání

Václav Macek:

*K dějinám slovenského dokumentárního filmu.*

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum.

Bratislava 1992. 173 s., náklad 500 ks.

O tom, že dokumentární film je přirozenou součástí každé národní filmové tvorby snad už dnes nikdo nepochybuje. Jako takový má tento druh filmu samozřejmě právo na svou teorii i na své dějiny, avšak bádání o tomto tématu je doposud značně chudé. V oblasti myšlení o filmu je dokumentární film stejnou popelkou jako v kinematografii: leží kdesi na okraji zájmu odborníků.

V tomto světle se nová práce slovenského publicisty a teoretika Václava Macka *K dějinám slovenského dokumentárního filmu* jeví jako téměř donquijotský čin. Kniha je de facto prvním pokusem shrnout v celku vývoje slovenské non-fiction tvorby od jejích počátků až do roku 1990. Dosud se porůznu v časopisech objevovaly jen dílčí pohledy na tuto problematiku (Macek se o nich zmiňuje v seznamu literatury a mnohdy jich užívá i jako pramenů), jíž se obsáhleji věnuje jen Antonín Navrátil v publikaci o vývoji československé dokumentární tvorby *Cesty k pravdě či lži* (ČFÚ, 1968); ovšem Macek se k obsahu kapitoly věnované slovenské dokumentaristice, rovněž tak jako k pozdější dosud rukopisné Navrátilově studii *Zápasy o slovenský dokumentární film*, vyjadřuje kriticky (s. 7, 98).

Ve svém pojetí dějin slovenské dokumentaristiky vychází Macek z tradiční periodizace společenského vývoje, vymezeného zde lety 1938 (skutečný vznik slovenského dokumentu autor časově umisťuje do třicátých let), 1945, 1948, 1956, 1963, 1969, přičemž v dalších zlomových bodech daných roky 1960, 1976 nebo 1983 přihlíží k vnitřnímu vývoji slovenské dokumentární tvorby. V dalším členění se orientuje na produkčně výrobní hlediska (jež ovšem s tím prvním velmi úzce souvisejí). V takovéto přehledové studii je to jistě při tak velkém objemu výroby, jaký dokumentární tvorba v kinematografické produkci představuje, nejlogičtější postup. Macek se nevyhýbá ani hledisku osobnostnímu, i když vzhledem k charakteru práce mu dává menší prostor; vždy alespoň stručně připomíná jednotlivé osobnosti slovenské dokumentaristiky a hodnotí jejich přínos.

K celkové koncepci práce nelze mít podstatnější výhrady. Autor se s přehledem pohybuje v obrovském množství historického materiálu, je maximálně objektivní i přesný,



pokud jde o historické členění a závěry. Jako velice účelné se jeví pregnantní vymezení tématu i orientace na žánrově tematickou oblast zkoumané problematiky, jež autorovi umožňují soustředit se na určité druhy non-fiction tvorby (etnografický, politický, sociální, psychologický film a filmy o umění), aniž by přitom zkresloval vývoj dokumentárního filmu jako celku. Co chybí, je důkladnější analýza vztahu politiky a ideologie k dokumentu.

Politická moc považovala dokumentární film především za propagandistický nástroj svého působení na společnost. Vždy šlo o to, aby dokument sloužil ideovým a politickým záměrům vládnoucí strany, což zásadně ovlivňovalo autorský i dramaturgický přístup k tvorbě. Macek sice citlivě vnímá dějinnou svázanost dokumentární tvorby a společenského vývoje, ale zmiňuje ji vždy jen jakoby na okraj. Toto opomenutí nebo možná vědomá snaha nezabřednout do politických analýz vede autora v některých momentech ke zkratovým závěrům. Například když charakterizuje období druhé půle sedmdesátých let (kdy se mimo jiné točilo hodně portrétů hrdinů socialistické práce) a píše, že tehdy „...cez portréty úspěšných pracovníkov mohol preniknúť do dokumentárnej produkcie závan bezprostrednej reality. Avšak autori sa spokojili s falošnými a povrchnými uzávermi, ich obraz postáv postrádal autentickosť a pravdivosť“ (s. 82). Macek patrně zapomněl, že v době, kdy dramaturgové a vedoucí studií fungovali zároveň jako hlídači ideové čistoty (nahrazovali cenzuru, která oficiálně neexistovala), měli autoři pramalý prostor pro nějaké hloubkové analýzy. Neměli ani odvahu a chuť nadělat si problémy tím, že by vpustili do svých filmů „závan bezprostřední reality“. Právě v této souvislosti mohla být ve studii větší pozornost věnována dramaturgii jako praktickému mezičlánku mezi direktivním řízením a samotnou tvorbou, neboť právě prostřednictvím dramaturgie se utvářela budoucí podoba produkce. Jedním z příkladů mohou například být portréty umělců – právě dramaturgie určovala, kdo je dostatečně zavedená a prověřená osobnost, aby o ní mohl být natočen film. Ze strachu před problémy (mnohdy i vinou autocenzury tvůrců) vznikaly portréty umělců vesměs kmetského věku (viz s. 35). A dělo se tak v různých obdobích sledovaného vývoje, pouze v momentech uvolnění ideologického tlaku bylo možno na plátně spatřit i lidi mladší a umění modernější.

Stejně jako témata byly eliminovány vyjadřovací metody i některé žánry, nejvíc ty, v nichž do popředí vystupuje autorská osobnost a vlastní názor tvůrce – proto chyběl dlouho žánr eseje, který přímo předpokládá osobní přístup k tématu.

Macek sice konstatuje, že dramaturgie pohotově využívala každého uvolnění direktivního tlaku (v tomto smyslu připomíná koncem sedmdesátých let dramaturgickou praxi Marcely Jurovské, Dezidera Ursíniho a Mariána Urbana, s.82), ale zapomíná, že i v těchto pro dokumentární film šťastnějších obdobích nadále existovala tematická tabu. Tvorba se stále pohybovala v sice nepsaných, leč přísně daných mantinelech, které se jen tu a tam podařilo nepatrně posunout. Přesáhlo-li úsilí autorů a osvěcených dramaturgů „únosnou míru“, následovaly zásahy do již hotových filmů nebo přímo zákazy promítání (viz např. kauzu filmu *Tam a späť* režiséra Fera Feniče, s. 84). Poté se vždy pozornost ideových strážců zvýšila a utužila se i autocenzura tvůrců.

Macek o všech těchto aspektech pochopitelně ví a také je vždy v určitých momentech připomíná, ale vzhledem k tomu, že kontroverzní vztah ideologie versus tvorba byl pro celé období (především v padesátých letech a v období normalizace) **symptomatický**, zasloužil by si býval samostatnou a důkladnější analýzu.

Jiná má výtku se týká Mackova až ortodoxního pojetí dokumentární tvorby jako výsledku určitého kolektivního, předem naplánovaného snažení. Jako by každý film nebyl individuálním dílem, jako by existovala nějaká předem daná vývojová cesta a autoři citlivě nereagovali na všechny impulsy doby. Dokumentaristika se jako jakákoliv jiná tvorba vyvíjí v projevech individuálních a u nás snad ani nikdy nešlo o vědomé vytváření nějaké školy či směru, jak to známe z předválečné Anglie či z šedesátých letech ve Francii a USA. V centrálně řízené kinematografii ovšem existoval unifikující tlak diktovaný „shora“ prostřednictvím tzv. ideově tematických plánů. V zemích, kde je direktivní řízení tvorby neznámým jevem, obraz doby vytvářejí filmové dokumenty teprve zpětně, v dodatečných historických či teoretických syntézách.

Nesdílím autorův názor, že z filmů natočených v první polovině padesátých let nelze tuto dobu poznat (s. 38); a zdá se, že stejně pohlíží i na jiná období. Odhlédneme-li od dokumentaristické hodnoty, lze svědectví o době vytěžit právě z ideologicky podmíněné výpovědi, ze zamlčování témat, z tvarových konvencí a dokumentaristických klišé.

Už titul Mackovy knihy naznačuje, že práce nechce suplovat velkou syntézu. Ta by měla zprostředkovat hlubší poznání příčinných souvislostí ve vývoji dokumentární tvorby a měla by vyrůstat z pevnějšího teoretického zázemí, bude-li chtít překročit rámec zasvěcenějšího popisu. Budoucí Dějiny slovenského dokumentu mají v knize Václava Macka solidní základ.

