

2

1993

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/
1993-2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 5
1993
číslo / No. 2(10)

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 PAŠTEKOVÁ,
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

86697

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10086697 *Národní filmový archiv*

NFA

O B S A H

Články

- Petr Málek:** Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. 7
Marie Mravcová: Trojí kontext *Sladkých her minulého léta* 33
Petr Král: Od obrazu k pohledu 53
Petr Mareš: Úvodem k článku Stephena Lowryho 69
Stephen Lowry: Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka 71
Jiří Rak: Myšlenka filmového archivu (K článku B. Matuszewského) 83
Boleslas Matuszewski: Nový historický pramen (Zřízení depozitáře historické kinematografie) 87

Edice a materiály

- Petr Hofman:** Československá meziválečná kinematografie ve fondech Vojenského historického archivu 93

Literární obzor

- Ivan Klimeš:** *Slovenský hraný film 1946 – 1969* 109
Jiří Rak: *František Cvrk – Hana Slavíčková: Historie kin na Děčínsku I.* 111
Pavel Zeman: *Joseph Goebbels: Deníky 1938* 113
Martin Nechvátal: *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa* 115

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 117

C O N T E N T S

Articles

- Petr Málek:** Intertext Theory and Literary Context of Film I 7
- Marie Mravcová:** Three Contextual Levels of the Film
Sweet Games of Summer Past 33
- Petr Král:** From Image to View 53
- Petr Mareš:** Introduction to Stephen Lowry 69
- Stephen Lowry:** Film – Perception – Subject: A Theory of a Film Spectator 71
- Jiří Rak:** An Idea of a Film Archive (On the Article of Boleslas Matuszewski) 83
- Boleslas Matuszewski:** A New Historical Source (A Foundation of a Depository
of Historic Cinematography) 87

Documents

- Petr Hofman:** The Czechoslovak Inter-war Cinematography in the Military
Historical Archive in Prague 93

Reviews

- Ivan Klimeš:** *Slovenský hraný film 1946 – 1969* 109
- Jiří Rak:** *František Cvrk – Hana Slavičková: Historie kin na Děčínsku I.* 111
- Pavel Zeman:** *Joseph Goebbels: Deníky 1938* 113
- Martin Nechvátal:** *Obráz vojenského prostředí v kinematografii
meziválečného Československa* 115

Appendix

- From the Latest Issues of the NFA Library 117

Články

TEORIE INTERTEXTU A LITERÁRNÍ
KONTEXTY FILMU

I.

Petr Málek

*Neexistuje intelektuální čin, který
by se nakonec nestal zbytečným.*

J. L. Borges: Autor Quijota Pierre Menard

Těmito zlomky podpírám své trosky.

T. S. Eliot: Pustina

Otázka relací filmu k jiným uměleckým druhům představovala od samého počátku existence kinematografie jeden z centrálních problémů reflexe filmu. V rámci těchto relací pak nejrozsáhlejší a jistě nejintenzivněji zkoumanou oblast tvoří vazby filmu a literatury. Třebaže literatura předmětu je tu mimořádně bohatá a dnes už téměř nepřehlédnutelná,¹⁾ máme za to, že teoretická reflexe těchto interdisciplinárních relací je dosud dostatečně zřetelně neartikulovala v jejich komplexnosti. Pověštinou se tradičně soustředí na problém filmové adaptace individuálního literárního textu a vyznačuje se doslova diktátem literární předlohy. Přitom je dnes už naprosto zřejmé, že tento adaptační úhel pohledu, postavený na chápání vztahu mezi oběma uměleckými druhy v rovině závislosti na literární předloze, je nutně jednosměrný a jednostranný, a tedy omezený a anachronický. (Film je prezentován jako umělecký druh, který bere a kořistí z literatury, adaptace jsou posuzovány podle míry „věrnosti“ či „adekvátnosti“ ve vztahu k předloze.)

Ve světle vývoje moderní kinematografie, která překračuje tradiční hranice kontaktu literatury a filmu vymezené adaptací individuálního literárního textu, se ukazuje nutnost modifikace klasického modelu vztahů obou sémiotických systémů, potřeba pojímat otázku širěji a ukázat, že tu vedle adaptace (aniž bychom její význam snižovali či zpochybňovali místo, které jí v komplexu zkoumaných relací náleží) existují i další způsoby kontaktů a vztahů mezi literaturou a filmem. Jejich prostřednictvím do struktury filmového díla proniká **literární univerzum**, které se v **některých případech** může výrazně podílet na vnitřní organizaci filmové výpovědi, na významové výstavbě filmového díla. „Soustava těchto interdisciplinárních relací,

1) Srov. speciální bibliografii *Literatur und Film / Literature and Film*. „Film Theory. Bibliographic Information and Newsletter“ 1988, č. 19 – 20.

definovaná zde obecně jako literární kontext filmu, může někdy ve značné míře determinovat proces formování filmových významů,²⁾ napsal v této souvislosti Marek Hendrykowski.²⁾ Jeho práce *Słowo w filmie* představuje pokus o komplexní a systematický přehled fungování přirozeného jazyka ve filmové struktuře a v jeho rámci autor zkoumá podíl „slova“ (pod Bachtinovým vlivem široce pojímaného a synekdochicky označujícího všechny jazykové prostředky) na významové výstavbě filmové výpovědi. V inspirativním pojetí Hendrykowského se kontakt dvou textů – literárního a filmového – prostřednictvím adaptace ukazuje pouze jako jeden z mnoha možných, a to nikterak výsadní způsob pronikání literárního kontextu do vnitřní znakové struktury filmu. Širší, systémový přístup Hendrykowského překonává tradiční obraz s nadměrně vyexponovaným jevem adaptací na úkor všech ostatních forem kontaktů filmu a literatury, obraz charakterizovaný silným antagonismem a hermetičností vztahů, zkoumaných v rovině dílo – dílo, a obrací badatelský zájem na ony rozličné kontakty a vazby, jejichž prostřednictvím se vnitřní svět filmového díla nasytuje prvky literárního univerza bez ohledu na to, jedná-li se o adaptaci, či nikoli.³⁾

Literatura i film jsou přirozeně součástí širšího kulturního kontextu a fungují v kultuře jako celku. Literatura tu pak ve vztahu k filmu může vystupovat jako jeden z možných kódů či médií (vedle hudby, výtvarného umění, architektury apod.), zprostředkujících navázání kontaktu s **kulturní tradicí**. Mimořádný význam a obrovské množství kontaktů a vazeb právě s literaturou je mj. důsledkem známého faktu, že kultura, na niž se film odvolává a z níž čerpá, byla postavena na dominanci znakového systému verbálního. Maryla Hopfingerová k tomu poznamenává: „Přirozený jazyk a o něj se opírající umění, tj. literatura, si uchovávaly až do konce devatenáctého století výlučnou dominantní pozici v hierarchii sémiotických systémů. (...) evropskou kulturu do konce devatenáctého století můžeme charakterizovat jako kulturu verbální, preferující verbální systémy, v níž je přirozený jazyk pokládán za hlavní a přesný nástroj poznání a mezilidské komunikace.“⁴⁾

Dříve než přistoupíme k vlastnímu výkladu, v němž nám půjde především o komplexní uchopení interdisciplinárních relací mezi literaturou a filmem, o prozkoumání a popsání cest, jakými může literární univerzum vstupovat do struktury filmového díla a jak se mohou prvky tohoto univerza podílet na formování filmových významů, musíme zdůraznit, že naše úvahy se vztahují výhradně **k uměleckému filmu hranému**, tj. takovému, jehož specifičnost a odlišnost ve srovnání s jinými filmovými druhy je určena fiktivním charakterem představovaného světa.

Rámcem našich úvah pak budou koncepce traktující film jako složený komunikát, jehož podstatou je koexistence, vzájemné působení a ovlivňování substantiálně odlišných složek (nebo vrstev, ovšem v běžně užívaném smyslu, nikoli v chápání Ingardenově): pohyblivého obrazu, slova, hudby a šumů (ruchů, tj. reálných i ireálných zvuků), tedy složek (vrstev), které se týkají různých materiálů filmu. Tento moment

2) Marek H e n d r y k o w s k i, *Słowo w filmie*. Warszawa 1982, s. 171.

3) Hendrykowski rozeznává tři základní linie či typy kontaktů mezi literaturou a filmem: a) adaptace textu, b) zpracování slovní vrstvy filmu, c) literární odkazy. Srov. Marek H e n d r y k o w s k i, c. d., s. 182.

4) Maryla H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 8.

„složenosti“ filmu z různých materiálů byl ve filmové teorii často reflektován a inspiroval pokusy interpretovat film v duchu Wagnerova ne vždy správně pochopeného pojmu „Gesamtkunstwerk“. Jistou obdobou takového pojetí na půdě sémiotiky je teze Christiana Metze o mnohokódovosti filmu.⁵⁾ Filmové dílo, jak tvrdí Metz, se uskutečňuje jako zpráva mnoha kódů, z nichž mnohé nejsou filmové a zbývající, které nazývá filmovými, se vyznačují různými stupni specifičnosti; nikdy však takovou, aby nebylo možné nalézt je i v jiném znakovém systému. Specifickou je pouze kombinace těchto kódů, formující v každém případě individuální textový systém díla.⁶⁾

Především moment syntézy zdůrazňuje Alicja Helmanová; odmítá koncepci mnohokódovosti jako uspořádání či systému rovnoběžných nebo dokonce nezávislých kódů a formuluje představu více kódovosti jako specifické syntézy kódů, která dává jeden nový složený kód, jenž pouze částečně využívá přirozených vlastností kódů výchozích a zásadně je přetváří, „rozpouští“ v nových vazbách, formuje nové významy, nové kvality.⁷⁾ V zásadě se ztotožňujeme s jejím pojetím filmu jako funkčně integrovaného audiovizuálního celku, v němž se přetváří a mění estetické vlastnosti výchozích kódů a dochází rovněž k jejich přeměně významové. Nicméně autorčin poněkud jednostranný důraz jednak na komunikační neplnohodnotnost dílčích kódů, které až ve výslednici dávají nový, logicky zformovaný komunikát, jednak na onen moment přetváření, přetváření a přeměny, kterým podléhají jednotlivé kódy (obrazový, verbální, hudební, akustický), když jako subkódy vstupují do struktury filmového díla, do jeho sémiotického univerza dostatečně nerespektuje a nereflektuje jeden důležitý aspekt fungování mechanismů integrujících jednotlivé subkódy. Totiž že vedle informační neplnohodnotnosti a neúplnosti, estetické i komunikační nesamostatnosti a podřízení struktury filmu jako celku, je stejně podstatné a závažné to, že vazba verbálního, hudebního či výtvarného znaku na výchozí, mateřský kód se může v různé míře podílet na profilování vztahů s jinými druhy filmových znaků a determinovat proces formování filmových významů.

V sémiotickém universu filmu neexistuje tedy úplný a plnohodnotný subkód a vnitřní jednota audiovizuální struktury filmu znamená v podstatě úplnou integraci a funkční podřízení všech subkódů. Tyto subkódy se vyznačují hlubokou závislostí na kontextu filmového celku, do něhož jsou vepsány. A to i tehdy, tvoří-li určitá výpověď (např. text literární, hudební či výtvarný) mimo film, na půdě mateřského kódu samostatnou komunikační strukturu.⁸⁾ A právě tohoto ambivalentního postavení určitého textu, který vstupuje do nového sémiotického univerza, ale současně v různé míře zachovává vazby na původní (ať už literární, hudební či výtvarný) kontext, ve kterém fungoval jako plnohodnotný, dokáže současný film bohatě využívat.

V centru našeho výkladu bude stát právě takový typ slovní výpovědi literárního původu, příp. i neslovní výpovědi (hudební, výtvarné) odkazující k literárnímu (a zprostředkovaně i kulturnímu) kontextu, jejíž „literárnost“ se autor nesnaží potlačit

5) Christian Metz, *Language and Cinema*. The Hague – Paris 1974.

6) Srov. Alicja Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. M. Czerwiński (red). Wrocław 1987.

7) Alicja Helman, *O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym*. „*Studia Semiotyczne*” 7, 1977, s. 105.

8) Srov. Marek Hendrykowski, c. d., s. 83 – 106.

specifickými filmovými prostředky (jak se to děje ve filmu např. s klasickým typem divadelního či literárního dialogu), ale naopak na ni upozorňuje a využívá jejího významového potenciálu. Tento typ výpovědi pak může ve struktuře filmového díla fungovat jako bachtinovský „cizí hlas“ nebo lotmanovský „text v textu“. Pak také můžeme o polyfoničnosti filmu uvažovat nejen ve smyslu Ingardenově, který ji pokládal za strukturní vlastnost filmového díla, plynoucí z jeho vrstevnatosti, a tedy nezávislou na vůli svého tvůrce, ale i v chápání Bachtinově, jež se společně s jeho představou dialogičnosti a cizího slova stalo inspirativním východiskem současných úvah o intertextovosti v umění.

Právě soudobé koncepce intertextovosti tvoří paralelní rámec našich úvah. Domníváme se, že nám jednak umožní uchopit problematiku vztahů mezi literaturou a filmem v její komplexnosti, jednak odpovědět na otázku, jakou funkci může plnit „literární slovo“ ve struktuře filmové výpovědi.

Teorii intertextovosti lze obecně vymezit jako teorii vztahů mezi texty. O tom v podstatě není sporu; problémy se objevují ve chvíli, kdy je třeba rozhodnout, které typy vztahů mezi texty můžeme definovat jako intertextové. Relacemi mezi texty se totiž dávno předtím, než Julia Kristevová vytvořila a na literárněvědnou scénu uvedla termín „intertextualité“,⁹⁾ zabývala tradiční komparatistika; u současných teoretiků intertextovosti se proto znovu a znovu objevují pochybnosti a obavy, aby se pod módním termínem neskrývala tradiční „kritika pramenů“, resp. hledání zdrojů (což byl ostatně jeden z důvodů, proč Kristevová termín intertextovost opustila a navrhovala nový: „transposition“ – transpozice¹⁰⁾). Nikoli ojedinělé jsou i hlasy poukazující na nebezpečí, že příliš široce vymezenou a univerzálně chápanou intertextovost čeká osud těch literárněvědných koncepcí, jež do té míry rozšiřovaly hranice určitého pojmu, až se příslušný pojem nakonec rozplynul v nejasné mnohoznačnosti.¹¹⁾

Existují i názory, že samotný termín intertextovost má význam nebo hodnotu spíše indexu než vlastního názvu:¹²⁾ neoznačuje ani tak dobře poznané a vyznačené badatelské pole, ale spíše poukazuje na rozlehlý prostor exploračí v oblasti vztahů a vazeb mezi texty. A každý, kdo na toto území vstupuje, musí si nejprve vymezit jeho hranice, re-definovat základní pojmy, s nimiž bude pracovat, určit hledisko či perspektivu, z níž bude dílčí problémy nahlížet.

A kde tedy začít? Nejlépe na počátku: Na počátku bylo slovo, to slovo bylo u Bachtina... Slovo dvojhlase, dvojsměrně zacílené, cizí... Dnes už je zřejmé, že to byl právě Michail Bachtin, kdo jako teoretik románových forem i jako filozof jazyka obrátil pozornost k otázkám, jež nebyly v klasickém strukturalismu opomíjeny zcela, zaujímaly však pozici spíše marginální. Slovem-klíčem nejen Bachtinovy estetiky, ale filozofie existence vůbec je **dialog** či **dialogičnost**; jak jazyk a umění, tak i společnost jsou určovány dvěma protikladnými tendencemi: monologickým utvrzováním autority a konsensu nebo dialogickými vztahy, chápány jako „jediná forma vztahu k člověku-

9) Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 143 – 173.

10) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 60 n.

11) Teresa Cieślukowska, *Z problemów intertekstualności*. In: *W kręgu historii i teorii literatury*. B. Zakrzewski, A. Bazan (ed.) Wrocław 1987, s. 16.

12) Stanisław Balbus, *Interekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.

-osobnosti, ktorá zachováva jeho slobodu a nezavŕšiteľnosť“.¹³⁾ I umělecké završení vnímá Bachtin jako druh násilí a spojuje je důsledně s monologismem, který je hluchý k cizí odpovědi: „Monológ sa zaobíde bez druhého, a preto do istej miery zvecňuje celú skutočnosť. Monológ si nárokuje byť **posledným slovom** (podtrhl M. B.). Zatvára zobrazený svet a zobrazených ľudí.“¹⁴⁾ Jestliže však život i lidské vědomí mají, jak je Bachtin přesvědčen, dialogickou povahu, pak „jedinou adekvátnou formou **slovného vyjadrenia** autentického ľudského života je **nezavŕšiteľný dialóg**“ (podtrhl M. B.).¹⁵⁾

Z výše řečeného je snad zřejmé, jak ošidné by bylo odvozovat teorii intertextovosti bezprostředně z Bachtinovy kategorie dialogičnosti. Ta je totiž u Bachtina neobyčejně objemná, mnohaaspektová a jistě širší, jak je patrné i z prací, v nichž tuto kategorii rozpracovával v rámci svých úvah o promluvě v románu. V knize věnované poetice Dostojevského (kap. Slovo u Dostojevského) je hlavním předmětem jeho zkoumání tzv. **dvojhlasé slovo**, jež se podle Bachtina rodí právě v podmínkách dialogického styku, tj. v podmínkách skutečného života slova.¹⁶⁾ Na základě rozlišení dvojího možného zacílení slova, tj. k předmětu řeči nebo k **druhému slovu**, k **cizí řeči**, a rozlišení řeči autorské a řeči hrdinů vymezuje Bachtin tři typy prozaického slova:¹⁷⁾ 1. slovo přímé, bezprostředně zacílené ke svému předmětu jako výrazu poslední významové instance mluvčího, 2. slovo objektální nebo zobrazené, které má také bezprostředně předmětný význam, ale i samo je předmětem zacílení; je formováno právě jako cizí slovo, jako slovo postavy charakterologicky nebo typově vyhraněné, tj. je formováno jako objekt autorova pojetí, 3. dvojhlasé slovo, slovo orientované na cizí slovo i svůj předmět zároveň. Tento třetí typ Bachtin ještě dále diferencuje na dvojhlasé slovo jednosměré, tj. především stylizaci, dvojhlasé slovo různosměré, tj. parodii se všemi svými odstíny,¹⁸⁾ a tzv. aktivní typ, v němž – na rozdíl od předchozích typů, kdy **autor používá cizích slov k vyjádření vlastních záměrů** – cizí slovo zůstává za hranicemi autorské řeči, ale ta je respektuje a vztahuje se k němu: „Zde cizí slovo není reprodukováno s novým významem, ale působí na autorovo slovo, ovlivňuje to slovo a tak či onak je určuje, zůstávajíc samo mimo ně.“¹⁹⁾

Je zřejmé, že v Bachtinově koncepci dialogičnosti splývají mnohdy jevy velmi různorodé. Bachtin jasně nerozlišil mezi dialogičností vnitřní, vlastní dané výpovědi, vyplývající z její struktury, a tou dialogičností, jež váže určitou výpověď s výpověďmi jinými, nevydělil tedy různé roviny výstavby textu, na nichž se principy intertextovosti mohou realizovat. Podstatné pro nás je pak především to, že bachtinovská koncepce dialogičnosti si všímá zejména dialogu hlasů v hranicích jednotlivého textu či výpovědi, zatímco vztahy jednotlivých hlasů v textu k textům jiným (tedy vztahy, které jsou v centru pozornosti teorie intertextovosti) se v Bachtinových analýzách ukazují

13) Michail B a c h t i n , *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava 1988, s. 352.

14) Tamtéž, s. 354.

15) Tamtéž.

16) Michail B a c h t i n , *Dostojevskij umělec*. Praha 1971, s. 250.

17) Tamtéž, zejm. s. 268 – 269.

18) V parodii autor, „stejně jako v stylizaci, mluví cizím slovem, ale na rozdíl od stylizace dává tomuto slovu významové zacílení, které je přímo protikladné cizímu zacílení... Slovo se stává bitevním polem dvou hlasů.“ Tamtéž, s. 261.

19) Tamtéž, s. 263.

jako sekundární. Bachtinova teorie je, jak poznamenává M. Pfister, především **intratextová**, a nikoli **intertextová**.²⁰⁾ Pro Bachtina nejsou rozhodující diachronické vztahy mezi textem starším a mladším, ale synchronní vztahy mezi výpovědí vlastní a cizí, jíž se nejčastěji rozumí slovo hrdinů. Navíc ovšem cizí slova či cizí výpovědi, na něž literární dílo odkazuje, nemají v Bachtinově pojetí nutně literární charakter. Východiskem i hlavním předmětem zájmu nebyl pro Bachtina imanentní vývoj literatury, ale problém vazeb mezi literaturou a společností; proto jsou dialogické relace k starší literatuře (příčemž mu jde výhradně o relace generické, vztahy textů k žánrům nebo stylistickým konvencím, nikoli o vazby mezi individuálními texty) v jeho perspektivě vždy čímsi druhotným vzhledem k bezprostředním vztahům ke skutečnosti. Tyto vztahy pak vstupují do textu v podobě oněch „společensko-ideologických hlasů epochy“, jež tvoří obecný diskurs doby, v němž ovšem diskurs literární zabírá jen nepatrný výsek. Zopakujme tedy ještě jednou: dialogičnost v Bachtinově chápání je pojmem širším než intertextovost a teorii intertextovosti můžeme chápat jako speciální rozpracování jednoho z aspektů Bachtinovy koncepce.

„...každý text je vystaven z mozaiky citátů, vstřebává a přetváří jiný text. Místo pojmu intersubjektivnosti se nabízí pojem **intertextovost**: umělecký jazyk je třeba číst jako jazyk přinejmenším **zdvojený**,“ napsala Julia Kristevová ve studii *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*,²¹⁾ v níž se, jak už název signalizuje, nechala inspirovat Bachtinem a v níž poprvé explicitě uvedla pojem intertextovost. Již citovaná ukázka však naznačuje určité posuny; Kristevová například zobecňuje svůj obraz textu jako mozaiky citátů pro každý text, což ovšem překračuje koncepci Bachtinovu, důsledně rozlišující texty polyfonní a homofonní. Dalekosáhlý význam pro další orientaci teoretické reflexe intertextovosti mělo především její takřka bezhraničné rozšíření pojmu textu, kdy i historie a společenská realita mohou být čteny jako texty, a současně bezhraničné otevření kategorie pretextů, rozumí se textů prvotních (srov. níže). Neméně významný byl i posun od intersubjektivnosti k intertextovosti: jestliže Bachtin viděl dialogičnost vždy ve spojení s historickým nebo fiktivním subjektem výpovědi, pro Kristevovu je koncepce intertextovosti teoretickým východiskem k „dekonstrukci“ subjektu výpovědi, směřující k „smrti autora“ jako individuálního subjektu a s ní i k zániku individuality samotného díla, které se náhle jeví jako pouhý výsek nějakého univerzálního intertextu.

Přestože Kristevová sama pojem intertextovost později opustila, v pracích dalších autorů intertextovost získala status základní teoretické kategorie reflektující ten aspekt souhrnu vlastností a relací textu, který poukazuje na závislost jeho vytváření a recepcce na znalosti jiných textů či architextů (srov. níže) mezi účastníky komunikačního procesu. Již jsme naznačili, že uvedení nových a přitom neurčitě definovaných teoretických termínů doprovázejí zpravidla široké diskuse a spory, vedoucí spíše jen k dalšímu znejasňování pojmu, jehož „univerzálnost“ a téměř neohraničený,

20) Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. U. Broich, M. Pfister (Hrsg.), Tübingen 1985, s. 1 – 30. Cit. podle polského překladu *Koncepcje intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, č. 4, s. 186.

21) Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Cit. podle polského překladu *Slowo, dialog i powieść*. In: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*. E. Czaplewicz, E. Kasperski (ed.), Warszawa 1983, s. 396.

těžko vymežitelný rozsah s sebou nutně nese i jeho neoperativnost. Nemůžeme a nemůžeme tu podávat chronologicky uspořádaný přehled a izolované charakteristiky nejvýznamnějších teoretiků intertextovosti, musíme však alespoň ve stručnosti naznačit východiska našeho pojetí a vymežit jeho vztah k základním koncepcím intertextovosti.

Pokud prozatím odhlédneme od terminologické rozkolísanosti, neboť neexistuje vlastně shoda ani co se základního termínu týče (vedle pojmu intertextovost se používají i termíny transtextovost a interkontextovost), lze mezi současnými koncepcemi intertextovosti vydělit dvě základní tendence: globální model poststrukturalismu, v němž každý text je částí univerzálního intertextu, jímž je ve všech svých aspektech podmíněn a určen, a užší model strukturalistický nebo hermeneutický, kde pojem intertextovost zahrnuje vědomé, intencionální a označené vztahy mezi jednotlivými texty, příp. skupinami textů.²²⁾

První model, představovaný již zmíněnou Julií Kristevovou, Rolandem Barthesem a dekonstrukcí obecně, je ve svých teoretických implikacích radikálnější a problematizuje dosavadní koncepcce literatury, charakterizované strukturální totalitou a systémovým přístupem. Jestliže pro strukturalistický model je charakteristické soustředění na relace mezi konkrétními texty, příp. mezi texty a systémem (jazykem, druhem, žánrem), pak v dekonstrukci se zájem obrací ke vztahům mezi textem a neohrazeným a proměnným horizontem kultury. Radikální rozšíření pojetí textu, kdy nejen každý kulturní systém či struktura, ale doslova vše má být textem (realita jako text nultého stupně), vede nutně k představě jakéhosi „univerza textů“, jehož stopy – třeba nevýrazné a zastřené – jsou vepsány do každého textu, k obrazu „texte général“, ve který se podle J. Derridy proměnila skutečnost.²³⁾ Při takto široce vymezeném pojetí textu se každý text v každé své části i v každém aspektu jeví jako intertext: „Text není autonomním či celistvým předmětem, nýbrž souhrnem relací s jinými texty... Každý text je intertext.“ (Vincent B. Leitch)²⁴⁾ Intertextovost tak není specifickou vlastností konkrétního textu nebo skupiny textů, ale je obsažena v samotné textovosti; textovost a intertextovost se navzájem podmiňují, nebo – jak tvrdí Michael Riffaterre – „fundamentem textovosti je intertextovost“²⁵⁾ a každá četba je pak interčtetbou. V této globální koncepci jediného univerzálního a nekonečného (nekončícího) intertextu ztrácí text charakter autonomní sémiotické struktury, jeho sémantika je upozaděna a rozplývá se v pragmatice. Harold Bloom popírá dokonce i existenci jednotlivých textů a tvrdí, že neexistují texty, ale pouze relace mezi texty.²⁶⁾ Rozklad jednoty textu v poststrukturalistickém myšlení nutně zároveň implikuje rozklad subjektů textu; jak autor, tak i čtenář (recipient) je tu rozbit v nekonečné

22) Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 203.

23) Srov. tamtéž, s. 193.

24) Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York 1983, s. 59.

25) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique“ 1979, č. 1 - 2, s. 128 - 150. Cit. podle polského překladu *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. „Pamiętnik Literacki“ 79, 1988, č. 1, s. 298.

26) Harold Bloom, *A Map of Misreading*. New York 1975, s. 3.

množství textů a kódů,²⁷⁾ oba subjekty i text se jeví jako nekonečné, otevřené pole pro intertextové hry v hranicích univerza textů. Toto univerzum je však samo o sobě v neustálém pohybu a proměně, každému autorovi i recipientovi se ukazuje znovu a znovu v jiné perspektivě. Přitom autor i recipient do něj nevstupují pouze tehdy, kdy vědomě a záměrně evokují a přivolávají určité texty, toposy a kódy, ale toto univerzum textů samo je do obou subjektů – přirozeně, že rozdílně „vystínované“ – zapsáno v podobě individuálních reminiscencí, podvědomých struktur, stop „cizích“ textů.²⁸⁾ V tomto modelu pak úvahy, zda autor určitý text znal, zda na něj vědomě navazoval nebo k němu intencionálně odkazoval, zda čtenář disponuje tímž repertoárem textů, jsou v podstatě bezpředmětné; text konsekventně nemůže obsahovat celkový význam (smysl), který by bylo možné odkrýt či rekonstruovat, každé čtení je v pojetí J. N. Riddela „mis-reading“,²⁹⁾ od polysémie textu se dospívá k jeho asémii či k plné diseminaci (odvýznamnění).

Zatímco širší model intertextovosti, jehož některé aspekty jsme se pokusili ve značně zjednodušující zkratce nastínit, má větší potenciál z hlediska teorie textu, epistemologie a filozofie jazyka, užší model, který v podstatě aplikuje strukturálně sémiotický či hermeneutický přístup na makrostruktury vztahů mezi texty a zkoumá významotvornou funkci těchto relací v struktuře díla, je nepochybně operativnější v analytické praxi, tj. při popisu, analýze a interpretaci textu, aniž by přitom byla zpochybněna jednota tohoto textu jako uměleckého díla.

Jestliže v poststrukturalistické koncepci je intertextovost chápána jako konstitutivní vlastnost každého textu i jako univerzální princip literatury a její recepce, strukturalisticky a hermeneuticky orientovaní autoři chápou intertextovost – přes rozličnou terminologii a rozmanité definice – převážně jako specifický svazek konkrétního textu s textem (-y) jiným (-i), či architextem (-y), jako vztah více či méně vědomý a v samotném textu pro čtenáře nějakým způsobem uchopitelný, jako určitou možnost či alternativní metodu tvoření významů literárních děl.

Michał Głowiński do sféry intertextovosti začleňuje výhradně ty relace s jinými texty, které se staly strukturálním, resp. významovým či sémantickým elementem, relace záměrné, uváděné vědomě (třebaže stupeň tohoto uvědomění může být různý) a tak či onak zjevné a určené pro recipienta, který je nucen uvědomit si, že z jistých důvodů autor v určité části svého díla „mluví cizími slovy“.³⁰⁾ V této perspektivě se prostředky tradičně označované a zkoumané jako parodie, travestie, citát nebo aluze mohou ukazovat jako virtuální složky sémanticky samostatného, aktivního textu pozdějšího, zpětně se vztahujícího k textu staršímu a využívajícího jeho elementy jako

27) Srov. titul Barthesovy práce *La mort de l'auteur* („Mantéia“ 1968), v níž mj. píše, že text není „řadou slov dávajících (vyjevujících) jakýsi jediný význam, v jistém smyslu teologický (který by byl poselstvím Autora-Boha), ale prostorem o mnoha roz/výměrech, kde na sebe působí a vzájemně se popírají různá ‚písma‘ (écritures), z nichž žádné není počáteční; text je tkáň citátů, odvozených z tisíce kulturních zdrojů“. Cit. podle Henryk M a r k i e w i c z , *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki“ 29, 1988, č. 4 – 5, s. 249.

28) Manfred P f i s t e r , c. d., s. 200.

29) „...misreading is not an incorrect reading but the errancy or deviation of every reading.“ Joseph N. R i d d e l , *Re-doubling the Commentary*. „Contemporary Literature“ 1979, č. 20 (jaro), s. 242. Podrobná analýza Riddelových názorů pak v cit.knize Vincenta B. L e i t c h a , zejm. v páté kapitole: *The Dissemination of the Text*, s. 87 – 122.

30) Michał G ł o w i ń s k i , *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 77, 85.

prostředky výstavby smyslu. Na tento starší text (text-zdroj, pretext, hypotext, prototext...) ³¹⁾ tedy autor navazuje vědomě, intencionalně a zřetelně, neboť touží, aby recipient odkazy k textům, resp. relace mezi nimi rozpoznal a zrekonstruoval jako „dodatečnou“ rovinu konstituce textu. Nejde tu tedy o formující působení staršího textu na text pozdější, což je charakteristické pro různé typy vazeb genetických, ale o aktivní reakci textu pozdějšího na text starší. Podle Glowinského můžeme o intertextovosti mluvit pouze tehdy, kdy je odkaz k staršímu textu prvkem významové výstavby díla, které se odvolává (navazuje), nebo kdy podle terminologie Zivy Ben-Poraitové dochází k sémantické aktivizaci dvou textů, přičemž primárním činitelem je tu text odvolávající se; aktivizace textu, který je předmětem navazování, zůstává příznakem sekundárním. ³²⁾

Pokud jsme v případě globálního modelu intertextovosti, pracujícího s představou univerzálního intertextu, konstatovali bezpředmětnost nebo druhotnost otázek po intenci autora, intencionalitě textu a záměrnosti intertextových vazeb a vztahů, pak pro strukturalisticky orientovaná bádání jde o otázky základní. Již jsme nastínili vymezení intertextovosti u Glowinského, který mimo rámec intertextovosti „vykazuje“ jak náhodné a nevědomé reminiscence autora, jež jsou skutečně nějakým způsobem „vepsány“ do textu (jejich odkrytí recipientem však nedodává textu žádných nových významů ani nepřesouvá jeho akcenty), tak nejrozličnější typy textových asociací jednotlivých recipientů, které mají vůči intenci díla charakter pouze nahodilý, neboť každé dílo v zásadě může korelovat se všemi dalšími (bez ohledu na to, zda jde o texty časově předcházející či následující). Tyto korelace jsou zcela volné, neboť jsou založené na recipientově svobodě asociací – tím se ale pro nás stávají v analytické praxi neuchopitelnými. Podobně i další badatelé, jako např. Claes Schaar a Wolf Schmid, odlišují metodicky zkoumatelnou tzv. archeologii textu, studující „vertikální kontextové systémy“ (jak Schaar nazývá intertextovost), tedy intertextové relace, které jsou

31) Již jsme se zmínili, že terminologie je v této oblasti velmi rozkolísaná; jen pro ilustraci uvedme několik termínů, jimiž jednotliví teoretikové intertextovosti rozlišují starší text, na který je navazováno (odkazováno), který je nějakým způsobem evokován, citován, přetvářen atd., a text pozdější, tj. navazující, citující apod.: hypotext – hypertext (Gérard Genette), referenční text (referenztext) – fenotext (Renate Lachmannová), intertext – text (Michael Riffaterre, Ryszard Nycz; naopak Roland Barthes, Laurent Jenny a Heinrich F. Plett intertextem rozumí text navazující), pretext – text (Wolf Schmid, Manfred Pfister), prototext, resp. archetext – text (Henryk Markiewicz; má na mysli oba pojmy zároveň, používá autor zápisu proto/arche/text) aj. Dodejme ještě, že nitranská škola pracovala poněkud nešťastně s pojmovou dvojicí prototext – metatext; základní slabina tu spočívá jednak v nerespektování pojmoslovné tradice a úzu v užívání řecké předpony meta-, jednak v celkové teoretické nedomyšlenosti, spočívající v příliš širokém vymezení metakomunikace i pojmu metatext, jímž Popovič označuje jak texty o textu diskursivní povahy, tak texty v textu a další nejrozmanitější relace mezi texty. Ve skutečnost tedy Popovičova teorie metatextu představuje pokus o systematiku transtextových relací, za jejíž pozitivní rys lze označit mj. úsilí přesáhnout hranice literární imanence. Srov. František M i k o – Anton P o p o v i č, *Tvorba a recepcia*. Bratislava 1978, zejm. s. 248 – 302.

V naší práci se v rámci výkladu cizích autorských koncepcí důsledně držíme i jejich terminologie (třeba by byla nejednoznačná a polemická), ve vlastním textu se přikláníme k nejjednodušší z možných variant: k pojmové dvojici **pretext** pro text starší a **text** pro text mladší, navazující. (Předponě pre- ve slově pretext jsme dali přednost před předponou proto-, neboť ve složených slovech značí pouze před-, zatímco předpona proto- vedle prvotnosti značí i primárnost a hlavní postavení, což se rozchází s naší koncepcí, kladoucí důraz právě na text navazující.)