Jana Hádková

# DIVADELNÍ

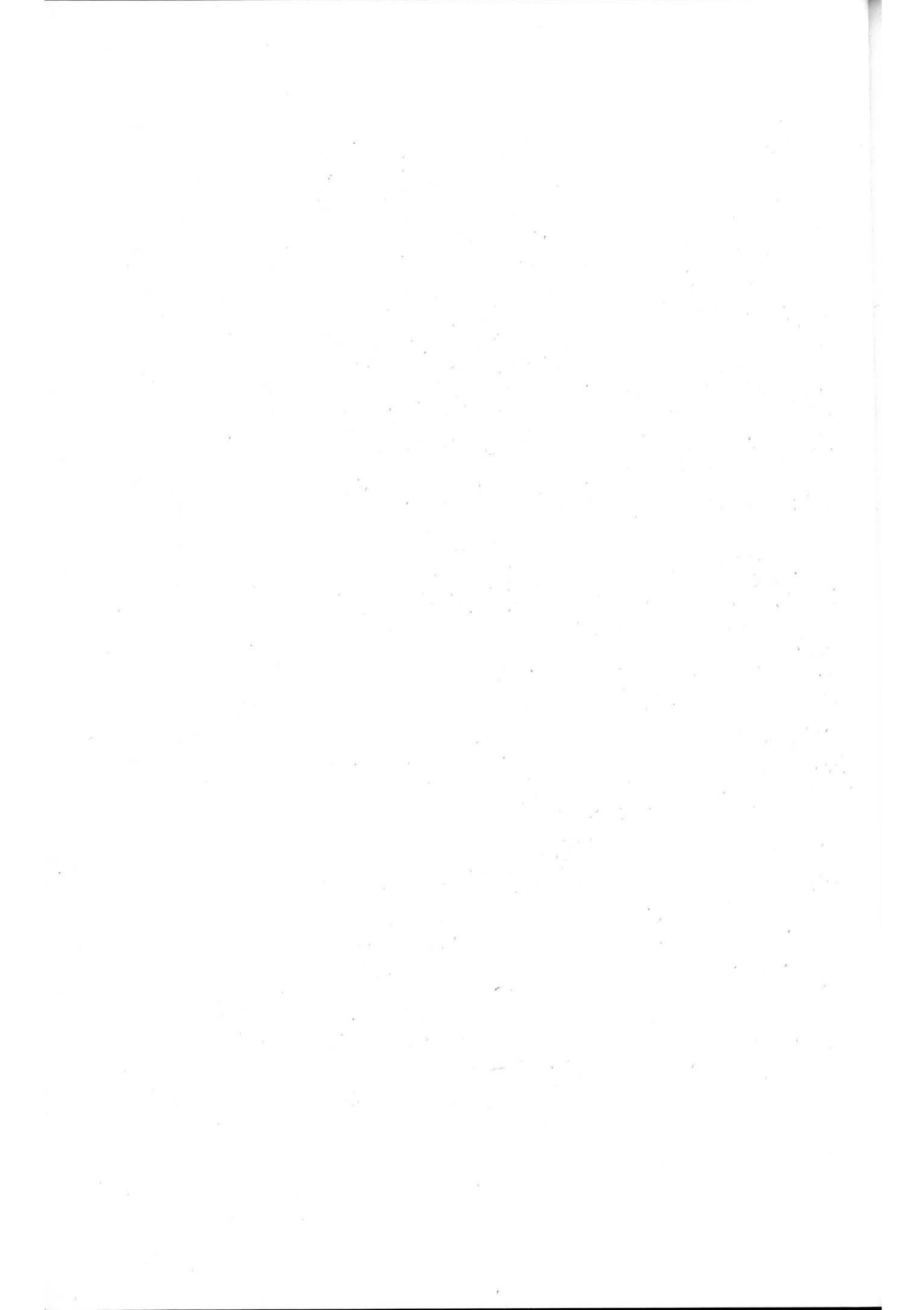
revue

Čtvrtletník pro historii a teorii, určený nejen odborníkům, ale všem zájemcům o divadlo.

Z obsahu posledních dvou čísel ročníku 1992:

- č. 3.: *Zdeněk Neubauer* — Faustova tajemná milénka  
*Freddie Rokem* — Moderní divadlo a touha po poznání  
*Georges Baal* — Prapodivná hra lásky a vědění: mýtus Obřihom nemluvněte v surrealistickém divadle  
*Zdeněk Hedbávný* — Aféra Radok: Chodská nevěsta  
*Jaroslav Kolár* — Česká Hra veselé Magdalény a středověké divadlo  
*Jiří Voskovec* — Komédie psaná a komédie improvizovaná  
*Vladimír Just* — Konec jednoho paradigmatu  
*Zdeněk Hořánek* — Analýza a charakter  
*Jiří Šubrt* — Lucius Annaeus Seneca  
*Seneca* — Thyestes
- č. 4: *Jan Pömerl* — Zámecká divadla v Čechách a na Moravě  
*Růžena Grebeníčková* — Masné krámy Prokopa Šedivého: česká národní veselohra  
*Veronika Ambros* — Fidlovačka a revue  
*Ludvík Kundera* — Grabbe  
*Alena Urbanová* — Tajemství svěžesti a pravda o furiantech  
*Ladislava Petišková* — Křesadlo, Studio pohybového divadla  
*Ivo Osolobě* — Rvačka o Fidlovačku (polemika)  
*Zdeněk Hořánek* — Autorská dílna HaDivadla  
*Luděk Richter* — Polemická polemika  
*Alice Dubská* — Bramborové divadlo Viktora Dyky  
*Viktor Dyk* — Švejdy Navarovského sláva a pád

Časopis je možno zakoupit u P. Primuse (Věžeňská), B. Fišera (Kaprova), v knihkupectví Divadelního ústavu (Celetná) a v knihkupectví Čs. spisovatel (Národní třída). Objednávky přijímá redakce — Divadelní revue, ÚČSL ČSAV, pošta 015, P.O.Box 14, 110 15 Praha 1.





Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALBRECHT, Donald

*Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies* / Donald Albrecht. – 1st ed. – London: Thames and Hudson Ltd., 1987. – 203 s.: čb. fotogr., rejstříky, bibliografie, filmografie.

ISBN 0-500-01406-X (váz.)

Obrazová publikace zaměřující se na zachycení moderní architektury ve filmu.

ALLEN, Woody

*Three Films of Woody Allen* / Woody Allen. – 1st ed. – New York: Vintage Books a Division of Random House, 1987. – 473 s.: čb. fotogr.

ISBN 0-394-75304-b (brož.)

Tři filmové scénáře Woody Allena s technickými údaji k filmům Purpurová růže z Káhiry, Zelig a Broadway Danny Rose.

ARMSTRONG, Richard B. – ARMSTRONG, Mary Willems

*The Movie List Book: A Reference Guide to Film Themes, Settings and Series* / Richard B. Armstrong, Mary Willems Armstrong. – 1st ed. – Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1989. – 377 s.

ISBN 0-89950-240-7 (váz.)

Průvodce obsahuje seznam filmů uspořádaných podle témat. Zahrnuje anglicky mluvené filmy a dále zahraniční a němé filmy, pokud byly uvedeny v americké TV.

BARTH, Hermann

*Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G.W. Pabsts Kameradschaft (Deutschland, 1931): Mit dem vollständigen Filmprotokoll im Anhang* / Hermann Barth. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1990. – 281 s.: nestr. příl., bibliografie. – (Diskurs film: Bibliothek; Band 2)

ISBN 3-926372-52-4 (brož.)

Práce rozebírá film G.W. Pabsta Kameradschaft z hlediska psychagogie.

BESSY, Maurice – CHIRAT, Raymond – BERNARD, André

*Historie du Cinéma Français: Encyclopédie des films 1951-1955* / Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard. – Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1989. – 475 s.: čb. fotogr., rejstříky, filmografie.

ISBN 2-85704-303-1 (váz.)

Obrazové dějiny francouzského filmu zahrnující období 1951-55.

BESSY, Maurice – CHIRAT, Raymond – BERNARD, André

*Historie du Cinéma Français: Encyclopédie des films 1961-1965* / Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard. – Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1991. – 471 s.: čb. fotogr., rejstříky, filmografie.

ISBN 2-85704-350-3 (váz.)

Obrazové dějiny francouzského filmu zahrnující období 1961-65.

BOYD, David

*Film and the Interpretive Process: A Study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo and Persona* / David Boyd. – 1st ed. – New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1989. – 236 s.: bibliografie. – (Ars Interpretandi; Vol. 1)

ISBN 0-8204-0987-1 (váz.)

Kniha obsahuje studie o filmech Zvěšena, Rašomon, Občan Kane, Osm a půl, Vertigo a Persona.

BRANKO, Pavel

*Mikrodramaturgia dokumentarizmu* / Pavel Branko. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1991. – 95 s.: citovaná literatura, resumé v němčině a angličtině, rejstřík filmů. – (Signans; svazek 1)

ISBN 80-85187-00-0 (brož.)

Dvoudílná studie analyzuje vztah obrazu a zvuku v nehraném filmu.

BRANKO, Pavel

*Od začiatkov po prah zrelosti: Slovenský film 1945-1970* / Pavel Branko; autor poslední kapitoly Martin Ciel. – 1. vyd. – Bratislava: Ústredná knižnica a ŠIS VŠMU – Edičný referát, 1991. – 57 s.: citovaná literatura.

ISBN 80-85182-17-3 (brož.)

Studie na téma slovenský film období 1945-1970 vznikla v letech 1969-70 na půdě SFÚ a byla publikována až nyní. Je doplněna kapitolou M. Ciela „Vplyvy pôsobiace na slovenské filmové myslenie a slovenský hraný film po roku 1968“.

CURRENT

*Current Research in Film: Audiences, Economics and Law. Volume 4* / Editor Bruce A. Austin; Rochester Institute of Technology. – 1st ed. – Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1988. – 227 s.: rejstříky, stručné profily autorů příspěvků. – (Communication and Information Science)

ISBN 0-89391-414-2 (váz.)

**Obsah:** Philip PALMGREEN – Patsy L. COOK – Jerry G. HARVILL – David M. HELM: *The Motivational Framework of Moviegoing: Uses and Avoidances of Theatrical Films*, s. 1-23; James M. LINTON – Joseph A. PETROVICH: *The Application of the Consumer Information Acquisition Approach to Movie Selection: An Exploratory Study*, s. 24-44; Ronald J. FABER – Thomas C. O'GIUNN – Andrew P. HARDY: *Art Films in the Suburbs: A Comparison of Popular and Art Film Audiences*, s. 45-53; Robert O. WYATT – David P. BADGER: *What Newspaper Film Critics Value in Film and Film Criticism: A National Survey*, s. 54-71; John C. DODDS – Morris B. HOLBROOK: *What's an Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues*, s. 72-88; Matthew BERNSTEIN: *Hollywood Martydoms: Joan of Arc and Independent Production in the Late 1940s*, s. 89-113; Robert SKLAR: *Stanley Kubrick and the American Film Industry*, s. 114-124; Robert E. MILLER: *The Canadian Feature Film Conundrum: 1894-1967*, s. 125-146; Manjunath PENDAKUR: *Internationalization of the Canadian Film Industry*, s. 147-169; Diane WALDMAN: *The Justice Department versus the National Film Board of Canada: An Update and Analysis*, s. 170-187; Cynthia GOLDSTEIN: *Early Film Censorship: Margaret Sanger, Birth Control and the Law*, s. 188-200; Stephen VAUGHN: *Financier, Movie Producers and the Church: Economic Origins of the Production Code*, s. 201-217.

#### DOKUMENTUMFILMEK

*Dokumentumfilmek 1971 – 1980* / [sestavila] Márta Farkas.

- Budapest: Magyar Filmintézet, 1991. – 741 s. (brož.)

Publikace obsahuje rejstřík názvů dokumentárních filmů, předmětový rejstřík filmů (podle témat), jmenný rejstřík.

DYER, Richard

*Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* / Richard Dyer, Reprint 1st. ed. – London: Routledge, 1991. – 328 s.: čb. fotogr., rejstříky, seznam vyobrazení, bibliografie.

ISBN 0-415-03556-2 (brož.)

Studie věnovaná zobrazení homosexuality ve filmu a problematice homosexuálních filmových tvůrců.

FÉJJA, Sándor

*Animácia v praxi* / Sándor Fájja. – 1. vyd. – Bratislava: Odbor výskumu programov ČST a divákov SSR - Slovenská filmová tvorba, 1984. – 253 s. – (Teória televíznej tvorby; 44. titul)

Publikace souhrnně pojednává o praktických otázkách výroby animovaného filmu.

FIELD, Syd

*Selling a Screenplay: The Screenwriter's Guide to Hollywood* / Syd Field. – [1. vyd.]. – New York: A dell trade paperback, 1989. – 282 s.: rejstříky.

ISBN 0-440-50244-6 (brož.)

Příručka se zabývá obchodováním ve filmu a televizi, hlavně s filmovými scénáři. V druhé části přibližuje práci několika známých scenáristů (Olivier Stone, Dan Petrie jr., Alvin Sargent, Anna Hamilton Phellen, William Kelley, Earl Wallace, Douglas Day Stewart).

#### FILM

*Film – Jesteśmy.* – 1. vyd. – Warszawa: Komitet kinematografii. Wydział kultury i sztuki miasta stołecznego Warszawy. Instytut sztuki Polskiej akademii nauk. Fundacja sztuki filmowej. Syrena Entertainment Group. Warszawski tydzień filmowy. Muzeum kinematografii w Łodzi. Wrzesień-Październik, 1991. – 87 s.: čb. fotogr. Brožura obsahuje stručné profily a filmografie polských filmových tvůrců působících v emigraci a podrobné údaje k filmům, které byly uvedeny v rámci vědecké konference konané v polském Zachęcie v roce 1991 a věnované polské emigrační kultuře po druhé světové válce.

FRITZ, Walter

*Kino in Österreich 1945 – 1983: Film zwischen Kommerz und Avantgarde* / Walter Fritz. – 1. Aufl. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984. – 244 s.: čb. ilustr., rejstřík, adresář institucí, bibliografie, filmografie režisérů rakouských dlouhometrážních filmů.

ISBN 3-215-04992-9

Publikace shrnuje poválečný vývoj rakouského filmu do roku 1983.

GLEDHILL, Christine

*Stardom: Industry of Desire* / Edited by Christine Gledhill. – 1st ed. – London: Routledge, 1991. – 340 s.: rejstříky, stručné profily autorů, výběrová bibliografie.

ISBN 0 415 05218 1 (brož.)

**Obsah:** Janet STAIGER: *Seeing stars*, s. 3-16; Richard deCORDOVA: *The emergence of the star system in America*, s. 17-29; Charles ECKERT: *The Carole Lombard in Macy's window*, s. 30-39; Thomas HARRIS: *The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe*, s. 40-44; Karen ALEXANDR: *Fatal beauties: Black women in Hollywood*, s. 45-54; Richard DYER: *Charisma*, s. 57-59; Charles ECKERT: *Shirley Temple and the house of Rockefeller*, s. 60-73; Charlotte Cornelia HERZOG – Jane Marie GAINES: *'Puffed sleeves before tea-time': Joan Crawford, Adrian and women audiences*, s. 74-91; Charles WOLFE: *The return of Jimmy Stewart: The publicity photograph as text*, s. 92-106; Behroze GANDBY – Rosie THOMAS: *Three Indian film stars*, s. 107-131; Richard DYER: *A Star is Born and the construction of the authenticity*, s. 132-140; Jackey STACEY: *Feminine fascinations: Forms of identification in star-audience relations*, s. 141-163; Barry KING: *Articulating stardom*, s. 167-192; John O. THOMPSON: *Screen acting and the commutation test*, s. 183-197; Andrew BRITTON: *Stars and genre*, s. 198-206; Christine GLEDHILL: *Sign of melodrama*, s. 207-229; Michel MOURLET: *In defence of violence*, s. 233-236; Tessa PERKINS: *The politics of 'Jane Fonda'*, s. 237-250; David LUSTED: *The glut of the personality*, s. 251-258; Miriam HANSEN: *Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship*, s. 259-282; Andrea WEISS: *A queer feeling when I look at you: Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s*, s. 283-299; Kobena MERCER: *Monster metaphors – Notes on Michael Jackson's Thriller*, s. 300-316.

GOULDING, Daniel J.

*Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* / Edited by Daniel J. Goulding. – 1st ed. – Bloomington: Indiana University Press, 1989. – 317 s.: rejstříky, výběrová bibliografie.

ISBN 0-253-34559-6 (váz.)

**Obsah:** Anna LAWTON: *Toward a New Openness in Soviet Cinema, 1976-1987*, s. 1-50; Sigrun D. LEONHARD: *Testing the Borders: East German Film between Individualism and Social Commitment*, s. 51-101; Peter HAMES: *Czechoslovakia: After the Spring*, s. 102-142; Frank TURAJ: *Poland: The Cinema of Moral Concern*, s. 143-171; David PAUL: *Hungary: Magyar on the Bridge*, s. 172-214; Ronald HOLLOWAY: *Bulgaria: The Cinema of Poetics*, s. 215-247; David J. GOULDING: *Yugoslav Film in the Post-Tito Era*, s. 248-284.

GRAHAM, Gerald G.

*Canadian Film Technology, 1896-1986* / Gerald G. Graham; An Ontario Film Institute Book. - [1.vyd]. - London: Associated University Presses, 1989. - 272 s.: čb. fotogr., rejstříky, bibliografie.  
ISBN 0-87413-347-5 (váz.)  
Kompletní přehled o vývoji kanadské filmové technologie a vzniku National Film Board of Canada.

GRANDINETTI, Fred

*Popey: The Collectible* / Fred Grandinetti. - Iola: Krause Publications, 1990. - 255 s.: ilustr.  
ISBN 0-87341-143-9 (brož.)  
Ilustrovaná kronika vývoje postavičky námořníka Pepka od comicsu přes film až k jeho využívání jako reklamy, hračky, masky apod.

HACKER, Jonathan - PRICE, David

*Take Ten: Contemporary British Film Directors* / Jonathan Hacker, David Price. - 1st ed. - Oxford: Clarendon Press, 1991. - 434 s.: seznam distributorů, rejstřík, čb. fotogr., u každé kapitoly filmografie a bibliografie.  
ISBN 0-19-811217-3 (váz.)  
Jednotlivé kapitoly knihy se věnují vždy jednomu britskému režisérovi (L. Anderson, R. Attenborough, B. Forsyth, S. Frears, P. Greenaway, D. Jarman, K. Loach, A. Parker, N. Roeg, J. Schlesinger).

HAYES, R.M.

*3-D movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema* / R.M. Hayes. - 1st ed. - Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1989. - 414 s.: rejstříky, ilustr.  
ISBN 0-89950-407-8 (váz.)  
Dějiny trojrozměrného filmu s velmi podrobnou filmografií.

HAYWARD, Susan - VINCEDEAU, Ginette

*French Film: Texts and Contexts* / Edited by Susan Hayward, Ginette Vincendeau. - 1st ed. - London: Routledge, 1990. - 309 s.: stručné profily autorů příspěvků, rejstříky, výběrová bibliografie.  
ISBN 0-415-00131-5 (brož.)

**Obsah:** Sandy FLITTERMAN-LEWIS: *'Poetry of the unconscious': circuits of desire in two films by Germaine Dulac: La Souriante Mme Beudet (1923) and La Coquille et le clergyman (1927)*, s. 7-23; Norman KING: *History and actuality: Abel Gance's Napoléon vu par Abel Gance (1927)*, s. 25-36; Richard ABEL: *Discourse, narrative, and the subject of capital: Marcel L'Herbier's L'Argent (1929)*, s. 37-50; Michel MARIE: *'Let's sing it one more time': René Clair's Sous les toits de Paris (1930)*, s. 51-65;

Ginette VINCEDEAU: *In the name of the father: Marcel Pagnol's 'trilogy' Marius (1931), Fanny (1932), César (1936)*, s. 67-82; Michèle LAGNY: *The fleeing gaze: Jean Renoir's La Bête humaine (1938)*, s. 83-101; Maureen TURIM: *Poetic Realism as psychoanalytical and ideological operation: Marcel Carné's Le Jour se lève (1939)*, s. 103-116; Jean-Pierre JEANCOLAS: *Beneath the despair, the show goes on: Marcel Carné: Les Enfants du paradis (1943-1945)*, s. 117-126; Susan HAYWARD: *Gender politics - Cocteau's Belle is not that Bête: Jean Cocteau's La Belle et la Bête (1946)*, s. 127-136; Keith A. READER: *The sacrament of writing: Robert Bresson's Le Journal d'un curé de campagne (1946)*, s. 137-146; Pierre SORLIN: *A breath of sea air: Jacques Tati's Les Vacances de M. Hulot (1952)*, s. 147-156; Dudley ANDREW: *Casque d'or, casquettes, a cask of aging wine: Jacques Becker's Casque d'or (1952)*, s. 157-171; Marie-Claire ROAPRS-WUILLEUMIER: *How history begets meaning: Alain Resnais' Hiroshima mon amour (1959)*, s. 173-185; Anne GILLAIN: *The script of delinquency: François Truffaut's Les 400 coups (1959)*, s. 187-199; Michel MARIE: *'It really makes you sick!': Jean-Luc Godard's A bout de souffle (1959)*, s. 201-215; Jacques AUMONT: *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's Le Mépris (1963)*, s. 217-229; Norman KING: *Eys for Irony: Eric Rohmer's Ma nuit chez Maud (1969)*, s. 231-240; Claire PAJACZKOWSKA: *'Liberté! Egalité! Paternité!': Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's Sauve qui peut (la vie) (1980)*, s. 241-255; Ginette VINCEDEAU: *Therapeutic realism: Maurice Pialat's A nos amours (1983)*, s. 257-268; Berenice REYNAUD: *Representing the sexual impasse: Eric Rohmer's Les Nuits de la pleine lune (1984)*, s. 269-283; Susan HAYWARD: *Beyond the gaze and into femme-filmécriture: Agnes Varda's Sans toit ni loi (1985)*, s. 285-296.