32) Srov. Michal G l o w i ŋ s k i, c. d., s. 82.

ze strany autora záměrné a intencionální a recipient je musí rozpoznat, aby vyčerpал potenciál smyslu textu, od volných textových asociací recipienta.³³⁾

Proti této převažující tendenci chápat jako intertextové pouze ty relace, které jsou záměrné ze strany autora a uchopitelné pro recipienta, pokládá např. Charles Grivel nevědomý charakter intertextovosti za důležitý a navíc rozhodující moment tohoto jevu.³⁴⁾ I Henryk Markiewicz, když vymezuje intertextovost, pokládá za její základní rysy pouze to, že intertextové relace jsou **odkryté samotným textem** a jsou viditelné pro kompetentního čtenáře. A k tomu dodává: „V takové situaci je možné předpokládat (s **různým stupněm jistoty** [podtrhl P. M.]) , že byla také (intertextovost – pozn. P. M.) autorem zamýšlená, není to však její vlastnost nezbytná.“³⁵⁾ Markiewicz rozlišuje mezi čtyřmi aspekty či perspektivami intertextovosti: podle něj je možné uvažovat o intertextovosti **genetické**, přihlížející pouze k těm proto/arche/textům, které se podílejí na genezi díla, **intencionální**, tj. záměrné ze strany autora, **imanentní**, tj. vyznačené a sugerované samotným dílem, a **recepční**, která je postřehnutá a uchopena empirickým čtenářem. Podstatné je i Markiewiczovo upozornění, že ne vždy se musí tyto perspektivy intertextovosti překrývat.³⁶⁾ Markiewicz sám zdůrazňuje zejm. imanentní a recepční perspektivu intertextovosti. V této souvislosti uvádí zajímavý příklad: jde o motiv ledňáčka z básně Czesława Miłosze *Wezwanie*, v němž byl kritikou odhalen odkaz k analogickému motivu ze Słowackého *Pana Tadeáše*, evokujícího fenomén „litevskosti krajiny“. Zajímavá byla ovšem reakce autora: ten tuto možnost nejprve energicky popřel, ale později se s názorem kritiky ztotožnil.³⁷⁾ Uvedený příklad nám nejen názorně obnažuje jisté napětí mezi jednotlivými perspektivami intertextovosti, ale současně nám koriguje onen moment záměrnosti a uvědomělosti intertextovosti ze strany autora, na který byl ve výše zmíněných definicích intertextovosti kladen mimořádný důraz.

V souvislosti s volnými textovými asociacemi jednotlivých recipientů – bez ohledu na to, zda se jedná o texty starší či pozdější – uvažuje M. Riffaterre o tzv. intertextovosti aleatorické.³⁸⁾ Akceptuje ji i K. Stierle, který každou korelaci tohoto druhu pokládá za **interpretační experiment**, který umocňuje percepci daného díla.³⁹⁾ I u jiných autorů se můžeme setkat s pokusy rozlišovat intertextovost záměrnou a nezáměrnou, vědomou a nevědomou, intencionální a neintencionální. Např. Ryszard Nycz uvažuje o intertextovosti **vlastní**, jejíž hranice vymezuje souhrn kontextů inferovaných bezprostředně intertextovými exponenty (vykladníky) či textovými indexy inference a jejíž odhalení je obligatorní pro každého čtenáře, a o intertextovosti **fakultativní**, zahrnující vztahy mezi texty, které nemají zřetelné intertextové exponenty, jsou druhotné a vnucené či vkládané z perspektivy recipienta, ale mohou přitom mít

33) Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 202.

34) Srov. Henryk Markiewicz, c. d., s. 254.

35) Tamtéž, s. 253 – 254.

36) Tamtéž.

37) Srov. Jerzy A x e r, *Dalszy lot zimorodka*. „Przegląd Humanistyczny“ 1987, č. 4, s. 48.

38) Srov. Henryk Markiewicz, c. d., s. 252.

39) Karlheinz Stierle, *Werk und Intertextualität*. In: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. W. Schmid, W. D. Stempel (ed.), Wien 1983, s. 21.

i značný vliv na „konečné přečtení“ díla.⁴⁰⁾ Nycz dále upozorňuje, že ne vždy se dá snadno rozlišit, s jakým typem intertextovosti se v díle setkáváme, a poukazuje i na existenci jistých hraničních případů, jež mu poskytují argumenty pro to, aby fakultativní intertextovost chápal jako svého druhu otevřený prostor pro experiment, zahrnující nejen relace mezi texty čistě arbitrární, z vně zjevně vnucené, ale také relace jakoby „na zkoušku“, pokusné, kdy intertext (tj. text původní) může mít svého intertextového exponenta – při absenci výraznějších a jednoznačnějších textových indexů v samotném textu – kupř. v metatextu diskursivní povahy (např. autorské předmluvě nebo jakékoli interpretaci). Intertext, ačkoli je s textem svázán pouze zprostředkovaně, může pak být v jistých případech akceptován jako důležitý spolučinitel sémantické organizace díla, může spoluvytvářet jeho celkový smysl.⁴¹⁾ Další posun k recepční perspektivě intertextovosti je tu zcela zřejmý.

Jako příklad tohoto typu intertextové relace, představující svého druhu interpretační experiment, bychom pro ilustraci z oblasti filmu mohli uvést esej Michala Klingera s výmluvným titulem *Strážce brány*, věnovaný prvnímu dílu *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowského.⁴²⁾ Klinger tu jako možný pretext nabízí Kafkův *Proces*: poukazuje na podobnost mezi tajemnou postavou Člověka v kožichu a Strážcem Zákona z legendy, kterou v chrámu Josefovi K. vyprávěl duchovní; spojitosti se scénou z chrámu shledává i v inscenačních detailech, jako jsou např. podivně rozestavěné svíce v kostele... Domníváme se, že Klingerem vedená paralela nemůže být při absenci výraznějších intertextových exponentů v samotném filmovém textu pokládána za obligatorní pro recipienta, za činitele sémantické organizace díla. Nabízí nicméně fakultativní intertextové relace, jež činí záhadnou a neuchopitelnou postavu Člověka v kožichu i enigmatický příběh významově bohatšími a hlubšími.

Již výše jsme naznačili, že zatímco pro širší model intertextovosti je charakteristická „univerzálnost“ centrálního pojmu, jež s sebou nese jeho neurčitost a neoperativnost, v užším modelu jsme nuceni vyrovnávat se s terminologickou nejednotností. Ta jde ruku v ruce s potřebou jednotlivých autorů vymezit intertextové vztahy vůči ostatním (neboť takové jsou, jak se domníváme i my, vztahy pouze určitého typu) a následně se snahou předložit vlastní model rozmanitých forem vazeb mezi texty. Přináší to ovšem nejen problémy terminologické. Nutnost kategorizace a jisté hierarchizace v novém systémovém rámci vede např. v práci Gérarda Genetta *Palimpsestes: La littérature au second degré*,⁴³⁾ představující dosud nejzevrubnější koncept relací mezi texty, k pojetí intertextovosti příliš úzkému. U Genetta tvoří totiž intertextovost jeden z typů transtextových vztahů, přičemž transtextovost je pro autora nadřazenou kategorií, zahrnující vše, co text váže způsobem zjevným nebo skrytým s jinými texty. Transtextovost čili celý komplex relací mezi texty se u něj dělí na: 1. **intertextovost**, která je chápána jako skutečné vystupování textu v textu a zahrnuje relace textu s textem na

40) Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, swiaty*. „Pamiętnik Literacki“ 81, 1990, č. 2, s. 99.

41) Tamtéž, s. 100.

42) Michal Klinger, *Strážce brány*. „Film a doba“ 38, 1992, č. 2, s. 116 – 118.

43) Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

základě aluze, citátu, plagiátu (*sic!*)⁴⁴⁾; 2. **paratextovost**, kde jde o relaci textu s titulem, podtitulem, motem, předmluvou, doslovem, epigrafem, ilustrací...; 3. **metatextovost**, tj. případy, kdy se v jednom textu objeví komentáře týkající se jiného textu; 4. **hypertextovost**, tj. relace spojující text **B**, Genettem nazývaný hypertext, se starším textem **A**, tzv. hypotextem; 5. **architextovost**, kde jde o skutečnost, že text vždy odkazuje k jistým všeobecným pravidlům, podle nichž byl ztvárněn. Genettovo uspořádání pěti typů transtextovosti je promyšleno jako postupný přechod od typu nejkonkrétnějšího, kdy se text váže s jiným textem přes citát a aluzi (intertextovost), po typ nejabstraktnější (architextovost); v Palimpsestech však Genetta zajímá jediný typ – hypertextovost.

S Genettovou typologií se kriticky vyrovnává v již zmiňované studii M. Głowiński. Upozorňuje především na nedostatečně motivované a odůvodněné určení paratextovosti, která se zjevně z ostatních typů transtextových relací vymyká. I když Głowiński naznačuje, že by se mohla snad chápat i jako jeden z projevů metatextovosti, v zásadě nejde o jev paralelní s ostatními typy, neboť tu vlastně ani nemůžeme uvažovat o relacích mezi texty. Paratextovost tedy nelze posuzovat v rámci problematiky intertextové, kdy se zaměřujeme na vztahy mezi texty, ale intratextové, kdy se soustředujeme na relace v rámci textu jediného.

Jestliže první Głowińského výhrada se týkala jevu v podstatě marginálního, druhá je mnohem závažnější, neboť se dotýká samého „jádra“ intertextovosti. Głowiński jako neopodstatněné odmítá rozlišování hypertextovosti a intertextovosti; jsou totiž vždy navzájem spojené a je tudíž třeba, jak se domnívá, posuzovat je jako jedinou rozsáhlou a vnitřně diferencovanou kategorii, pro niž navrhuje ponechat obecně užívaný pojem intertextovost.⁴⁵⁾ Po eliminování paratextovosti a sloučení hypertextovosti a intertextovosti se Genettova pentáda transtextových vztahů v Głowińského modelu redukuje na triádu relací: intertextovost, metatextovost, architextovost.

Přestože nám v této chvíli jde především o hrubé vymezení prostoru, v němž se budeme pohybovat, a nechceme se tedy pouštět do důkladnější kritické analýzy, pokládáme za potřebné alespoň stručně upozornit na některá problematická a sporná místa v Głowińského modelu. Vyjděme z toho, jak Głowiński své tři typy transtextovosti definuje a jak vymezuje jejich vzájemné vztahy. O jeho chápání intertextovosti jsme se zmínili již výše. Metatextovost má na rozdíl od intertextovosti diskursivní povahu. Jde tedy o jevy rozličné, které však jako dvě formy transtextovosti mohou vstupovat do vzájemných vztahů. Vlastní doménou metatextovosti jsou diskursivní texty na téma jiných textů, může se však objevit – i když pouze jako jev incidentní – v textech uměleckých, např. v diskusích hrdinů na literární téma nebo v podobě tzv. metatextových signálů,⁴⁶⁾ doprovázejících intertextové relace. Zároveň ovšem obecně platí, že v intertextové relaci může být implicitně (v některých případech však přitom velmi silně – srov. parodii) přítomen spoličinitel metatextovosti a také naopak

44) Přiřazení plagiátu k relacím intertextovým vyvolává oprávněné pochybnosti, neboť v tomto případě autorskou intencí je, aby „cizí text“ svou cizost skrýval, tajil, působil jako text původní, nikoli aby se konstituovaly intertextové relace, tvořící onu „dodatečnou“ rovinu konstituce textu.

45) Michał G ł o w i ń s k i, c. d., s. 81.

46) Głowiński tak označuje specifické signály odhalující recipientovi text, z něhož pochází citát, nebo text, na který se navazuje. Tamtéž, s. 88.

metatextová relace může sekundárně a potenciálně obsahovat spolučinitele intertextovosti; mezi textem a metatextem, který podává jeho obsah, shrnuje jej, interpretuje, vstupuje s ním v polemiku, vzniká ono sémantické napětí, jež je pokládáno za jedno z nejdůležitějších kritérií intertextovosti. Co se týče architextovosti, tj. implicitních odkazů na kód, spočívá v tom, že každý text odkazuje vždy k jistým obecným pravidlům, podle nichž byl vytvořen; Głowiński v návaznosti na Genetta zdůrazňuje, že je charakteristickou vlastností každého textu, neboť tyto relace ke kategoriím obecné poetiky jsou podmínkou jeho srozumitelnosti. Intertextovost je tak vždy svázána s architextovostí, která vytváří specifickou gramatiku literatury. Intertextovost nikdy takový „gramatický“ charakter nemá, není obligatorní a když se zkoumá z hlediska celkové výstavby textu, odkrývá se její fakultativní charakter.⁴⁷⁾ Domníváme se, že takto chápáná architextovost se tu ve vztahu k intertextovosti i metatextovosti ukazuje jako kategorie jiného řádu (neboť text **již svou vlastní existencí** odkazuje k jistým obecným pravidlům, díky nimž může být produkován i recipován), resp. jako kategorie nadřazená, neboť pojmenovává **vlastnost každého textu: architextovost zakládá možnost** vztahů intertextových a metatextových. Jestliže intertextovost a metatextovost jsme si vymezili jako takové typy mezitextových vztahů, kdy relace k jinému textu (pretextu) je součástí významové výstavby navazujícího textu, resp. metatextu, pak architextový vztah se na výstavbě smyslu textu může podílet jedině tehdy, je-li reflektován, resp. tematizován. Jde o to, je-li kód (např. žánrový) nebo jisté pravidlo pouze naplněno, realizováno, nebo zda je k němu explicitně – ať už afirmativně, nebo kontroverzně – odkazováno (srov. např. vztah spaghetti westernu k syntaxi a sémantice žánru westernu; vztah k žánrovým pravidlům je tu základním výstavbovým principem). Dodejme již jen tolik, že specifičnost architextového vztahu k intertextovosti a metatextovosti je dána i tím, že nejde o vztah k určitému konkrétnímu textu, tj. komplexnímu znaku, který je ohraničený, strukturovaný a nese komplexní význam (J. Lotman); architext není vyjádřením znakového systému, ale systémem samým.

Jestliže Głowińského polemika s Genettem směřovala především proti jeho příliš úzkému vymezení intertextovosti, je paradoxní, že se této pasti zcela nevyvaroval ani Głowiński. Máme tu na mysli jeho úvahy v souvislosti s tzv. **alegací**. Tento termín přejímá Głowiński od francouzské badatelky Giselle Mathieu-Castellani (která pojem „allégation“ užila v práci věnované specifickým vlastnostem renesanční intertextovosti a popisovala jím ty případy, v nichž se prvotnímu textu přiznává jistá autorativnost), ale dává mu poněkud odlišný význam: alegací rozumí všechny textové relace ne-dialogické, které nejsou činitelem polyfonním, ale naopak utvrzují jednohlasost, monologičnost citujícího textu. K tomu dochází právě tehdy, je-li prvotní text posuzován jako autoritativní, závazný, a priori významný a hodnotný; konsekventně se pak citující text stává podle Głowińského podřízeným vůči textu citovanému. Poněvadž o intertextovosti je Głowiński ochoten mluvit pouze tehdy, kdy je relace mezi texty doprovázena „rozlišujícím elementem“, kdy se mezi texty zakládá jistá hra, v níž vždy vystupuje „živel dialogičnosti“, nechápe alegativní vztah jako intertextový. Podobnost mezi alegací a intertextovostí – uzavírá Głowiński – má charakter čistě vnější, v zásadě jde

47) Tamtéž, s. 82.

o zcela rozdílné jevy.⁴⁸⁾ Tím se ovšem v Glowińského modelu mimo rámec intertextovosti dostává rázem velická sféra jevů, v nichž vystupuje citát, aluze i jiné prostředky navazování, které nesplňují podmínku dialogičnosti. Glowiński se tu samozřejmě dovolává inspirace bachtinovské. A jistě právem. I my jsme již viděli, že Bachtin svou koncepcí dialogičnosti popisoval vyvracení veškerého oficiálního monologismu, podvrtné problematizování velkých autorit, princip relativizace stanovisek, jež se zdála být nedotknutelná. Tento revolucionizující náboj v bachtinovské dialogičnosti je, ale současně můžeme v Bachtinových úvahách věnovaných dialogu číst, že „dialogické vztahy nemožno chápat zjednodušeně a jednostranne, nemožno ich redukovat na rozpor, boj, spor, nesúhlas. **Súhlas** je jedna z významných foriem dialogických vztahov... Dve výpovede totožné v každom ohľade (...), ak sú to skutočne dve výpovede, patriace **rozličným** hlasom, a nie jedna, sú spojené **dialogickým vzťahom súhlasu**. Nie je to ozvena, ale istá dialogická udalosť vo vzájomných vzťahoch dvoch výpovedí.“⁴⁹⁾ Jednoznačně se k této otázce vyslovil i Jurij Tyňanov ve své studii O parodii: „Každé použité slovo v jiném sousedství ostatních slov nebo v jiném kontextu znamená vlastně změnu významu... Každé vytržení nějakého literárního faktu z jednoho systému a jeho zařazení do systému druhého nese s sebou částečnou změnu významu.“⁵⁰⁾ Snad nejpřesvědčivěji tuto představu, že mezi dvěma výpověďmi – třeba zcela (slovo od slova) shodnými – vždy povstává onen „rozlišující element“, vyjádřil J. L. Borges v sugestivní povídce Autor Quijota Pierre Menard, jejíž hrdina se rozhodl „předejít marnost, čekající na veškeré lidské úsilí. Pustil se do něčeho nadmíru složitého a předem bezcenného. Předsevzal si, že v cizím jazyku napíše knihu, která již existuje...“ O výsledku jeho snažení autor se zadostiučiněním konstatuje: „Text Cervantesův a text Menardův se doslovně shodují, ale druhý text je téměř nekonečně bohatší.“⁵¹⁾ „Skromný“ příspěvek velkého Mistra k teorii čtení a intertextovosti?

K podobným závěrům, co se týče alegace, dospěl i Stanisław Balbus. Ve své typologii relací mezi texty ji definuje jako jednu ze dvou základních variant intertextových strategií: A. **konverzační** (konwersacyjny), kde jde o srážku a vzájemnou reinterpretaci stylů, a to primárně (povšimnutí si intertextových signálů je podmínkou neochuzené četby), nebo sekundárně (pominutí těchto signálů nemá bezprostřední vliv na chápání díla), B. **alegativní**, kde „cizí jazyk“ plní funkci nezproblematizovaného vzoru, uznávané kulturní autority.⁵²⁾

Glowińského pojetí a zejména jeho základní vymezení intertextovosti (můžeme o ní uvažovat pouze tehdy, jsou-li relace s předchozím textem strukturním elementem textu navazujícího, prvkem jeho významové výstavby) dále rozvádí a upřesňuje H. Markiewicz, když vymezuje šest kritérií intertextovosti (přičemž však zároveň upozorňuje, že intertextové relace splňují všechna kritéria pouze v některých případech, jindy zase ne): 1. text buď přímo nebo nepřímě uvádí svůj prototext, 2. text uvádí do

48) Tamtéž, s. 90 – 91.

49) Michail B a c h t i n, *Estetika...*, s. 339.

50) Jurij T y ň a n o v, *O parodii*. In: J. T., *Literární fakt*. Praha 1988, s. 106.

51) Jorge Luis B o r g e s, *Autor Quijota Pierre Menard*. In: J. L. B., *Zrcadlo a maska*. Praha 1989, s. 43.

52) Srov. Stanisław B a l b u s, c. d., zejm. 4. kap.

svých hranic z prototextu citáty nebo jeho jiné složky, 3. „zviditelnění“ prototextu je nezbytné pro porozumění textu – eliminuje jeho zdánlivé formální anomálie a sémantické nejasnosti, 4. „zviditelnění“ prototextu obohacuje nebo modifikuje recepci sémantickou i estetickou, 5. mezi textem a prototextem vzniká určité sémantické napětí, 6. strukturálnost intertextových relací.⁵³⁾

Šest kvalitativních kritérií intertextovosti uvádí rovněž Manfred Pfister⁵⁴⁾, jehož koncepcí se originálním způsobem pokouší smířit protikladné modely – globální model poststrukturalistický a užší model strukturalistický či hermeneutický – jejich dynamizací, opírající se o pojetí intertextovosti jako kategorie o stupňovité intenzitě. Podle Pfistera se oba modely nevylučují, neboť jevy, které zahrnuje užší model, jsou zřetelnými, výraznými aktualizacemi globální intertextovosti. Ve svém navrhovaném modelu Pfister vychází ze značně širokého vymezení intertextovosti, aby ji pak mohl v tomto širokém rámci strukturovat podle stupně intenzity intertextových vztahů a vazeb. V názorné prostorové formě svůj model Pfister představuje jako systém soustředných kruhů nebo obvodů, jejichž střed označuje nejvyšší stupeň intenzity intertextovosti, zmenšující se a asymptoticky se blížící nule v té míře, v jaké se vzdalujeme od „tvrdého jádra“.

Tento model pak vyžaduje jistá kritéria či parametry intenzity intertextových vztahů, a to jak kritéria kvantitativní, z nichž Pfister uvádí především hustotu a četnost intertextových odkazů (vazeb), počet a rozptyl evokovaných pretextů, tak kritéria kvalitativní. Jde o kritérium **referenčnosti** (1), podle něhož relace mezi texty jsou intertextově tím intenzivnější, čím více jeden text tematizuje a reflektuje text druhý, nebo čím zřetelněji zdůrazňuje navazování, příp. distanci vůči pretextu. Jestliže toto kritérium umísťuje do středu samotný text, kritérium **komunikativnosti** (2) zahrnuje pragmatiku autora a čtenáře; pomocí tohoto kritéria poměříme intertextové vztahy podle jejich relevance komunikativní, tzn. podle stupně, v jakém intertextové vztahy jsou pro autora i čtenáře vědomé, podle stupně intencionality a zřetelnosti vyznačení, signalizování v textu. Shodně s tímto kritériem vznikají mezi textem a pretextem, s nímž je svázán pouze geneticky nebo pouhou svévolí, příp. zvůli příjemce, vztahy intertextově slabé; naproti tomu „tvrdé jádro“ o maximální intenzitě tvoří ty případy, v nichž intertextová relace je vědomá a autor buď předpokládá, že pretext je dobře známý i příjemci, nebo výrazným označením v textu k němu jednoznačně odkazuje. Kritérium **autoreflexivnosti** (3) se dotýká toho, že autor v samotném textu může reflektovat jeho intertextovou podmíněnost, tzn. že pouze nekonstatuje intertextovost, ale tematizuje ji (metakomunikace na téma intertextovosti), vykládá, objasňuje nebo klade otázky jejích předpokladů a efektu. Syntagmatické integrace pretextů v textu se týká kritérium **strukturálnosti** (4), rozmanitých stupňů zřetelnosti a výraznosti intertextových vazeb se pak týká kritérium **selektivnosti** (5). Kritérium **dialogičnosti** (6) poukazuje na to, že relace s určitými texty nebo diskursivními systémy jsou intertextově tím intenzivnější, čím více kontexty prvotní a nový zůstávají ve vzájemném vztahu sémantického napětí. Dodat je potřeba ještě tolik, že vysoký či nízký stupeň intenzity podle jednoho kritéria se nemusí krýt s vysokým nebo nízkým stupněm intertextovosti podle kritérií ostatních.

53) Henryk Markiewicz, c. d., s. 254 – 255.

54) Manfred Pfister, c. d., s. 203 – 208.

V centru maximální intenzity se tedy podle Pfistera nalézají takové texty či typy diskursů, u nichž dřívější texty nebo typy diskursů jsou nejen využité či přizpůsobené, ale odkazuje se k nim (1); intertextové vztahy – intencionální a vyznačené – mají vysokou úroveň komunikativnosti (2); ve více či méně explicitní komunikaci se artikuluje autoreflexivní vědomí intertextovosti (3); citáty a aluze tvoří strukturální vzorce (4); jednotlivé texty nebo specifické struktury skupin textů jsou uváděny způsobem výrazným a zřetelným (5) a vše to slouží zdůraznění a uplatnění textové různosti (odlišnosti) a dialogické relativizaci slov, textů nebo systémů norem tvořících jejich základ (6).⁵⁵⁾

Již jsme konstatovali, že Pfisterův model je dynamický a pružný a jeho pojetí intertextovosti jako kategorie o stupňovité intenzitě by bylo lze v podstatě přijmout. Máme však za to, že vedle relací intertextových (a v Pfisterově modelu všechny relace mezi texty – přirozeně, že s různou mírou intenzity – jsou v podstatě intertextové) a metatextových existují i vztahy mezi texty, jež se sekundárně sice mohou stát součástí významové výstavby navazujícího textu, ale primárně – především z hlediska komunikačního (s důrazem na aspekt strukturální a na pragmatiku textu) – jde o relace odlišné a bylo by užitečné je vyčlenit. Zmiňuje se o tom i H. Markiewicz a uvádí další typy relací, jež primárně nelze za intertextové pokládat: např. **substituci**, tj. zastoupení prototextu textem novým, jako kupř. přepracování či překlad, nebo **imitaci**, tj. napodobování fragmentů, složek a pravidel proto/arche/textu. Navrhuje, aby jako nadřazená kategorie pro všechny typy mezitextových relací byl zachován Genettův termín transtextovost;⁵⁶⁾ všechny tyto relace pak, včetně imitace, mohou být intertextové a podílet se na konstituování smyslu navazujícího textu, ale až sekundárně a fakultativně. Nebo jinak řečeno: v zásadě v každé transtextové modalitě se může projevit spoličinitel intertextový, ale o intertextovosti v užším smyslu budeme uvažovat pouze v souvislosti s těmi vztahy mezi texty, kde intertextovost je obligatorní a podílí se na významové výstavbě díla.

V úvodu páté kapitoly již zmiňované knihy *Deconstructive Criticism*⁵⁷⁾ věnuje Vincent B. Leitch v rámci explikace pojetí textovosti chápané jako intertextovost pozornost polemice mezi J. N. Riddelem a školou v Yale (k jejím nejvýznamnějším představitelům jsou počítáni Paul de Man, J. Hillis Miller a Harold Bloom). Riddel obvinil školu z návratu ke staré humanistické tradici, přisuzující literatuře speciální statut; promítá se mj. v přesvědčení, že intertextovost je vlastní pouze literatuře. Globální koncepce nekonečného intertextu je tu náhle radikálně ohraničena a zúžena, neboť intertextovost se připisuje především textům literárním nebo básnickým a současně je definována jako specifický znak literárnosti nebo poetičnosti; v literárním díle jako by se ona univerzální intertextovost kondenzovala. M. Pfister upozorňuje na to, že v pracích těchto autorů se nemluví o textu všeobecně, ale především o textech literárních a poetických, což je třeba mít na paměti i při jejich definicích textu jako intertextu.⁵⁸⁾ Naproti tomu podle Riddela literatura není tajemnou a v nejvyšší míře privilegovanou formou samodekonstruující se textovosti (za jakou ji pokládají kritici

55) Tamtéž, s. 207.

56) Henryk Markiewicz, c. d., s. 257.

57) Vincent B. Leitch, c. d., kap. *The Dissemination of the Text*.

58) Manfred Pfister, c. d., s. 194.

hájící zbytky humanistické tradice), ale tvoří pouze jednu z mnoha podob „écriture“ a každý druh „jazyka“ je zapojen do sítě textovosti.⁵⁹⁾

Budeme-li používat pojmu jazyk v tom specifickém významu, jaký mu přisuzuje sémiotika, a budeme-li jím v intencích Jurije Lotmana rozumět „každý komunikační systém, který používá zvláštním způsobem uspořádané znaky“, můžeme právě v tomto smyslu hovořit o jazyku divadla, filmu, výtvarného umění, hudby a umění obecně jako o jazyku organizovaném zvláštním způsobem⁶⁰⁾ a pak také v rámci jednotlivých jazyků umění i umění jako celku uvažovat o intertextovosti. Byl to především Roland Barthes, kdo ostře odmítal privilegované postavení textů vysoké literatury a textů jazykových vůbec a zdůrazňoval význam textů nepoetických, triviálních i textů nejazykových pro intertextové hry.⁶¹⁾ Podobně Umberto Eco poukazuje na to, že pojem intertextovosti byl rozpracován pro oblast „vysokého“ umění, ale sám provokativně uvádí příklady ze světa masových sdělovacích prostředků a intertextový dialog vykládá převážně na příkladech z filmu.⁶²⁾ Pozornost k tomuto problému obrátila umělecká praxe postmoderny, postavená právě na konfrontaci a interferenci různých textů, navazování textů na jiné texty, na intertextové hře, na intertextovém dialogu. Elisabeth Brussová mluví o „radikální intertextovosti postmodernismu“.⁶³⁾

To ovšem neznamená, že by intertextovost představovala časově ohraničenou vlastnost v umění. I jen letmý pohled na dějiny hudby nebo výtvarného umění – abychom poukázali i na texty nejazykové – nás snadno přesvědčí o opaku. Už Zofia Lissa ve své průkopnické práci věnované citátu v hudbě⁶⁴⁾ napsala: „Jak ukazují dějiny hudby, není takřka období, školy nebo skladatelské generace, v níž by nějakým způsobem využívaná hudební ante-fakta (ante-facta muzyczne), tj. již složená díla použitá jako hotový útvar,⁶⁵⁾ nevstupovala do narace děl nově vznikajících. Nikoli v podobě tradičních stereotypů hudebních představ, ale přímo v podobě individuálních,

59) Vincent B. Leitch, tamtéž.

60) Jurij Lotman, *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava 1990, s. 17 – 23.

61) Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1978, s. 51. Srov. Manfred Pfister, c. d., s. 193.

62) Umberto Eco, *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou*. „Film a doba“ 36, 1990, č. 1 – 3.

63) Elisabeth Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore and London 1982, s. 73. Pro některé badatele je i termín intertextovost příliš úzký a navrhuje hovořit o interdiskursivnosti, která podle nich lépe vystihuje syntetické formy diskursu, z nichž postmodernismus čerpá. Srov. Linda Hutcherson, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. In: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. P. O. Dunnell and R. C. Davis (ed.), Baltimore and London 1989, s. 3 – 32. Podle polského překladu *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, s. 223. – M.-Pierrette Malczukówna, *O socjokrytyce. Rysy charakterystyczne i perspektywy*. „Pamiętnik Literacki“ 80, 1989, č. 3.

64) Zofia Lissa, *O cytacie w muzyce*. In: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 269 – 315. K problematice citátu v hudbě srov. dále: V. Howard, *On Musical Quotation*. „The Monist“ 58, 1974, s. 307 – 318, a J. Gruber, *Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem*. „Musicologica Austriaca“ 1, 1977, s. 121 – 135.

65) Na jiném místě Lissa definuje ante-fakta nebo prae-fakta přesněji: rozumí jimi hudební struktury, které existovaly již před vznikem nového díla jako celek či fragment jiného díla a jsou zapojeny a využity v toku narace díla nově vzniklého. V této roli mohou podle autorky vystupovat jak individuální výtvoři cizích autorů, díla vlastní nebo anonymní díla lidové hudby, tak zobecněné znaky a rysy určitých individuálních nebo historických stylů. Zofia Lissa, c. d., s. 272.

uzavřených, hotových hudebních děl minulosti.⁶⁶⁾ Autorka zdůrazňuje, že problém vztahu skladatele k hudebním dílům minulosti, způsob využívání hotových hudebních struktur, výběr z materiálu zanechaného předchozími hudebními generacemi a především funkce, jaké tento materiál plní v nově vznikajících dílech, je velmi důležitým, podstatným faktorem v tvorbě každé epochy a každého stylu.⁶⁷⁾

I v hudbě – podobně jako v literatuře – se setkáváme se širokým spektrem způsobů a forem využívání „cizího“ hudebního materiálu, přičemž hranice mezi nimi nejsou vždy zcela zřetelné. Samotný citát např. charakterizuje určitá mnohastupňovitost a neostrost hranic. Kategorie citátu v hudbě pokrývá široké rozpětí: od výrazného a v některých případech dokonce explicitě pojmenovaného citátu, příp. autocitátu,⁶⁸⁾ přes „doslovné“, zřetelně vydělené citáty, vystupující mnohdy i jako symboly určitých obsahů a komplexů představ mimohudebních, jejichž jednoznačným výrazem byly v původním díle,⁶⁹⁾ až po citáty více či méně modifikované a přetvořené (jejichž stupně čitelnosti je mnohdy velmi nízký) a konečně citáty stojící na rozhraní tematického, ale i subtematického materiálu pro variační přetváření. Velmi názorný příklad takové „cesty“ od citátu k variačním představuje „historie“ slavného motivu z Dvořákova Rekviem (Kyrie);⁷⁰⁾ nejprve jej užil J. Suk v druhé větě své smuteční symfonie Asrael, později B. Martinů – jestliže v jeho III. symfonii je motiv citován v závěrečném Allegru (kde jej přednese lesní roh a jako echo anglický roh), pak v VI.

66) Tamtéž, s. 264.

67) Tamtéž.

68) Např. v posledním aktu Mozartova Dona Giovanniho, když na scéně vystupující vesnická kapela zahraje – v odlišné instrumentaci ovšem – krátký šestnáctitaktový úsek z Martiniho opery Cosa rara, začne Leporello, který zdroj citátu „rozpozná“, zpívat: „Bravo, Cosa rara!“, zatímco při následujícím autocitátu, kde Mozart cituje úryvek ze své Figarovy svatby – árii Non più andrai –, se Leporello spokojuje již s pouhým: „Tento nářev znám až příliš dobře.“

69) Srov. např. citát fragmentu Bachova chorálu ve finále Houslového koncertu A. Berga. Bachův chorál Dokonáno jest (Es ist genug) z kantáty č. 60 tu pro Berga symbolizuje určité fideistické představy, vyvolává komplex asociací, spojených s osudem postavy, již je dílo připisáno; koncert byl inspirován předčasnou smrtí osmnáctileté dcery Almy Mahlerové. Autor očekává, že fragment bude posluchačem rozpoznán a že tak bude aktivizován určitý souhrn kontextů a komplex mimohudebních asociací. – Podobně obecná známost Wagnerova Tristana a Isoldy a znalost symbolického významu tristanovského motivu rozhodly o tom, že po několik generací se hudební motivy této opery staly nositeli určitého obsahového komplexu: ať už citovány vážně jako v monologu Hanse Sachse ve třetím aktu Mistrů pěvců norimberských, v Lyrické svitě pro smyčcový kvartet A. Berga, v milostné scéně opery B. Brittena Albert Herring, v symfonické básni Tintagel A. Baxe atd., či parodicko-ironicky jako na počátku Golliwogg's Cake-walk z Dětského koutku C. Debussyho a zejm. v Hindemithově opeře Nusch-Nuschi, v níž v pozounovém sólu zaznívá fráze z árie krále Marka ze II. dějství Mir dies, Tristan, mir? Hudebnímu motivu předchází ovšem výstup, který jeho identifikaci usnadňuje: když generál Kyce Waing upadne do podezření, že burmskému maharadžovi unesl čtyři nejkrásnější ženy, začne šílený maharadža vzdychat: „To mně, Kyce Waingu, to mně? Kde věrnost je, kterou zradil! Kde čest a vzácný mrav...“ Prostřednictvím narážky na slova krále Marka je signalizována hudební citace i její zdroj. Podobně je tomu ostatně i v již zmiňované scéně z Mistrů pěvců, v níž Wagner uvádí citát z Tristana až poté, co Hans Sachs řekne Evě, že zná smutnou píseň o Tristanovi a Isoldě. Oba tyto příklady, jak je zřejmé, se od výše uvedených příkladů z Mozartova Dona Giovanniho odlišují jen menší mírou explicitnosti a svědčí tedy opět o oné mnohastupňovitosti citátu a nezřetelných hranicích mezi jeho jednotlivými stupni.