HOHENBERGER, Eva

*Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch / Eva Hohenberger.* - 1. Aufl. - Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988. - 387 s.: bibliografie, filmové protokoly. - (Studien zur Filmgeschichte. Band 5)  
ISBN 3-487-09049-X (brož.)  
Studie o dokumentárním, etnografickém filmu, dokumentarismu, realitě ve filmu, rozbor díla francouzského režiséra Jeana Roucha.

INTERNATIONAL

*International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume 1, Films* / editor Nicholas Thomas. - 2th ed. - Chicago: St James Press, 1990. - 1105 s.: čb. fotogr.  
ISBN 1-55862-037-0 (váz.)  
První svazek pětidílné filmové encyklopedie. Obsahuje nejvýznamnější hrané filmy.

INTERNATIONAL

*International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume 2, Directors* / editor Nicholas Thomas. - 2th ed. - Chicago: St James Press, 1991. - 958 s.: čb. fotogr.  
ISBN 1-55862-038-9 (váz.)  
Druhý svazek pětidílné filmové encyklopedie. Obsahuje podrobné biofilmografie významných světových režisérů.

INTERNATIONAL

*International Dictionary of Films and Filmmakers.*

Volume 3, *Actors and Actresses* / editor Nicholas Thomas. – 2nd ed. – Detroit: St James Press, 1992. – 1080 s.: čb. fotogr.

ISBN 1-55862-039-7 (váz.)

Třetí svazek pětidílné filmové encyklopedie. Obsahuje biofilmografie významných světových herců.

KANZOG, Klaus

*Der erotische Diskurs: Filmische Zeichen und Argumente* / (Hg.) Klaus Kanzog. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1989. – 192 s.: profily autorů příspěvků. – (Diskurs film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie, ISSN 0931-1416; Band 3)

ISBN 3-926372-03-6 (brož.)

**Obsah:** Klaus KANZOG: *Der erotische Diskurs. Begriff, Geschichte, Phänomene*, s. 9-37; Kirsten BURGHARDT: *Zeichen weiblicher Erotik in Willi Forsts Die Sünderin (1951)*, s. 39-69; Hermann BARTH: *Erotisches Gespräch zwischen Männern. Redestrategien und ihre Vermittlung in Rainer Werner Fassbinders Querelle (1982)*, s. 71-91; Marianne WÜNSCH: *Inszenierte Verführung. Zur Verfilmung von Arthur Schnitzlers Reigen durch Max Ophüls (1950)*, s. 93-108; Heiner GASSEN: *Der Text des Spielleiters (meneur de jeu) in Max Ophüls' La Ronde*, s. 109-125; Klaus KANZOG: *Warten auf das entscheidende Wort. Pubertät und Heldenwahn in Bernhard Wickis Die Brücke (1959)*, s. 127-155; Stephanie KRENZLER – Barbara ZANDER: *Rollenspiel und Sprachverhalten. Varianten des erotischen Diskurses in Zur Sache, Schätzchen (1968) von May Spils*, s. 157-170; Michael WEGSCHEIDER: *Räume, Figuren und point-of-view. Zur nonverbalen Kommunikation in Niklaus Schillings Videofilm Die Frau ohne Körper und der Projektionist (1984)*, s. 171-192.

KANZOG, Klaus

*Einführung in die Filmphilologie* / Klaus Kanzog; mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer, Michael Schaudig. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1989. – 236 s.: rejstříky, profily autorů, bibliografie. – (Diskurs film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie, ISSN 0931-1416; Band 4)

ISBN 3-926372-00-1 (brož.) : DM 42,00

Kniha obsahující výklad o základních principech filologie filmu. Na hlavní část navazují studie: Michael SCHAUDIG: *Abbildungvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion*, s. 163-183; Ludwig BAUER: *Intonationszeichen. Notationssystem zur Transkription suprasegmentaler intonatorischer Merkmale im filmischen Dialog*, s. 185-194; Kirsten BURGHARDT: *Kinetische Zeichen. Notationsverfahren für Bewegungsabläufe im Spielfilm*, s. 195-199; Klaus KANZOG: *Überlegungen zur Protokollierung von Videoclips*, s. 201-208.

KEINER, Reinhold

*Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film* / Reinhold Keiner. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988. – 163 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie. – (Studien zur Filmgeschichte, ISSN 0175-9590; Band 4)

ISBN 3-487-09050-3 (brož.)

Kniha se věnuje tvorbě spisovatele a scenáristy H. H. Ewese, podrobně se zabývá jednotlivými verzemi filmů *Alraune* a *Der Student von Prag*, ke kterým Ewers napsal scénář.

KLIMKE, Christoph

*Kraft der Vergangenheit: Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini* / Herausgegeben von Christoph Klimke. –

1. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987. – 119 s.: stručné profily autorů příspěvků, bibliografie. – (Fischer Cinema) ISBN 3-596-24473-0 (brož.)

**Obsah:** Christoph KLIMKE: *Der erotische Blick. Zur Sexualität in den Filmen Pasolinis*, s. 11-33; Claudia LENSSEN: *Kein Applaus für Mamma. Zu Frauenbildern in Pasolini-Filmen*, s. 34-50; Günter MINAS: *„Ein Fresko auf einer großen Wand...“ Die Bedeutung der Malerei für Filmarbeit Pasolinis*, s. 51-69; Bernhard DOLL: *„An den verseuchten Tümpeln der Peripherie“. Architektur und Landschaft in den Filmen Pasolinis*, s. 70-77; Peter KAMMERER: *Eine politische Vision Pasolinis: La Rabbia 1962-63*, s. 78-96; Gert MATTENKLOTT – Karsten WITTE: *Kennwort „Pasolini“. Ein Dialog*, s. 97-116.

KUHN, Annette

*Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* / Edited by Annette Kuhn. – 1st ed. – London: Verso, 1990. – 231 s.: bibliografie.

ISBN 0-86091-278-7 (váz.)

**Obsah:** Annette KUHN: *Introduction: Cultural Theory and Science Fiction Cinema*, s. 1-14; H. Bruce FRANKLIN: *Visions of the Future in Science Fiction Films from 1970 to 1982*, s. 19-31; Hugh RUPPERSBERG: *The Alien Messiah*, s. 32-38; Thomas B. BYERS: *Commodity Futures*, s. 39-52; Michael RYAN – Douglas KELLNER: *Technophobia*, s. 58-65; Michael STERN: *Making Culture into Nature*, s. 66-72; James H. KAVANAGH: *Feminism, Humanism and Science in Alien*, s. 73-81; Judith NEWTON: *Feminism and Anxiety in Alien*, s. 82-90; Daniel DERVIN: *Primal Conditions and Conventions: The Genre of Science Fiction*, s. 96-102; Vivian SOBCHACK: *The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film*, s. 103-115; Constance PENLEY: *Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia*, s. 116-127; Barbara CREED: *Alien and the Monstrous-Feminine*, s. 128-144; J.P. TELOTTE: *The Doubles of Fantasy and the Space of Desire*, s. 152-159; Steve NEALE: *'You've Got To Be Fucking Kidding!' Knowledge, Belief and Judgement in Science Fiction*, s. 160-168; Paul VIRILIO: *Cataract Surgery: Cinema in the Year 2000*, s. 169-176; Guiliana BRUNO: *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, s. 183-195; Scott BUKATMAN: *Who Programs You? The Science Fiction of the Spectacle*, s. 196-213; Barbara CREED: *Gynesis, Postmodernism and the Science Fiction Horror Film*, s. 214-218; Anne CRANNY-FRANCIS: *Feminist Futures: A Generic Study*, s. 219-228.

KÜHN, Annette

*Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925* / Annette Kuhn. – 1st ed. – London: Routledge, 1989. – 160 s.: rejstříky, bibliografie. – (Cinema and Society Series) ISBN 0-415-00381-4 (brož.)

Práce pojednává o vzniku a působení cenzury ve Velké Británii v období 1909-1925.

LANZMANN, Claude

*Zpráva o velikém neštěstí* / Claude Lanzmann; přeložil Toman Brod. – 1. vyd. – Praha: Svoboda, 1991. – 174 s. ISBN 80-205-0205-X (brož.)



Kniha obsahuje kompletní záznam mluveného slova a podtitulky dokumentárního filmu ŠÓÁ, který obdržel zlatou medaili ceny Adolfa Grimma.

LEDIG, Elfriede

*Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion* / (Hg.) Elfriede Ledig. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988. – 226 s.: profily autorů příspěvků. – (Diskurs Film: Münchner Beiträge zur Filmphilologie, ISSN 0931-1416; Band 2) ISBN 3-926372-02-8 (brož.)

**Obsah:** Hermann BARTH, *Insinuatio. Strategien der Emotionslenkung in den Anfangssequenzen von G.W. Pabsts Die freudlose Gasse (1925)*, s. 9-32; Ludwig BAUER, *Zeichen und kulturelles Wissen. Die Rekonstruktion des Bedeutungspotentials visueller Zeichen am Beispiel von Menschen am Sonntag (1930)*, s. 33-67; Herbert BIRETT, *Alte Filme: Filmmaltes und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen*, s. 69-88; Elfriede LEDIG unter Mitarbeit von Gerhard ULLMANN, *Rot und Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn. Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm*, s. 89-116; Hildegard LORENZ, *Raumstruktur und Filmarchitektur in Fritz Langs Der müde Tod (1921)*, s. 117-133; Susanne OROSZ, *Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispiel aus Der Student von Prag (1913)*, s. 135-151; Enno PATALAS, *Metropolis, Bild 103*, s. 153-162; Michael SCHAUDIG, *Mit der Zensurkarte auf 'Rattenfang'. Die Ratten (1921): Aspekte der Überlieferung, Edition und Rekonstruktion eines Stummfilm-Fragments*, s. 163-207; Werner SUDENDORF, *Rekonstruktion oder Restauration? Zur Problematik des filmischen Originals*, s. 209-218.

LEDIG, Elfriede

*Paul Wegeners Golem-Filme in Kontext fantastischer Literatur: Grundfragen zur Gattungsproblematik fantastischen Erzählens* / Elfriede Ledig. – München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1989. – 403 s., nestr. příl.: čb. fotogr. z filmu, filmový protokol, bibliografie. – (Diskurs film: Bibliothek; Band 1) ISBN 3-926372-51-6 (brož.)  
Celá práce je věnována teoretickým otázkám dvou verzí filmu o Golemovi.

McBRIDE, Joseph

*Filmmakers on Filmmaking: The American Film Institute. Seminars on Motion Pictures and Television. Volume one* / Edited by Joseph McBride. – 1st ed. – Los Angeles: J. P. Tarcher, Inc., 1983. – 214 s.: rejstřík, bibliografie. ISBN 0-87477-266-4 (váz.)

Kniha byla sestavena na základě zápisů ze seminářů Amerického filmového institutu, kde filmoví tvůrci hovořili o své práci. U každého tvůrce je uveden stručný profil, výběrová filmografie a obsáhlý rozhovor.

McLUHAN, Marshall

*Jak rozumět médiím: Extenze člověka* / Marshall McLuhan; přeložil Miloš Calda. – 1. vyd. – Praha: Odeon, 1992. – 348 s.: rejstříky. – (Eseje; Sv. 4) ISBN 80-207-0296-2 (váz.)

Studie kanadského teoretika médií, ve kterém se zabývá massmédií a jejich místem v životě moderní společnosti.

MAJCHRÁK, Jozef

*Problémy komunikácie klasickej filmovej rozprávky: (Sociologicko-pedagogická analýza žánrových, etických a komunikačných problémov klasickej filmovej rozprávky s osobitým zreteľom na filmy štúdia SFT Bratislava.)* / Jozef Majchrák. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1990. – 143 s.: tabulky.

Sociologicko-pedagogická analýza žánrových, etických a komunikačních problémů klasické filmové pohádky se zvláštním zřetelem na filmy studia SFT Bratislava.

MAJCHRÁK, Jozef

*Televízna komunikácia hraného filmu a problém filmu univerzálnej adresnosti: (Sociologicko-pedagogická analýza žánrových, komunikačných, etických a výchovných zvláštností a vplyvov televízneho sprostredkovania hraného filmu, podľa výsledkov vzorky 417 titulov, uvádzaných roku 1984 ČST Bratislava.)* / Jozef Majchrák. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986. – 178 s.: použitá literatura, tabulky.  
Sociologický výzkum recepce hraného filmu prostředkovaného televizní obrazovkou.

Zpracovala  
Pavla Janásková

Příloha

Soupis disertačních prací o filmu na FF UK v Praze

1947  
BROUSIL, A.M.  
*Literatura a film.*

1949/50  
MAYDL, Přemysl  
*Příspěvek k problematice průzkumu filmového diváka.*

VÁCHA, Jaroslav  
*Tři podoby "Věry Lukášové". Studie k problematice specifčnosti literatury, divadla a filmu.*

ZEMANOVÁ, Irena  
*Funkce filmových vzorů ve společenském vývoji.*

ZVONÍČEK, Stanislav  
*Film a ideologie (O válečném filmu sovětském a americkém).*

1952/53  
AUERSWALD, František  
*Srovnání vlivu nákrese na tabuli s vlivem diafilmu a vlivem školního filmu na reprodukci učiva.*

BENEŠOVÁ, Marie  
*K problematice převodu literárního díla do filmu.*

ČESAL, Miroslav  
*Obraz historie dělnického hnutí v našem filmu.*

DLASK, Miroslav  
*O některých otázkách dramaturgie sovětských životopisných filmů.*

PUŠ, Jindřich  
*Pravdivý dokumentární film bojuje za mír.*

VÁŇA, Otakar  
*Filmová veselohra v lidové demokratické republice.*

1977  
ŠKAPOVÁ, Zdeňka  
František Vlášek - monografická studie (Pokus o vymezení tvůrčího typu). - Katedra hudební a divadelní vědy.

1978  
KOPANĚVA, Galina  
*David Wark Griffith. - Katedra divadelní a filmové vědy.*

KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika  
*Nad problematikou předpokladů, cílů a metod filmové výchovy. - Katedra divadelní, hudební a filmové vědy.*

PŘÁDNÁ, Stanislava  
*Výrazová a typová specifik filmového herectví v pokrokové západní kinematografii. - Katedra hudební vědy, oddělení dějin a teorie divadla a filmu.*

1984  
HYVNAR, Jan  
*Poetika herecké postavy. - Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.*

1985  
KOPANĚVA, Galina  
*Vývojové tendence bulharské kinematografie. - Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.*

Soupis diplomových prací o filmu na FF UK v Praze  
(do roku 1991)

1956  
PILKA, Jiří  
*Otázky filmové hudby.*

1966  
GALLEROVÁ, Vlasta  
*Filmové výrazové prostředky a moderní inscenace. - Katedra dějin a teorie divadla.*

SOCHOROVSKÁ, Valerie  
*Hugo Haas, pokus o profil hereckého typu. - Katedra dějin divadla.*

1972  
ČEPELÁK, Jiří  
*Vančurovy prózy ve filmové realizaci.*

1973  
CHUDOŽILOVÁ, Bohdana  
*Postavení televize a filmu ve struktuře zájmů diváka. - Odd. osvěty a výchovy dospělých.*

1974  
BARTOŠEK, Tomáš  
*K esteticko-sociologické problematice autorského filmu. - Katedra dějin umění a estetiky.*

BERNARD, Jan  
*Olexandr Petrovič Dovženko. Život a dílo. (Rekonstrukce s ukázkami). - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

DVOŘÁKOVÁ, Dagmar  
*Názvy pražských kin.*

HÁJKOVÁ, Miroslava  
*Jazyk anglických filmových kritik z hlediska větné skladby.*

HLAČKOVÁ, Jana Mária  
*Jean Vigo. - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

LINHART, Jaromír  
*Úloha sovětského filmu v předmnichovské republice.*

MINICHOVÁ, Katarína  
*Hrdina českých a slovenských filmů pre deti a mládež. - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

SUCHÁ, Alena  
*Problematika informačních služeb pro oblast filmu.*

1975  
ČIEŠLAR, Jiří  
*Česká kulturní levice a film ve 20. letech. - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

DOSEDELOVÁ, Stanislava  
*Výrazová a typová specifik filmového herectví v pokrokové západní kinematografii. - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

FAJKUSOVÁ, Jiřina  
*Podíl filmu na formování socialistického člověka. - Katedra výchovy a vzdělávání dospělých.*

KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika  
*Filmová estetická výchova. - Katedra dějin hudby, divadla a filmu.*

NEBESKÝ, Daniel  
*Problematika analýzy filmového díla. - Katedra dějin umění a estetiky.*

OBZINOVÁ, Ivana  
*Divadelní a filmové oddělení Městské knihovny v Praze, jeho organizace, činnost a význam. - Katedra knihovnictví a vědeckých informací.*

SEKYT, Viktor  
*Pedagogická problematika vysokoškolského výukového filmu.* – Katedra pedagogiky.

TABERY, Karel  
*Jean Cocteau a film.* (Studie o básnické a filmové osobnosti.) – Katedra dějin hudby, divadla a filmu.

1976  
ADAMCOVÁ, Tatiana  
*Esteticko-teoretický nástin problematiky barvy, zejména pak v umění filmovém.* – Katedra dějin hudby, divadla a filmu.

BERGSTEINOVÁ, Veronika  
*Tři tvůrčí individuality sovětského filmu (Andrej Tarkovskij, Andrej Michalkov–Končalovskij, Vasilij Šukšin).* – Katedra dějin hudby, divadla a filmu.

ČÍŽEK, Vítězslav  
*Český odborný filmový tisk od svého počátku do znárodnění kinematografie.* – Katedra divadelní vědy.

HAHNOVÁ, Zdena  
*František Vlášil. Monografická studie.* – Katedra hudební a divadelní vědy.

HAVLŮ, Karina  
*Problematica práce se speciálními informačními fondy v televizi a ve filmu.* – Katedra knihovnictví a vědeckých informací.

LÁBLER, Miroslav  
*Film a román.*

MLČOUŠEK, Vladimír  
*Vítězslav Nezval a film.* – Katedra dějin hudby, divadla a filmu.