70) „Základní melodický prvek, čtyřtónový motiv dvou vzestupných půltónů, mezi něž je vložena nezvyklá, zvláštní tesknoutou působící sestupná zmenšená tercie, celé dílo uvozuje a prostupuje v nesčetných obměnách jako příznačný motiv, jakási tísnivá otázka po posledních záhadách člověka a světa.“ Jarmil B u r g h a u s e r in: *Poslouchejte s námi II.* Praha 1965, s. 460.

symfonii (Symfonické fantazie) se citát nebo přesněji řečeno – onen prvotvar čtyř tónů – stává základem jakýchsi neurčitě vymezených variací (téma nezazní v obvyklém tvaru *tema con variazioni*, ale je spíše jen tušeno v pozadí a představováno vždy již variačním zpracováním oněch čtyř tónů) a tvoří myšlenkovou dominantu celé skladby.⁷¹⁾

Od citátu, spočívajícího v tom, že nějaký úryvek z cizího díla se (zpravidla jednorázově a s určitými sémantickými funkcemi) zapojí do proudu hudebního textu nového, jsme dospěli k variacím. Již výše jsme se zmínili, že citát představuje pouze jeden z mnoha způsobů intertextového navazování v hudbě. Existují tedy i další formy využívání a přetváření přejatého hudebního materiálu, které Z. Lissa dělí podle toho, zda přejatý hudební materiál v novém díle funguje pouze jako materiálový substrát, který ztrácí charakter cizího elementu, nereprezentuje žádný ante-fakt, nevytváří „druhou vrstvu“, nebo zda v procesu navazování vzniká „dvouvrstevné dílo“, u něhož skladatel očekává, že posluchač obě vrstvy oddělí, identifikuje text-zdroj a případně aktivizuje komplex mimohudebních představ s dílem spojených, nově uchopí vzájemný vztah obou vrstev a pochopí estetickou funkci ante-faktu.⁷²⁾

K první skupině forem náleží např. využívání gregoriánského chorálu jako *cantu firmu* v technice evropské polyfonie, transkripce vlastních i cizích děl (např. Bach volně přenášel a transkriboval fragmenty z vlastních kantát do houslových sonát, ve fugách pracoval s tématy z děl T. Albinoniho, A. Vivaldiho, A. Corelliho ad.);⁷³⁾ v 19. století jsou to četné transkripce Paganiniho, Lisztovy, Chopinovy apod.). Z druhého typu navazování připomeňme, aniž bychom si činili nárok na úplnost, parodii (např. Žebrácká opera K. Weilla, navazující na stejnojmenné dílo Gayovo a Pepuschovo), variace, fantazie na téma či parafráze, v nichž přejatý hudební materiál vystupuje v dvojí roli: jako citát a zároveň jako tematický materiál pro přetváření (J. Brahms: Variace na Haydnovo téma, Variace a fuga na téma Händla; B. Britten: Variace na téma Franka Bridga, Variace a fuga na Purcellovo téma; S. Rachmaninov: Rapsodie na Paganiniho téma; M. Reger: Variace a fuga na veselé téma J. A. Hillera, Variace a fuga na téma W. A. Mozarta; R. Vaughan Williams: Fantazie na téma T. Tallise ad.), metamorfózy (např. P. Hindemith: Symfonické metamorfózy na téma C. M. von Webera, založené na čtyřech tématech – z předešlé k Turandot a ze tří skladeb pro klavírní dueta) a stylizace, opírající se o navazování nikoli na individuální hudební díla, ale pouze o výběr a přejímání některých rysů, resp. jistých stylových stereotypů (historických, individuálních, geografických, žánrových apod.), které autor pokládá

71) K charakteru skladatelovy práce s tímto motivem poznamenává J. Mihule: „Martinů chápe základní povahu tohoto obratu – jak už to bylo vidět v závěru Třetí symfonie – jako obsahově smírnou, odevzdanou, rozpory vyrovnávající. Smyslem první věty Symfonických fantazií učinil démonickou travestii této myšlenky: v třetí větě jí znovu vrací její vlastní tvář, byť ještě ne zcela zbavenou onoho satanického příděchu z dřívějška. Současně je zde převeden veškeren významný myšlenkový materiál Symfonických fantazií na jediný společný základ, na spojení čtyřmi tóny, z nichž vytěžil Martinů celou obrovskou stavbu tohoto monumentu.“ Jaroslav M i h u l e, *Bohuslav Martinů – Profil života a díla*. Praha 1974, s. 155.

72) Zofia L i s s a, c. d., s. 272.

73) A podobně bezstarostné využívání cizích děl – aniž by tyto úryvky byly pojímány jako citáty – patřilo k typickým rysům barokní a předklasické hudební praxe. Vědomí tvůrčí individuality a originality s sebou přináší až estetika romantismu.

pro daný styl za nejpodstatnější, nejcharakterističtější a které spojuje s vlastním současným stylem. Nevylučuje to ovšem možnost, že se v stylizovaném díle objevují originální citáty. Podstatu této metody přibližně vystihuje adorno­vský termín, užitý v souvislosti se Stravinským, „Musik über Musik“:⁷⁴⁾ prizmatem současného hudebního myšlení prosvítají různé staré styly, jež jsou organicky sloučeny, vzniká vícevrstevný a polystylový hudební celek. Např. v Stravinského baletu Apollón Musagetes „prosvítá“ Lully, Gluck, Delibes, J. Strauss i Čajkovskij. Stravinského střední tvůrčí období – k němuž se většinou přiřazuje tvorba od Pulcinelly z roku 1919 až po konec čtyřicátých let – náleží ke směru neoklasicismu (z dalších autorů připomeňme zejména P. Hindemitha, F. Busoniho, G. Malipiera, A. Casellu, B. Martinů, S. Prokofjeva [Klasická symfonie]), v němž již nejde – velmi zjednodušeně řečeno – o citování jednotlivých skladeb či jejich fragmentů (i když to vyloučeno není – srov. Pulcinellu), ale o přejímání určitých formálních, fakturních a rytmických východisek, typu figurační melodiky, techniky motivické práce, nebo dokonce instrumentačních zásad určitého historického stylu.⁷⁵⁾

Jako nejextrémnější podoba práce s „cizím slovem“ v hudbě se ukazuje technika koláže, která spojuje četné a slohově rozdílné citáty (např. L. Berio uvádí ve své Sinfonii citáty ze Straussova Růžového kavalíra a Ravelovy La Valse vedle citátů z Bacha i jiných autorů z různých dob), využívá materiálu vážné hudby zároveň s texty hudby zábavní (Ch. Ives ve IV. symfonii spojuje úryvky populární hudby s citáty z Beethovenovy V. symfonie), čímž se do jisté míry likviduje integrálnost a strukturální jednota díla, mění se jeho podstata; jediným pojítkem rozmanitých citátů je skladatelův vlastní text a způsob včlenění citátů do jeho proudu.⁷⁶⁾

Podobně bohatý materiál pro zkoumání intertextovosti nabízí i výtvarné umění. Ostatně již Wölfflin poznamenal, že všechny obrazy jsou víc poplatny jiným obrazům než přímému pozorování. Nás tu budou zajímat opět především ty případy nava­zování, kdy relace k jiným dílům se podílí na významové výstavbě díla nového, jak je tomu např. u Paní Récamierové René Magritta, odkazující k stejnojmennému obrazu J. L. Davida, nebo u série Baconových variací na Velázquezova papeže Inocence X. Ale abychom neopakovali extenzivní způsob výkladu intertextovosti v hudbě, vydáme se cestou opačnou a pokusíme se problém ilustrovat na autorovi jediném. Z hlediska námi sledovaného problému mezi rozhodně nejzajímavější zjevy patří Edouard Manet.

74) Pokud ho ovšem vnímáme bez adorno­vského negativního náboje, směřujícího k odsouzení této metody jako hudby zbavené autentičnosti, jako hudby parazitní a netvůrčí, svědčící o ztrátě produktivních sil. Srov. Theodor W. A d o r n o , *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a./M. 1958, zejm. v kapitole výmluvně nazvané *Stravinskij a restaurace*.

75) Srov. Zofia L i s s a , *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 170 – 171. K problematice vymezení neoklasicismu v hudbě srov. Josef B e k , *Hudební neoklasicismus*. Studie ČSAV. Praha 1982. Tam také další literatura.

76) Zofia L i s s a , *Nové studie...*, s. 172 – 180.

Nejenže jeho nejslavnější obrazy (Snídaně v trávě, 1863; Olympie, 1863)⁷⁷⁾ dodnes lákají k novým teoretickým výkladům a řešení otázek spjatých s malířovým vztahem ke starší tradici – Manetův přístup je jednou odmítán jako prostý tradicionalismus, podruhé je v něm spatřován svobodný dialog (naše intertextové hry) –, ale současně Manetova tvorba představovala mohutný zdroj inspirace pro následující malíře. Již koncem šedesátých let P. Cézanne vytvořil svou Snídaní v trávě (charakteristický je posun k temné a drsné barevnosti, k jisté tvarové elementárnosti), dvakrát namaloval Moderní Olympii, ale k opravdové aktualizaci Manetova odkazu došlo – po jeho ztracení avantgardou – v druhé polovině dvacátého století. Srov. Magrittovu Perspektivu – Manetův Balkón (1950), Snídaní v trávě (1964) Alaina Jacqueta, variace J. S. Bietha na Epizodu z býčích zápasů (1983) a především Picassovu sérii Snídaní v trávě (1959 – 1962), aluzi ve Vraždění v Koreji (1951) na Popravu Maxmiliána Třetího května 1808. A byl to právě Picasso – podle R. Praha největší zastánce parafráze a citace v moderním výtvarném umění (připomeňme alespoň intertextové hry, které se „dějí“ mezi Picassovými a Velázquezovými *Las Meninas*, Picassovými a Delacroixovými Alžírskými ženami) – který po Manetovi „obnovil smysl pro tento prostředek raného modernismu zdůrazňující svébytnost umění a zároveň násobící uchopení skutečnosti druhotně užitým vizuálním médiem“.⁷⁸⁾

Viděli jsme tedy, že s různými projevy či aspekty intertextovosti se můžeme setkat jak v hudbě, tak ve výtvarném umění. Obecně lze konstatovat a současná interdisciplinární bádání to dokazují, že intertextovost nelze chápat jako výlučnou vlastnost literatury nebo textů jazykových; tvoří zjevný, či skrytý rozměr nebo rys **každého typu výpovědi**.⁷⁹⁾ A tedy i výpovědí a textů filmových.

V oblasti filmu se intertextovým dialogem zabýval např. v již zmíněné studii Umberto Eco;⁸⁰⁾ chápe jej jako jeden z typů opakování, kdy autor „cituje“ více či méně explicitním způsobem, kdy „citace“ je záměrná a divákem rozpoznatelná a postižitelná, neboť autor i divák čerpají z téže **intertextové encyklopedie**.⁸¹⁾ Cílem těchto postupů

77) Formulí pro kompozici ústřední skupiny Snídaně v trávě našel Manet v dílčím motivu skupiny vodních bohů s nymfami v Raffaelově Soudu Paridově, tehdy populárním díky rytině Marcantonia Raimondiho; vzorem pro Olympii byla Tizianova Venuše urbinská, která ovšem opakuje schéma drážďanské Venuše Giorgionovy. Roman Prahla v souvislosti se Snídaní v trávě upozorňuje, jak historický kontext může badatele svádět k sofistikovaným výkladům, počítajícím s jinotajnou strukturou díla: „...Manet odejmul jednomu z říčních bohů raffaelovské skupiny vázu s rákosím a jeho ruka se nyní zdá poukazovat k nahotě modelky. Tato ruka ve středu kompozice je prý míněna jako 'přistávací plocha' pro *oisillon*, ptáčka z horní části obrazu, jímž Manet nahradil Raffaelovu Viktorii korunující Venuši. Pták má být erotickou metaforou Parida, jehož jméno zase odkazuje k Paříži, zatímco 'nová Venuše' se stává prostitutkou.“ (Roman Prahla, *Edouard Manet*. Praha 1991, s. 26.)

78) Roman Prahla, c. d., s. 91.

79) Tak např. Linda Hutcheon, zabývající se problémem parodie, za jejíž významný rozlišující druhový znak pokládá právě intertextovost, překračuje hranice literatury a zcela samozřejmě uvažuje o parodii v malířství (od Maneta po Warhola), hudbě (Mozart, Crumb, Ives), filmu (Allen, Greenaway), televizi i tisku (parodisticko-satirické kresby v časopise *Punch*). Tento univerzální pohled jí pak umožňuje vydělit a charakterizovat konstitutivní vlastnosti umění 20. století. Srov. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York 1985.

80) Umberto Eco, c. d., zejm. s. 93 – 96.

81) Připomeňme, že již ve dvacátých letech, i když v odlišných souvislostech, Boris Ejchenbaum uvažoval o možnosti jakéhosi „frazologického slovníku“ filmu. Srov. Boris Ejchenbaum, *Problemy kinostilistiki*. In: *Poetika kino*. Moskva – Leningrad 1927.

je pak podle Eka obecně parodovat nebo vzdát poctu uznávanému tvůrci; jiní autoři v této souvislosti zase zdůrazňují romantický stesk po minulosti, touhu po návratu.⁸²⁾ Nemělo by smysl k příkladům, jež uvádí ve své studii U. Eco, dodávat další a omezíme se na jedinou dílčí terminologickou poznámku, související s uvozovkami, jimiž jsme záměrně opatřili výrazy cituje a citace. Citátem budeme totiž – na rozdíl od Eka – rozumět pouze přesnou reprodukci (části) filmu (či obecně textu); všechny případy nepřesné reprodukce (reprodukce jen některých složek) a všechny nepřímé odkazy k jiným textům budeme pokládat za aluze – tematické, motivické nebo stylistické.⁸³⁾ Takže např. Ekem uváděný příklad oděských schodů z *Banánů* Woody Allena (1971) pro nás nebude citací, ale motivickou aluzí. Pro osvětlení rozdílu uvedme ještě jeden příklad: v Rossově snímku *Zahraj to znovu, Same* (1972) je hned v úvodu filmu citována (bez uvozovek) závěrečná letištní scéna z *Casablanky* Michaela Curtize (1942) – titulní hrdina ji sleduje jako návštěvník filmového představení. Citát tu zároveň plní funkci signálu intertextových relací, neboť celý snímek je protkán odkazy na zmíněný film (a širěji na bogartovský mýtus) až po závěrečnou aluzivní scénu, v níž titulní hrdina odchází na letišti do mlhy podobně jako Humphrey Bogart v *Casablance*. Snímek Herberta Rosse je shodou okolností jediným filmem, o němž se zmiňuje Genette v *Palimpsestech*. Poukazuje na to, že už samotný titul signalizuje hypertextové, resp. intertextové relace pro kompetentního recipienta, který rozpozná velmi slavnou frázi spojenou s Curtizovým snímkem. Rossův snímek to také „hraje znovu“, tj. hraje znovu v novém zpracování „píseň“, jíž je *Casablanca*. Týž text a shodné situace jsou travestovány prostřednictvím substituce herců a ironickou distancí vůči původnímu textu.⁸⁴⁾

Právě Genettův model transtextovosti, jak se zdá, se mezi filmovými teoretiky těší zvláštní oblibě; snad proto, že nabízí bohatý pojmový aparát pro uchopení, pojmenování, uspořádání a hierarchizování relací mezi filmovým textem. Jeho potřeba se pociťuje o to intenzivněji, že právě ve filmu poststrukturalistická výstavba textu založená na intertextových hrách nalezla široký prostor uplatnění. Samotná snaha mechanicky aplikovat jednotlivé kategorie na filmový materiál však vyvolává rozpaky. „Ačkoli Genette se ve značné míře omezuje na literární příklady, je možné představit si příklady shodných postupů i ve filmu,“ předpokládají autoři kolektivní práce New

82) Jack H o b e r m a n , *After Avant-Garde Film*. In: *Art after Modernism*. B. Wallis (ed.), New York 1984.

83) Se širokým pojetím citátu se ovšem setkáváme i u jiných autorů. U nás je kupř. prosazoval Sáva Šabouk, pro něhož „doslovné“ uvedení většího či menšího výseku jedné umělecké struktury do druhé znamená zúžení pojmu citátu. Šabouk, zabývající se „typy reprezentativních odkazů“ ve výtvarném umění, je ochoten pod pojem citát zahrnout i citace stylu, uměleckého žánru i druhu; citát u něj v podstatě pokrývá širokou škálu transtextových relací. Srov. Sáva Š a b o u k , *Citace jako zdroj uměleckých významů*. „Umění“ 20, 1972, s. 97 – 113. Týž, *Umění, systém, odraz*. Praha 1973. K problematice citátu a aluze srov.: Petr M a r e š , *Citát v textu, zvláště uměleckém*. Slavica Pragensia 25, AUC – Philologica 4 – 5, 1985, s. 217 – 229. – Jiří H o m o l á č , *Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná)*. „Slovo a slovesnost“ 50, 1989, s. 288 – 294. – Heinrich F. P l e t t , *The Poetics of Quotation*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Linguistica 17, Budapest 1986, s. 293 – 313.

84) K aplikaci Genettových kategorií ve filmu srov. Robert S t a m , *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1985.

Vocabularies in Film Semiotics,⁸⁵⁾ ale konkrétní uplatnění příliš nepřesvědčuje. Především se znovu – tentokrát v kontextu filmovém a zde ještě zjevněji – odhaluje problematičnost kategorie paratextovosti (srov. výše). Kategorie architextovosti se v podstatě zužuje na explicitní odkazy k žánru v titulu, resp. podtitulu. V případě metatextovosti je jako příklad nabídnut sice New American Cinema, v němž se podle autorů vyskytuje metatextová kritika klasického modelu hollywoodského filmu s jeho konvenčními způsoby vyprávění, ale vzápětí se dodává, že v praxi je mnohdy velmi těžké rozlišit Genettovu metatextovost od hypertextovosti. Podle našeho názoru je však spíše třeba uvažovat naopak o hypertextových, resp. intertextových relacích, v nichž může být implicitně, jak jsme již konstatovali výše, přítomen společník metatextovosti.

V případě Genettovy intertextovosti, jak již víme, jde o vystupování skutečného textu v textu, o relaci s textem na základě citátu, resp. autocitátu, tj. vložené ukázky z určitého filmu do textu jiného filmu (Godard cituje z Resnaisova dokumentu *Noc a mlha* [1955] ve *Vdané ženě* [1964], v Bogdanovichově snímku *Terče* [1966] je citována ukázka z Hawksova filmu *Trestní zákoník* [1931]), nebo aluze, tj. vizuální, příp. slovní evokace jiného filmu. Nejčastější jsou aluze tematické, resp. motivické (srov. např. aluze na *Vraha mezi námi* [1931] nebo *Večer kejklířů* [1953] v Allenově snímku *Stíny a mlha* [1991], aluzi na oděské schodiště z *Křižníku Potěmkin* [1925] v *Neúplatných* [1987] Briana de Palmy, aluzivní scénu ve Wajdově snímku *Prstýnek s orlem s korunou* [1992], odkazující k *Popelu a dýmáku* [1958]), jejichž užití je mnohdy doprovázeno – podobně jako v literatuře – aluzí stylistickou, která se už stýká s kategorií architextovosti (již zmíněný film *Stíny a mlha* je z hlediska užitých vyjadřovacích prostředků výrazně stylizován podle vzoru německého „Kammerspiel-filmu“). Intertextové relace mohou být signalizovány, resp. konstituovány i dalšími prostředky: titulem (titul Godardova filmového eseje *Allemagne neuf zéro* [1990], ať už jej budeme překládat jako „Německo [v roce] devět nula“ [tedy devadesát] nebo jako „Nové Německo [v roce] nula“, jednoznačně signalizuje relaci k Rosselliniho filmovému dramatu z poválečného Německa *Německo v roce nultém* [1947];⁸⁶⁾ titul Allenova snímku *Midsummer Night's Sex Comedy* [1982] poukazuje nejen k inspiraci shakespearovské, ale i k Bergmanovu filmu *Úsměvy letní noci* [1955]), dále hercem, příp. charakterem postavy (Beatrice Dalleová, představující extravagantní slepou dívku v Jarmuschově filmu *Noc na zemi* [1991], odkazuje k filmu Jeana Jacquese Beineixe *37,2° poránu* [1986], kde si jí představovaná postava v záchvatu šílenství vyřízla oko),⁸⁷⁾ citací hudebního motivu (na začátku filmu *Připoutejte se, prosím!* [1980] je užitím hudebního motivu z filmu *Čelisti* [1975] odkazováno nejen k uvedenému pretextu, ale k pre/arche/textu, tvořenému filmy katastrofického žánru) atd.

I ve filmu se můžeme setkat s tzv. nepravdivou intertextovostí (mendacious intertextuality), kdy na základě pseudocitátu vytváří autor pseudo-intertextové odkazy a relace. Např. v Allenově *Zeligovi* (1983), postaveném na prolínání reality a fikce

85) Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*. London – New York 1992, s. 206.

86) Petr Mareš, *Zpráva o filmech posledního roku II*. „Tvar“ 1992, č. 24, s. 9.

87) Petr Mareš, *Zpráva o filmech posledního roku I*. „Tvar“ 1992, č. 23, s. 5.

a využívajícím techniky pseudodokumentu, jsou promítány záběry z fiktivního „dobového“ hollywoodského hraného filmu Proměnlivý člověk, který byl „natočen“ o slavném Zeligovi. Jeho funkcí je umocnit zdání autentičnosti „dokumentární“ verze Zeligova života, která však není o nic méně fiktivní. (Zelig je důmyslně vkopírován do autentických archivních záběrů, v nichž se objevuje se skutečným Eugenem O’Neillem, americkými prezidenty Coolidgem a Hooverem, v úvodu a epilogu zaznívají výroky o Zeligovi připisované F. S. Fitzgeraldovi, o Zeligovi „zasvěceně“ hovoří skutečná S. Sontagová i S. Bellow).

Podle autorů výše zmíněné práce *New Vocabularies In Film Semiotics* na sebe strhává největší pozornost pro filmové analýzy nejzajímavější kategorie hypertextovosti, tj. relace mezi textem (hypertextem) a textem dřívějším (hypotextem), přičemž hypertext nějakým způsobem hypotext transformuje, modifikuje, zpracovává... Za zmínku stojí především ten fakt, že autoři aplikují pojem hypertextovost v souvislosti s filmy, které jsou odvozeny z již existujících textů; podle autorů i filmové adaptace literárních děl jsou hypertexty odvozené z hypotextů, tj. literárních předloh, které jsou transformovány prostřednictvím selekce, amplifikace, konkretizace a aktualizace. Rozličné filmové adaptace např. *Paní Bovaryové* (Renoir, Minelli) mohou být vnímány jako „varianty“ hypertextového „čtení“ identického hypotextu; a mimo to předchozí adaptace mohou vytvořit část hypotextu, který je k „dispozici“ následujícím adaptátorům.⁸⁸⁾ O samotné povaze těchto relací se však mnoho nedozvíme (srov. druhou část této studie).

Postmoderní umění dále obrátilo pozornost teorie ještě jiným směrem. Praxe současné literatury ukazuje, že mezitextové relace se již nedají ohraničovat vztahy vnitřně (intra) literárními; zahrnují ve stejné míře svazky s mimoliterárními druhy a styly řeči a nezřídka navazují intersémiotické relace s „jinodiskursivními“ médii umění a komunikace (film, hudba, výtvarné umění, comics apod.). Na tento jev upozorňuje ostatně i Ziva Ben-Poratová v souvislosti s literární aluzí; se zřetelem ke specifickému jazyku umění struktura aluze, její potenciální funkce i proces aktualizace jsou identické v různých druzích umění, nicméně aluze z jednoho uměleckého druhu nebo znakového systému do druhého, např. z literatury do hudby, jsou problematictější, neboť jsou svázány s překladem z jazyka díla, ke kterému se aluze vztahují, do jazyka aluzivního díla.⁸⁹⁾ Takový příklad aluze spojené s překladem z jednoho znakového systému do druhého uvádí M. Riffaterre, když při rozboru ukázky z Lautréamontových Zpěvů Maldororových dokládá, že zřejmým intertextem mohl být slavný Proudhonův obraz Boží Spravedlnost a Pomsta pronásledují Zločin.⁹⁰⁾ Jestliže jsme v úvodu naší práce zmínili onu tradiční variantu, kdy právě literatura je pro film médiem, kódem, zprostředkujícím navázání kontaktu s kulturní tradicí, pak se zdá, že v současném umění tuto funkci přebírá filmové médium. Paul Levine se např. ve své práci o Doctorowovi zmiňuje, jak celkový obraz Ameriky třicátých let je v jeho tvorbě odvozen *de facto* z tehdejší populární kultury, mj. z gangsterských

88) Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewis, c. d., s. 209.

89) Ziva Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*. „PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature“ 1, 1976, s. 105 – 128. Cit. podle polského překladu *Poetyka aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki“ 79, 1988, č. 1, s. 318.

90) Michael Riffaterre, c. d., s. 298 – 300.

filmů, komedií Franka Capry.⁹¹⁾ Podobně Olga F. Chtiguel v studii o postmoderním divadle zdůrazňuje, že film pro ně „znamená bezesporu fascinující a nevyčerpatelný pramen inspirace“ (od dílčích aluzí přes citáty – zvláštní oblibě se těší Film Noir, filmy kategorie B, Alfred Hitchcock, mýtus Humphreyho Bogarta, Jamese Deana, Marilyn Monroe – až po využívání filmových scénářů; uváděn je Wilderův snímek *Sunset Boulevard*, Godardův *Alphaville* a Wienův *Kabinet doktora Caligariho*).⁹²⁾

(Dokončení příště)

Filmy citované v textu:

Alphaville (Alphaville; Jean-Luc Godard, 1965), *Banány* (Bananas; Woody Allen, 1971), *Casablanca* (Casablanca; Michael Curtiz, 1942), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Dekalog* (Krzysztof Kieślowski, 1987 – 1988), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Německo v roce 90* (Allemagne Neuf Zéro; Jean-Luc Godard, 1990), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1947), *Neúplatní* (The Untouchables; Brian de Palma, 1987), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Noc na zemi* (Night On Earth; Jim Jarmusch, 1991), *Paní Bovaryová* (Madame Bovary; Vincente Minnelli, 1949), *Paní Bovaryová* (Madame Bovary; Jean Renoir, 1934), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prstýnek s orlem a korunou* (Pierścionek z orlem w koronie; Andrzej Wajda, 1992), *Připoutejte se, prosím!* (Airplane!; Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980), *Sexuální komedie noci svatojánské* (Midsummer Night's Sex Comedy; Woody Allen, 1982), *Stíny a mlha* (Shadows and Fog; Woody Allen, 1991), *Sunset Boulevard* (Sunset Boulevard; Billy Wilder, 1949), *Terče* (Targets; Peter Bogdanovich, 1966), *Trestní zákoník* (Criminal Code; Howard Hawks, 1931), *37,2°C poránu* (37°2 le matin; Jean-Jacques Beineix, 1986), *Úsměvy letní noci* (Sommarnattens leende; Ingmar Bergman, 1955), *Vdaná žena* (La Femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964), *Večer kejklířů* (Gycklarnas afton; Ingmar Bergman, 1953), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Zahraj to znovu*, *Same* (Play It Again, Sam; Herbert Ross, 1972), *Zelig* (Zelig; Woody Allen, 1983)

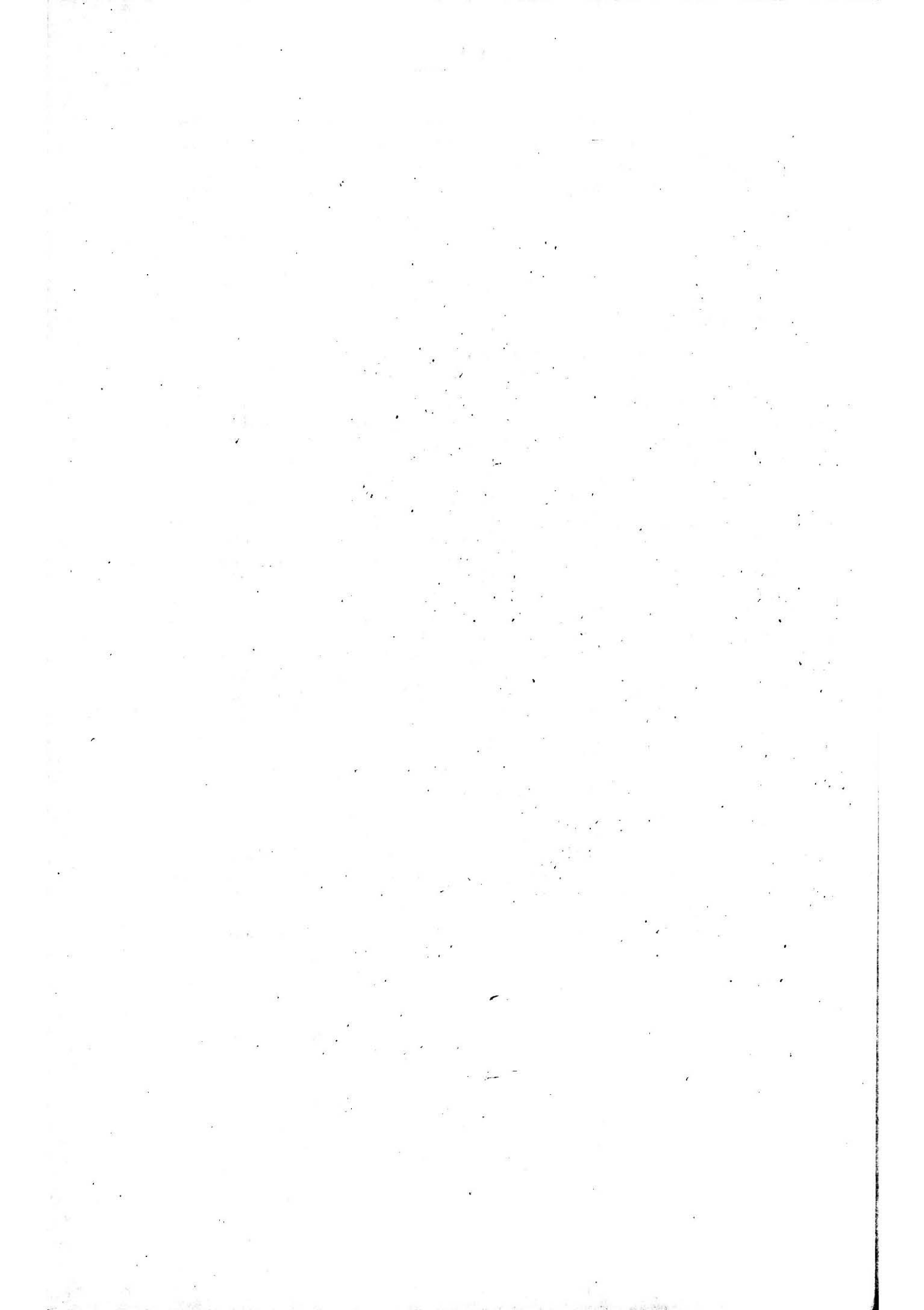
PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. V současné době se zabývá problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

91) Paul Levine, *E. L. Doctorow*. London 1985.

92) Olga F. Chtiguel, *Teorie a praxe postmodernismu*. „Svět a divadlo“ 1990, č. 4, 142 – 161.



Články

TROJÍ KONTEXT SLADKÝCH HER
MINULÉHO LÉTA

Marie Mravcová

*Má velká, jediná a stravující
vášeň byla po deset let Seina.*

G. de Maupassant: Muška

Sladké hry minulého léta, hrané pětici mužů s nezvykle spontánní dívkou, hry hravé, ale i trpké, natočil režisér Juraj Herz pro bratislavskou televizi¹⁾ v roce 1969 již jako jedna z nejvýraznějších osobností české filmové kultury, kterou významně obohatil filmy *Sběrné surovosti*, *Znamení raka*, *Kulhavý ďábel* a *Spalovač mrtvol*.²⁾ Dílo oceněné na festivalu televizních filmů v Monte Carlu Grand Prix a Zlatou Nymfou za kameru (Jozef Šimončíč), se sice stalo uměleckou událostí, leč dosti nenápadnou – nepochybně i proto, že hravá evokace sedmdesátých let minulého století, nesená v duchu bohémského užívání života, vstoupila do depresivního času tanky zabezpečené obnovy totalitního režimu. Jak svrchovaně estetizovaný tvar, tak téma erotické hry s hořkým podtextem, téma pokusu o plné vychutnání přítomnosti cestou úniku před měšťáckou každodenností a dočasného ponoření do permanentního flámu, mohly nicméně působit – a na leckteré diváky působily – už tentokrát osvobodivě a současně jako cosi pocitově velmi blízkého. V tomto analytickém zhodnocení Herzova v mnohém směru unikátního a mistrovského dílka však nepůjde o jeho časové působení, nýbrž o kvality nadčasové, zejména pak o to, nakolik představuje jev

1) Slovenská televize Bratislava zaznamenala v druhé polovině 60. let celou řadu dramaturgických (Peter Balagha) a realizačních úspěchů. O rok dříve než *Sladké hry minulého léta* vznikly například jiné dva vynikající přepisy klasických literárních děl: *Něžná* podle prózy F. M. Dostojevského (Krotká, režie Stanislav Barabáš) a *Balada o sedmi oběšených* podle povídky Leonida Andrejeva (Balada o siedmich obesených, režie Martin Hollý). Srov.: Martin Š m a t l á k, *Alternatívna „nová vlna“ v televízii? (O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatych rokov)*. Filmový sborník historický 4, Praha 1993, s. 105 – 110.

Herzův maupassantovský film byl uváděn v kinech mimo jiné i proto, že barevné televizory se tehdy vyskytovaly ještě ojediněle a nebarevné televizní uvedení by vlastně úplně znehodnotilo jeho výtvarné kvality.

2) Již v počáteční etapě své režijní dráhy se tedy Juraj Herz profiloval jako tvůrce orientovaný k literatuře: detektivka z nemocničního prostředí *Znamení Raka* (1967) vznikla podle prózy Hany Bělohradské *Poslední večere*; bizarně groteskní *Sběrné surovosti* se zařadily mezi filmové povídky, jimiž se Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš a Evald Schorm přihlásili k poetice Bohumila Hrabala; *Spalovač mrtvol* (1969) představuje nevšední kongeniální přepis hrůzně groteskní modelové prózy Ladislava Fukse. Literární orientaci potvrdil i další režisérův vývoj. Připomeňme skvělou adaptaci románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (1971) nebo *Morgianu* (1972), hororovou psychologickou kreaci inspirovanou prózou Alexandra Grina *Jessie* a *Morgiana*.

vzácně širokého kulturního zázemí. Lze ho totiž nahlédnout v průsečíku několika kontextů, zejména pak kontextu historického, literárního a výtvarného. Není proto divu, že jsme podlehlí nutkání zabývat se nejen samotným filmem, ale také jeho kulturně historickým okolím. To znamená nutkání přijmout možná až příliš široký úhel pohledu, abychom ho mohli představit jako film maupassantovský, „francouzský“ a impresionistický.

Kdo zná *Sladké hry minulého léta*, většinou také ví, že scénář (autorkou jeho literární podoby je Alta Vášová) vznikl na motivy Maupassantovy kratičké prózy Muška.³⁾ Většinou však zůstává nerozpoznána autobiografičnost předlohy – její souvislost s vodáckou etapou spisovatelova života, ovládanou řekou, sluncem, vínem, ženami a nevázanou zábavou.⁴⁾ Historický kontext Herzova filmu tvoří tedy jednak konkrétní životopisná fakta, jednak projevy životního stylu dané epochy, které ovšem tvůrci nerekonstruovali, ale více či méně vzdáleně evokovali; připomněli je volně inspirovanou filmově-obrazovou a scénickou kreací. Než si těchto fakt všimneme blíže, pejme se krátce, zda se pro scénaristické ztvárnění Mušky nabízely jiné možnosti.