SIEPEL, Richard  
*Filmový režisér Karel Anton.* – Katedra dějin a teorie divadla.

1977  
DEJMEK, Vratislav  
*K některým otázkám působivosti filmového díla.* – Katedra dějin umění a estetiky.

CHLOUBOVÁ, Helena  
*Utváření dovedností pomocí audiovizuální techniky.* – Katedra pedagogiky.

CHMELÍKOVÁ, Věra  
*Autorský typ prózy (Ota Hofman – vztah literatury k televizi a filmu).* – Katedra české a slovenské literatury.

KAHOVCOVÁ, Alena  
*Od Delacroixe k Ejzenštejnovi (Některé aspekty vztahů mezi filmem a výtvarným uměním).* – Katedra dějin umění a estetiky.

1978  
ULVER, Stanislav  
*K problematice sémiotiky ve filmu.* – Obor estetika – dějiny filmu.

1979  
MARKOVSKÁ, Adriana  
*Shakespeare a Kozincev.* – Katedra divadelní a filmové vědy.

ŠALANDA, Pavel  
*Kultura v masové komunikaci (zvláště ve filmu a televizi).* – Katedra marxisticko-leninské sociologie.

ŽIDKOVÁ, Jiřina  
*Český filmový muzikál šedesátých a sedmdesátých let.* – Katedra dějin divadla, filmu a hudby.

1980  
BOBROVÁ, Božena  
*Audiovizuální dokumenty v knihovnách.* – Katedra vědeckých informací a knihovnictví.

HUDEČEK, Jaroslav  
*Mladý hrdina v českém filmu 2. poloviny 70. let.* – Katedra dějin umění a estetiky.

POLÍVKOVÁ (Švandová), Jana  
*Audiovizuální dokumenty a jejich knihovnicko–bibliografické zpracování a uložení.* – Katedra vědeckých informací a knihovnictví.

POSPÍŠILOVÁ, Jana  
*Dobová móda v názvech filmů za posledních 60 let.* – Katedra českého a slovenského jazyka.

1981  
BRÁT, Ivo  
*Československo–sovětské kulturní styky v oblasti filmu po roce 1945.* – Katedra teorie kultury.

DUBOVSKÁ, Jarmila  
*Divadelné a filmové umenie v rozvinutej socialistickej spoločnosti.* – Katedra teorie kultury.

CHUM, Jiří  
*Vývoj československého hraného filmu v období šedesátých let (Některé aspekty kulturní politiky).* – Katedra teorie kultury.

KLIMEŠ, Ivan  
*Etika a poetika Věry Chytilové.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

PIŠEVA, Rosica  
*Přínos Věry Plákové–Šimkové k problematice dětského filmu.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

TALACKO, Vladimír  
*Společenská úloha a výchovná funkce československého filmu a filmové festivaly pracujících.* – Katedra teorie kultury.

ZÁVIŠ, Jiří  
*Dva Vávrovy přepisy Čapkova Krakatitu.* – Katedra hudební a divadelní vědy.

ZAHRADNÍK, Miloš  
*Vývoj československé kinematografie (1930 – 1980).* – Katedra teorie kultury.

1982  
MACEK, Václav  
*Přínos Martina Slivku k slovenskej dokumentárnej tvorbe.* – Katedra hudobnej, divadelnej a filmovej vedy.

NOVÁKOVÁ, Gabriela  
*Vernovské filmy Karla Zemana.* – Katedra hudobnej, divadelnej a filmovej vedy.

SKOPALOVÁ, Ludmila  
*Čechovovské filmy: Strýček Váňa Andreje Michalkova–Končalovského a Nedokončená skladba pro mechanické pianino Nikity Michalkova.* – Katedra hudobnej, divadelnej a filmovej vedy.

ŠVECOVÁ, Jindřiška  
*Ideové výchovná funkce filmové tvorby.* – Katedra teorie kultury.

1983  
JEŽEK, Zbyněk  
*K ohlasu sovětských filmů v českém tisku v letech 1920 – 1938.* – Katedra československých dějin.

PŘIBYL, Jiří  
*Filmová tvorba Juraje Herze v sedmdesátých letech.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

1984  
BECHYNĚ, Pavel  
*Vliv filmové techniky na ideové tematický základ v kompozici vybrané tvorby pro mládež v 70. letech. (Ota Hofman – Červená kůlna, Markéta Zinnerová – Tajemství proutěného košíku).* – Katedra české a slovenské literatury.

MÜLLER, Michal  
*Filmová tvorba Václava Trojana.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

NILSSONOVÁ-NOVÁ, Renata  
*Literární hodnota filmových povídek Ingmara Bergmana.* – Katedra germanistiky nordistiky a nederlandistiky.

NOVOTNÁ, Eva  
*Estetická výchova k filmu a filmem.* – Katedra výchovy a vzdělávání dospělých.

1985  
AMBROŽOVÁ, Markéta  
*Portrét režiséra Jaroslava Soukupa.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

CODLOVÁ, Lucie  
*Specifické vlastnosti divadla a filmu.* – Katedra dějin umění a estetiky.

DITRICHOVÁ, Dagmar  
*Trilogie Gleba Panfilova (Cez oheň sa neprebodíš, Začiatok, Prostín o slovo).* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

JAROŠ, Jan  
*Zobrazení soudobého dospívajícího hrdiny v současném českém filmu.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

KREJČÍKOVÁ, Barbora  
*Román "Naděje" a jeho filmové zpracování.* – Katedra romanistiky.

KUBÁNKOVÁ, Zdeňka  
*Činnost filmových klubů.* – Katedra teorie kultury.

1986  
BROTHÁNKOVÁ, Iva  
*Některé problémy výchovy a vzdělávání tvůrčích pracovníků Filmového studia Barrandov.* – Katedra výchovy a vzdělávání dospělých.

HANDL, Zbyněk  
*Příspěvek ke správnému vývoji čs. kinematografie v letech 1919–1929.* – Katedra pomocných věd historických a archivního studia.

CHUDÁČKOVÁ, Marcela  
*Model kvalifikační přípravy a dalšího rozvoje pracovníků čs. filmu.* – Katedra výchovy a vzdělávání dospělých.

SLÁNSKÁ, Taťána  
*Umělecká osobnost Jana Švankmajera.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

1987  
BREGANT, Michal  
*Vyjadřovací možnosti němému a zvukového filmu na příkladu dvou adaptací Batalionu.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

HYKLOVÁ, Jana  
*Scenáristický rukopis Vladimíra Křenera.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

MÁROVÁ, Ludmila  
*Problém katarze Krále Leara v současném divadle a filmu.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

1988  
CÍSAŘOVÁ, Romana  
*Problematika dabingu a titulování filmů z hlediska překladatele.* – Katedra překladatelství a tlumočnictví.

NEJEDLO, Michael  
*Obraz války v československém filmu (od roku 1945 do současnosti).* – Katedra československých dějin.

SLÁMOVÁ, Pavla  
*Principy tvorby selekčního jazyka pro Československý filmový ústav.* – Katedra vědeckých informací a knihovnictví.

1989  
ZBOŘILOVÁ, Zlata  
*Přínos rané tvorby Miloše Formana.* – Katedra hudební, divadelní a filmové vědy.

1990  
KADRLOVÁ, Zdeňka  
*Kino jako kulturní instituce.* – Katedra teorie a řízení kultury.

PATEJDLOVÁ, Ivana  
*Vliv filmu a televize na literární dílo Oty Hofmana.* – Katedra české a slovenské literatury.

TICHÝ, Zdeněk  
*Divadelní a filmové herectví Boleslava Poltvy.* – Katedra divadelní a filmové vědy.

1991  
ANDRLOVÁ, Michaela  
*Video im Fremdsprachenunterricht.* – Katedra germanistiky, nordistiky a nederlandistiky.

KOTEK, Radim  
*Společenská úloha filmu.* – Katedra sociologie.

SEDLÁČKOVÁ, Michaela  
*Moderní pohádka v tvorbě Oty Hofmana a Jindřicha Poláka sedmdesátých a osmdesátých let.*