Máme zato, že danou literární látku – letmo, skicovitě nahozenou příhodu ze života pařížských flamendrů a vodáků – bylo možno například aktualizovat: přenést ji prostorem a časem do přítomnosti, změnit kostýmy, typy postav a lodí, způsob víkendové zábavy apod. a zamýšlet se nad tím, jak by se v ošemetné situaci kolektivního otcovství (tak lze stručně postihnout zápletku Maupassantovy črty) zachovali naši současníci. – Na druhé straně vybízí autobiografický základ předlohy k natočení historické rekonstrukce rušného života na Seině (o něm dále), kterého se spisovatel účastnil jako jeden z nejhlučnějších protagonistů. V takovém projektu by mohla být epizoda zachycená v Mušce volně rozvíjena o další doložené historiky, čerpané z Maupassantovy bohaté a sdílné korespondence. Životopisné filmy à la „Miláček vodákem“ by ovšem bylo dobré natáčet v autentických „dekoracích“ a plenérech, což by bylo jistě náročné i pro francouzskou produkci. Místa popsaná pečlivou literární topografií Flaubertova žáka vyhlížejí dnes zajisté jinak než v sedmdesátých letech minulého století.

3) Maupassantova neslábnoucí čtenářská obliba i vypravěčsky úsporná, zápletková a pointovaná stavba jeho próz způsobily, že se tento autor stal předmětem dosti intenzivního zájmu filmařů (uvádí se třicet čtyři titulů v rozpětí let 1908 – 1960). Bylo napsáno, že Maupassantovy povídky a romány jsou komponovány do přirozených filmových střihů, Ejzenštejn v nich nacházel „pravé vzory rafinované montáže“. Z maupassantovských filmů si připomeňme například film Vídeňáka Willy Forsta *Miláček* (Bel Ami, 1938), *Radovánky* Maxe Ophulse (Le Plaisir, 1951, podle Salónu paní Tellierové – U Tellierů), přepis románu Příběh jednoho života, realizovaný pod titulem *Láska bez předsudků* (Une vie, 1957) Alexandrem Astrukem, vyznavačem narativní poetiky „kamera-pero“. Konečně pak mimořádně zdařilou filmovou verzi příběhu dobrosrdečné prostitutky z doby francouzsko-pruské války *Kulička* (Boule de suif), natočenou v roce 1945 Christianem Jaquem. Nejvýznamnější filmové dílo natočené podle Maupassanta však představuje *Výlet do přírody* (Partie de Campagne). Rozpracoval ho roku 1935 Jean Renoir (pro premiéru byla tato fragmentární verze připravena až v roce 1945) a vyslovil v něm prostřednictvím živé herecké akce (scénář podstatně rozvinul konverzační složku) a atmosférických obrazů jak téma žalostně komické konfrontace měšťáčka s přírodou (jeho „hloupou láskou k přírodě“), tak téma mocného vlivu přírody na lidskou senzibilitu a psychiku.

4) Ani v jedné z nemnoha českých recenzí z doby premiéry filmu se neobjevuje zmínka o autobiografičnosti předlohy.



Claude Monet: Argenteuil (1873)

Režisér Herz a jeho slovenští spolupracovníci volili variantu dostupnou a v pozitivním smyslu kompromisní: jejich film se sice od biografické roviny povídky značně odpoutal (dá se říci, že ji zapřel), současně však zachoval věrnost času děje předlohy tím, že ji – obohacenou o řadu nových motivů a situací – tlumočí nejen s použitím historizujících kostýmů a předmětností, hlavně však výtvarné stylizace, kterou lze vnímat jako ohlas impresionistických pláten a pastelů a která tak sama o sobě zajišťuje přenos do minulosti. K faktu, že filmová Muška „nepoletuje“ na Seině, ale na Dunaji pak dodejme tolik: ač je z literárně historického a kunsthistorického hlediska nepochybně důležité, že řeka objevující se v Maupassantových prózách a na obrazech impresionistických malířů je právě ta a ne jiná, jde tu současně – ve významu obecnějším – o umělecké zhodnocení motivu řeky jako takové. A spolu s ní jejích travnatých a zalesněných břehů, rozmanitých plavidel, mostních pilířů, výletních hospůdek, prosluněné letní atmosféry, bezstarostné pohody a spočinutí apod.

V Herzově filmu sice nevystupuje ani jeden z mužských protagonistů v roli budoucího slavného spisovatele, ale někteří z nich vedou dosti podobnou existenci; nebo jinak: jejich chování a projevy připomínají autostylizaci oněch mládenců, s nimiž se v okolí Seiny setkával v době, kdy získával mezi veslaři, lehkými holkami a pokleslou bohémou popularitu svými sportovními, pijáckými i svůdcovskými výkony a kdy byl znám pod přezdívkami Guy-Guy, Josef Slíva, Zlý chodec. Tehdy mu úniky do přírody kompenzovaly úmorně nudnou práci ministerského úředníka (nejprve působil na ministerstvu námořnictví, posléze na ministerstvu školství) do té míry, že se jeho život

doslova rozpoltil ve dvě: u řeky se z oficiála proměnil v náruživého vodáka. Netrávil tam jen soboty a neděle, ale často přespával u Seiny i v týdnu (například v Bezons, kde se odehrává *Výlet do přírody*)⁵⁾ a pak prý od pěti do sedmi hodin vesloval na jole a ještě stihl ranní vlak do Paříže. Bylo to nejspíš tak, jak o tom píše jeden z Maupassantových životopisců Armand Lanoux: „Za mlžného svítání vyráží na vodu, naslouchá jejímu bratrskému šplíchání, útěku vystrašené krysy a otírání boků o rákosí. Vdechuje z plných plic, zabírá vesly, sám mezi pytláky, a když začíná slunce stoupat, skáče co nejrychleji do oddělení třetí třídy vlaku, který páchne po mokřích psech, aby si odtrpěl svých sedm nepřetržitých hodin v žaláři státní správy, kam každé ráno přichází pozdě, udýchaný, zčervenalý a nazlobený.“⁶⁾

Obrazy uložené v Maupassantově fenomenální vizuální paměti (mimo jiné i dominance tohoto smyslu v tvůrčím procesu ho spřížňovala s impresionistickými malíři) se později vybavovaly při komponování řady povídek. Řeka v nich má více tváří, děsivě nevyjímaje. V Mušce se objevuje právě ta ranní: „Jako ostatní mají vzpomínky na něžné noci, já mám vzpomínky na východy slunce v ranní mlze, v plynoucích bloudících parách, před svítáním bílých jako mrtvol, pak při prvních paprscích, dopadajících na louky, zružovělých, že se srdce zaradovalo; a mám vzpomínky na měsíc, postříbřující rozechvělou a tekoucí vodu jasem, v němž rozkvétaly všechny sny.“⁷⁾

V místech, kde Maupassant vesloval, napájel se vínem, běhal za holkama a podněcoval výstřední zábavy (tehdy muselo také dojít k neblahé události, která rozhodla o jeho předčasné smrti na následky progresivní paralýzy) bylo možno potkat rovněž některého z malířů, kteří v Seině a jejím okolí (jakož i v jiných vodách) objevili mocný zdroj výtvarné inspirace:⁸⁾ „V tomto kraji jsem často sledoval Moneta při hledání dojmů. To už nebyl malíř, ale opravdový lovec. Chodil se skupinou dětí, které mu nosily plátna, pět nebo šest pláten představujících týž námět v různých hodinách a s různými efekty (...) Viděl jsem ho, jak takhle zachytil jiskřivý pád světla na bílý sráz a zvěčnil ho gejírem žlutých tónů, které zvláště vystihovaly překvapující pomíjivý efekt toho nepostižitelného oslepujícího oslnění. Podruhé plnýma rukama vzal liják řinoucí se na moře a vrhl jej na plátno...“⁹⁾ Právě Claude Monet („Monet je jen oko, ale, Bože, jaké oko!“ – Cézanne) byl nejmocněji ze všech impresionistů přitahován vodními hladinami, životem na řekách, v přístavech či na mořích. Delší

5) Jean Renoir mohl při natáčení *Výletu do přírody* (objevuje se také název *Výlet na venkov*) použít ještě autentický prostor tzv. Paulinovy restaurace, jejíž reklamní nápis, čtený manžely Dufourovými, zněl:

„Poulinova restaurace,
polévka a smažené ryby,
společenské místnosti,
polétáte si v sadu na houpačkách.“

6) Armand Lanoux, *Miláček Maupassant*. Praha 1965, s. 84.

7) Guy de Maupassant, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 299.

8) Zrod nové malířské techniky se klade do lázní La Grenouillère, spisovatelem několikrát vylíčených. Tam Claude Monet a Auguste Renoir bok po boku malovali postavy v pestrých šatech, barevné lodičky, stíny stromů a břehů na vodní hladině, lesk vody a zrcadlící se oblohu, rozkmitanou pohybem vln. Zde se jejich obrazy proměňovaly v otisky prchající chvíle, ale i v dokumenty doby s jejím životním stylem.

9) Armand Lanoux, c. d., s. 87 – 88.

čas (od 1872) pobýval s celou rodinou přímo v Argenteuil, kde se nacházela jedna z vodáckých „kolonií“ zaznamenaná v Mušce; po tragickém skonu manželky (1879) se s dětmi usadil ve Vétheuil, rovněž na Seině. Zřídil si dokonce plovoucí ateliér úpravou loďky (*bateau atelier*), na němž často pracoval i několik dní a zajížděl až do Rouenu. Jedním z objektů, který přitahoval jeho výtvarný zájem i zájem přítele Augusta Renoira, byl velký restaurant v podobě lodi, kotvící v lázních La Grenouillère. Zmíněný podnik nám „dokumentují“ dvě verze jeho zpodobení z roku 1869, lišící se pouze rukopisnou nuancí, formátem, počtem zachycených figur, světelnou intenzitou (poměrem světla a stínu) a tím, že Renoir se přiblížil po hladině řeky k centrálnímu objektu obrazové kompozice blíže než Monet. Tím objektem je umělý ostrůvek, přístupný jednak po molu, jednak přímo z restauračních prostorů (ti, co přebrali, se sem mohli tedy snadno odklidit, popřípadě se osvěžit skokem do vody). Jedna z Maupassantových povídek nám líčí středisko nedělního Eldoráda zvané Žabárna následovně:

„Vzdálený stálý hluk lidských hlasů, tlumený křik ohlašoval podnik oblíbený u vodáků. Najednou ho uviděli. Obrovská loď krytá střechou, zakotvená u břehu, nesla celý národ samic a samců, sedících u stolku nebo pijících vstoje, křičících, zpívajících, hulákajících, tančících nebo skákajících při rámsu sténajícího klavíru, rozladěného a pronikavého jako stará rachotina.

Vysoká rusovlasá děvčata, vystavující vpředu i vzadu dvojité dráždidlo ňader a zadku, procházela po lodi, vyzývavě se dívala po mužích, rty měla červené, byla téměř opilá a na jazyku měla oplzlá slova.

Jiné zase vášnivě tančily s polonahými chlapy – měli jen plátěné krátké kalhoty a bavlněné tričko, na hlavě barevné placky jako jockeyové.

A všechno to šířilo pach potu a pudru, výpary voňavkářství i podpaždí.

Pijáci u stolků hltali bílé, červené i žluté tekutiny a křičeli, bezdůvodně halasili, podvolující se prudké touze dělat rámsu, zvířecí touze mít uši i mozek plné hluku.

Každou vteřinu některý plavec, stojící na střeše, skočil do řeky, až vystříkla voda na nejbližší hosty u stolků, kteří pak divošsky křičeli.

A na velké řece eskadry plavidel. Dlouhé úzké joly ujížděly, jako by se vznášely mocnými záběry veslařů s nahými pažema, jejichž svaly se vlnily pod opálenou kůží.¹⁰⁾

Tvorba impresionistických malířů se nepochybně vyznačovala velkým formovým hledačstvím v oblasti barev, kompozice i tahu a úhozu štětce. Významnou roli pro tento výtvarný směr však sehrály i samotné náměty – předmětná náplň obrazu, čerpaná přímo z reality a nalézaná najednou v místech, kam dosud malíři nezabloudili. Obrazy impresionistů tak ve svém úhrnu konstituují jakési námětové paradigma, ustálené v obecném kulturním povědomí již natolik, že se některé reálné scénérie a objekty mohou vnímat jaksi výtvarně – například monetovsky, degasovsky, renoirovsky... Jak už bylo řečeno, stala se pro svou neobyčejnou světelnou reflexibilitu jedním z nejfrekventovanějších námětů hladina řek a moří. Vášně pro vodu mají tedy

10) Guy de M a u p a s s a n t, *Yvetta a jiné povídky*. Praha 1967, str. 36 – 37.



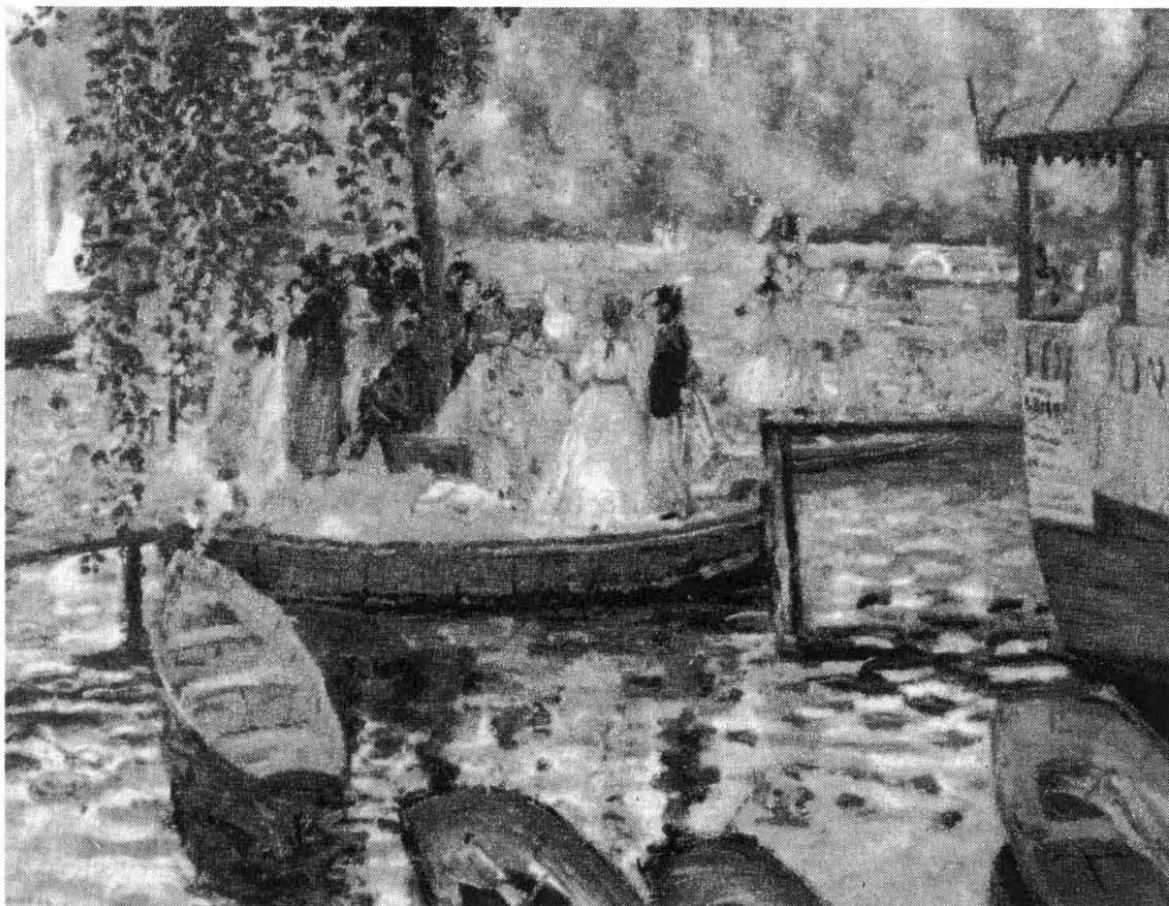
Claude Monet: *La Grenouillère* (1869)

oba inspirační zdroje *Sladkých her minulého léta* společnou.¹¹⁾ Jev má však rovněž širší význam, dejme tomu kulturně společenský.

V letech, kam nás přenáší děj Maupassantovy *Mušky*, se voda stala nejen významným podnětem pro novou malířskou techniku (svou optickou intenzitou a tvárlivostí přivedla malíře k dělené a hybné barevné skvrně), ale současně začala ovlivňovat životní styl: „Nikdy nepřičteme Seině dost důležité místo v mladých letech třetí republiky. Na břehu veletoku zároveň s barevnou skvrnou, disonancí a ‚plynouchými‘ verši vítězí také rozhalená košile nad škrobeným stojacím límcem buržoazní konvence. Mezi veslaři, plavci, ‚plenéristy‘ začíná revoluce životních způsobů. Kolem Bougivalu to asi roku 1871 bude jen bujná změť malebných pasáků a povolných dívek, polonahých veslařů, ohromujících živnostnické výletníky a uvádějící ve zmatek jejich ‚slečny‘ svými vynikajícími bicepsy. Cesta k revoluci slunce, kterého se tehdy všichni báli, je ještě dlouhá. Maupassant je svým dílem i životem první velký obhájce slunce. Brzy nad mléčnou pletí romantismu zvítězí opálená kůže 20. století. Mezi lekníny a rákosím klíčí apolónská budoucnost.“¹²⁾ Předběhněme sled našeho výkladu a dodejme: impresionismus znamenal oslavu slunečního světla jako živoucího pohybu.

11) Maupassantovy povídky jsou plné vod – sladkých i slaných, půvabných i zrádných, hlubokých i mělkých, tekoucích i stojících. Nechybí ani močál ukrývající vaginální tajemství vzniku života (viz povídka *Láska*).

12) Armand Lanoux, c. d., s. 88 – 89.



Auguste Renoir: *La Grenouillère* (1869)

Filmová Muška prohlašuje: „Víš, nejraději mám na světě slunce.“ Slunce se podílí na sladkosti „her minulého léta“, postavy se jím několikrát přímo opájejí a když se obloha zatáhne, je zřejmé, že léto a jeho hry se chýlí k závěru. Avšak nejen velké téma slunce, ale i celá řada dalších motivů, jež tvoří tematickou náplň Herzova filmu, jsou motivy, jež můžeme na základě kulturní paměti zvat impresionistickými. Divák se tu kupříkladu setká téměř se všemi čin- nostmi a radostmi, které zmiňuje Jaromír Neumann ve své renoirovské monografii, když vypočítává malířovy oblíbené námětové okruhy: „Ztvárnil nedostižně radosti tance a družného stolování, pohodu přátelské zábavy při sklence vína a něžnosti v trávě ve stínu stromů, zachytil šťastné chvíle výletů, odpoledních koncertů v zeleni, letních koupelí v náručí živlů a přírody.“¹³⁾

Než se zaměříme na impresionistické kvality Herzova letního filmu, na filmově obrazovou slavnost smyslů a na výtvarné aluze, věnujme se jeho rovině literární (to jest vztahu k předloze), jež ovšem, jak jsme doložili kontextem historickým, s rovinou výtvarně stylizační úzce souvisí – osobou autora předlohy i tématem řeky a osvobodivých úniků do přírody. V době, kdy Maupassant svou vodáckou črtu psal, náležely však tyto úniky nenávratně minulosti. Muška (Mouche) vznikla v roce 1890, tedy v době, kdy už autorův osud vyložil své karty a přiblížil se k tragickému vyvrcholení (1893). Přitom příhoda z let vodácké slávy se vzdálila o to víc, oč se od té doby změnilo Maupassantovo společenské postavení: z chudého úředníka a vodáckého fla-

13) Jaromír N e u m a n n , *Auguste Renoir*. Praha 1963, s. 8.

mendra se stal uznávaný a movitý literát. Jolu nahradila jachta Miláček, s níž se plavil po Středozemním moři.

Když scenáristka Alta Vášová a režisér Juraj Herz přistoupili k textu předlohy, odmyslili si – a jak už jsme uvedli, nic jiného jim ani nezbyvalo – biografickou rovinu „vodákových vzpomínek“ a naložili s nimi jako s fiktivním náčrtem erotické příhody, která se odehrála v kterémsi městě u kteréši řeky někde před rokem 1900.¹⁴⁾ Tento náčrtek obsahoval následující: Čtenář je uveden na místo děje, jímž je výhradně řeka a jedna společná místnost na bydlení, kde, jak praví vypravěč, zažil „nejbláznivější večery v celém životě“. S maximální charakterizační stručností („malý a velmi chytrý“, „vtipný a líný“, „drobný“, „elegantní“, „pečlivě upravený“) je dále představena pětice kamarádů, která mezi sebe přijme „vtipné děvče, plné veselých nápadů“, drobné a mimořádně hovorné („Neustále povídala, klapalo to lehce jako křídla stroje, která se točí větrem...“) a také vzrušující. Na Mušku vévodící jole Obrácený list si sice činí k nelibosti ostatních vlastnické právo Jednoočka, ale záhy začnou během týdne pytláčit v její přízni i další členové „kolonie“. Po čtvrtroku této „praxe“ dívka zneklidní a jednoho večera se pánové musí vyrovnat s jejím těhotenstvím, což učiní tak, že přijmou kolektivní otcovství. Budoucí maminka se oddává snění o tom, čím vším by její dítě mohlo být, ale po nehodě při vyskakování z loďky v bolestech potratí. Smysl pro humor, „kterým byla prosáklá až do morku kostí“, v ní po Jednoočkově slibu, že jí udělají nového synka, uchlácholí velký žal.

Takto prostinký děj se zjihle cynickou maupassantovskou zápletkou a pointou by sotva vystačil na celovečerní film, byť televizní. Črta musela být dotvořena a lze říci, že sama – svou skicovitostí – toto dotvoření vlastně usnadnila. Ptejme se tedy, jakými cestami byl dějový půdorys obohacován, jak bylo domyšleno a dosloveno to, co text předlohy pouze naznačil, které nové motivy a situace byly dopsány a proč.

Konstatuje-li vypravěč Mušky souhrnně „jen jsme se bavili a veslovali“, pak nestojí scenáristovi nic v cestě, aby si představil různé konkrétní dovádivé projevy: vymáčení slečinek ve vodě, závody lodí, honičky, koupání aj. Zatímco Maupassant vzpomíná jen na to, co se odehrávalo u řeky, filmová verze jeho povídky, naznačující vzpomínkovost jen slůvkem „minulého“ ve svém titulu a nostalgií závěru, konfrontuje

14) Popření autobiografického zázemí črty je patrné už z toho, že autoři filmového scénáře zrušili původní přezdívky mužských postav, z nichž každá měla reálného nositele. Namísto Patoka, Tomahawka, Šišáka, Jednoočky a Josefa Pruniera, vystupují ve filmu Baron, Flamengo, Rotschild, Goya a Tomáš. Změna pojmenování naznačuje dosti zřetelně i posun od trampů ke světákům.

K autobiografičnosti ještě tolik: Jako fiktivní příhodu bude vnímat Mušku také čtenář neznalý faktů autorova života. Podobné záměny faktů a fikce jsou ovšem právě u Maupassanta často možné, neboť 1. psal většinou na základě empirie – vlastní, nebo podle vyslechnutého vyprávění; 2. měl v oblibě vyprávění v první osobě, takové, které se tváří jako zpráva o události z vypravěčova života nebo jako reprodukce toho, co ze svého života vypověděl jiný. Tato narativní „maska“ dodává obecně ději zdání autentičnosti (užíval ji hojně také A. P. Čechov) a působí ve smyslu non-fiktivnosti výpovědi. V Mušce se pak autorskost (totožnost vypravěče a autora) signalizuje zvlášť nápadně (vzdor tomu, že začíná: „Řekl nám: Co já jen viděl směšných věcí...“) tím, že se vyprávějící subjekt svěčuje s literárním záměrem napsat knihu, kde by „vypravoval o tom životě plném chlapství a bezstarostnosti, radosti a chudoby, o té silácké a hlučné zábavě, kterou si dopřával od dvaceti do třicet let“. Guy de M a u p a s s a n t, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 299.

Edouard Manet: *V plachetnici* (1874)

prosluněnou přírodní scénérii s šedivostí a oprýskaností předměstských ulic, s chudobou Muščiny světničky, potemnělostí nočních tančiren, prádelnou plnou potivého dusna. Tato odvrácená tvář „sladkých her“ pak navozuje zcela nové téma: kontrast všedního a svátečního, který do vodácké příhody vnáší hlubší dramatický podtext. U literárního předobrazu filmové Mušky lze existenční zázemí pouze tušit (ochota, s jakou sexuálně uspokojuje posádku lodi, naznačuje, že jde nejspíš o grizetku), žití filmové hrdinky se rozpadá na osamocenou jednotvárnou existenci zanedbávané milenky a pradleny na jedné straně, na kralování pěti bohémských mládenců a oddání se smyslovým a smyslným vznětům na straně druhé. Při milování, na řece a na slunci se na Muščině tváři rozhostí úsměv, jenž si svou zářivostí v ničem nezadá se třpytem vodní hladiny a jásavostí barev. Takový výraz štěstí se objevuje na tváři dětí. A není pochyb o tom, že drobná temperamentní dívka ze *Sladkých her minulého léta* je v mnohém ztělesněním ženy-dítěte (přetrvává v ní cosi z nymfy); je bytostí zkaženou i čistou zároveň, a proto tak eroticky dráždivou.

Vodákovy vzpomínky pojednávají erotické téma s příznačnou maupassantovskou – až cynickou – věcností. (Cynická poloha byla spisovateli s mimořádnou sexuální



Muška (Jana Plichtová) a Goya (Peter Debnár)

zkušeností vlastní, ale znal i jiné.)¹⁵⁾ Film těmito vzpomínkami inspirovaný obsahuje celou škálu erotických projevů, jež jsou v průběhu děje zpřítomňovány téměř nepřetržitě. Vstupem Mušky mezi bohémské veslaře (jeden z nich miluje ovšem ještě romanticky) navozuje citelné erotické napětí: ne jeden pohled, letmý dotek či drobná něžnost je obsaženo v nenasytné zahradní večeři i v dusné atmosféře večera, kdy dívka na jednoznačný pokyn „tak už pojď“ mizí za plentou Rotschildovy postele. Přítomnost nevyslyšených mužů násobí dráždivost sexuálních aktů, které kameraman Šimončíč snímá sice decentně, převážně v polocelku a detailu, ale v celém jejich průběhu, jenž se zračí zejména na tváři smyslné dívky. Erotické vzrušení pak dosahuje vrcholu ve scéně, kde milování dvojice za plentou provázejí zvuky rozbíjených předmětů, svědčících o selhání trpělivosti zbývajícího osazenstva „kolonie“.

15) Nevšedně poetické vyjádření erotického tématu nalézáme například v již zmiňovaném *Výletu do přírody*. Signalizuje ho nejprve drobný postřeh (tvar joly se kupříkladu přirovnává k štíhlosti urostlých dívek), tělesné půvaby slečny Dufourové, násobené posléze pohybem na houpačce a rozpaky dam v přítomnosti vodáků s holými pažemi a pružností pohybů, získanou cvičením. Víno stoupá do hlavy, rozpálenost dne se projevuje třpytem a chvěním řeky, účinkem slunečních paprsků na pokožce – a to vše vyvolává v mladé ženě nejasnou touhu po rozkoši. Vrcholnou chvíli propuknutí vášně na zalesněném ostrůvku přitom autor zobrazuje s velkou cudností, a to prostřednictvím zástupného zvukového děje – slavičího zpěvu a pokřiku: „Ale zmlkl, když pod sebou dole uslyšel takové hluboké vzdechy, že se zdálo, jako by se někdo loučil s vlastní duší.“ (Guy de Maupassant, *Z Paříže a venkova*, Praha 1965, s. 250). Přestože Jean Renoir dosáhl ve svém pokusu o přepis *Výletu do přírody* vskutku silné sugescie smyslného účinku horkého letního dne (rozkošné je zejména rozkochání baculaté matinky), v zobrazení gradace erotické touhy zůstala i pro něho předloha nedostižnou. Nemaje slov, musil se uchýlit k zkratkovitosti náznaku.



Rotschild (František Velecký), Baron (Milan Lasica) a Flamengo (Július Satinský)

Zatímco herecká konkretizace pětice mužů se díky maximální stručnosti literární charakteristiky (jde o pouhé odstínění v základní kontuře) nemusela předlohou nijak vázat, v případě kněžky „sladkých her“ bylo třeba slovesné zobrazení pokládat za závazné, protože se pojí k samotné přezdívce i tušenému osudu postavy.¹⁶⁾ Jméno Muška navozuje totiž dosti určité představy – subtilnost, poletavost, provokativnost, křehkost, neklid, neřest, infantilitu aj., v neposlední řadě smyslné vyhřívání na slunci. Filmová Muška – méně upovídaná než ta Maupassantova, zato hravější – ztělesňuje také cosi z impresionistického vztahu k životu s jeho kultem pomíjivé chvíle. Nespokojeného, zachmuřeného malíře Goyu nabádá, aby žil tak, jako by život začínal stále znovu od začátku, aby se neptal ráno, co přinese večer. Jenomže muščí život by mohl s příchodem kteréhosi večera také navždy skončit.

Snad právě pro schopnost dětsky bezprostředních projevů radosti tvůrci filmu svou hrdinku ve srovnání s předlohou zušlechtili – nepřipustili její promiskuitu, to, aby, řečeno slovy předlohy, „podváděla Jednoočku se všemi ostatními členy posádky Obráceného listu“, aby ho podváděla nedělajíc potíže, neodporujíc, jakmile ji někdo požádal. Proměna Mušky v dívku věrně milující přinesla pak nové dramaturgické možnosti: dopsalo se například několik marných pokusů Muščina svádění, podstatně

16) „A potom nám jednou v sobotu večer Jednoočka přivedl malé slaboučké stvoření, živé, pohyblivé, vtipné děvče, plné veselých nápadů...“ „Ano, malá tančící a omamná španělská muška, ne jedovatá, jiskřivá a nastrojená, ale malá muška se zrzavými křídly, která začínala podivně vzrušovat celou posádku OBRÁCENÉHO LISTU.“ Guy de M a u p a s s a n t , *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 300 a 302.

se rozvinula hra mužského a ženského principu i jejich střet. V novém světle se ukázalo i přijetí kolektivního otcovství. Zatímco v povídce figuruje jako reálný fakt (přesněji řečeno jako důsledek faktické nezjistitelnosti pravého otce), ve filmu se jeví jako projev přátelské solidarity, jako jeden z dalších hravých nápadů a také jako prodloužení vzájemné mystifikace – to jest nepřiznaného svůdcovského neúspěchu. Dále: protože filmová Muška při veškeré rozverně přelétavosti zůstává milenkou oddanou jedinému muži, musí být rovněž milenkou zraňovanou opuštěností a podezíráním. Tak jako se v Herzově filmu děj dramaticky rozčleňuje mezi dva kontrastní světy (příroda – město), tak se v něm dramatizuje sama lidská situace obdobně kontrastními polaritami: štěstí – zoufalství, naplnění – strádání, družnost – samota, svátečnost – všednost, iluze – realita apod. V náznaku pak i minulost – budoucnost, neboť částečně jsou „sladké hry“ připisány minulému létu a lze předpokládat, že nepřijdou-li nová léta, pak se osud chudé pradlenky může dále odvinout ve znamení prodejné lásky a alkoholu. Tak jako se ostatně odvinul i osud její matky.

V Renoirově *Výletu do přírody* dosloví děj (kratičký příběh prvního a navždy jediného prožitku erotického naplnění) náhlá proměna krajiny: poté co půvabná živnostnická dcera a vodák splynou za zpěvu slavíka v obětí na hustě porostlém otrávku, potemní obloha, vítr začne zmítat travami a stromovím, pohled kamery, jako by prchal, začne ubíhat po zlověstně lhostejné řece. Také v Herzově maupassantovském filmu signalizuje dramatický zlom pohasnutí atmosféry a dešť.¹⁷⁾ Muška sice ještě vyprovokuje opileckou vyjížďku, ale v jejím závěru padá do vody, odkud ji kamarádi vytáhnou zcela bezvládnou. Musí být přivolán lékař, ale dítě už nezachrání. Sám spád událostí – příjezd černého kočáru, nervózní čekání mužů před domem, útěk opilých slečinek apod. – vytváří jakýsi stručný komentář: chmurný a šklebný. „Sladké hry“ léta, jež minulo, skončily. Muščin smích, obnovený tak jako v předloze příslibem nového dítěte, naznačuje, že by mohlo přijít nějaké další léto – budoucí.

V závěrečných obrazech *Sladkých her minulého léta* se naladění filmu mění vskutku radikálním zlomem. Dlužno však dodat, že celkově se jeho obrazy vyznačují velmi rozvládnou emocionální hladinou, jejíž zdvihy, poklesy či dočasná ustálení mocně podporuje takřka neustávající hudební doprovod, řešený na základě principu proměn a návratů. Snad bychom mohli uvažovat přímo o jakési dramaturgii nálad. Jejich střídání nastává pochopitelně již samotným rozlomením Muščin existence na Mušku-opuštěnou milenkou a Mušku-kněžku „sladkých her“. Výrazně rytmován je kupříkladu i sám průběh sobotního flámu s jeho euforickými vrcholy a klesavou kadencí večerní únavy, ztišení, dohasínání a ukládání ke spánku. Kromě toho, že je tento Herzův film filmem erotickým a náladovým, je však také a zejména – více než kterýkoliv jiný – filmem výtvarným. Než se budeme věnovat této jeho kvalitě, dotkněme se krátce ještě latentní impresionističnosti filmově-obrazového záznamu a latentní filmovosti impresionistického výtvarného stylu.

Příbuznost fotografie a filmu s výtvarným uměním spočívá nejzákladněji v jejich vizualitě. Tato málo říkající samozřejmost představuje jakousi velmi obecnou bázi možných souběhů a inspirací. Nám však jde o zcela určité stylové znaky zcela

17) Z francouzského filmového arcidílka se rovněž cituje – a to nostalgický záběr opuštěné zakotvené lodky.

určitého výtvarného směru, který jako by obsahoval jisté momenty filmového zobrazení – jako by v náznaku předjímal vizuální možnosti, jichž si film začal být plně vědom, až když se zbavil závislosti na scénickém aranžování předkamerové reality a až mu technický vývoj umožnil zmocňovat se skutečnosti takřka bez omezení. V čem pro nás ona latentní filmovost impresionismu spočívá? Zejména ve vášnivém zaujetí skutečností, jak se jeví především zraku, které bylo provázáno radikální vizualizací malířského procesu. Tady už šlo o zachycení proměnlivých vjemů a dojmů ve chvíli, kdy nastávají, o uchování jejich bezprostřednosti, o magii slunečního světla, o výtvarné uchopení pohybu a barevné skladby světelné atmosféry – barevnosti světla a vzduchu. Ve stopách Gustava Courbete, anglických krajinářů (John Constable, Richard Parker Bonington, William Turner) a realistů tzv. barbizonské školy (Théodor Rousseau, Narcis Diaz, François Dubigni, Jean François Millet aj.) zkoumali impresionističtí malíři přírodu, její tvary i atmosférické proměny a dovršili tak úsilí malířského plenérismu právě ve chvíli, kdy se měl zrodit nový umělecký druh, jenž umožnil fotografické zachycení krajiny v čase: v čase rozednávání, soumraku, zatmívání, rozsvěcování apod. Umělecký druh vybavený pro zkoumání přírody takovými technickými nástroji, které mu umožnily přiblížit světy vzdálené, i světy lidskému oku nedostupné (makrosvět i mikrosvět).

Impresionistickému malířství byla vlastní latentní kinetičnost, neboť usilovalo o zachycení skutečnosti v její momentálnosti, přechodovosti, proměnlivosti a spolu s tím i o zaznamenání odlesku této skutečnosti ve vědomí subjektu. Nástrojem se malíři stala barevná skvrna a zrychlený styk štětce s plochou plátna: „Charakter barevné skvrny na vodě určil snad krátkost tahu štětce, ostře ohraničené lesky na zčeřeně hladině vynutily si skladbu čisté barvy, kladenou vedle sebe bez přechodů. Rychlost práce se štětcem musela odpovídat rychlosti pohybů a střídání postav. Nebyl čas na detail v obvyklém slova smyslu; i ten musel být vyjádřen barevnou skvrnou ve své úhrnnosti.“¹⁸⁾ A ještě v jedné věci se některé obrazové kompozice impresionistických malířů přiblížily filmově fotografickému zobrazení – totiž tím, že jsou často výsekem (výřezem) z nějaké celistvosti, daným vlastně reálnou vzdáleností malíře od objektu a úhlem jeho pohledu. Rám obrazu pak může přetínat nejen předmět, ale i postavu (Degas kupříkladu neváhal „rozříznout“ některou ze svých oblíbených baletek nebo koně s jockeyem), čímž se navozuje pro film příznačný (pokud se ovšem předsnímací skutečnost jevištně nearanžuje) přesah zobrazené reality za vymezený rámec, reality, jež se takto děje nezávisle na svém zobrazení. Malíř ji sice zachytil jako statickou a do jisté míry ji „umrtvil“, současně dal ale pocítit její dějící se podstatu a relativizoval tak nehybnost. Výsekovost či výřezovost pocítí divák, už když se malíř přiblíží k objektu na polocalek: skutečnost ho pak začne obklopovat, zahrnovat. Navozuje se existenciální spjatost malíře s touto skutečností a díky tomuto „bytí uvnitř“ se může ukázat jen to, co jeho zrak právě obsáhl z její nezměrnosti. Zpodobuje-li například Dámy v květinách (Monet 1875), pak z nich uhlídá a zpodobí pouze tolik, kolik mu dovolí husté květinové keře, z nichž se ony dámy právě noří. Když maluje Oběd v zahradě (Monet 1872), může se stát, že zaznamenaná opuštěný stůl a dítě, odloženou tašku, slunečník a další předměty, neboť osoby se už vzdalují a divák je registruje nejasně

18) Vlastimil F i l a , *Impresionismus*. Praha 1963, s. 25.



Auguste Renoir: *Snídaně veslařů* (1881)

v pozadí. U modistky (1882) se Degas postaví na takové místo, že dáme zkoušející si klobouk neviděl na nohy a modistku mu více než z poloviny překrylo zrcadlo – pro něho bylo ovšem nejdůležitější, že zůstala zachována příznačná půvabná ženská gesta.

Tak jako ve stylu impresionistického malířství shledáváme názvuky filmovosti, je zřejmá i schopnost filmového zobrazování zaznamenat impresivní kvality skutečnosti, zvláště pak přírody. Juraj Herz však kromě toho, že využil barvu, světlo a pohyb pro „odhalování“ emotivní působivosti přírodních exteriérů a atmosférických nálad, pojal svůj film také jako ohlas a připomenutí některých konkrétních obrazových kompozic, s nimiž se setkáváme v dílech impresionistických malířů.

Jak už bylo řečeno, objevuje se v *Sladkých hrách minulého léta* díky Maupassantovi jeden z dominantních motivických okruhů francouzského malířství druhé poloviny 19. století, a to okruh související s řekou, svátečními chvílemi oddechu, výpravami městského obyvatelstva do přírody, objevováním rozkoše, již poskytuje pohyb na vzduchu, voda a slunce. Režisér a kameraman umě rozehráli příznačné horizontální kompozice s řekou, travnatými břehy a letní oblohou. Ve velkých celcích je oživují různorodými plavidly, veslaři a pestře oděnými slečnami. Ve stínu stromů se podél řeky promenují rozmanité páry, pobíhají psi a děti. Film tak diváka upomíná na hromadná figurální plátna, vyplněná rušným děním a barvitostí dámského oblečení, zdůrazňujícího žen-

skost siluety.¹⁹⁾ Připomínáme si například Renoirovo Koupání na Seině (1868 – 1869) s celou jeho předmětnou náplní: hra světla a stínu na promenujících se, nebo porůznu posedávajících postavách, zasluněná řeka s koupači, plachetnicemi, jolami a molem, protější břeh se sotva rozeznatelnými vzdálenými postavičkami – vše ponořeno do světelných vibrací vzdušné atmosféry. Z nejslavnějších figurálních velkých celků si ještě připomeňme již zmiňované verze Žabárny – La Grenouillère (Monet, Renoir) z roku 1869, dále Renoirův obraz Moulin de la Galette (1876), Manetův Koncert v Tuilleriích (1862) a méně honosnou, lidovější Snídani veslařů (1881) opět od Augusta Renoira,²⁰⁾ kde se nenuceně baví oni Lanouxem zmiňovaní polonazí veslaři, ohromující živnostenské výletníky a uvádějící ve zmatek jejich slečny svými vynikajícími bicepsy, jak to ostatně skvěle popsal Maupassant v povídce Výlet do přírody a o několik desetiletí později skvěle předvedl Renoirův syn Jean ve filmovém přepisu této prózy. Mezi pány „oblétávajícími“ Mušku ve *Sladkých hrách minulého léta* na svou dobu provokativně obnažené atlety nenalézáme, objevují se však v epizodě závodu lodí, rapidně nastříhané z polocelků dynamické akce, z protipohledů a detailů, včetně úhozu vesla do vody.

O záměrné komponovanosti v duchu impresionistického malířství svědčí prokazatelně pohledy z loďky na míjející břehy, kam tvůrci neopomněli umístit barevnou skvrnku figurky a nechat zelení trav prosvítat kupříkladu žluté šaty a červený slunečník. Sám slunečník – nejen v roli barevné skvrny, ale i jako předmět stupňující barvitost a prosluněnost obrazu – představuje další dosti nápadnou výtvarnou upomínku (srov. například obrazy Claude Moneta: Pláž v Trouville, 1870; Na louce, 1874; Čtenářka, 1876; Dáma se slunečníkem, 1886). Upomínku na čas děje Mušky, čas impresionistů a čas Maupassantův, čas kultu slunce a barvy:

„Vodačky v modrých nebo červených flanelových šatech pod slunečníkem rovněž modrým nebo červeným, otevřeným nad hlavou a oslňujícím v ohnivém slunečním jasu, se opíraly v sedátku na zádi člunů a vypadaly, jako by ubíhaly na vodě v nehybné a ospalé póze. (...) Na lodi je žena naprosto nezbytná. Nezbytná protože udržuje vtip i srdce ve střehu, protože oživuje, baví, rozptyluje, koření a zdobí loď, když s červeným slunečníkem pluje podél zelených břehů.“²¹⁾

I Muška *Sladkých her* zdobí loď červeným slunečníkem – Baron ho našel pohozený na břehu, zvedl a podal veselé „kormidelnici“, aby si s ním mohla hrát na dámu a byla vybavena tím, čím má žena na lodi vybavena být. V neposlední řadě pak proto, aby se slunečník svou barevnou komplementárností k barvě zelené podílel na výtvarné stylizaci obrazu.

Když se děj *Sladkých her minulého léta* vzdálí od říčních břehů, setkáváme se v něm

19) Vlastimil Fiala o těchto plátnech napsal: „Radostný život obyvatel města, posunutý právě do chvíle bezstarostné zábavy a odpoledního odpočinku, oděvy, typy, tváře rytmované smykem světla problematizujícího mezi větve stromů, tanec i intimní rozhovory, to vše ukazuje charakteristiku pařížského odpoledne, pocit životního štěstí a šťastného života.“ Vlastimil F i a l a, c. d., s. 31.

20) „Dílo je plodem veselých výletů, kterých se Renoir rád účastnil se svými přáteli; vzniklo během léta v Chatou na Seině, v restauraci ‚U matky Fournaisové‘, která byla vyhledávána milovníky veslařského sportu.“ Jaromír N e u m a n n, c. d., s. 63.

21) Guy de M a u p a s s a n t, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 300.

s náměty připomínajícími tvorbu Edgara Degase, který se zajímal o svět divadla, varieté, chudé intimity, pouličních kaváren, dostihů aj. a kterého fascinovala hra pohybů a gest, včetně těch zcela všedních. Degas doslova přistihoval (tak jako to umožnila mnohem a mnohem později ruční kamera) ženu při oblékání (například korzetu), při odpočinku, v průběhu baletní zkoušky, v posteli, u modistky, při ranní toaletě, u okna, při česání... a to nejednou zezadu, aniž byl spatřen. Zachycoval pohyby a výraz člověka, jenž netuší, že je sledován. V Herzově filmu jsou Degasovy malby a pastely připomenuty výjevem mytí vlasů spuštěných přes tvář,²²⁾ kdy jedna žena (Muška) pomáhá druhé (Muščina přítelkyně) a kdy se takto mezi nimi vytváří zvláštní důvěrné sblížení. Objeví se také degasovské poodhalené pradelny (vidíme je očima Tomáše hledajícího Mušku) a strnulá dvojice muže a ženy v pochybné tančírně. Prázdný pohled připomíná obraz Absint, který při vystavení v Londýně 1893 vzbudil pohoršení. S negativním ohlasem se setkal také pastel Koupel (na osmé výstavě impresionistů roku 1886 byl kvůli němu Degas obviňován z obscennosti), zpodobující ženský akt v naprosto nezvyklé a dosti nedůstojné pozici: nahé tělo přikrčené v koupací míse je „spatřeno“ poněkud z nadsledu, a tím opticky též poněkud deformováno. Ve stejné pozici se nalézají i filmová Muška, když jí její vlastník Rotschild smývá excentrickou Goyovou malbu z kůže.

Výtvarná stylizace (záměrná komponovanost prostoru, objektu a barev) se ovšem v *Sladkých hrách minulého léta* uplatňuje i tam, kde neidentifikujeme přímější narážku na nějaké impresionistické dílo. Lze říci, že barevná paleta filmu inklinuje k tlumené harmonii (časté jsou odstíny černé, šedé, modré, žluté – když odmyslíme zeleně přírodních snímků), na jejímž pozadí pak může vystoupit barevně intenzivnější jednotlivost. Tak kupříkladu neopomenou filmaři oživit oprýskanou nebarevnost ulice, kterou Muška pravidelně putuje k výčepu pro absint, alespoň kárkou s barevnou zeleninou a ovocem, do výletnické hospůdky instalují pastelovou květinovou výzdobu. Jaksi a priori výtvarně působí plenérové zátiší se zbytky jídla, vína a cigaret na pozadí řeky třpytící se v podvečerním slunci. Stejnou náladu – melancholickou opuštěnost věcí – navodí i výřez stolu s nedopitou sklenicí a zamáčknutým doutníkem, který před chvílí kouřil Baron.

Za pozornost stojí také kompoziční využití zrcadel ve scénách z Muščina pokojíku, kterému dominuje kovová postel a nad ní zavěšený černý kříž. Zrcadlové plochy automaticky zvyšují vizuální intenzitu záběrů a umožňují „zahlédnout“ postavu jakoby mimoděk: zezadu, ze strany, při pohledu do vlastní tváře. Mezi předměty snímané přímo vstupují prostřednictvím zrcadla předměty odražené a rámováním jaksi povýšené na výtvarný žánr zátiší. Postavy spolu mohou rozmlouvat, aniž si hledí do očí, když např. stojí za sebou (efekt zcizení), zatímco divák vidí do tváře oběma. Vůbec dochází k různým variantám zmnožení pohledu a k vzájemné konfrontaci aktérů bez střihu: nadřazenost milence se například zvyšuje a poníženost milenky prohlubuje, když on dokončuje se zaujetím svůj ústroj před zrcadlem (je na odchodu), v němž vidíme milenku opuštěnou na posteli, stále ještě obnaženou a dožadující se projevu lásky. Nacházejí-li se v místnosti zrcadla dvě – jedno podélné a druhé svislé

22) Tak je tomu na obraze Česající se (1887 – 1890); jindy služebná táhne při česání vlasy své paní vzad a nutí ji k záklonu.



V Goyově ateliéru

–, pak lze jimi pořídít různé výřezy a portréty. Přitom slovo portrét je tu vsutku na místě, neboť kameraman Šimončič poskytuje celý portrétní cyklus pozoruhodné a nadmíru živé a přitažlivé ženské tváře – zvláště ve chvílích opojení láskou a sluncem (Janu Plichtovou v roli Mušky lze považovat za fotogenický objev filmu). Vlastně již sama tato portrétovaná tvář vyjadřuje dramatický podtext zobrazeného děje: příkrý kontrast mezi prožitkem štěstí a hořkosti, družnosti a osamocení, osvobodivého vzletu a bezmoci.

Nepochybnou výtvarně stylistickou záměrnost rozpoznáváme také na sérii aktů ohlášených prolutím několika makrodetailů ženského těla, nasnímaných z nějakého pastelu (Renoirova?) a použitých jako obrazový dekor pod titulky. Akty a záběry lehce přioděné dívky jakoby pohozené na lůžku působí i přes zjevnou aranžovanost velmi přirozeně a vystihují celou řadu emocionálních i psychologických poloh: od erotické touhy přes nevinně dětskou spontaneitu až po bolestné čekání na milence (smutek těla). Renoirovsky²³⁾ pak působí zejména Muščino ranní koupání v dešti slunečních paprsků a v třpytivém říčním proudu. Právě tento výjev překypující světelnou atmosférou, výjev, jenž je plně chvílí, v níž je obsaženo nekonečné trvání (jde o nadčasový rituál), sám o sobě prokazuje, nakolik může být filmový obraz dědicem výtvarného směru, který objevil souvztažnost mezi hmotou, světlem a časem.

23) „Renoirovy obrazy nás poutají skvělým povrchem věcí, světlem, které se perli na růžové pleti, jiskřivým sluncem na pestrém koberci země, živým leskem velikých protáhlých očí, vůní a nádherou masa, které se chvěje pulzováním krve.“ Jaromír N e u m a n n, c. d., s. 8.

Závěrem: Touto statí, střídavě se od pojednáváného filmového díla vzdalující a opět k němu navracející, jsme nechtěli víc než poskytnout *Sladkým hrám minulého léta*, co jim právem náleží – zhodnotit jejich umělecký přínos a vytrhnout je ze zapomnutí; obrazně řečeno vysvobodit je ze závěje naváté prchajícím časem. Současně šlo o pokus nazřít jednotlivé dílo v co možná širokém – kontextovém – úhlu záběru, jenž se v tomto případě přímo vnucoval. Je však třeba přiznat, že náš epizodický výklad nedostál uspokojivě kvalitám Herzova filmu, v kterém se sbíhá trojice souřadnic: historie, literatura, výtvarné umění.

Sladké hry minulého léta

1969, Slovenská televízia Bratislava (66 minut)

Režie: Juraj Herz; **námět:** Guy de Maupassant – povídka Muška; **literární scénář:** Alta Vášová; **technický scénář:** Juraj Herz; **kamera:** Jozef Šimončíč; **hudba:** Štěpán Koníček; **střih:** Jaromír Janáček; **hrají:** Jana Plichtová, František Velecký, Milan Lasica, Július Satinský, Peter Debnár, Ľubo Záhon, Mikuláš Ladižinský, Jan Vlček, Miriam Kantorková ad.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK v Praze český jazyk a literaturu a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury Filosofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Vydala několik studií v kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu; tomuto tématu je věnována i její samostatná publikace nazvaná *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Bělohorská 122, 160 00 Praha 6)

SUMMARY

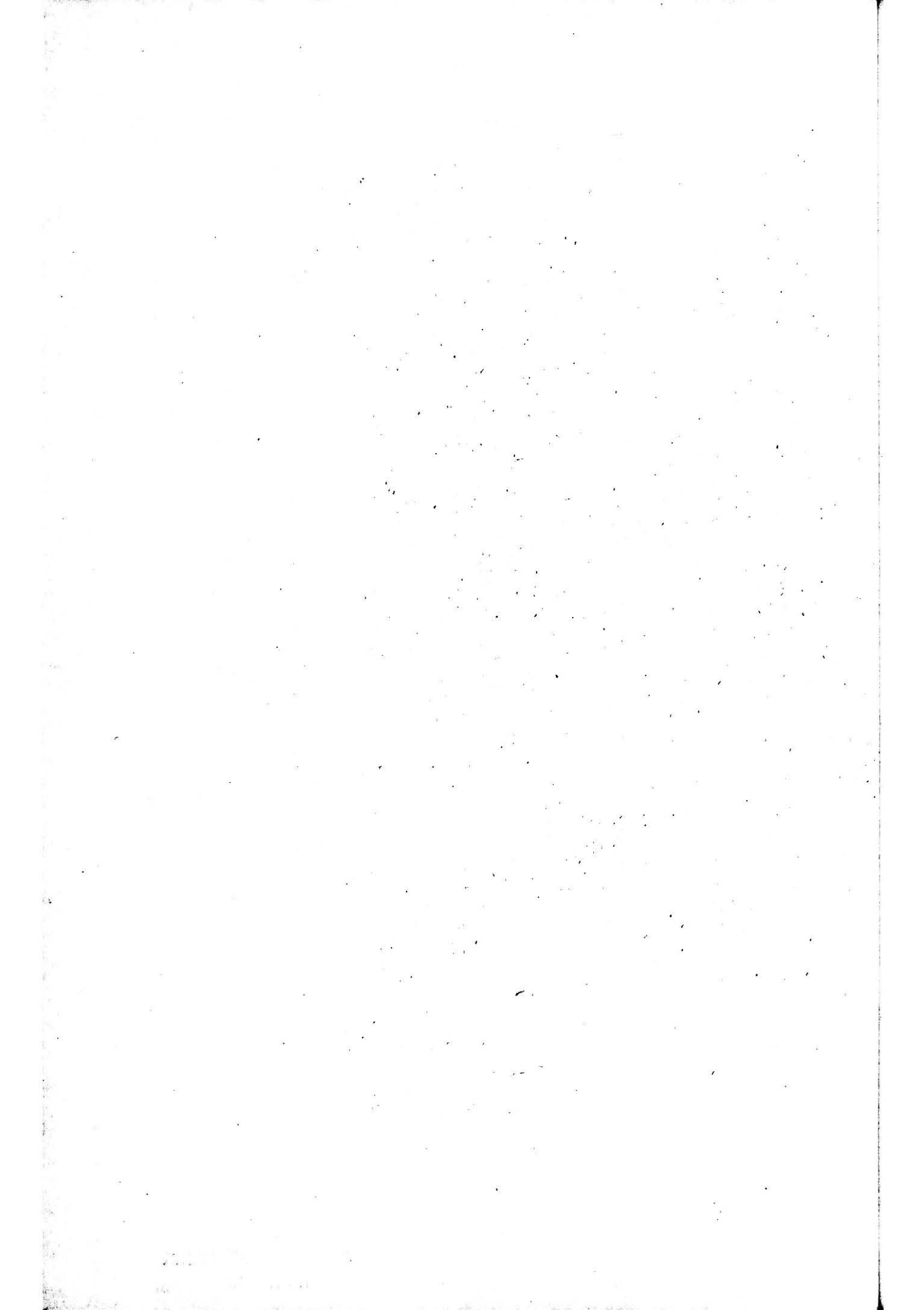
THREE CONTEXTUAL LEVELS OF THE FILM SWEET GAMES OF SUMMER PAST

Marie Mravcová

Sweet Games of Summer Past, directed by Juraj Herz in 1969 (Grand Prix and Golden Palm for camera at the festival in Monte Carlo), represents a work with an unusually wide cultural context: historical, literary and artistic. The historical inspiration came from a semiautobiographical short story by Guy de Maupassant „La Mouche“. The French author recalls a period of passionate youthful interest in rowing, of ecstasy inspired by the river, wine and women. The Seine of that time (the 1870s) also attracted some impressionist painters (namely Monet and Renoir); they searched for new open air themes and drew inspiration from the reflections of the water's surface and from the atmosphere of colourful light. The common passion of this writer and such painters (both the river and the sunshine) became then important elements in their life-style. The literary context of *Sweet Games of Summer Past* is created by the treatment of the text. Its unspecific character enabled quite a free hand in the portrayal motives, situations and scenes. The action is enriched by drowing the seamy side of the „sweet games“ of summer, that is with the deplorable existence of the principal female character. This unusually lively and spontaneous girl joins a group of male friends (who enjoy a good drink) for weekends on and by the river. Unlike the literary text, the film also develops an erotic theme on various levels and this practically permeates it. The motivic composition itself, a feeling for the open air atmosphere and its changing moods (the „mood-based“ drama plan) create a relationship between the Herz's film and impressionist style. The artistic context also comes across through allusions to some well-known topics from pictorial composition. We can see still-lives, portrait cartoons and nudes and in some scenes the optical and dramatic effect is amplified by a mirror.

This article also contains a short mention about the latent film nature of impressionism (a feeling for the optical qualities of reality, capturing of the passing moment, the „cinetic“ technique of the painter's expression, and the cut-out composition etc.), and a reminder of the out-door potential of film as a medium that completes the „unveiling“ of the optical qualities of reality and their instability.

Translated by Helena Tampierová



Články

OD OBRAZU K POHLEDU

Petr Král

(Paulu Hammondovi)

Příbuznosti...

Pokud jde o přímou podobnost, vztahy filmu a malířského surrealismu jsou značně limitované. Několik málo surrealistických filmů, které známe, vzniklo jistě bez výjimky za spoluúčasti malířů: Dalí je spoluscenáristou Buñuelova *Zlatého věku* i *Andaluského psa*, Max Ernst a Man Ray (jenž sám natočil *Mořskou hvězdicí*) dodají pro epizody, jež jsou jim svěřeny ve *Snech na prodej* Hanse Richtera, jak návrhy dekorací, tak scénář. Malířům vděčíme i za počiny, které nepřesáhly rámec amatérských snímků: *Snědené obzory* Wilhelma Freddieho, šoty Reného Magritta.

Mimo tato konkrétní setkání si nicméně film a surrealistické malířství jsou spíše vzdálené. V přímém smyslu se k sobě ještě nejvíc – byť letmo – přiblíží na okraji filmového umění, v oblasti takzvaných žánrů. Zvláště plodné jsou v tomto ohledu groteska a animovaný film. U známých i méně známých autorů od Macka Sennetta k Texu Averymu a od bratří Fleischerových k Tatimu nebo k Mel Brooksovi je hlavní výrazový prostředek obou filmových druhů, gag, pravidelně využíván jako „lidová“ varianta toho, čím je surrealistům básnický obraz: „přemístění“ a sblížení vzdálených skutečností, přesahující pouhou metaforu a všudypřítomné na jejich plátnech i kolážích.

U Texe Averyho se objeví záběr, který se zdá být přímým citátem pozoruhodné kresby od Maya, významného – byť bohužel nepřiliš známého – „parasurrealisty“, jenž se mimo jiné podílel na činnosti skupiny Le Grand Jeu: jen prázdný otvor tu zeje namísto čísi hlavy, jako okno otevřené zároveň do nebe v pozadí a do nicoty. Buřinka, již si komik v *Chaplinovi v zastavárně* uloží do ptačí klece, je zas nepopíratelně magritovská; Harry Langdon podobně bezděčně parafrázuje Magritta ve filmu *Tři jsou houf*, kde v hrdinově bytě stojí pouliční lucerna. U jiných komiků grotesky, jako u Larryho Semonu, se gagy blíží spíše „panickým“ a znepokojivým situacím z obrazů Salvadora Dalího. Nakupenina v dolní části Dalího Imperiálního pomníku ženy-dítěte (1929) – kde taxi s vodotryskem tlačí žehlicí prkno proti posteli – se například ničím podstatným neliší od následující scény z *Larryho v Mexiku*: zatímco komik je tažen mimo záběr i s jídelním stolem, jehož ubrus si strčil za košili místo ubrousku, kahany hořící na stole podpalují zadky generálů sehnutých po celé délce místnosti nad mapami. Dalí sám si byl ostatně vztahu vědom a v předmluvě ke své knize *Babaouo*¹⁾

1) Salvador Dalí, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma* (Stručné kritické dějiny filmu). In: Týž, *Babaouo*. Paříž 1932.



Frigo na mašině (The General; Clude Bruckman – Buster Keaton, 1926)

pozdravil grotesku jako vzácný příklad „konkrétně-iracionálního“ filmu. Obdivoval zejména bratry Marxe, u nichž linie „panické“ grotesky bezpochyby vrcholí a kteří jsou dalíovšti jak svou frenezií tak provokativním porušováním platných tabu, včetně sexuálních; „předrevoluční“ agitace třicátých let tu našla v oblasti komedie podobnou ozvěnu jako u Dalího ve sféře malířství.

Buster Keaton zase často připomíná de Chirika. A nejenom svými lokomotivami (*Frigo na mašině*), jejichž odjezdy u něj mohou být stejně fiktivní jako na malířových plátnech (*Frigo obětní beránek*); samy dekorace Keatonových filmů, pojaté jako geometrické, na podstatu zredukované nákresy, se topí ve světle „mimo čas“ blízkém osvětlení Chirikových metafysických obrazů. Což jistě nevylučuje další příbuzenství: Dalího po měkkém koni z filmu *Frigo, obětní beránek* připomene i záběr z *Frigo na mašině*, který je v bezprostředním vztahu k *Andaluskému psu*. Mluvím o překvapivém velkém detailu, v němž se při schůzce vojenského štábu zjeví Keatonovo oko pod stolem, kam se komik ukryl, za dírou v ubrusu. Vzhledem k tomu, že díru vypálil do tkaniny doutník jednoho z generálů, před nímž Keaton sám uhnul na poslední chvíli, lze záběr chápat jako paralelu k záběru rozříznutého oka, jímž jak známo v *Andaluském psu* vrcholí úvodní sekvence; idea oslepeného oka je jenom u Keatona evokována na dálku, jako pouhá možnost, to jí však v jistém smyslu dává o to „surrealističtější“ charakter. Struktura pomačkaného a skvrnami pokrytého ubrusu, podobná obrazům tzv. informelu, sblížuje navíc Keatonův záběr s obrazy Josefa Istlera,



Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1928)

jmenovitě s *Magickým okem*²⁾ z roku 1967. Snad jen Boormanovi se ve filmu podařilo tak přirozeně spojit výtvarnou abstrakci a konkrétnost, nefigurativní vizi a fotografický verismus vlastní kinu: myslím na abstraktní obraz, jež ve filmu *Bez okolků* tvoří zbytky roztržených flakonů na dně vany a který – jako Ernstovy Lesy – je závratný i tím, jak dává nadhledu smysl „frontálního“ záběru³⁾.

Jiný styčný bod mezi groteskou a surrealistickým malířstvím je sen. V celé běžné produkci němé kinematografie se trochu přesvědčivé snové sekvence najdou právě jen u komiků, zejména u Langdona a Keatona. Jejich filmy – sněné často hrdiny od začátku do konce, jako Keatonův *Frigo jako Sherlock Holmes* – jsou ostatně blízké snům i tehdy, když se odehrávají „přímo“ ve skutečnosti: stačí připomenout tu slavnou sekvenci uragánu z Keatonova filmu *Frigo plavčík na sladké vodě* nebo tu, jež na ni navazuje v Langdonově *Šlapy, šlapy, šlap*. I ve zvukovém filmu zůstane ostatně sen na dlouhá léta vyhrazen „okrajovým žánrům“: *Yolanda a zloděj* s Fredem Astairem se snovým mechanismům přiblíží víc než Bergmanovy *Lesní jahody*. Co nás od nich – i od surrealismu – u Bergmana vzdaluje, jsou právě filmařovy ambice, které sen příliš estetizují. U komiků je zato snovost gagů o to autentičtější (a surrealističtější), že vyplývá jen z nepředpojaté hry, které nejde a priori o víc než o vlastní svobodu.

2) Reprodukce obrazu je otištěna v Effenbergrových *Výtvarných projevech surrealismu* (Praha 1969).

3) Podobá se tím i „obrazům-pastem“ Daniela Spoerriho, který věšel na zdi stolní desky pokryté talíři, příbory a zbytky jídel.

Do jisté míry, pravda, se jediné odrazy surrealistického malířství najdou právě jen ve strojených a povrchních dílech, aspoň v rámci „umělecké“ produkce: ne u Buñuela a Saury, ale u Cocteaua a Arrabala⁴⁾. Tu a tam, na úrovni izolované vize, připomene jistě surrealistický obraz i skutečně inspirovaný film: záběr na utonulou ženu pod vodou v *Lovcově noci* Charlese Laughtona, vzdušní „plavci“ opravující v Tarkovského *Zrcadle* obrovský létající balon, konec Antonioniho filmu *Zabriskie Point*, kde tříšť z vybuchujících televizorů, praček, plných ledniček a jiných typických konzumních fetišů, jak klesá ve zpomalených záběrech zpátky k zemi, kreslí ve vzduchu neznámou vegetaci v duchu Tanguyho obrazů co zárodečnou vidinu lepšího, utopického světa. Sotva však opustíme tuto elementární rovinu, vztahy filmu a surrealistického malířství jsou rázem mnohem méně postižitelné.

... a rozdíly

Langdon samosebou sotva znal Magrittov obraz, jehož se dekorace z *Tři jsou houf* zdá být replikou; daleko spíš byl obraz, namalovaný v témž roce, kdy vznikla Langdonova komedie (1927), inspirován filmem (Magrittova aktivní láska ke kinu je známá). Stejně spontánní je i „surrealismus“ Maxe Fleischera nebo Texe Averyho – a právě proto snese dodnes srovnání s „autenticky“ surrealistickými díly.

Vynikne to zvláště tehdy, srovnáme-li jejich snímky s jinými, kde se animovaný film k surrealismu přiblížil programově: třeba se *Sausage City* Adama Becketta (1974), v němž lze vidět jen dost průměrný obraz ve stylu – řekněme – Kurta Seligmanna, připomínající hromadu vnitřností, jak se zas a zas nadouvá a sesedá. Většina podobných pokusů, včetně těch nejinspirovanějších (jako filmy Jana Švankmajera⁵⁾), trpí nicméně příliš deduktivním postojem ke svým původním vzorům; surrealismus, jenž tu spíš, než rozvíjen, je pouze aplikován v novém rámci, se tu zplošťuje na stylistický grif – ne-li na pouhý ornament –, z něhož vyprchal všecken magnetismus. Existují jistě surrealističtí malíři – jako Matta nebo Jean-Claude Silbermann –, kteří kdyby dělali animované filmy, mohli by dojít k mnohem působivějším výsledkům; žádný film tohoto typu však dodnes nespátřil světlo světa.⁶⁾ Kinematografie, v animovaném jako ve hraném filmu, se ve skutečnosti vzdaluje surrealismu tím víc, čím víc se k němu hlásí. Není konečně příznačné, že filmové odkazy k surrealistické tvorbě se množí až dnes, kdy je hnutí obecně uznáno a přestalo nést vývojový pohyb?

Přesto se však film nesčetněkrát ukázal být surrealističtější než jiná umění. Víc než to:

4) Nebo u Alejandra Jodorowského. Jodorowského filmy, mnohem propracovanější než Arrabalovy, jsou nicméně cizí surrealismu ze specifických důvodů; jejich statický charakter neplyne tolik z redukce obraznosti na pouhé obrázkaření, jako z „jungovské“ koncepce obrazu, která mu dává nehybnost rituálu.

5) Aspoň ty první, jediné, které jsem při psaní textu znal. – P. K.

6) Jediným pokusem v naznačeném směru byla pokud vím Dalího (těsně poválečná) spolupráce s Disneyem na přípravě filmu *Destino*, z něhož nakonec sešlo. Ví tak o jediném animovaném filmu, který se zcela vyhnul běžným humoristickým a metaforickým anekdotám a vytvořil svébytný svět srovnatelný se světem Dalího nebo Ernstových obrazů: *Divadlo pana a paní Kabalových* od Waleriana Borowczyka.

právě film z velké části utvářel to, co lze nazvat surrealistickým pohledem na svět (nebo surrealistickým viděním), aspoň v tom smyslu, v jakém tu vrcholí jisté tendence moderní sensibility vůbec. Dřív než otázku stop, jež surrealisté nechali ve filmu, by bylo de facto třeba si klást otázku opačnou: čím poznamenal film surrealisty. Nejlépe se mu totiž daří s nimi setkat, když mu o to nejde: ne když se jimi nechává ovlivnit, ale naopak tehdy, kdy je ovlivňuje sám, objevy podobnými jejich, ale vyplývajícími z jeho vlastní dynamiky. První, kdo bezpochyby spoluutvářel jejich vidění, nebyl ostatně nikdo jiný než Méliès, průkopník jak ve filmové režii, tak v samotném surrealistickém malířství (původně chtěl malířem skutečně být). Obraz slunečního povrchu, jež spatříme v *Cestě do Nemožna* poté, co jej opustila skupina badatelů, je už ve skutečnosti prvním z Ernstových Lesů⁷⁾ – dokonce i v tom, že nad zkamenělým obzorem tu vyvstává místo slunce jen prázdný prstenec. Příběh *Ďábelského nájemníka*, který si sestavuje byt z velkých papírových maket židlí a polic, je zas jakousi inscenací práce kolážisty...

Mezi surrealisty jsou to právě malíři, u nichž je vliv filmu nejzřetelnější. Gérard Legrand tak mohl hledat až u Murnaua zdroj snových interiérů Toyen a „svrchovaného způsobu“, jímž v nich „naznačuje hloubku prostoru, aniž ji zakotví“⁸⁾. Film, zrozený zároveň s prvními surrealisty, však zformuje i surrealistické myšlení. Nemyslím jenom na montáž a na její evidentní vztah ke koláži, v níž toto myšlení našlo svou ústřední formulku. Filmem se inspirovala i surrealistická ctižádost dát životu novou dramatickosti, ve chvíli, kdy do něj s postupující industrializací vniká dosud nepoznaná nuda. Dobrodružství, jímž chtějí surrealisté život obohatit, je jistě především vnitřní, zatímco film sní jen o velkých činech. „Konkrétní iracionalita“, již tvůrci surrealismu odhalují v realitě, je nicméně často jakési lyrické reziduum pravých dobrodružných zápletek. Jsou-li mezi prvními, kdo si všimnou, že „drama“ jsou už rozžatá světla automobilu parkujícího v pusté noční ulici, je to také díky vzpomínce na filmy, kde takové situace jsou součástí „skutečných“ dramat.⁹⁾

Film, jak je vidět, se nepotřebuje dát vést surrealistickým malířstvím, aby se surrealismu přiblížil; spíš na ně musí zapomenout a být především sám sebou. I tam, kde vzájemné vztahy jsou tak zřejmé jako mezi Dalím a bratry Marxy (nebo Larrym Semonem), neprocházejí pouze malířstvím; spíš než pouhé obrazy rozvíjejí komici na plátně **situace**, kde se „dalíovská“ vize stává postojem a formou chování. Kde je pro malíře pomalované plátno do značné míry projekcí jeho vlastního těla (nebo tělem náhradním), umožňuje film „malovat“ přímo těly. Když jsme tak kdysi s přáteli z pražské surrealistické skupiny snili o možném filmovém využití Mikuláše Medka, mysleli jsme i na něj jen jako na jedinečné tělo: ne na to, co ze svých běsů a úzkostí vkládal do obrazů, ale na to, jak se obrazy přímo v jeho jednání, a nejenom při malování. Podobně je Dalí v *Andaluském psu* nebo ve *Zlatém věku* přítomen jak skrze filmové vize, tak prostřednictvím hereckého stylu Pierra Batcheffa a Gastona Modota, stejně úzkostně a svrchovaně toporného jako malířovo charakteristické chování v životě.¹⁰⁾

7) Spojení tu zřejmě vede přes Celníka Rousseaua.