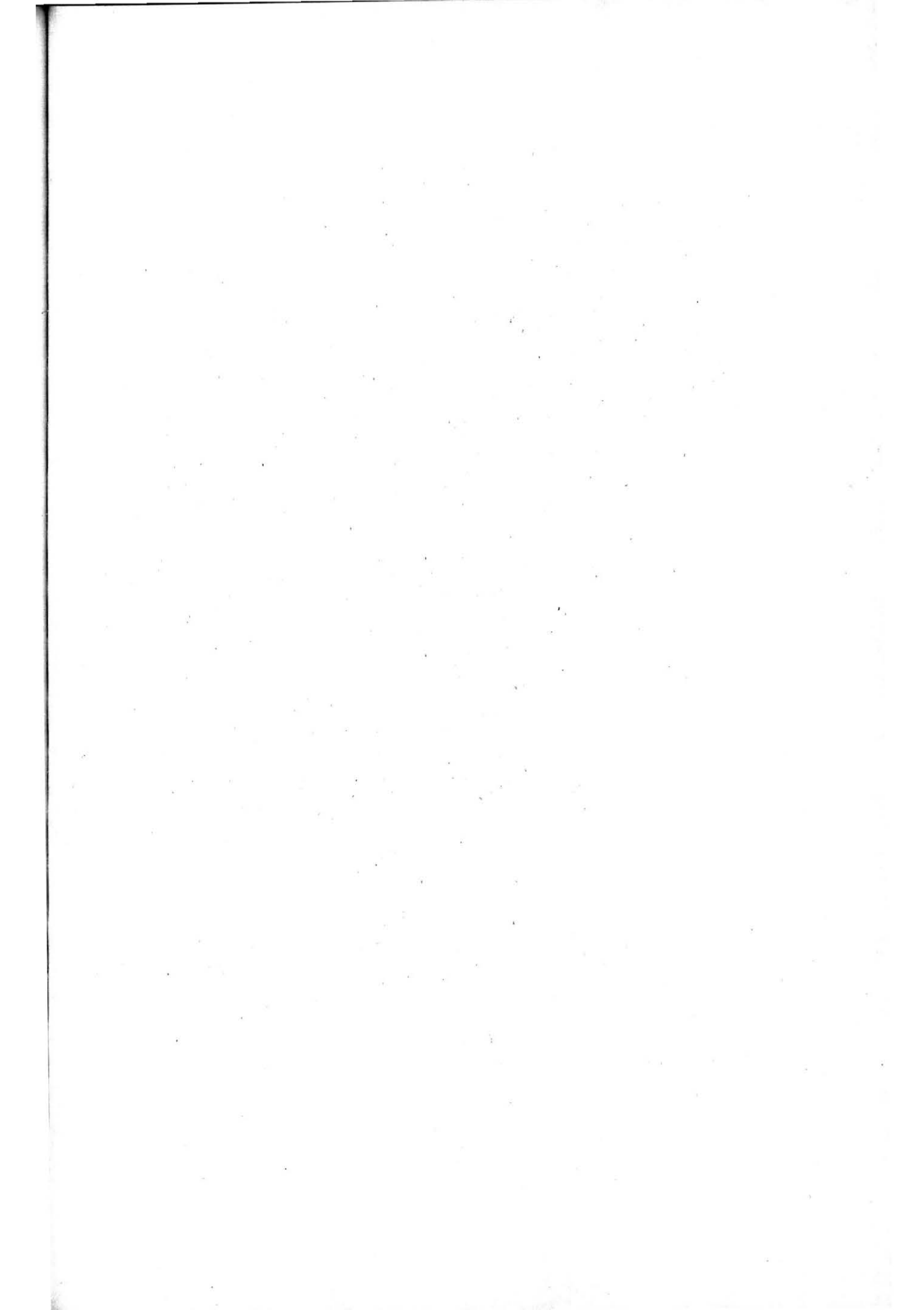
Zpracovaly  
Ivana Beránková  
a  
Libuše Mařasová

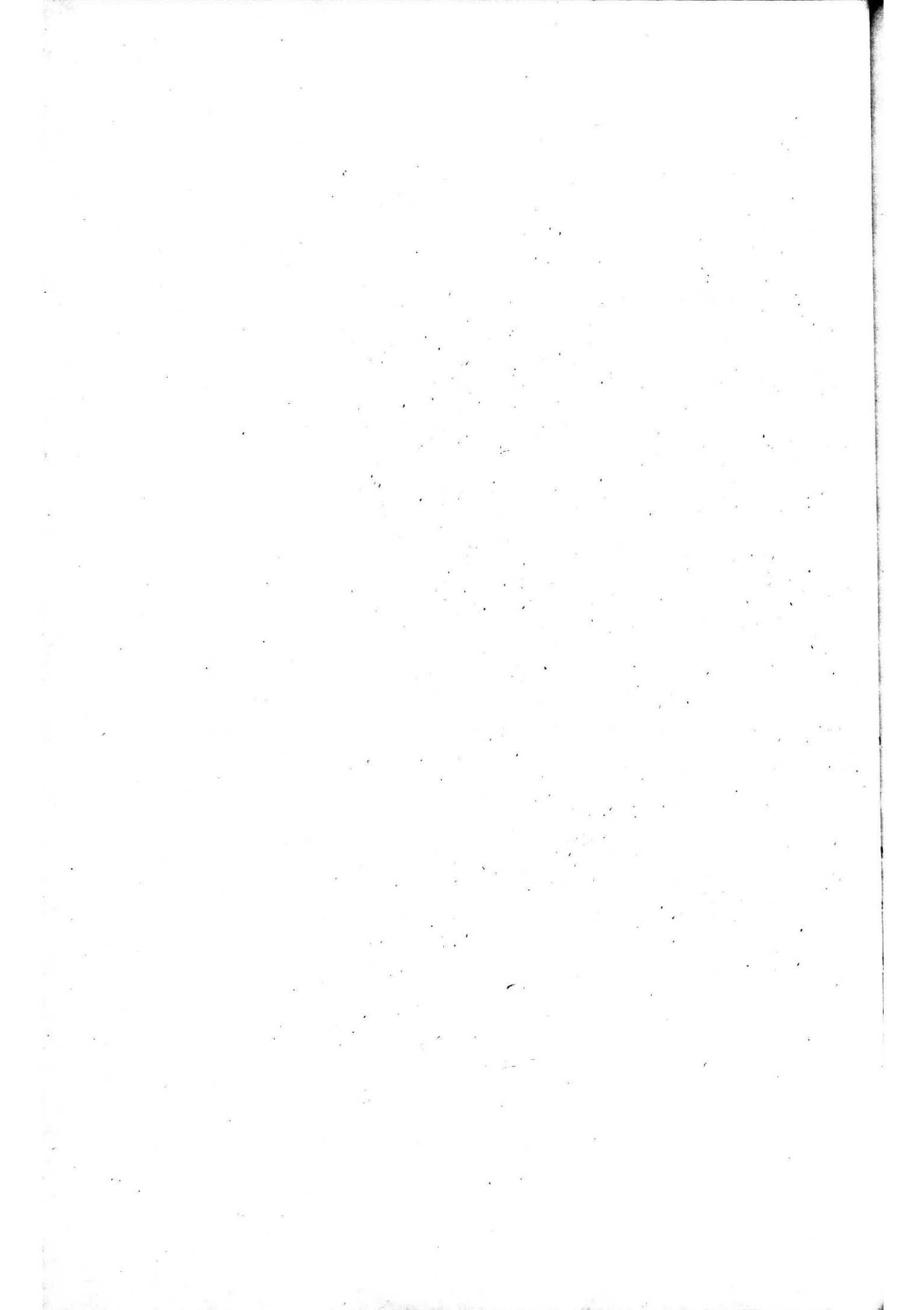
### Poznámka redakce:

Při zpracování soupisu disertačních (resp. rigorózních) a diplomových prací o filmu na filozofické fakultě UK v Praze bylo využito několika zdrojů. Nejstarší položky - disertace do roku 1953 - jsou s jedinou výjimkou převzaty z publikace *Disertace pražské university I. 1882-1953* (Praha 1965). Onu výjimku tvoří práce A. M. Brousila z roku 1947, která v uvedené publikaci není obsažena. K obhajobě této disertace nikdy nedošlo. Dalším zdrojem byly příslušné katalogy v Ústavu dějin Univerzity Karlovy (dříve Archiv UK), které obsahují diplomové a disertační práce do roku 1982. Pro období po roce 1985 jsme údaje těžili z databanky střediska vědeckých informací na FF UK, kde jsou průběžně bibliograficky zpracovávány veškeré diplomové práce. Ostatní data jsme získávali přímo na katedrách, kde ovšem preciznost evidence dosti kolísá. Pokud byly jednotlivé práce k dispozici, čerpali zpracovatelé bibliografické údaje přímo z jejich titulních listů. Názvy kateder přejímáme z titulních listů; není-li žádná katedra uvedena, chyběl tento údaj i v příslušné práci. Vzhledem ke stavu evidence diplomových prací zejména na katedrách zpracovatelé nevyklučují, že tento soupis není zcela úplný, a uvítají každý doplněk.

I. K.







## ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1  
tel. (++42/2) 260087, fax (++42/2) 261618.

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6  
tel. (++42/2) 352841-2

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 29,40 Kč (včetně DPH), roční předplatné 117,60 Kč.

**Objednávky vzřizuje agentura Ji – Pe, Burdova 1227, 190 00 Praha 9.**

Sazba J. Vašíček, SNR

Tisk Tiskárna HDH, Praha 4.

Rukopis byl odevzdán do tiskárny v únoru 1993.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha  
č.j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