8) Gérard L e g r a n d, *Espaces transmutés, envergure de Toyen* (Proměněné prostory a dosah Toyen). „Phases“ 1975, č. 5 (nová série).

9) Veškerá filmová akce je jistě zároveň stínová a odpovídá psychologicky pouhé fikci jednání.

Už situace scénáře jsou ostatně něčím jiným než pouhou transkripcí malířových obrazů. Přesto, že se často tvrdí opak, surrealisté nebyli necitliví k specifické zvolených výrazových prostředků – ne-li v teorii, alespoň ve vlastní tvorbě. Stejně jako fotografie Štyrského nebo Paula Nashe v ničem nenapodobují svět jejich obrazů – k nimž jsou spíš komplementární než paralelní –, filmy Buñuela a Dalího se s malířovou tvorbou setkávají jen na dálku: ve společném duchu a v některých motivech, ale ne ve výsledném tvaru, jenž respektuje to, co je ve filmu a v malířství rozdílné. Je-li tu opravdu nutné hledat odraz jiného umění, bylo by jím mnohem spíš divadlo: právě jistá teatralita, střídavě výhružná a směšná, dává v obou filmech hře herců zvláštní, nenapodobitelnou tíživost. Ani tady se nicméně nejedná o něco protifilmového; strnulost divadla je do filmu vnesena záměrně, aby s ním vstoupila do napětí, nově – trochu na způsob koláže – osvětlila jeho konvence, a tím je obnovila.

Obrazy v rozvoji

Filmové záběry se od obrazů malířů liší hlavně jedním: svým časovým rozměrem. Vyplývá z něj pohyb a přehavost. „Surrealistické“ vize se už u komiků grotesky jen letmo vynořovaly z proudu událostí a gest, v němž vzápětí znovu zmizely a jehož byly jen jediným, byť vrcholným momentem. Ve Wendersově *Šarlatovém písmenu* se stejně přehavě – uprostřed dlouhé jízdy – objeví v pozadí záběru magrittovský obraz statisty, jehož hlavu na chvíli nahradí lucerna zavěšená nad vchodem do domku. U Wajdy se obdobné „koláže“ zdají naopak určeny k tomu, aby v nich běh událostí a času na chvíli strnul: například když se Cybulski v *Popelu a démantu* vykloní ze záběru, aby cosi sebral ze země, a nechá nás samy se střevíčkem s vysokým podpatkem postaveným k nohám gotické Madony. Vzápětí se však zvedne, vizi znovu smaže – překryje – akce: nebyla ničím víc než nejistou návnadou, fatou morganou, jejíž křehkost to krátké prodlení jen podtrhlo. Vpojení obrazu do času jej přirozeně změnilo i obsahově; jeho pohyblivost znamená i zvýšenou relativitu, zdůrazňuje, že je jen **dočasným** vyústěním všudypřítomné výměny mezi realitou a imaginací.

Není tomu jinak ani tehdy, když obrazy, místo aby pohyb trpně nesly, se z něj záměrně rozvíjejí. Záběry skutečně adekvátní surrealistickým obrazům mají právě tuto, takřikajíc aktivně dynamickou povahu. Třebaže jejich principem, jako u obrazů, zůstává lautréamontovské „nahodilé setkání“ – sémantický šok vzniklý konfrontací nesusoudržných objektů –, nedochází k němu náraz, ve formě izolované vize (jakkoli letmé), ale postupně se před námi utváří, zapouští takřikajíc kořeny ve filmovém časoprostoru jako v postupně dobývaném území. Za elementární příklad tu může posloužit začátek Hitchcockova filmu *Záchranný člun*. Kamera, jak přehlíží hladinu moře, kde právě utonula loď, tu spojuje touž jízdou nesusoudržé předměty, které zůstaly na hladině: tenisové míčky, výtisk New Yorkeru, rozházené karty...

10) Viz autobiografii *The Secret Life of Salvador Dali* (Tajný život Salvadora Dalího), New York 1942. Dobrovolnou smrt Pierra Batcheffa, k níž došlo krátce po natočení *Andaluského psa*, lze mimochodem v této souvislosti považovat za Dalího sebevraždu prostřednictvím jiné osoby. Využití Maxe Ernsta jako herce ve *Zlatém věku* lze zas považovat za Dalího proradný pokus přisvojit si samo tělo jednoho ze svých velkých konkurentů a učinit z něj součást svého vlastního světa.

Když Gaston Modot na konci *Zlatého věku* vyhazuje postupně z okna hořící smrček, živého biskupa i s berlou, obří pluh a dřevěnou žirafu, jde o „nahodilé setkání“ par excellence. Přes svou „lyrickou“ podstatu však nabylo podoby akce: sledu dílčích situací, jenž se odvíjí jako příběh – ne-li jako malé drama –, z něžž zamýšlený obraz vyvstane až na závěr. Navíc se obraz v podstatě utváří jen v naší hlavě, kdežto na plátně existuje spíš potenciálně: třebaže se smrček, biskup a pluh spolu krátce objeví v témž záběru, kde je z nadhledu vidíme ležet na zemi, spojuje je především akce, na níž se podílejí, a montáž, která jí dává existenci. Do krajních důsledků dovedly tento princip scény z grotesek, kde mentální dynamismus gagu – komické konstrukce – splývá s reálným pohybem prvků, z nichž je sestaven: například v závěru rvačky ze Spielbergova *1941*, kde se – v sérii podivuhodných karambolů – doslova střetnou samy předměty a dokončí tak za herce destrukci tanečního sálu. To, co se od jedné srážky ke druhé valí tančírnou, je zároveň i jediný neúprosně postupující obraz v lautréamontovském smyslu...

Známá sekvence z *Andaluského psa* je vystavěna kolem jediné „izolované vize“: lunatická dívka chlapeckého vzhledu zkoumá na ulici špičkou hůlky pahýl uříznuté ruky. Vize ničemně nabývá na smyslu až v kontextu dynamického celku – montáže – kam je včleněna, a díky rozporným vztahům, které navazuje s dalšími, o sobě spíš banálními výjevy: sročení tvořící se postupně kolem dívky, erotické hry dvou milenců, kteří ji uhranutě pozorují oknem. V tomtéž filmu spatříme také ruku plnou mravenců, skřípnutou mezi dveřmi během pronásledování „hrdinky“ „hrdinou“, ve chvíli, kdy se žena snaží zavřít ve svém pokoji. Třebaže mravenci se v době natáčení filmu hemží i v řadě Dalího obrazů, působí tu zcela jinak. Stejně jako ve *Snu* (1931) nebo v *Záhadě touhy* (1929), kde napadli přímo lidské tváře, jsou jistě i zde spojeni s pocitem úzkosti; tam ale, kde jsou na obrazech jejím obecným a statickým symbolem, jejich zjevení na plátně, začleněné do „dramatické“ akce, není ve skutečnosti víc než dílčí akcident. Úzkost, již jmenují, je tak jen chvilková, odpovídá jediné etapě v širším ději – jenž je tu jistě spíš rozvojem myšlenky než příběhem – a ztrácí tak jaksi na mnohovýznamnosti (a na samostatnosti), co získala na dynamismu.

Někdy jen montáž sama sblíží vzdálené prvky, které tak složí nečekaný obraz. V Lesterově filmu *Butch a Sundance – raná léta* dojde k „nahodilému setkání“ přes hranice dvou sekvencí: když na záběr Sundance Kida, koulejšího se po zemi v oblacích skořicově hnědého prachu, naváže záběr klobouku téže barvy, jenž se zdá uhánět sám napříč mlázím, prodlouží předešlý děj nepředvídaným echem a zároveň zahájí nový. Už autoři *Andaluského psa* založili na tomto principu jeden ze svých zvlášť šťastných nálezů: náhlý pád zraněného hrdiny, který začne v pokoji a v následujícím okamžiku (a záběru) skončí v neznámém parku, potom co ruka padajícího přejede po zádech sedící nahé ženy.¹¹⁾ Orson Welles dosáhl v *Cizinci* podobného účinku v rámci jediné záběru: kamera opouští ustrašeného zločince, jehož po přistání v newyorském přístavu vyslychají celníci, a zvedá se podél dřevěného lešení až na vrchol, nad noční přístav, kde se zastaví na přízračném – a výhružném – zjevení neznámého muže, jemuž doslova přepažilo tvář široké prkno. Buñuel sám vytvořil obdobný šok v *Zapomenutých*,

11) Podobně rozbitou kontinuitu, jejíž užití zesoustavní Resnais v *Marienbadu*, uplatnil předtím Keaton ve svém filmu *Frigo jako Sherlock Holmes*.

když v témže plánu nechal sklouznout kameru z napadeného slepce na kvokající slepci.

Princip takových „koláží“ ve skutečnosti splývá s obecným principem výstavby filmového časoprostoru. Odtud i častý výskyt podobných „šoků“ v komerčních filmech. Pouhé rozstříhání sekvence do záběrů stačí dát jejím prvkům relativní autonomii; i když je spojuje vnitřní soudržnost, díky střihu jí unikají a navazují spolu „vyšnuté“ vztahy podobné vztahům deštníku, šicího stroje a pitevního stolu v Lautréamontově „vzorovém“ obraze.¹²⁾ V Tatiho filmu *Můj strýček* vyvstane z hrdinova nedělního bloudění pod vlastními okny také nahodilé setkání zelené kropicí konve, již jakýsi opilec zapomněl na kraji chodníku (a k níž se kamera obsedantně vrací v prostrizích), hromady bílých košil v hrdinově náručí a červené kulečnickové koule, řítící se Tatimu vstříc z bistra právě ve chvíli, kdy sem vchází. Ve starém francouzském filmu *Paris-Béguin* od Augusta Geniny dá podobně „analytické“ rozvržení akce do záběrů povahu koláže prosté divadelní zkoušky; různé skupiny techniků snažících se napodobit bouřku – jedna cloumá plátem vlnitého plechu, jiná hlučně tahá sem a tam vozík s velkým tlouštíkem – před námi díky svému oddělení montáží skládají náhle odreálněnou, málem kafkovsky tajemnou a groteskní vizi.

Střih se podobně podílí na jedné z nejuhrančivějších pasáží Langovy *Závěti doktora Mabuse*, působící tentokrát co pozoruhodná parafráze snu (jejž připomínal už Langův *Doktor Mabuse, dobrodruh*). Jde o epizodu zaplavené kanceláře, kde ústřední pár málem zahyne za to, že odhalil tajemství „neviditelného“ – ve skutečnosti neexistujícího – Šéfa zločinné organizace. To, čemu sekvence vděčí za svůj snový charakter – nebo prostě za svou básnickou svébytnost –, kromě podivnosti akce a prvků, jež ji skládají (pokoj naplnitelný vodou, Šéf simulovaný fonografem a kartonovou siluetou za závěsem, odkud „mluví“), je i eliptická a dramaticky stupňovaná prezentace děje v krátkých útržcích oddělených od sebe více méně dlouhými intervaly (během nichž se odehrává jiný děj): stoupající hladina vody, vzrůstající panika obou milenců, bloudění fonografu a lepenkové siluety, čím dál víc promáčené vodou, napříč dekorací... Záběr na siluetu ztroskotanou definitivně v koutě, kde uvízla v záhybech záclony, je sám o sobě celou dramatickou peripetií.

I když filmový surrealismus nemůže být jiný než dynamický, neznamena to jistě, že splývá s běžným filmovým vyprávěním. V citované „snové“ sekvenci i v *Andalusském psu* je „příběh“ – drama – ve skutečnosti rozvojem lyrické myšlenky, žijícím z trvalého **konfliktu** mezi narativní formou a tím, co skutečně skrývá: pouhý sled vizí.¹³⁾ Tento princip, který znali už první filmoví komici a jehož systematické užití známe jak od Buñuela nebo Herzoga (*Signál k životu*) tak z Resnaisova *Loni v Marienbadu*, byl co možná názorně předveden Erikem Duvivierem v krátkém snímku podle Ernstovy *Stohlavé ženy*. Zcela v duchu tohoto románu v kolážích, složeného jen z lepených ilustrací k pomyslnému ději, se režisér omezil na trojrozměrnou rekonstrukci původních koláží,

12) „Je krásný jako vtažitelnost drápů u dravých ptáků; nebo jako nejistota svalových pohybů v ranách na měkkých částech těla; nebo spíš jako opakovací past na krysy, kterou každé chycené zvíře vždy zas natáhne, takže může chytat do nekonečna a fungovat i schována pod slámou; a obzvláště jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole!“ Comte de Lautréamont, *Zpěvy Maldororovy*. Praha 1967, s. 210.

13) Viz též: P. Adams S i t n e y, *Cinéma graphique et cinéma subjectif* (Grafický a subjektivní film). In: *Cinéma dadaïste et surréaliste* (katalog výstavy). Musée national d'art moderne, Paříž 1976.

oživených několika spasmatickými záchvěvy.¹⁴⁾ „Akce“ tu – od obrazu k obrazu – nepostupuje pouze trhaně; také se zas a zas vrací k počáteční nehybnosti, vlastní ilustracím co pouhým **podkladům** ke snění, jež je de facto oživuje jen zdánlivě, víc potenciálním než skutečným pohybem. Spíš než nový vitální dynamismus je surrealistická imaginace jeho symbol, projev touhy po něm, opřený jen o statické uhranutí obrazem. Třebaže jde o extrémní příklad, Duvivierův film zřetelně vyjevuje některé rozpory surrealismu obecně: projekt rozšíření oblasti možného naroubovaný na romantický kult nemožného, snaha spojit imaginární a skutečné prohloubením jejich vzájemné distance.

V této konvulsivitě se filmový surrealismus skutečně poněkud blíží surrealismu v malířství. Ani obrazy Toyen nebo Reného Magritta nejsou zcela nehybné: i v nich vzniká potenciální pohyb díky různým možným dějům, jež obrazy napovídají naší představivosti. Základní nehybnost obrazů je nicméně významná; není jen záhadou, již se snažíme proniknout svým výkladem, je i jedinou jistotou, k níž se přitom nepřestáváme vracet. I ten nejsurrealističtější film naproti tomu vnímáme jako skutečný, nezvratný proud akcí a událostí (Duvivierův samosebou vyjímaje). Tuto nezvratnost relativizujeme až dodatečně, když si vybavujeme její „nedramatické“ prvky: trhliny v dějové návaznosti, samostatný lyrický účín jistých záběrů (sekvencí), vnitřní korespondence mezi obdobnými rekvizitami, gesty, motivy; jak odhaluje svou strukturu, mění se zčásti film sám z prchavého defilé v nehybný objekt. Mají-li být skutečně příznačné, musí se ovšem jeho „strukturní“ prvky samy podílet na jeho průběhu. Myslím tu zejména na „korespondence“, jež dnes kritika tak často vyhledává v nejbanálnějším filmovém zboží. Pokud jsou jen spekulativními vztahy, jimž neodpovídá nic v konkrétním fungování filmu **v čase**, během projekce, jsou fatálně mrtvou literou.

Prostor a prostory

Zároveň s časovou kontinuitou – ať má či nemá narativní povahu – buduje každý film i obraz jistého prostoru. Řada takových prostorů, oživených a „osvětlených“ dějem a pohyby kamery a zároveň trvale unikajících našemu pochopení (vidíme z nich jen fragmenty, jež je často skládají co opravdovou koláž), má vlastní tajemství, často blízké tajemství prostorů ve snu. Tvoří tak ovšem i další pouto mezi filmem a surrealistickým malířstvím. V dávném filmu *Peníze nebo život* s Voskovcem a Werichem se jedna z nejrozkošnějších – a nejpošetilejších – scén zdá odehrávat v kloboučnickém krámku uprostřed polí: stačilo to k tomu, aby v mládí otřásla mým vnímáním neméně než první spatřené obrazy Maxe Ernsta nebo Jindřicha Štyrského. Záhadný vchod do kláštera, kde otálíme na konci Bertolucciho *Konformisty*, za zvuku starého chraptivého gramofonu, má pro film stejný význam jako nejdramatičtější dějové pasáže; zároveň hmatatelné a navždy neproniknutelné tajemství, jež přidává k „sdělení“ díla, tlumí rovněž trochou kafkovského stínu naivní jas jeho politického poselství.

Onirismus filmových prostorů je jistě opět dynamická vlastnost; stejně jako v deko-

14) Japonec Šudži Terajama postupoval podobně ve své krátkometrážní poctě *Zpěvům Maldororovým*. Dal by se tu citovat i jiný různec chvějivých obrazů, Paradžanovův film *Barva granátového jablka*, kdyby nebyl zároveň tak vzdálen surrealismu svou duchovností, jakkoli „folklórní“.

racích samých spočívá v procesu, v němž nám jsou odhalovány – ať jde o děj nebo jen o pohyb kamery – a jenž, jak už řečeno, je může doslova vytvářet (nebo skládat) před našima očima. Celá zápleтка *Kvintetu* Roberta Altmanna je tu svým způsobem jen proto, aby působivě osvětlila konstrukci ledem pokryté věže, jednu z nejprízračnějších „dekorací“, které nám kdy film ukázal; a když se na začátku Leoneho *Tenkrát na západě* Jason Robards v mexické taverně přiblíží k nálevnímu pultu, namíří svůj kolt na barmana a nařídí mu zbavit ho pout, je to zas především způsob, jak upozornit na scénérii taverny, „snově“ přeplněnou předměty a těly tak, že by tu prošla nepozorovaně i vražda...

Mezi současnými filmaři patří jistě k nejinspirovanějším tvůrcům prostorů John Boorman. Jeho film *Bez okolku* před námi scénu za scénou tká hyperreálnou a matoucí tapisérii Ameriky ze zlého snu, zhuštěnou do jediného imaginárního města. V *Kacíři* se v jistém smyslu mění ve snový prostor celá planeta; dřív než z něj vyčteme příběh (či spíš protokol) o „kacířových“ zločinech, je film jen kyvadlovým pohybem mezi vrcholky etiopských hor a newyorských mrakodrapů, jež se metaforicky shlížejí jedny v druhé.¹⁵⁾ Na jednom i na druhém protipólu se tento pohyb pravidelně mění v sestup – jednou ke dnu spár ve skalách, jednou k vozovce na úpatí buildingů. Čas se tu doslova vrhá do prostoru, bez přerývu mezi svým tékáním a situacemi – obrazy –, jež před námi vyrůstají ze země při každém přistání.

Zpochybněná skutečnost

Surrealismus je jistě víc než jisté pojetí obrazu; je to celý postoj ke skutečnosti, jehož je obraz jen jedním – třeba privilegovaným – výrazovým prostředkem. Popíraná a proměňaná vystavená skutečnost má v projevech surrealistů tutéž důležitost jako nezvyklé osvětlení, jež na ni vrhají. Pro pražské surrealisty let padesátých a šedesátých (skupina UDS) byl dokonce projev významný jen konfliktem reality s imaginací, v němž imaginace odhaluje skutečnou povahu věcí; dávali tak přednost Formanovým krutým reportážím z režisérova prvního období, od *Konkursu* po *Lásky jedné plavovlásky*, před poněkud mondénní fantazií Věry Chytilové, která měla naopak velký úspěch u jejich francouzských kolegů. Jiní si v podobném duchu – ne-li ve jménu týchž hodnot – už dřív cenili víc *Upíra Nosferatu* než *Kabinetu doktora Caligariho* a Feuillada víc než Mélièse. Počínaje *Andaluským psem* se imaginace dovolává reality – a naopak – u Buñuela samého: jsou to právě prosté, téměř banální záběry – skupina pánů procházejících parkem, prádlo vyletující do noci z okna vily –, které patří ve filmu k nejpodmanivějším. Obdiv pražských surrealistů ke kurióznímu *Divokému oku* (Meyers, Maddow a Strick, 1961) podobně nepatřil vágně psychoanalytickému dějovému rámci, ale dokumentárním záběrům, jež rámoval, odhalujícím skryté fantastično každodennosti metodami filmu-pravdy.

Případ tohoto snímku není nepodobný případu *Paralelní cesty* (Ferdinand Knittl, 1961), jednoho z mála filmů, jež získaly jednoznačný obdiv Bretonovy poválečné skupi-

15) Viz: Jean-Loup B o u r g e t , *Des techniques maîtrisées* (Zvládnuté postupy). „Cinéma d'aujourd'hui“ 14, 1979, podzim. – Celé číslo je věnované aktualitě amerického filmu.

ny. Oba filmy nepojí jen inspirované užití dokumentů – v případě *Paralelní cesty* archivních –, ale i jejich celková podoba: forma „metafysického“ pátrání, jehož předmětem je samo tajemství života. Tázavý charakter je i tím, co dává obrazům obou filmů – hlavně druhého – tajemství nezávisle na jejich obsahu. Tajemství tu znovu plyne především z pohybu; nejenom vnějšího, ale i z dynamické podstaty obou děl co volného „proslovu“, jehož rozvoj postupně vytváří svůj vlastní předmět.

Přes častá opačná tvrzení není filmový surrealismus pouhou rekonstrukcí snu (nebo podobných stavů): je „textem“ bez předem dané předlohy, myšlenkou vynalézající svobodně sebe samu. Až hotový film, a v čistě analogickém smyslu – asi jako mohly být automatické texty nazvány „psanými sny“¹⁶⁾ –, může tak být porovnáván se snem: jakožto „natočený sen“, jenž má daleko k reprodukcí snové imaginace, ale blíží se jejím mechanismům ve svém vlastním, specificky filmovém fungování. Surrealistická plátna mají ostatně v tomto ohledu podobnou povahu. Specifická moc filmu je nicméně v jeho schopnosti vepsat svůj vnitřní dynamismus do vnější formy díla, do pohybu jeho obrazů samých.

Všechn surrealismus, převáděný často na pouhé objekty touhy určitého typu (někdy i svými přívrženci), je definován hlavně svou dynamikou: způsobem, jakým jde za vytouženým objektem, stejně jako způsobem, jímž si jej vybírá a jímž obecně zkoumá skutečnost, hlavní objekt své touhy – či lépe jímž ji uvádí v pochybnost. Nezapomeňme, že dřív než formulkou je surrealistický obraz formou kritiky; spíš než v metodách, na něž byl redukován – koláž nebo „nahodilé setkání“ –, spočívá v objevu skrytého, reálnějšího obsahu za konvenčním znakem a v „podvratnosti“, jež odtud vyplývá. Film jako *Malé životní etudy* Boba Rafelsona má v jistém smyslu k surrealismu (zejména k jeho kolážím) stejně blízko jako nejinspirovanější „vizionářské“ snímky: autoři konstruují po celý film situace jen proto, aby jim vzápětí dali nečekaný smysl, až postupně vyloučí všechna dramaturgická (a ideologická) schémata, v nichž by mohli zakotvit své znepokojení. Ve spojení s tradičnějšími „žánry“ najdeme jistě týž princip u Hitchcocka a zejména u komiků, z nichž jeden, W. C. Fields, jej využil rovněž jako zbraně proti komedii samé (*Kořenovi stejnou šanci nikdy nedávej*).

Princip vede na druhé straně až k Buñuelovi. Režisérův surrealismus, mnohem méně vizuální (smyslový) než u jeho dočasného spojence Dalího (vzácné buñuelovské „vize“ mají všechny něco aplikovaného a chtěného¹⁷⁾), není jen těsně svázán s rozvojem v čase, hlavně počínaje *Andělem zkázy* (jehož předobrazem, pravda, jsou už jisté dialogy *Zlatého věku*); jeho vlastním nástrojem je rovněž klamavá – ne-li mystifikátorská – hra s divákem, perfidní váhání sekvencí a záběrů mezi různými rovinami reality (vjem a představa, přímá a symbolická řeč) fungující zároveň jako „kritika světa“ a jako provokace diváckého úsudku, ve snaze přimět diváka k aktivní spolupráci. Tato specifika, pravda, zůstala dlouho nepovšimnuta. Většina kritiků, ať byli pro Buñuela, nebo proti němu (řada z nich ostatně vystřídal obě stanoviska), hledala režisérův surrealismus jen v jeho tématech; ironické zacházení s těmito tématy, jediné podstatné, jim

16) Viz: Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve* (Surrealismus a sen). Paříž 1974.

17) V krátkém dokumentu *Une petite confession filmée* (Malá filmová zpověď) říká Buñuel sám, že kdyby nebyl filmařem, nechtěl by být malířem, ale spisovatelem. Za pozornost stojí i to, že se pro svůj debut sice spojil s malířem, zahájil nicméně svou dráhu tím, že na plátně osobně rozřízl oko, jako by všechno malířství chtěl potlačit v zárodku.

unikalo tím víc, že je Buñuel dovedl uplatnit i proti surrealismu, jehož klasické postoje nakonec převrátil na hlavu. Což mu naštěstí nezabránilo inspirovat další filmy v témž duchu jako pozoruhodný snímek Roberta Benayouna *Seriózní jako slast*.

Vyvstává před námi evidentní fakt: spíš než v plnosti obrazu, z něžž se snadno stane pouhá vycpávka, spočívá surrealismus jen v prázdné otevřenosti, v obnově disponovanosti světa i pohledu, jemuž jej vystavujeme. Ve filmu, vzhledem k prchavosti filmových záběrů i k jejich časové dimenzi, nakonec tato otevřenost splývá s mizením, se zvláštním způsobem stírání obrazů (a objektů), jenž vnáší do skutečnosti obraznost a touhu jako dynamickou **nepřítomnost**. Je pravda, že obdobná nepřítomnost se otvírá i v každém inspirovaném obrazu, stejně jako k nám z každé hlubší básně mluví především ticho: autentická obraznost, ať se vyjadřuje jakýmkoliv jazykem, je především skokem do prázdna a do neurčenosti, bez něhož není možné dobrodružství. Sebespecifičtější surrealistický film se v tomto ohledu ničím zásadně neliší od surrealismu malířů, k nimž ne náhodou patří vedle Dalího i Miró.

Příkladná nepřítomnost ostatně do reality vniká i následkem excesivního „vycpávání mezer“ – zejména, není-li exces záměrný: v nejlepších filmových horrorech z třicátých let (*Ostrov dr. Moreaua*, *Bílý Zombie*) stejně jako ve zvlášť monstrózních technicolorových podívaných z let čtyřicátých a padesátých, u Hitchcocka jako u Makavejeva nebo v *Robertě* Pierra Zuccy (podle próz Balthusova bratra Klossowského) se skutečnost náhle řítí do spásného prázdna právě díky kaširované přetíženosti podívané, nebo lépe díky napětí mezi ní a „vlastní“ skutečností. Specifický přínos filmu v oblasti, jíž se zabýváme, spočívá nicméně v „prázdném“ vidění. Dokonce i u Duviviera, přes relativní zdařilost jeho „přetížených“ vizí, má nejvíc básnické autenticity film, který vychází z Michauxových zkušeností s hašišem a je mimořádně oproštěný...

Pátrání po ničem

Od jisté doby je imaginace básníků posedlá prázdnom s novou naléhavostí. Prázdno není jen východiskem obrazů, je v jistém smyslu i jejich vyústěním, v téže míře, v níž dnes imaginace sama pozbyla značnou část svého kreditu. Po tom, co se ukázala být iluzorní i moc měnit svět, již jí přirklí surrealisté, stalo se imaginárno v tomto navždy reálném světě znovu pouhou možností, pokusem o proměnu, jenž přidává k existujícímu jen nové osvětlení, než se v něm rozplyne. Pátrání odhaluje jen nemožnost rozhodujícího zjevení, jedinou možnou formou surrealismu se dnes zdá být „prázdný“ rozvoj surrealistické sensibility (nebo jejích rudimentů) mimo všechn voluntaristický program. Což konečně není tak málo: stejně jako lze prožít pátrání plně i tehdy, je-li ve skutečnosti bez cíle, může vést bezcílný rozvoj imaginace k novému – a „pozitivnímu“ – vnitřnímu obsazení přítomnosti (spíš než „zářivých zítřků“). Celkové zaměření se změnilo, ale intenzita se jen přemístila.

Změna je nicméně zřejmá, ve filmu jako jinde. Je příznačné, že magrittovská vize se u Wenderse jen mihne v pozadí záběru (viz výš) a ve filmu, který je v režisérově díle sám okrajový. Ještě příznačnější je, že obrazy míjejí právě tak prchavě i u Felliniho: tak nejtajemnější vize *Romy* – skřetovská postava se zmítá v louži poblíž hořící skříně –, která sice před námi vyvstane v reálu temné uličky, není však o to méně zábleskem

nevšedního vprostřed trvajících každodennosti.¹⁸⁾ V pozoruhodné *Ženě odnaproti* Hanse Nevera se různorodé skutečnosti už ani neskládají do obrazů, jen naznačují jejich možnost: vitríny míjených obchodů neutvoří zázračné setkání, ale opakují se na způsob vizuálního koktání, rozsvícené lampy a lustry za skly neviditelných oken osaměle visí v noční tmě jako amputované pahýly zmizelého světa.

V jistém smyslu se imaginace v současném filmu prezentuje jako tázání, které přežilo svůj objekt. Vzhledem k nemožnosti transcendence, metafyzického přesahu reálných daností, se filmaři a jejich kamery zabydlují v trvalém očekávání, do reality vnášejí tajemství – ne-li smysl – jen samo jejich těkavé bloudění světem. Objekty naproti tomu smysl přestávají nést zároveň s antropocentristickými perspektivami, které určovaly jejich místo ve světě: pozornost kamery, u Antonioniho stejně jako u Wenderse, se soustavně přesouvá k „okrajovým“ zónám a k bílým místům skutečnosti, až dosud považovaným za bezvýznamné a okupujícím náhle sám střed scény; člověk se svou věčnou potřebou příběhů je odtud zároveň tlačěn k okraji jako pouhý svědek mlčení světa i svých vlastních závratí. Nemluvím v metaforách: toto přesouvání zájmu se projevuje zcela konkrétně, záběry ve vztahu k běžným významovým osám záměrně tak decentrovanými, že dávají jaksi celý svět do závorek. Aspoň jeden příklad, shrnující emblematicky řadu dalších: záběr z Antonioniho *Noci*, v němž se Jeanne Moreau, vprostřed bloudění nedělním městem, při němž ji svět doslova obléhá svým prázdnotou, zjeví náhle jako drobná silueta na úpatí rozlehlé bílé fasády, viděné z nadhledu a zabírající celé plátno.¹⁹⁾ Tato „mezerovitá“ scénografie, jak si povšiml Pascal Bonitzer, „není určena k tomu, aby vplynula do **totálního obrazu**, v němž by jednotlivé zlomky našly místo. (...) Od záběru k záběru tu přetrvává napětí, jež příběh neodstraňuje, které přesahuje vyprávění a plyne z úhlů záběrů, jejich rámování, z výběru objektů a rytmů, zdůrazňujících naléhavost jistého pohledu (...), v němž filmařskou praxi zpochybňuje a provází němé tázání po jejím účelu.“²⁰⁾ Za sebe bych dodal, že toto tázání – stejně jako přesahuje tázání po filmu samotném – je rovněž očekávání: prázdno dožadující se zaplnění, které nepřichází, a označující tak zároveň potřebu smyslu a jeho nemožnost.

Místo aby dál produkovali obrazy a vize „jakoby nic“, autentičtí následníci surrealistů, zdá se mi, se dnes ptají po smyslu imaginace samé. Už u Felliniho, Antonioniho, Tatiho – a Buñuela v jeho posledních dílech – jde takové tázání ruku v ruce s tvorbou osobního obrazu světa. Robert Altman i Woody Allen (nemluvě ani o filmařích francouzské Nové vlny), třebaže se ještě chytají posledních „antropomorfních“ jistot, jsou už filmaři otevřené krize; podobně Marco Ferreri nebo Carlos Saura, u nichž se plnost a prázdno, výstavba obrazů a jejich současné stírání – trochu jako v literatuře u Borgese, hlavně pokud jde o Sauru – spojují v jakési „neznělé“ imaginárno. Pro ty,

18) Záhadná vize je jistě zároveň reálná, respektive „možná“; skřet je ostatně jen černě oblečené dítě.

19) Vize tohoto typu se objevily i ve westernu: *Střelení* Monteho Hellmana nemluví o ničem jiném než o fascinaci, již prázdno – v tomto případě poušť – působí na člověka, až se pro něj stává nejparadoxnějším vězením. Ve filmu *Pád* Ruy Guerry a Nelsona Xaviera se v jediném „decentrovaném“ záběru spojují dva aspekty současného odlidštění světa, metafyzický a sociální. K zmlácení odboráře podnikovou milicí tu dojde zároveň na kraji pustého staveniště a v rohu plátna, u zídky, která scénu prakticky zakrývá, až na gesta milicionářů. Stejně jako ze středu světa, je tu člověk vypuzen ze středu vlastních Dějin.

20) Pascal B o n i t z e r, *Décadrages* (Vyrámování). „Cahiers du Cinéma“ 1978, leden (č. 284).

kdo přijdou po nich, pro Wenderse jako pro Marguerite Durasovou, bude už krizový stav přirozený; „nemožnost imaginárna“, k níž dospěli jejich předchůdci, se jim stane výchozí daností, kterou se jim zároveň podaří překonávat – a právě proto, že ji nejprve konstatují, bez ctižádosti ji napravit.²¹⁾ Imaginace „nepřítomnosti“ – nebo nulového stavu –, k níž dospívají, je zároveň spíš než s klasiky surrealismu sblížuje s malíři jako Edward Hopper nebo Leonardo Cremonini, jejichž dílo samo nezapře vliv filmu. I tady jistě filmaři přidávají k vidění malířů – k nimž mají někdy blízko, aniž to vědí – nový dynamismus: v příkladně „hopperovských“ *Prstech* Jamese Tobacka dává syrové běli a „okrajovosti“ domovního schodiště, kde film vyústí do ubohé vraždy, výmluvnost i jízda napříč temnou hotelovou chodbou, která vraždě předchází a tvoří k ní účinný kontrast.

Přímé předchůdce takových „frustrovaných“ vizí je ostatně možná nutné hledat mezi fotografy. Počínaje těmi, kteří se pohybovali v surrealistických kruzích: první přesuny kamery k „bezvýznamným“ okrajům – k nepřítomnosti smyslu, jež nutí znovu jej hledat – lze najít ve fotografické tvorbě Wolse, Jindřicha Štyrského nebo Paula Nashe, stejně jako u Jiřího Severa (1904 – 1963), jehož některé cykly, podobné filmům v zárodečném stavu, jsou už inspirací značně „wendersovské“. Je pravda, že stejně jako u současné fotografie, kde „frustrovaný lyrismus“ vytvořil celý proud, se „vyrámované“ pohledy u těchto autorů od svých filmových protějšků také kuriózně liší: působí pesimističtěji než z filmového plátna, kde obdobné projevy mají sklon inspirovat méně jednoznačnou, morálně odstíněnější „lekcí“.

Není to jen proto, jak by se mohlo zdát, že frustrovaný pohled patří ve filmu k fiktivnímu ději, a nepůsobí tak jako přímé svědectví o světě; specifika filmu tu znovu spočívá hlavně v jeho dynamismu a v jeho nerozlučném sepětí s časem. Neboť je-li čas, ve svém trvalém úprku, první příčinou žravé přítomnosti prázdna všude kolem nás, je-li sám naším nejhlubším zraněním, je rovněž tím, co nejlépe hojí: svět se mění už tím, že ho vnímáme v pohybu, prázdno nachází transcendenci už v procesu svého odhalování. Film ve svých nejlepších chvílích není ničím menším než příkladným připomenutím této naší krajní – a zřejmě jediné – šance.

(Psáno – francouzsky – v únoru 1980)

Původní verze této stati vyšla pod názvem *De l'image au regard: les peintres de l'imaginaire et ses cinéastes* v časopise *Positif* (roč. 7 – 8, 1990, č. 353 – 354, s. 68 – 77).

21) Durasové se to ostatně podaří jen tehdy, když svou filmovou sensibilitu oddělí od literárních klišé vlastních jejím knihám. Záměrně tu jinak nechávám stranou „avantgardní“ filmy, ať z amerického undergroundu nebo z německé „nové školy“ (od Fassbindera po Strauba): jednak jsem jich moc neviděl, jednak se mi zdá, že jejich **programový** modernismus jim většinou předem bere všechnu skutečnou aktuálnost.

Filmy citované v textu:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Barva granátového jablka* (Cvet granata; Sergej Paradžanov, 1969), *Bez okolků* (Point Blank; John Boorman, 1967), *Bílý Zombie* (White Zombie; Victor Halperin, 1932), *Butch a Sundance – raná léta* (Butch and Sundance: The Early Years; Richard Lester, 1979), *Cesta do Nemožna* (Voyage à travers l'Impossible; Georges Méliès, 1904), *Cizinec* (The Stranger; Orson Welles, 1946), *Divadlo pana a paní Kabalových* (Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal; Walerian Borowczyk, 1967), *Divoké oko* (The Savage Eye; Ben Maddow – Sidney Meyers – Joseph Strick, 1961), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1921 – 1922), *Ďábelský nájemník* (Le Locataire diabolique; Georges Méliès, 1908 – 1908), *Frigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock, Jr.; Buster Keaton, 1924), *Frigo na mašině* (The General; Clyde Bruckman – Buster Keaton, 1926), *Frigo obětní beránek* (The Goat; M. St. Clair, 1921), *Frigo plavčík na sladké vodě* (Steamboat Bill Jr.; Charles Reisner, 1928), *Chaplin v zastavárně* (The Pawnshop; Charles Chaplin, 1916), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Kořenovi stejnou šanci nikdy nedávej* (Never Give a Sucker an Even Break; W. C. Fields, 1941), *Kvintet* (Quintet; Robert Altman, 1979), *Larry v Mexiku* (The Sleuth; Larry Semon, 1921), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Lovcova noc* (The Night of the Hunter; Charles Laughton, 1955), *Malá filmová zpověď* (Une petite confession filmée), *Malé životní etudy* (Five Easy Pieces; Bob Rafelson, 1970), *Mořská hvězdička* (L'Etoile de mer; Man Ray, 1927), *Můj strýček* (Mon oncle; Jacques Tati, 1958), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Ostrov dr. Moreaua* (Island of Lost Souls; Erle C. Kenton, 1933), *Pád* (A Queda; Ruy Guerra – Xavier Welson, 1977), *Paris-Béguin* (Auguste Genina, 1931), *Paralelní cesta* (Ferdinand Knittl, 1961), *Peníze nebo život* (Jindřich Honzl, 1932), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prsty* (Fingers; James Toback, 1978), *Roberta* (Roberte; Pierre Zucca, 1977), *Roma* (Roma; Federico Fellini, 1972), *Sausage City* (Adam Beckett, 1974), *Seriózní jako slast* (Sérieux comme le plaisir; Robert Benayoun, 1975), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1967), *Snědené obzory* (Les Horizons mangés; Wilhelm Freddie), *Sny na prodej* (Dreams That Money Can Buy; Hans Richter, 1947), *Stohlavá žena* (La Femme 100 têtes; Eric Du-vivier, 1967), *Střelení* (The Shooting; Monte Hellman, 1979), *Šarlatové písmeno* (Der scharlachrote Buchstabe; Wim Wenders, 1972), *Tři jsou houf* (Three's a Crowd; Harry Langdon, 1927), *Šlapy, šlapy, šlap* (Tramp, Tramp, Tramp; Frank Capra – H. Edwards, 1926), *Tenkrát na Západě* (C'era una volta il West – Once Upon The Time in the West; Sergio Leone, 1968), *1941* (1941; Steven Spielberg, 1979), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Vymítač ďábla II., Kacíř* (Exorcist II, The Heretic; John Boorman, 1977), *Yolanda a zloděj* (Yolanda and the Thief; Vincente Minnelli, 1945), *Zabriskie Point* (Zabriskie Point; Michelangelo Antonioni, 1970), *Záchranný člun* (The Lifeboat; Alfred Hitchcock, 1944), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1930), *Zpěvy Maldororovy* (Marudororu no uta; Šudži Terajama, 1977), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975), *Žena odnaproti* (Die Frau gegenüber; Hans Noever, 1972).

Petr Král (1941)

Absolvent FAMU a University v Nanterres, od r. 1968 žil v Paříži. Léta byl členem redakce časopisu Positif; filmu, kromě řady článků a studií, věnoval tři knihy: sborník *Karel Teige a film* (Praha 1966) a dva svazky o filmové grotesce, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (Groteska čili Morálka šlehačkového dortu, 1984) a *Les Burlesques ou Parade des somnambules* (Komici čili Přehlídka náměsíčných, 1986). Oba svazky vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

(Adresa: Počernická 7, 100 00 Praha 10 – Strašnice)

SUMMARY

FROM IMAGE TO VIEW

Petr Král

The article deals with the mutual relationship between film, surrealism and surrealist painting. It presents a number of affinities, especially in the genre of slapstick or cartoon: gags similar to collages and „incidental encounters“ („rencontres fortuites“) are found. The study also stresses the differences and the fact that film stands to surrealism at its closest if it does not imitate it but develops its own poetry. It was this very poetry of film that influenced surrealism.

The specific character of the film lies in its dynamism (even in cases of the closest contact between film and surrealism) and the images are created and presented gradually in time and develop constantly. This is how vision is dramatized and made relative to its symbolic meanings. The surrealist spirit is presented in film not only through image, but also in the dramatic structure, that keeps a spectator alert by confusing his conventional reception of the world and traditional narrative clichés (e. g. recent films by Buñuel, Bob Rafelson's *Five Easy Pieces*).

In contemporary film, the surrealist imagination has been replaced by imagination of the void to some extent. This search for the mysteries and intrinsic meaning of things is sceptical of itself and aware of its own vanity and of the absence of the object to search. From Antonioni and Fellini to Monte Hellman or Wim Wenders, the search issues into „decentralized“ views where the human being is expelled to the very edge of his own world. The camera discovers the white areas of reality and incidental, self-erasing clusters of gestures, things and situations instead of the „full“ views.

Some modern photographers, for example Jiří Sever or Wols, seem to be precursors of film-makers. Compared to their pictures, the films give a „more positive“ impression. The dynamic dimension of film heals somehow the transient character of things, which belongs not only to our own destiny but to all film imagery.

Translated by Helena Tampierová

Úvodem k článku Stephena Lowryho

Němečtí badatelé si v různých úvahách o situaci filmové vědy v jejich zemi nejednou stěžovali na nedostatek skutečně odborných publikačních orgánů, v nichž by mohly být soustředěně probírány a prodiskutovávány rozličné otázky teorie a historiografie filmu. Donedávna jim byl k dispozici jen jeden filmový časopis, jemuž plně přísluší označení „odborný“: feministicky orientovaný půlletník *Frauen und Film*. Na sklonku roku 1992 se ovšem objevila první čísla několika nových periodik, jež aspirují na zaplnění zmíněné „mezery“. Především historiografickým otázkám se chtějí věnovat časopisy *Film und Kritik* a *FILMEXIL*, programově širokým záběrem se vyznačuje *Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*.

Časopis *Montage/av* vychází péčí berlínské Společnosti pro teorii a historii audiovizuální komunikace, mezi jeho vydavateli figurují známá jména jako Hans J. Wulff (mj. editor několika sémiotických sborníků) nebo Peter Wuss (patrně nejproslulejší filmolog [bývalé] NDR). Počítá se s půlroční periodicitou, druhé číslo se má objevit v květnu 1993. Aforisticky formulované úvodní prohlášení vydavatelů poukazuje na „montážní“ povahu časopisu; má se v něm propojovat řada rozličných prvků: problematika domácí i mezinárodní, teorie i historie, výzkumy filmů „pro kina“ i výzkumy televize a obecněji audiovizuální kultury, zřetel k umění i zřetel k populární kultuře, přístupy „vnitrodisciplinární“ i interdisciplinární, návaznost na hermeneutiku i budování poznávacích modelů, zájem o tvorbu i zájem o recepci. V rámci vytváření interdisciplinárních vztahů se zvlášť zdůrazňuje sepětí s takovými obory, jako je psychologie, kulturologie, kognitivní věda, teorie jednání nebo nauka o textu.

V zatím vydaném prvním čísle, zahrnujícím původní práce i překlady studií renomovaných badatelů ze zahraničí (David Bordwell, Jacques Aumont), se toto programové směřování zřetelně promítá. Závažné místo zaujímají příspěvky orientované kognitivně, snažící se popsat procesy, jež probíhají při vnímání a mentálním osvojování filmů (David Bordwell, Peter Wuss). Objevují se práce obecně teoretické (výklady Jacquesa Aumonta o vztahu malířství a filmu, shrnující závěry jeho ceněné knižní monografie) i rozbory jednotlivých děl z různých etap vývoje filmu (Hans J. Wulff analyzuje funkce prostoru v jednom z raných snímků D. W. Griffitha). Vedle filmu se věnuje nemalá pozornost televizi jako charakteristickému fenoménu současné kultury (Heinz-B. Heller píše o estetických a politických aspektech televizního dokumentarismu, Richard Batz o struktuře francouzských televizních zpráv). Časopis obsahuje i složku recenzní, informační a bibliografickou.

Článek Stephena Lowryho (v Německu žijícího a německy píšícího Brita), který byl z úvodního čísla *Montage/av* vybrán k překladu, může být pro českého odborného zájemce užitečný vzhledem k svému tématu i ke způsobu jeho zpracování. Článek důrazně poukazuje na to, že od sedmdesátých let se v myšlení o filmu prosazuje nové „paradigma“, stavící do centra zájmu vzájemnou interakci mezi vnímatelem (divákem) a filmem. Přehledové pojetí spolu se snahou vycházet od zcela elementárních otázek pak čtenáři nezběhlému v problematice umožňuje získat celkové povědomí o nejdůležitějších koncepcích (rozdílených v řadě prací, u nás

většinou málo známých a nejednou i obtížně dostupných – v české verzi je zatím k dispozici pouze práce Christiana Metze o imaginárním signifikantu). Vedle výhod přináší ovšem Lowrym zvolený přístup i nevýhody: ne každou z probíraných teorií lze náležitě a bez závažnějších deformací zachytit v podobě několika základních bodů. Takovému zacházení se asi v zásadě nevzpírá např. proslulý článek Laury Mulveyové o vizuální rozkoši, neboť je založen na nevelkém počtu vyhoceně formulovaných tvrzení; naproti tomu třeba výklad o „sutuře“ danou problematiku zřejmě zjednodušuje až příliš.

Popis jednotlivých teorií doprovází v Lowryho článku jejich kritické hodnocení i návrh možného dalšího postupu při zkoumání interakce mezi divákem a filmem. Je sympatické, že autor své výhrady zaměřuje hlavně proti jednostrannosti, přílišné abstraktnosti a nepřiměřenému zevšeobecňování a v opozici k tomu vyzdvihuje potřebu respektovat lidskou subjektivitu v její komplexnosti a sledovat celou problematiku v konkrétních historických a kulturních souvislostech. Jeho úvahy, vycházející příznačně z dnes velmi rozšířeného pojmu diskurs, zůstávají ovšem na rovině hrubého náčrtu; místo hlubšího propracování a důkladné exemplifikace se autor v zásadě omezuje na variování několika východiskových tezí.

Petr Mareš

Články

FILM – VNÍMÁNÍ – SUBJEKT

Teorie filmového diváka

Stephen Lowry

1. Dva směry nové filmové teorie

Dva směry filmové teorie – neoformalistická, kognitivní teorie na jedné straně a post-strukturalisticko-psychoanalytická teorie na straně druhé – přinášejí dva výrazně rozdílné způsoby popisu filmového diváka. V posledních letech vstoupily tyto koncepce do často zřetelně polemických diskusí. Mám zde na mysli především útoky Noëla Carrolla v knize *Mystifying Movies* (Carroll 1988) a debatu mezi Barry Kingem (1986, 1988) a Davidem Bordwellem (1988), Kristin Thompsonovou (1988) a Janet Staigerovou (1988) v časopise *Screen*. V tomto článku se pokusím načrtnout dosah a hranice zmíněných modelů a budu uvažovat o tom, jak mohou oba směry společně přispět k pochopení problémů filmové recepce. Přitom mi půjde zejména o sledování účinku filmu i interpretační práce diváků v historickém, společenském a kulturním kontextu.

Dané koncepce pojmají vztah mezi filmem a divákem zcela odlišně. Kognitivní teorie vychází od vědomých, racionálních operací myslícího subjektu a ptá se, co dělá divák s filmem, aby mu porozuměl, resp. jak strukturace filmu porozumění umožňuje. Naproti tomu poststrukturalistické teorie vidí v diváckém subjektu především subjekt determinovaný nevědomými faktory. Ve spojitosti s tím se ptají, co dělá film s divákem. Důraz se tak klade na psychické, ideologické nebo sexuálně podmíněné účinky filmu.

Přes všechny rozdíly v přístupech, metodách a cílech nepokládám tyto modely za neslučitelné. Každá z koncepcí zahrnuje jiný a pouze dílčí aspekt problému interakce mezi diváky a filmy. Sledování filmů spočívá v rozumění i spoluprožívání, v mentálním osvojování i identifikaci, a probíhá před horizontem z různých diskursů – intrafilmových, intertextuálních a extrafilmových. V tomto rámci se aktivní porozumění na straně subjektu a ideologické účinky filmu nijak nevylučují. Z toho vyplývá, že obě koncepce se mohou navzájem doplňovat. Nelze ovšem sáhnout k prosté aditivní syntéze, nýbrž je třeba dané koncepce zařadit do obsáhlejšího rámce.

Takový rámec zatím nedodal ani jeden, ani druhý směr filmové teorie. Kognitivní perspektiva zůstává záměrně omezena na deskriptivní modely divákovy počínání a filmového stylu; poststrukturalistická teorie sice nadhazuje otázky hlubšího dosahu, často na ně ale dává jednostranné, abstraktní a zevšeobecněné odpovědi. Můj zájem se zde zaměřuje na širší hermeneutický přístup, jenž se snaží různé aspekty vztahu mezi divákem a filmem chápat jako zvláštní formu vztahu mezi subjektem a kulturou. Hermeneutika se přitom pojímá nikoli jako přibližování k prvotnímu smyslu, nýbrž ja-

ko interpretace sociální konstrukce kulturních významů. Takovýto přístup se nemůže spokojit ani s modelem prostého porozumění filmu, ani s modelem jednostranné determinace diváka filmem, resp. kinem. Spíše jde o dialektickou představu subjektu ve vztahu k textu kultury. Jsem přesvědčen, že obě uvedené teoretické koncepce mohou přispět k dalšímu rozvoji různých aspektů tohoto přístupu. Zdůrazňuji, že přitom jde o **přístup** a ne o hotovou teorii, i když na závěr podám několik poukazů na to, jakými cestami by se kulturní hermeneutika filmu mohla ubírat.

2. Kognitivní a neoformalistické teorie

Do rubriky „kognitivně-neoformalistické teorie“ by bylo možno zařadit rozličné práce; zaměřuji se zde především na směr, který rozvinul Bordwell se svými spolupracovníci (Bordwell 1985, Bordwell/Thompsonová 1979, Bordwell/Staigerová/Thompsonová 1985). Jako zvlášť důležitý se mi u těchto prací jeví zřetel k otázkám dějin filmové formy. Tak vznikají styčné body, které např. u experimentálně orientovaných kognitivních výzkumů chybějí. Práce Petera Wusse přináší, i když z poněkud jiné pozice, zajímavé rozšíření kognitivních teorií v ohledu na film a otevírá se – zejména prostřednictvím kategorie filmových „struktur stereotypů“ – sémantickým a hermeneutickým přístupům (Wuss 1990a, 1990b).¹⁾

Neoformalistická koncepce zkoumá, jak diváci vykonávají různé kognitivní činnosti, jejichž cílem je porozumění filmovému vyprávění. Diváci filtrují podstatné informace z velkého množství ukazovaných obrazů, dějů a věcí. Na základě těchto informací dělají induktivní závěry, sestavují hypotézy a přezkušují je. Rozhodujícím aspektem filmové formy je to, jak řídí interpretaci vyprávění. Při vysokém stupni institucionalizace a konvencionalizace, např. v **klasickém hollywoodském stylu**, mohou k porozumění filmu přispívat nejen vzorce děje, ale i všechny formální elementy – světlo, zvuk, hudba, střih atd. Jsou to ovšem otevřené struktury – konvence, a nikoli kódy; proto mohou být na tomto pozadí chápány i inovace a odchylky (srov. Bordwell, 1992). Wuss ukazuje, že i uvnitř jednotlivého filmu jsou budovány kognitivní struktury (v jeho terminologii „perceptivně řízené hloubkové struktury“), jež se zapojují do utváření smyslu vyprávění (Wuss 1990b, 13, 1992).

Typický vzorec recepce filmu vypadá takto: V expozici jsou uvedeny postavy a jádro děje. Diváci sestavují hypotézy o dalším vývoji a eventuálním vyústění; s každou novou informací je revidují nebo nacházejí jejich potvrzení. U mikrostruktury – tedy uvnitř jedné sekvence nebo jednoho záběru – je tomu podobně. Např. v případě sekvence složené ze záběrů a protizáběrů formuje konvence naše očekávání, že po prvním detailním záběru uvidíme protizáběr, zvláště pokud jej ohlásil směr pohledu. Naše očekávání může být také zklamáno, ale i tento fakt jsme schopni interpretovat. Diváci tak **konstruují** ze syrového materiálu „syžetu“ příběh („fabuli“ ve formalistické terminologii) – (Bordwell 1985, 49nn.).

Toto vysvětlení je jasné a logické; zdá se, že nelze uvést věcné námitky. Hranice kon-

1) K mnohostranné tradici formalismu v teorii literatury a filmu srov. přehledové úvody Jamesona (1972) a Eagla (1981) a antologii sestavenou W. Beilenhoffem.

cepce jsou však poměrně úzké: Za prvé – kognitivní teorie musí odkazovat na dosavadní znalosti diváka, jež ale stojí mimo sféru explanačních možností teorie; za druhé – afektivní účinky bývají často zanedbávány nebo explicitně vylučovány z metodologických úvah (např. Bordwell 1985, 30; Ohler 1990, 44). Kognitivní psychologie se sice emocemi zabývá, avšak v teoriích filmu je otázka emocionálního účinku ještě zcela otevřená (Bordwell 1989, 32).

Ve svých neoformalistických variantách tenduje kognitivní teorie filmu k tomu, že v dosavadních znalostech diváka si všímá především zvnitřněných vzorců filmové formy. Tyto vzorce se pojímají jako automatizované a v paměti internalizované struktury dat nebo „schémata“, jež organizují zpracování informace (Ohler 1990). Elementy formy, žánry, stereotypy atd. mohou fungovat jako schémata, která diváci využívají k tomu, aby filmům porozuměli. Kognitivní teorie poukazuje ale také na to, že takové specificky filmové prvky tvoří jen část souboru dosavadních znalostí, který je aktivován pro konstruování smyslu filmu (patří k němu také „obecné znalosti o světě“ a „znalosti narace“) – (Ohler 1990, 47). Na tomto místě se kognitivní perspektiva musí otevřít problémům intersubjektivního (společenského, kulturního a skupinového) zprostředkování smyslu a vědění (Bordwell 1989, 28 – 32), jak k tomu částečně dochází v teorii schémat (Arbib/Hessová 1986). Zůstává ale otázka, zda kognitivní koncepce v teorii filmu vzhledem ke svým východiskům nelpí na zbytečně úzkém pohledu. Zejména sklon k naturalistickým vysvětlením, tendence ohraničit se vůči hermeneutickému přístupu a soustředění na racionalistické modely omezují dosah kognitivní koncepce ve vztahu k širší kulturní problematice.

Základní otázka se pojí s definicí subjektu: předmětem pro diskusi je, zda subjekt je svým směřováním relativně neutrální, k cílům obrácená, racionální bytost, která používá schémata a dosavadní znalosti pro zpracování informace a porozumění textu, nebo zda je subjekt pevně zapojen do kulturních a sociálních systémů signifikace a je určován také těmito systémy. Jestliže, jak se domnívám, platí druhé tvrzení, může kognitivní perspektiva podávat dílčí vysvětlení, jež však musí být situována do širšího kontextu, mají-li být relevantní v souvislosti s historickými, kulturními a společenskými otázkami. Tato perspektiva může přispět k vysvětlení toho, jak diváci filmy interpretují, avšak interpretace sama – ať ve formě běžného porozumění, nebo s nárokem na vědeckost – se uskutečňuje v podstatně širším rámci, kde stejně jako kognitivní procesy vystupují procesy kulturní a ideologické. Tak se ovšem kognitivní přístup zase stává dílčí oblastí obsáhlejší – v konečné instanci hermeneutické – sféry. Problematické je vyloučení afektivního aspektu sledování filmů, zvláště jestliže se daná teorie proti jiným vyzdvihuje do výlučné pozice jediného explanačního modelu.²⁾ Definování a heuristické ohraničení předmětu teorie je přirozeně nezbytné, často z toho ale vyplývá také omezení nosnosti a spojitelnosti. Kognitivní koncepce snad může vysvětlit, **jak** film chápau, ne však, **proč** se na něj vůbec dívám. Je možno kognitivně vysvětlit, že sestavuji hypotézy o dalším průběhu děje, ne však, proč se zajímám o dějové vyústění, co přitom pociťuji nebo jaký konec si přeji. Podstatně obtížnější je problém, zda se kognitivní a afektivní vůbec dá ostře oddělit, zda emo-

2) Záměrně takto postupuje např. Carroll (1988); naproti tomu Wuss se vyslovuje pro vytváření teorie, jež bude schopna integrace.

cionální faktory, přání a identifikace neovlivňují již od počátku kognitivní recepci filmu. Obsáhlejší teorie receptivní divácké činnosti by měla rozvinout modely **interakce** mezi kognitivními a afektivními faktory.

3. Poststrukturalistické teorie

Tento velmi rozvětvený teoretický směr, který se navíc odvolává na různé psychoanalytické, sémiotické a marxistické východiskové teorie, zde proberu jen ve výsečích. Pro zřetelnost volím jako příklady především rané formulace, jež mají sklon k zvlášť vyhraněným stanoviskům. Obrisy teoretických koncepcí tak vystupují ostřeji do popředí; protiklady vůči kognitivnímu směru se ovšem zdají silnější, než to odpovídá dnešnímu stavu vývoje.

3. 1. Základy

Poststrukturalistický směr se vyvinul ze sémiotických koncepcí, jež se snažily podat klasifikaci znaků a syntaxe filmu a dospěly k určitému koncovému bodu Metzovou „velkou syntagmatikou“ (grande syntagmatique). Přechod k teorii diváka se uskutečnil integrací Lacanovy psychoanalýzy a zvláště přijetím Althusserovy teorie ideologie.

Lacan se obrátil proti psychologii jáství a pojmu suverénního, se sebou identického subjektu tím, že ve vývoji Já zdůraznil **konstitutivní** roli nevědomí. Už prvotní formování identity u dítěte je identifikací s něčím jiným – s vlastním obrazem v zrcadle nebo postavou jiného člověka. Lacan dává této fázi název „stadium zrcadla“: v něm se subjekt konstituuje tak, že se identifikuje s obrazem celistvosti, již sám nemá (Lacan 1973, 63 – 70). Daná identifikace je **imaginární** ve dvojím smyslu – jako ideální obraz (**image**) a jako iluze. Zároveň je předpokladem k tomu, aby subjekt mohl sám sebe pojímat jako jednotu, jako Já. Tato struktura nezbytného sebenepoznání se podle Lacana stává základem i pro další utváření „identity“, protože to se vždy realizuje identifikacemi, jako introjekce zvnějška.

Druhá fáze vývoje začíná vstupem do „symbolického řádu“. Tím Lacan rozumí jednak jazyk, jednak pravidla všech sociálních vztahů. Např. pro symbolické vymezení individua má centrální platnost přijetí sexuální role v oidipovské situaci. Teprve symbolický řád umožňuje formulaci touhy, a tedy projev subjektu; subjekt je tak ovšem také podřízen diskursu. Dítě je pojmenováváno, dříve než samo umí mluvit; jeho místo v rodinných a symbolických vztazích je dáno předem, dříve než je samo může aktivně zaujmout.

Althusserova definice ideologie se opírá především o pojem imaginárna. Podle Althussera nelze ideologii chápat ve smyslu „falešného vědomí“, ale její primární funkce spočívá v tom, že určuje sociální identitu lidí: „Definující funkcí každé ideologie je konstituovat konkrétní individua jako subjekty“ (Althusser 1976, 110). Kulturní struktury a sociální instituce „interpelují“ (ve smyslu „obracet se na“ nebo „oslovovat“) individua jako subjekty v určitých sociálních rolích. Přidělují jim identi-

tu a zprostředkovávají ideologický, „imaginární vztah individuí k reálným podmínkám jejich existence“ (tamtéž, 101). Pojem přidělení „pozice subjektu“ se stal ústřední složkou poststrukturalistické teorie filmu.

3. 2. Teorie aparátu („apparatus“)

Raná formulace toho, jak filmy přidělují divákům pozici subjektu, se objevila v tzv. teorii aparátu, např. u Jeana-Louise Baudryho. Ten vychází z teze, že už technická základna filmu vytváří „specifické ideologické účinky“ (Baudry 1974/75, 41). Účinky spočívají v tom, že divák zaujímá ve vztahu ke sledovaným obrazům pozici centrálního bodu; svět se pak jeví jako nasměrovaný k tomuto bodu a souvislý. Baudry srovnává promítání filmu s Platonovým podobenstvím o jeskyni, se snem a s imaginární identifikací, kterou popsal Lacan. Film se jeví jako jednotný a koherentní a podporuje iluzi, že lze takto chápat svět. Má tak ten ideologický účinek, že konstituuje diváka jako „transcendentální subjekt“ ve smyslu karteziánského „Cogito“ (Baudry 1974/75, 46).

Hartmut Winkler (1990, 23) konstatoval, že „argumentace, která suverénně překlenuje 2000 let [tedy od Platona k dnešku], [...] se snadno vystavuje námitce, že zanedbává historickou situovanost zkoumaných předmětů“. Také se z různých stran objevily poznámky, že teorie je založena na pochybné metodě vytváření analogií, přičemž byl vyvinut abstraktní koncept diváka, který není empiricky a argumentačně zdůvodněn.

Chci se zde dotknout jiného bodu a zeptat se, co má tato teorie společného s konkrétním filmem. Kvůli stručnosti uvedu hned odpověď: nic. Sám Baudry píše: „Použité formy vyprávění, ‚obsahy‘ obrazů nejsou důležité, dokud je identifikace možná.“ (Baudry 1974/75, 46.) Teorie konstatuje **strukturní** ideologii, která je u všech filmů v principu stejná. „Filmová aparatura“ se tak ale stává ontologickým konstruktem. Je jasné, že na této rovině abstrakce se sotva dá něco říci o konkrétní recepci nějakého filmu. Pro dodržení slušnosti je třeba říci, že cílem teorie nebyla analýza jednotlivých filmů nebo jejich recepce. Teorie filmu (filmového představení) a diváctví, která konkrétní diváky a jejich velmi rozdílné a diferencované filmové prožitky podřazuje pod jeden abstraktní model, se ovšem vystavuje výtce idealismu. Přesto byla tato koncepce důležitá, protože vůbec nastolila otázku ideologie, pokud jde o struktury komunikační formy.

3. 3. Imaginární identifikace, „sutura“

Christian Metz vyvinul teorii filmové identifikace, která se v mnoha ohledech přibližuje pozici Baudryho. Také Metz (1977) konstatuje, že primární formou identifikace v kině je identifikace s vlastním pohledem, s „vševědoucí“ pozicí ve vztahu k filmové signifikaci. **Psychologicky** je tato identifikace sekundární, protože divák si je vědom toho, že sedí v kině a dívá se. Strukturní podobnost vzhledem k primární identifikaci s obrazem v zrcadle ale přece existuje, neboť filmová identifikace „se se-

bou samým jako čistým aktem vnímání“ je také **imaginární**. Identifikace s vlastním pohledem souvisí s identifikací s kamerou, jež zase může být spojena s dalšími sekundárními, resp. terciárními identifikacemi – s pohledy postav atd.

Divákovi se tak stanovuje iluzivní perspektiva vůči fiktivní realitě. „Kamera tedy ve vysoké míře předpisuje, jak bude zaměřen divákův pohled, kam se bude pohybovat, kam se obrátí [...]“ (Kochová 1989, 17.) Identifikace s kamerou dovoluje divákovi, aby se cítil jako subjekt filmu; produkuje iluzi sebejistoty, vědění, moci nad sledovaným.

Přejata a rozšířena byla tato koncepce v teoriích „sutury“. Pojem byl nejprve formulován Jacquesem-Alainem Millerem v Lacanově semináři (Miller 1977/78). Doslovně „sutura“ označuje chirurgický steh; v systému lacanovské teorie se výrazem míní spojení subjektu se symbolickým, s řetězcem signifikací. Jean-Pierre Oudart použil tohoto komplikovaného pojmu pro popis procesu artikulace vztahu mezi divákem a filmovou signifikací (Oudart 1977/78). Jestliže už u Oudarta bylo možno zaznamenat určité posuny (Heath 1977/78), ve známém a vlivném článku Daniela Dayana *The Tutor-Code of Classical Cinema* (Instrukční kód klasického filmu – 1976) byl pojem dále zjednodušen. V ještě dalším zjednodušení zní Dayanova teze takto: „Sutura“ je filmová operace (především u záběrů a protizáběrů), při níž je divák „všíván“ nebo „zavařován“ do systému filmových pohledů. Nejprve stojí vůči obrazu v imaginární pozici suverenity. Protože ovšem obraz ukazuje jenom výřez a je zachycen z určité perspektivy, mohl by při vnímání vzniknout rušivý pocit. Proti tomu ale působí protizáběr, který danou perspektivu připisuje nějaké postavě nebo aspoň nějaké pozici ve filmu. Tímto způsobem je divák vtahován do vyprávění a současně se maskuje fakt, že film je něco udělaného, je reprezentací. Posiluje se iluze reality, a divák je tak „interpelován“ do ideologické pozice.

„Prostřednictvím sutury se filmový diskurs prezentuje jako produkt bez produkujícího, diskurs bez zdroje. Mluví. Kdo mluví? Mluví samy věci a pochopitelně mluví pravdu. Klasický film se ustavuje jako břichomluvec ideologie.“ (Dayan 1976, 451.)

Je evidentní, že v této formě není daná teorie empiricky udržitelná. Spojení záběru a protizáběru nelze nalézt všude, pokud se objevuje, nejde vždy o záběry se subjektivním hlediskem (POV-shots), a globální ideologická funkce se z něho také nedá odvodit (Rothman 1976, 451 – 459). Přesto nelze říci, že pojem sutura bezpodmínečně patří na smetiště teorií. Jiní autoři – především Stephen Heath – jej pro postižení vztahu mezi divákem a filmem užili diferencovaněji, ale zároveň mnohem komplikovaněji (Heath 1981, 119 – 120; srov. též Lapsley/Westlake 1988). Divák nepřebírá nutně pohled kamery, ale žongluje s rozličnými hledisky, aby si film osvojil, aby jej posoudil a aby s ním soucítil (Browne 1985). Tak je třeba nejen porozumění filmu, ale také identifikaci chápat jako aktivní proces, nikoli jako prostý reflex aparátu nebo „sutury“.

3. 4. Kritika mužské rozkoše z pozorování u Laury Mulveyové

Kritický obrat v psychoanalytické teorii diváka znamenal její feministické přeformulování v často citovaném článku Laury Mulveyové *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Vizuální rozkoš a narativní film – Mulveyová 1985). Rozhodujícím krokem Mulveyové bylo to, že účinkům filmu na subjekty přisoudila sexuální specifičnost a diferencovanost. Podle její teze uspořádání pohledů ve filmu situuje diváky do mužských hledisek a perspektiv. Rozkoš z filmu vzniká v první řadě na základě „obratné a uspokojující manipulace s vizuální rozkoší“ (Mulveyová 1985, 306). Ta má dvě složky: na objekt vztáženou rozkoš z pozorování a narcistickou rozkoš z identifikace. Společenská dělba sexuálních rolí determinuje také rozštěpení rozkoše z pozorování na „aktivní/mužskou a pasivní/ženskou“: „Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu.“ (Mulveyová 1985, 309.) Žena vystupuje ve filmu jako objekt mužského pohledu, pohledu hlavního mužského hrdiny i pohledu diváka, který přejímá perspektivu protagonisty. Filmová estetika organizuje pohled diváka jako voyeuristický pohled na ženu. Vznikají však komplikace, neboť obraz ženy nejen vyvolává rozkoš, ale zároveň konotuje „nepřítomnost penisu, která implikuje hrozbu kastrace, a tudíž stísněnost“ (Mulveyová 1985, 311). Obranou proti této hrozbě jsou dva psychické mechanismy, jež film využívá: sadistický voyeurismus, který kastrační strach kompenzuje, a fetišismus, který kastraci popírá tím, že nepřítomný falus nahrazuje fetišem. Podle Mulveyové nezůstává v konvenčním filmu žádný prostor pro ženskou subjektivitu. Film divačkám vnucuje mužské hledisko (které je do něho zabudováno) a „transsexuální identifikaci“ (Mulveyová 1981).

Mulveyovou podaný popis voyeuristické nebo fetišistické fixace pohledu je stále vlivný. Především ve vztahu k ženskému publiku ale vyvolává otázky, na něž není schopen podat uspokojivé odpovědi. Model fixace na „mužské“ způsoby pozorování sotva může vysvětlit, „proč ženy chodí do mužského kina“, jak daný problém formulovala Gertrud Kochová (Kochová 1989, 125 – 136). Objevuje se otázka, zda filmy neobsahují také prvky, které připouštějí jinou, „ženskou“ recepci. Dosavadní odpovědi jsou rozmanité a spíše provizorní. Modely ženského diváka se zakládají mj. na narcistické identifikaci s ženskými postavami, na „hermafroditické“ identifikaci s mužskými postavami a pohledy (Doanová 1988), na různých verzích „maškarády“, ³⁾ předoidipovské rozkoši z pozorování (Kochová 1989, 125 – 136), komplexní, simultánní „dvojitě identifikaci“ (de Lauretisová 1984) nebo na masochistické identifikaci (Doanová 1988, 17 – 19).

Tato rozmanitost pojmů poukazuje nejen na vývojovou otevřenost teorie, nýbrž také, jak poznamenává Mary Ann Doanová, na reálné rozpory, které se nedají redukovat na jednoduchý model (Doanová 1988, 7). Na příkladu **ženských filmů** ze čtyřicátých let Doanová ukazuje, že i tyto zvlášť pro ženy vytvářené filmy reprodukují rozpory kulturního určení ženskosti. Její závěr: takový film oslovuje speciálně ženy, funguje ale tak, že jim uzavírá cestu k aktivní subjektivitě, „funguje přesně tak, aby imobilizoval [...]“ (Doanová 1988, 19). Velkou roli přitom hraje právě sexuálně specifické uspořádání pohledů. Identifikace ale nevystupuje jako automatický důsledek práce kamery, nýbrž ji zprostředkovávají postavy, vyprávění, patos a zejména fantazie di-

3) Tento pojem Joan Rivierové aplikuje na film mj. Doanová (1985) a Heath (1981).

vaček (Doanová, 1988, 176 – 178). Novější feministická teorie filmu vyvíjí tedy vícedimenzionální, stále diferencovanější modely účinku filmů. Vycházejí od otázky sexuálně specifického určení identity a zkoumají různé prvky filmů – od mikrostruktury obrazu až po makrostrukturu vyprávění nebo žánru. Obrácení k analýze konkrétních filmů výrazně přispělo k překonání abstraktní jednostrannosti prvních psychoanalyticky fundovaných modelů.