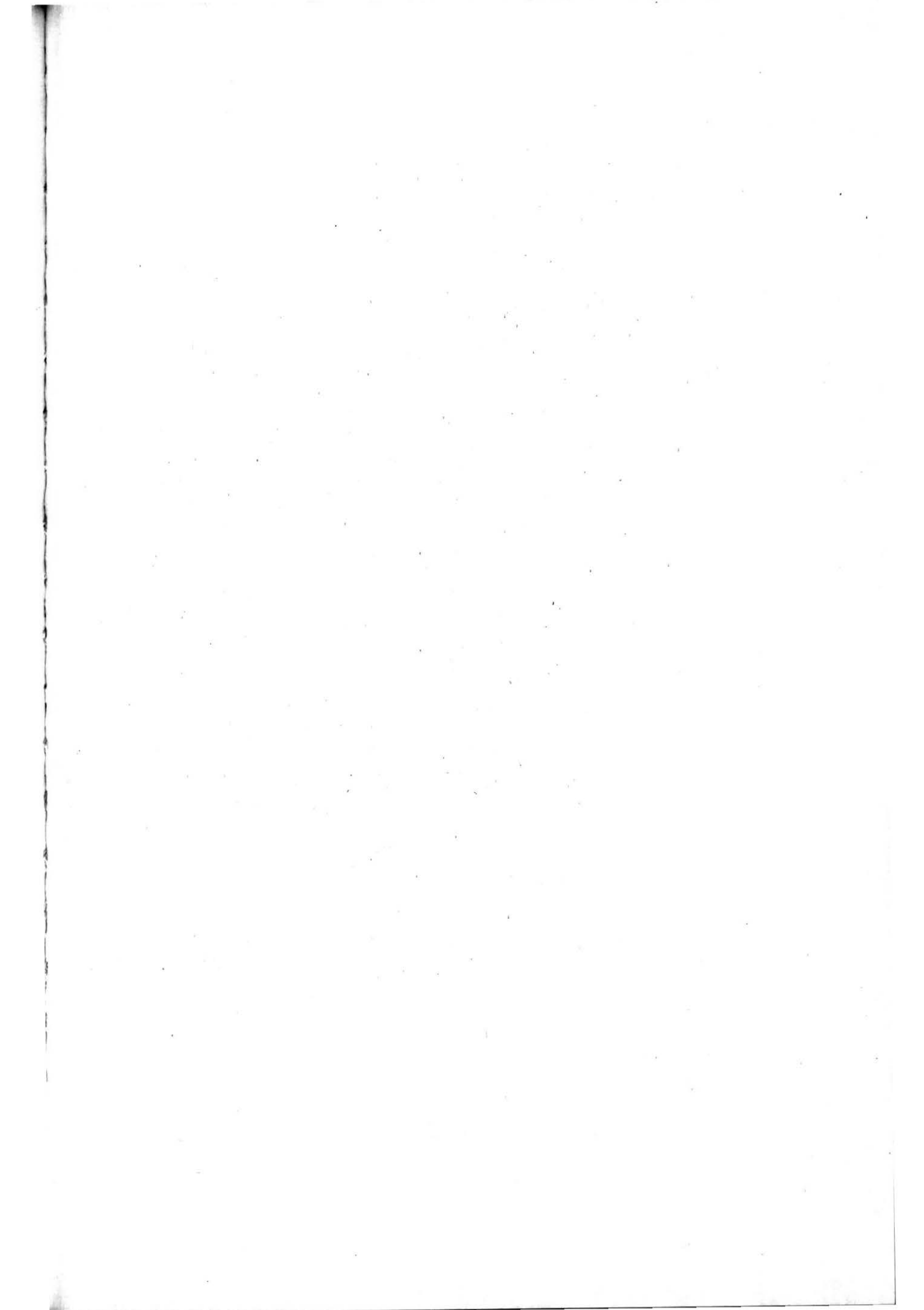
MK ČR 55255; MIČ 47285

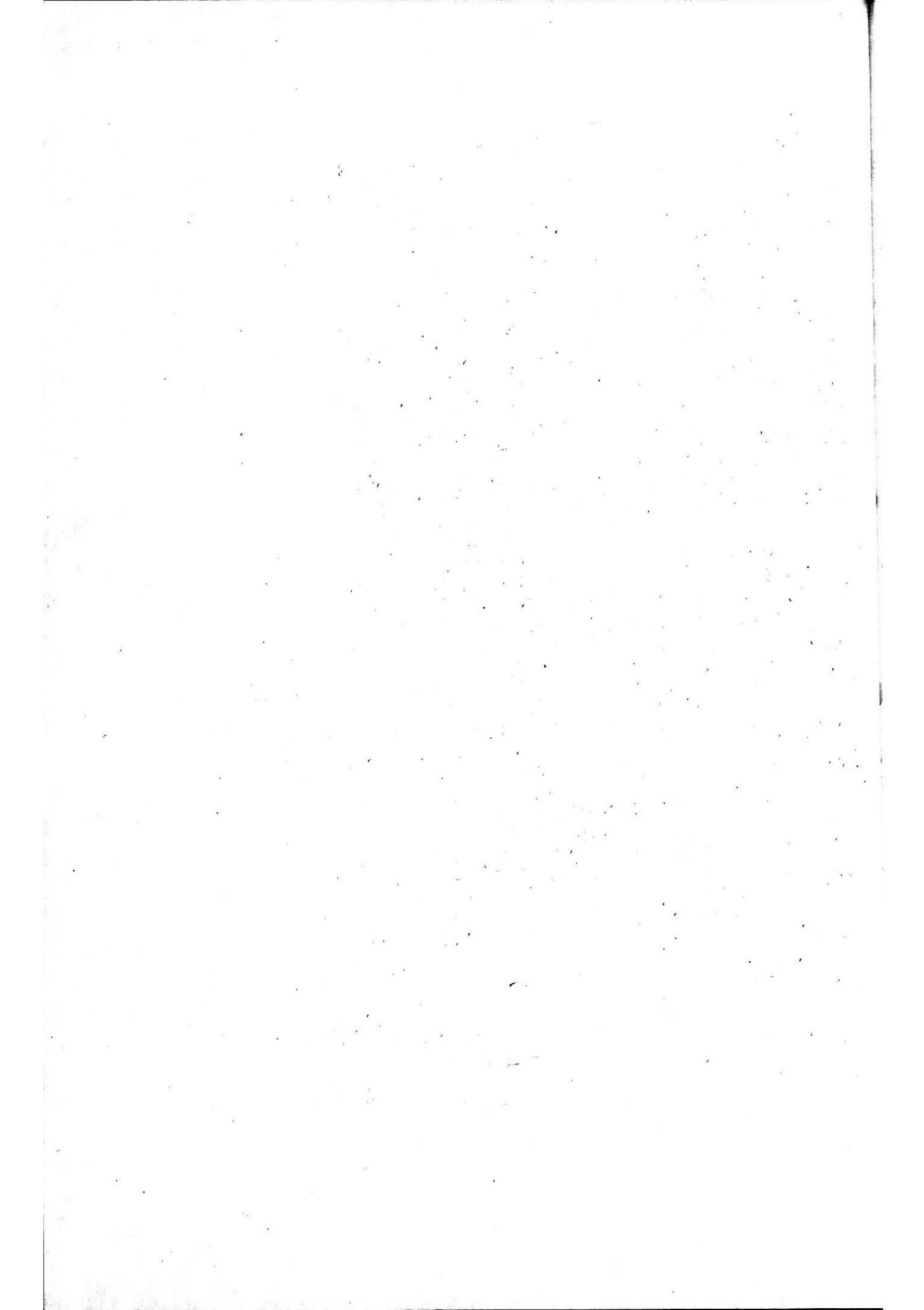
ISSN 0862-397X

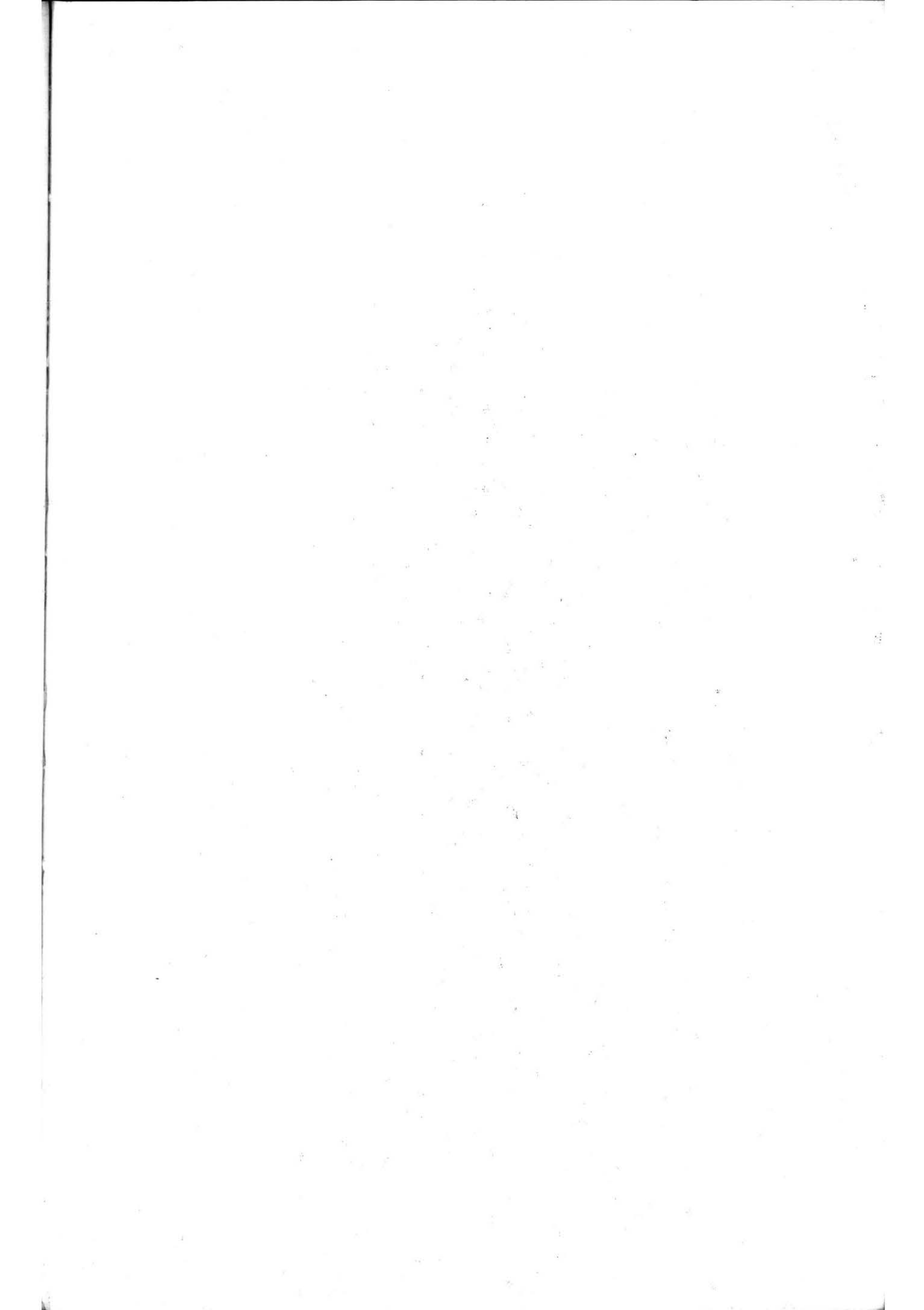
*Na obálce záběr z filmu Veita Harlana Veliký král (1942), výjev z bitvy u Kunnersdorfu.*











35029/  
1993-1



10086692 *Národní filmový archiv*