4. Kulturní diskursy

Jak v propracovaných teoriích identifikace, tak v novějším vývoji feministické teorie se projevuje úsilí o překonání aporií raných teorií aparátu a ideologie zdůrazněním **aktivní** složky sledování filmů. Do ní patří zejména fantazie a konstruktivní, smyslotvorná činnost (např. Heath 1981, Ellis 1982). V tomto ohledu dochází k částečnému přiblížení k modelům kognitivní teorie. Další důležité podněty v daném směru přináší práce Johna Fiska o televizi (Fiske 1987). Nyní se pokusím načrtnout, jaké podněty může pro sblížení a další rozvoj filmověteoretických koncepcí dát teorie kulturních diskursů.

Účinek filmu lze pojímat jako nabídku významů, znaků, citových podnětů a identifikačních možností; diváci si z nich skládají svůj filmový zážitek a využívají je pro interpretaci světa, v němž žijí. V rámci teorie diskursu bude snad možné zmíněný proces koncipovat tak, aby se hned zase neskončilo u pyšného *ego cogitans*, ale aby byl postižen dialektický vztah mezi aktivními subjekty a jejich determinací ze strany diskursu.

Hotová teorie diskursu, kterou by bylo možno aplikovat na film, neexistuje. Jde tu spíše o přístup, jenž může naznačit hranice dosavadní diskuse a snad směr další práce. Stejně jako psychoanalýza nebo kognitivní teorie nemůže ani teorie diskursu poskytnout „velkou teorii pro všechno“ (Big Theory of Everything – Bordwell 1989, 11). Může snad ale posloužit k formulaci otázek, které překračují – zpočátku často nezbytné – partikulární hranice dílčích modelů. Pojem „diskurs“, chápáný jako průsečík mezi individuálním a obecným (kulturou, společností, mocí), je obtížně uchopitelný. Zatím označuje spíše teoretický problém než jeho řešení. Nechceme-li jednoduše akceptovat ani mechanickou determinaci jednotlivce, ani představu suverénního, v sobě uzavřeného subjektu, jak lze pojímat vztah mezi subjektem a společností nebo kulturou? Pojem diskurs je prostředníkem mezi těmito sférami: obsahuje intersubjektivní faktory (systémy pravidel, historické procesy, tradici, mocenské struktury atd.), které individuum determinují, a zároveň zahrnuje rovinu realizace v projevech a jednání subjektů. Diskursy je třeba chápat jako systémy a subsystémy signifikace, formující a regulující významy. Poskytují syrový materiál pro produkci významu (pojmy, stereotypy, formy subjektivity atd.), avšak ohraničují také možnosti vědění a projevu. Diskurs není transparentní prostředek dorozumění (asi ve smyslu Habermasova ideálního diskursu), ale obsahuje vždy také možnosti pro neporozumění, nepoznání, moc a nevědomí.

Film, pokud se pro diváka z významňuje, je zapojen do různých diskursů. Mezi systémy diskursivní povahy patří konvence filmové formy – jeho pravidla vypracovala

neoformalistická teorie filmu. Vedle toho zahrnují dosavadní znalosti diváků prvky různých diskursů. Termín „diskurs“ namísto „kódu“ zdůrazňuje, že dané systémy mají historický, proměnlivý a kontextový charakter a že dochází k vzájemnému působení mezi nimi a konkrétními projevy. Porozumění filmu nemůže znamenat odhalení prvotního významu ve smyslu tradiční hermeneutiky, ale jde tu o **konstruování** významu v diskursu. Kognitivní teorie poskytuje modely pro pochopení takového konstruování významu, soustředění na záměrné a racionální procesy ale způsobuje omezenost těchto modelů. Psychoanalýza poskytuje model pro interpretaci otevřených, dynamických, avšak zároveň strukturovaných procesů, zpochybňuje ale smysl, subjekt a jejich vzájemný vztah, místo aby vycházela od uzavřených, konstantních jednotek (Brenkman 1987).⁴⁾

Identifikaci je tak třeba pojímat ne jako jednostrannou, imaginární determinaci diváka ze strany filmu, a také ne jako čistě subjektivní zacházení s filmem, nýbrž jako vícedimenzionální proces – či spíše jako množství simultánních procesů, které navazují na různé symbolické diskursy. Jelikož se teorie aparátu a Althusserova definice ideologie plně soustřeďují na **imaginární** identifikaci, blokují analýzu **symbolického** zpracování subjektivity.

U konkrétního filmu by bylo možno stanovit několik rovin identifikace. Například by šlo o identifikaci s implicitní diváckou pozicí. V konvenčním filmu je stříhová skladba konstruována tak, že divák si kognitivně osvojuje vyprávění, je vtahován do děje, podílí se na emocích postav a vše vidí z různých perspektiv v rámci dějiště. Organizace pohledů mezi postavami a zahrnutí diváků a diváček tu hraje nemalou roli.

Zároveň systém pohledů přispívá také k identifikaci s postavami. Ta je podporována účastí na pohledech postav. **Vytváří** ji ale rovněž celé vyprávění. Identifikace závisí na našich přáních, na naší už zformované identitě, na stupňování citů působením patosu nebo hudby i na celkové situaci návštěvy kina. Identifikace s postavami se uskutečňuje v interakci s mimofilmovými diskursy, které vymezují postavy, jejich situace a jejich jednání a opatřují je významem; např. v skoro každém filmu se aktivuje a potvrzuje diskurs vymezující sexuální diferenci. Vezměme si některý klasický hollywoodský snímek, třeba *Casablanku* (Michael Curtiz, USA 1942): Film podává dobrý příklad imobilizace ženy, kterou konstatovala Mary Ann Doanová. V závěru se postava hraná Ingrid Bergmanovou stala zcela pasivním objektem mužů. Tato „pasivizace“ se realizuje v ději, ale také v kompozici obrazů a v práci kamery, která postavu redukuje na měkce kreslený objekt pohledů. Zároveň film navazuje na stereotypy diskursu romantické lásky, jenž se historicky vyvinul v dlouhodobém procesu. Na jiné významové rovině získává mužská postava ztělesněná Bogartem dodatečný význam v politickém diskursu (zaměření proti **izolacionismu**) a také ve vymezení existenciálního hrdiny, jež zase navazuje na historický diskurs (amerického) individualismu. Seznam rozličných významových komplexů by mohl pokračovat.

Prvky filmu tímto způsobem vytvářejí interdiskursivní významové uzly. Působením postav a vyprávěného děje jsou diváci zváni k tomu, aby realizovali různé dílčí identifikace s postavami, příp. s jejich vlastnostmi, postoji atd. Identifikace získávají svůj

4) Srov. také přepracování hermeneutiky v dialogu s poststrukturalismem u Manfreda Franka (1984).

význam ze souvislosti kulturních diskursů. Neděje se to automaticky, ale projevuje se zde závislost na tom, že nabídky identifikací oslovují už existující přání diváků. Ze spleti možných významů **konstruují** diváci – vědomě nebo nevědomě – své porozumění filmu a svůj emocionální filmový zážitek. Je to ale možné jen v rámci hranic, které jsou dány symbolickými, společenskými a kulturními diskursy – ve filmu i v ostatním životě. Ideologii tak lze chápat jako procesy strukturního ohraničování a převádění přání a představ na předem dané objekty a formy projevu. Takovéto procesy se odrážejí v „textových strategiích“, jež představují určitý kompromis (Jameson 1982, Brenkman 1979). Na ideologii je třeba nahlížet jako na vztah mezi subjekty a (filmovými) diskursy, nikoli ovšem v podobě mechanické determinace „aparátů“, nýbrž v podobě vzájemného působení mezi subjektivními přáními a představami a jejich kulturní regulací, činiteli, které se odrážejí v textových i intertextuálních strukturách. Dané určení funkce ideologie vychází z různých, někdy velmi odlišných impulsů marxistické a (post)strukturalistické teorie (frankfurtská škola, Althusser, Foucault, Lacan aj.) a bylo vyhraněně formulováno v pracích Brenkmanových a Jamesonových. Teorii jsem aplikoval při výzkumu ideologických mechanismů v nacionálně socialistických filmech (Lowry 1991).

K pochopení recepce a mentálního zpracování filmu mohou přispět jak kognitivní, tak i strukturalisticko-psychoanalytické a diskursivně orientované modely. Tyto modely se ovšem nedají jednoduše spojit. Sporným bodem zůstává např. otázka, zda a jakým způsobem jsou nevědomé a emocionální faktory konstitutivní pro subjekt a jak mají být ve spojitosti s recepcí filmu pojímány. Ještě se musí ukázat, nakolik se poststrukturalistické teorie, jež dlouho usilovaly o redukci subjektu na funkci diskursu (např. Althusser a Foucault), mohou otevřít ve směru k dialektickému, konstruktivistickému modelu. Rovněž až při dalším propracovávání se prokáže, zda se koncepty teorie schémat a pojem diskursu navzájem obohacují a konkretizují. Chtěl bych podpořit rozvinutí produktivního dialogu mezi reprezentanty těchto směrů, abychom se naučili recepci filmu a televize lépe chápat. Nesmíme se ovšem oddávat iluzi, že by tyto teorie mohly nakonec dospět k Archimédovu bodu, odkud by bylo možno zjistit „pravdu“ o filmu a o divákovi. Jako každá teorie budou i tyto koncepce při konkrétní aplikaci moci vést jen k **interpretacím**, které zůstanou individuální a historické a budou obsahovat rys nahodilosti.

Přeložil Petr Mareš

Literatura

- Althusser, Louis (1976), *Positions*. Paris.
- Arbib, Michael A. - Hesse, Mary B. (1986), *The Construction of Reality*. Cambridge etc.
- Baudry, Jean-Louis (1974/75), *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. „Film Quarterly“ 28, č. 2, s. 39 - 47 (fr. originál *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*. „Cinéthique“ 1970, č. 7 - 8, s. 1 - 8).
- Beilenhoff, Wolfgang (ed.) (1974), *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. München.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*. Madison.
- (1988), *Adventures in the Highlands of Theory*. „Screen“ 29, č. 1, s. 72 - 97.
- (1989), *A Case for Cognitivism*. „Iris“ 5, č. 2 (9), s. 11 - 40.
- (1992), *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*. „Montage/av“ 1, č. 1, s. 5 - 22.
- Bordwell, David - Staiger, Janet - Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London - Melbourne - Henley.
- Bordwell, David - Thompson, Kristin (1979), *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass. etc.
- Brenkman, John (1979), *Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatisation*. „Social Text“, č. 1, s. 94 - 109.
- (1987), *Culture and Domination*. Ithaca - London.
- Browne, Nick (1985), *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach*. In: Nichols 1985, s. 458 - 475 (1. vyd. „Film Quarterly“ 29, 1975/76, č. 2, s. 26 - 38).
- Carroll, Noël (1988), *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York.
- Dayan, Daniel (1976), *The Tutor-Code of Classical Cinema*. In: Nichols 1976, s. 438 - 451 (1. vyd. „Film Quarterly“ 28, 1974/75, č. 1, s. 22 - 31).
- DeLauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington.
- Doane, Mary Ann (1985), *Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. „Frauen und Film“, č. 38, s. 4 - 19 (angl. originál *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*. „Screen“ 23, 1982, č. 3 - 4, s. 74 - 88).
- (1988), *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Basingstoke/London.
- Eagle, Herbert (1981), *Russian Formalist Film Theory: An Introduction*. In: *Russian Formalist Film Theory*. Ed. by Herbert Eagle. Ann Arbor, Mich., s. 1 - 54.
- Ellis, John (1982), *Visible Fictions. Cinema - Television - Video*. London.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*. London/New York.
- Frank, Manfred (1984), *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a. M.
- Heath, Stephen (1977/78), *Notes on Suture*. „Screen“ 18, č. 4, s. 48 - 76.
- (1981), *Questions of Cinema*. London - Basingstoke.
- Hickethier, Knut - Winkler, Hartmut (eds.) (1990), *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Berlin.
- Jamerson, Fredric (1972), *The Prison-house of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N. J.
- (1982), *Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur*. In: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Eds. Christa Bürger, Peter Bürger & Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt a. M., s. 108 - 141 (angl. originál *Reification and Utopia in Mass Culture*. „Social Text“, č. 1, 1979, s. 130 - 148).
- King, Barry (1986), „The Classical Hollywood Cinema“. „Screen“ 27, č. 6, s. 74 - 88.
- (1988), *A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson*. „Screen“ 29, č. 1, s. 98 - 118.
- Koch, Gertrud (1989), „Was ich erbeute, sind Bilder“. *Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel/Frankfurt a. M.
- Lacan, Jacques (1973), *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: *Týž: Schriften I*. Olten/Freiburg i. Br., s. 63 - 70 (fr. originál *Écrits*. Paris 1966).
- Lapsley, Robert - Westlake, Michael (1988), *Film Theory: An Introduction*. Manchester.
- Lowry, Stephen (1991), *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen.
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris (čes. překlad *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991).

- M i l l e r, Jacques-Alain (1977/78), *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)*. „Screen“ 18, č. 4, s. 24 – 34 (fr. originál *La suture /Éléments de la logique du signifiant/*. „Cahiers pour l'analyse“, č. 1, 1966).
- M u l v e y, Laura (1985), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Nichols 1985, s. 303 – 315 (1. vyd. „Screen“ 16, 1975, č. 3, s. 6 – 18; v čl. se původně cituje z něm. verze *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Frauen in der Kunst, Bd. 1*. Ed. Gisliind Nabakovski aj. Frankfurt a. M. 1980, s. 30 až 46).
- (1981), *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun*. „Framework“, č. 15/16/17, s. 12 – 15.
- N i c h o l s, Bill (ed.) (1976), *Movies and methods. Vol. I*. Berkeley etc.
- N i c h o l s, Bill (ed.) (1985), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley etc.
- O h l e r, Peter (1990), *Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 43 – 57.
- O u d a r t, Jean-Pierre (1977/78), *Cinema and Suture*. „Screen“ 18, č. 4, s. 35 – 47 (fr. originál *La suture*. „Cahiers du Cinéma“, 1969, č. 211, s. 36 – 39, č. 212, s. 50 – 55).
- R o t h m a n, William (1976), *Against „The System of the Suture“*. In: Nichols 1976, s. 451 – 459 (1. vyd. „Film Quarterly“ 29, 1975/76, č. 1, s. 45 – 50).
- S t a i g e r, Janet (1988), *Reading King's Reading*. „Screen“ 29, č. 1, s. 54 – 70.
- T h o m p s o n, Kristin (1988), *Wisconsin Project or King's Projection?* „Screen“ 29, č. 1, s. 48 – 53.
- W i n k l e r, Hartmut (1990), *Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969 – 75*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 19 – 25.
- W u s s, Peter (1990a), *Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 67 – 81.
- (1990b), *Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen*. In: 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '89. Ed. Hans J. Wulff. Münster, s. 9 – 29.
- (1992), *Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration*. „Montage/av“ 1, č. 1, s. 25 až 35.

Přeloženo z německého originálu: Stephen L o w r y, *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Film-zuschauers*. „Montage/av“ 1, 1992, č. 1, s. 113 – 128.

Myšlenka filmového archivu

(K článku B. Matuszewského)

Krátký, ale významný text B. Matuszewského, zde poprvé zpřístupňový českému čtenáři, představuje zajímavý doklad počátků reflexe nového jevu západní civilizace – kinematografie. Je obecně známo, že mnohem dříve, než byly rozpoznány umělecké možnosti filmu, postřehli současníci jeho schopnosti dokumentační. A jak odpovídá tradicím evropského 19. století, označovaného také jako „věk historismu“, byl filmový záznam okamžitě oceněn jako nový typ historického pramene. Požadavek systematického shromažďování filmové dokumentace pak svědčí o „zvědečtění“ historiografie, která se už nechce a ani nemůže opírat jen o náhodně dochované a zpřístupněné dokumenty.

V tomto smyslu je Matuszewski plně na výši své doby, lze však konstatovat, že jeho požadavky v zásadě neztratily nic na své naléhavosti a oprávněnosti ani dnes, taška po stu letech. Samozřejmě že v některých jednotlivostech usvědčil další vývoj Matuszewského z omylu či z naivního chápání skutečnosti. Tak např. moderní historik by nebyl příliš nadšen, kdyby filmaři „přecházeli od zobrazování obyčejného života k zobrazování života veřejného a národního“, jak v to autor doufá. Naopak, právě na zachycení výjevů každodenního života oceňuje současná historiografie pramennou hodnotu filmu mnohem spíše než na prostém zfilmování oficiálních událostí, které není koneckonců ničím jiným než prostou obrazovou ilustrací odjinud známých skutečností. Naproti tomu přímo prorocky znějí Matuszewského slova o budoucích válečných kameramanech...

Jako výraz dobového optimismu v nahlížení na objektivitu technických záznamů znějí na konci 20. století slova o nemožnosti pozdějších korektur filmového pásu. Tady by však pobavený úsměv nad dítětem éry *fin de siècle* mělo vystřídat zamyšlení nad naší vlastní dobou...

Konečně hezkým dokladem dominantní pozice Paříže jako „hlavního města světa“ je představa zřízení celosvětového dokumentačního filmového centra právě v metropoli nad Seinou. Těžko však vyčítat bývalému „fotografu ruského cara“, že si nedovedl představit obrovský rozmach kinematografie, k němuž v našem století došlo.

* * *

Nebude snad bez zajímavosti, připomenout na tomto místě alespoň ve stručnosti podobné snahy o zřízení filmového archivu, jak je známe z našeho prostředí. Již v roce 1921 se objevil návrh, který s odůvodněním, že „film jest nejlepším pramenem pro příští historiky“, požadoval, aby se ministerstvo národní osvěty postaralo o „zakoupení a řádné uložení několika českých filmů, v nichž jest zahrnuta historie našeho národního osvobození“.¹⁾ O dva roky později se o vybudování filmového archivu uvažovalo znovu, tentokrát mělo být zřizovatelem Muzeum hlavního města Prahy. Jeho ředitelství oznámilo v lednu 1923 svůj zájem o „scény ze dnů převratu:

1) „Československý film“ 3, 1921, č. 3 (24. 2.), s. 10.

Příjezd presidenta Masaryka, ministra Beneše, českých zahraničních armád, pohřby legionářů popravených na italském bojišti, slet sokolský a různé jiné“. Požádalo všechny, kteří vlastní kopie těchto snímků, aby je po odpromítání, kdy již ztratily svou aktuálnost a zajímavost pro publikum, věnovali muzeu, kde by měl časem vzniknout „filmový archiv značné vědecké ceny“. Kuriózní byl způsob, jímž se chtělo muzeum šlechtitým dárcům za jejich mecenášství odvděčit: „...poskytováním rad a pokynů při scénování historických filmů, pro snímky Prahy by pak milerádo upozornilo na malebná zákoutí města a dodalo správné průvodní texty k obrazům“. ²⁾ Na podzim téhož roku byl úmysl zřídit pražský filmový archiv ventilován znovu, ve skromnější podobě. Mělo se jednat pouze v pravém slova smyslu o „filmový archiv města Prahy“, jehož náplní měly být jen „filmy, týkající se Prahy, hlavně již zbořené, nebo ke zbourání určené“. ³⁾

I když se nepodařilo konstituovat archivní instituci, myšlenka využívat filmu k cílevědomé dokumentaci přítomnosti zůstávala živá. Ve druhé polovině dvacátých let se objevil projekt filmového portrétování význačných osobností českého veřejného života, jejichž podoba tím měla být zachována budoucím generacím. Realizace se ujala filmová společnost Vlas a spol., která během několika let vytvořila soubor cenných snímků a prezentovala jej pod názvem *Národní galerie filmová*. ⁴⁾ Na počátku třicátých let převzala z iniciativy České akademie věd a umění celý projekt společnost A – B, která roku 1931 zveřejnila plán na zřízení Národního zvukofilmového archivu. „Účelem tohoto archivu je zachytiti ve zvukovém filmu všechny významné osobnosti státní, politické, vědecké a umělecké...“ ⁵⁾ Za zmínku stojí, že podle dramaturgického plánu měl být jako první zachycen prezident republiky T. G. Masaryk. Většina záběrů natočených v rámci tohoto projektu na konci druhé světové války bohužel shořela. ⁶⁾

Nutnost zřídit filmový archiv vyvstávala v kontextu rozmachu československé kinematografie druhé půle třicátých let stále naléhavěji. Na sklonku samostatné existence meziválečného Československa navrhoval Jaroslav Brož ustanovení státem subvencované instituce, která by „...v zapadlých koutech skladíšť filmových společností vyhledala to, co se ze starších věcí vyhledati ještě dá, a která by získaný materiál systematicky uspořádala“. ⁷⁾ O pár let později, v roce 1943, byl pražský filmový archiv založen.

* * *

Světová historiografie dnes již film zařadila mezi své prameny a běžně s ním pracuje, ⁸⁾ v tom smyslu se Matuszewského představy realizovaly. V českém prostředí jsme tímto směrem, dosud ani nevykročili. Příčin je více, upozorníme jen na některé: konzervativnost historické obce, navyklé na práci s klasickými písemnými prameny a neochotné hledat nové metodické postupy; donedávna trvající politický dozor nad moderními dějinami, který seriózní badatele nutil k orientaci na starší historická období. V neposlední řadě je třeba uvést i obtížnou dostupnost filmových sbírek Národního filmového archivu, které má odborná historická veřejnost možnost poznat nanejvýš v nahodilém výběru z populárních televizních pořadů. Pro začátek by stačilo

2) *Výrobcům českých filmů*. „Český filmový svět“ 2, 1923, č. 5 – 6 (leden), s. 21.

3) *Filmový archiv města Prahy*. „Film“ 3, 1923, č. 15 (15. 9.), s. 8.

4) Srov.: Alena M í š k o v á, *Národní filmová galerie*. „Iluminace“ 2, 1990, č. 2, s. 71 – 95.

5) *Národní zvukofilmový archiv*. „Hollywood“ 5, 1931, č. 2 – 3 (únor – březen), s. 5 – 6.

6) Srov. A. M í š k o v á, c. d., s. 77.

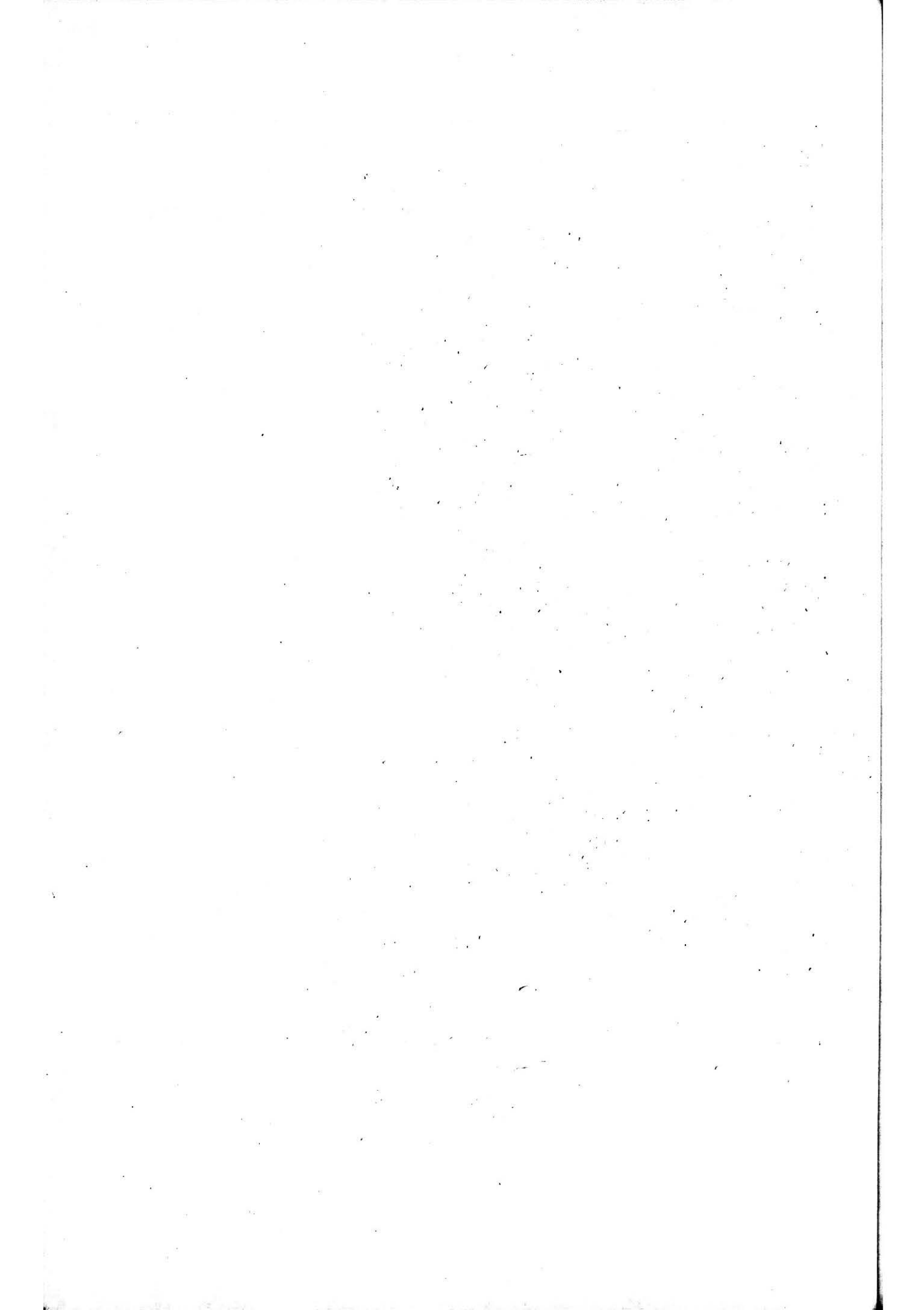
7) [Jaroslav] B r o ž, *Filmový archiv*. „Národní osvobození“ 28. 5. 1937, č. 124, s. 8. Srov. též J. B. [Jaroslav Brož], *Minulost navždy ztracená*. Tamtéž, 24. 12. 1937, č. 302, s. 8.

8) Viz Petr M a r e š, *Film jako historický pramen*. „Iluminace“ 2, 1990, č. 1, s. 43 – 46. Tam citována i základní literatura.

publikovat formou standardního archivního průvodce informací o obsahu dokumentárních sbírek, kterými filmotéka disponuje,⁹⁾ a pak samozřejmě umožnit jejich studium. Ctižádostí filmového archivu by měla být studovna vybavená několika videorekordéry, jak je to běžné v obdobných institucích zahraničních. Jak už roku 1898 navrhoval B. Matuszewski: „Jde o to, aby se tento možná výsadní historický pramen stal stejně uznávaným, stejně oficiálním a stejně přístupným jako ostatní, už uznávané archivy.“

Jiří Rak

9) Příkladem by nám mohl být filmový archiv Spolkového archivu v Koblenzi, kde má každý zájemce k dispozici knižně vydaný katalog filmových týdeníků a dokumentárních filmů. Viz: Peter B u c h e r , *Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895 – 1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm-Verleihkopien)*. Koblenz 1984.



Články

NOVÝ HISTORICKÝ PRAMEN

(Zřízení depozitáře historické kinematografie)

Boleslas Matuszewski

Paříž 25. března 1898

Pane,

dovolte, abych Vás upozornil na záměr, který Vám níže vyložím, který je blízek uskutečnění a na němž bych Vás rád zainteresoval. Jde o to, využít v obecném zájmu soubor kinematografických dokumentů, jež byly pořízeny za zcela mimořádných okolností a měly velmi příznivý ohlas ve vybraných kruzích, kde mi bylo umožněno je předvést.

Byl bych Vám velmi povděčen, kdybyste mi sdělil prostřednictvím svého časopisu anebo jinak úvahy, kritické připomínky nebo nové náměty, k nimž Vás snad tento záměr podnítí, a jsem Vám k službám, pokud byste si přál jakoukoli další informaci.

B. M.

Bylo by mylné se domnívat že v muzeích a knihovnách mají své místo všechny druhy **obrazových dokumentů**, o něž se může opírat historie. Shromažďují se a třídí rytiny, medaile, zdobené hliněné nádoby, sochy atd., atd., ale vedle nich například chybí zvláštní oddělení pro fotografii. Pravda, dokumenty jež fotografie nabízí, mají dosti zřídka ryze historický charakter a hlavně, **je jich příliš mnoho!** Jednou se nicméně začnou třídit po sériích portréty osobností, které výrazně zasáhly do života své doby. Ale to bude už jen návrat zpátky, neboť jít v tomto směru dál je třeba nyní; a proto na oficiálních místech uvítali myšlenku, zřídit v Paříži **Kinematografické muzeum** či **depozitář**.

Takováto sbírka, pro začátek nutně omezená, by se postupně rozrůstala tou měrou, jak by kinematografičtí fotografové ztráceli zájem o scény toliko zábavné nebo fantastické a zaměřovali se na děje nebo výjevy dokumentárního významu, jak by přecházeli **od zobrazování obyčejného života k zobrazování života veřejného a národního**. Z pouhé atrakce se pak oživená fotografie promění v poutavý způsob, jak studovat minulost; anebo spíše, jelikož bude minulost přímo ukazovat, zbaví nás nutnosti ji zkoumat a studovat, alespoň z určitého, ne nedůležitého hlediska.

Na druhé straně by se mohla stát neobyčejně účinným prostředkem výuky. Kolik jednou ušetříme řádek z nejasných popisů v učebnicích, až budeme před třídou rozvíjet přesný pohyblivý

Místo oživené fotografie mezi historickými prameny

obraz více či méně rušně rokujícího shromáždění, setkání hlav států hotovících se slavnostně potvrdit spojenectví, odchodu vojska či eskadry anebo i měnicí se, nestálé tvářnosti měst! Uplyne však ještě hodně vody, než bude možno při výuce dějepisu této pomůcky použít. Máme-li onu názornou, zviditelněnou historii později předvádět těm, kdo nebyli jejími svědky, je nejprve třeba ji někde schraňovat.

Na okamžik by nás mohla zarazit jedna obtíž; že totiž k historické události nedochází vždy tam, kde ji očekáváme. Dějiny se zdaleka neskládají jen z předvídaných slavnostních scén, jež se předem organizují, připraveny se odehrát před objektivem. Jsou různé začátky dějů, první pohyby a nečekané momenty, které fotografický přístroj není s to zachytit... jako o nich ostatně ani nelze podat zprávu.

V historii se dají nepochybně postihnout vždy snáze následky než příčiny. Věci se však vzájemně objasňují; následky, jež kinematografie ukazuje v plném světle, vrhají v naší mysli ostré záblesky na příčiny, které zůstaly v polostínu. A zmocnit se nikoli všeho, co je, ale všeho, co lze zachytit, to už je u informace jakéhokoli druhu, vědecké nebo historické, vynikající výsledek. Ani ústní vyprávění a psané dokumenty nám nenabízejí úplný rejstřík skutečností, k nimž se vztahují, a přesto existuje historie, v hlavních rysech nakonec pravdivá, i když podrobnosti bývají klamné. A pak, kinematografický fotograf je už z titulu svého povolání všetečný; číhá na každou příležitost a velmi často instinktivně uhádne, kde se budou dít věci, které se stanou historickými příčinami. Spíše bývá nutno brzdit jeho přílišnou horlivost, než jej vinit z nesmělosti. Tu přirozená lidská zvědavost, tu vnadidlo zisku a často obě tyto pohnutky společně jej činí vynalézavým a odvážným. Za okolností slavnostnějších mívá pověření, jindy si láme hlavu, jak proklouznout bez něho a často se mu podaří najít příležitost i místo, kde se rodí historie zítřka. Nevydělá ho lidové hnutí ani začínající vzpoura a dovedeme si ho představit i ve válce, jak zaměřuje svůj objektiv ze stejného násypu jako ten největší silák pušku, aby zachytil alespoň část bitvy. Kdekoli zazáří sluneční paprsek, pronikne tam za ním... Kdybychom měli například z Prvního císařství nebo z Revoluce reprodukovány jen scény, jaké snadno ožíví pohyblivá fotografie, nebylo by se muselo vyplývat tolik inkoustu při probírání některých možná podružných, ale zajímavých nebo i vzrušujících otázek.

A tak kinematografický záznam, na němž je jeden výjev složen z tisíce obrázků a jenž odvíjen mezi světelným zdrojem a bílým plátnem nutí vstávat a chodit mrtvé a nepřítomné, ten obyčejný citlivý celuloidový pás je nejen historickým dokumentem, ale i kousíčkem historie, a to historie, která nezmizela a kterou

nemusí křísit žádný geniální muž. Je tady, jenom dříme a tak jako ony primitivní organismy žijící latentním životem a při troše tepla a vlhka ožívající, potřebuje, má-li se probudit a prožívat znovu zašlé chvíle, jen trochu světla procházejícího v lůně temnoty čočkou!

Kinematograf nás možná neseznamuje s historií v její úplnosti, ale co nám z ní předvádí, je alespoň nepopíratelné a naprosto pravdivé. Obyčejná fotografie připouští **retuš**, která ji může i zcela změnit. Zkuste však zretušovat na každém políčku stejně těch tisíc nebo dvanáct set téměř mikroskopických obrázků...! Dá se říci, že oživená fotografie má autentičnost, exaktnost a přesnost, jaké jsou vlastní jen jí. Je v pravém slova smyslu věrohodným očitým svědkem. Může ověřovat ústní podání, a když si lidští svědkové v něčem protirečí, srovnat je tím, že jednoho z nich usvědčí z omylu a umlčí. Předpokládejme, že by vznikl spor o nějaký vojenský nebo námořní manévr, jehož fáze zachytil kinematograf; spor se okamžitě vyřeší... Na scénách, které přístroj zaznamenává, je s to ukázat s matematickou přesností vzdálenosti mezi jednotlivými body. Velmi často dokládá jasnými indiciemi, v jaké denní nebo roční době a za jakých klimatických podmínek se věc udála. Objektiv zachytí i to, co očím uniká, jako třeba neznatelný pohyb přibližujícího se předmětu, od okamžiku, kdy se objeví na vzdáleném obzoru až po nejbližší bod v popředí plátna. Bylo by zkrátka žádoucí, aby měly i jiné dokumenty vždy takovouto spolehlivost a přesvědčivost.

Zvláštní ráz kinematografického dokumentu

Jde o to, aby se tento možná výsadní historický pramen stal stejně uznávaným, stejně oficiálním a stejně přístupným jako ostatní, už uznávané archivy. Zabývají se tím na nejvyšších místech státní správy a nebude patrně nijak obtížné najít příslušné postupy a prostředky. Postačí vyhradit kinematografickým záznamům, jež budou mít historický charakter, jedno muzejní oddělení, knihovní regál nebo archivní skříň. Tento oficiální depozitář bude umístěn buď v Národní knihovně, anebo v knihovně Institutu pod dohledem jedné z akademií, jež se obírají historií, nebo v Archivu, nebo také v Muzeu ve Versailles. Záhy bude místo vybráno a padne rozhodné slovo. Jakmile bude depozitář založen, ohlásí se sdostatek zájemců, kteří budou chtít do něho něco věnovat anebo i odprodat. Cena kinematografického snímacího přístroje stejně jako filmových pásů, zprvu velmi vysoká, rapidně klesá a brzy se stane dostupnou i obyčejným amatérským fotografům. Mnozí z nich, nemluvě o odbornících, se začínají zajímat o to, jak by se

Zřízení depozitáře historické kinematografie

dalo využít tohoto umění v kinematografii, a nic si tak nepřejí, jako přispět k utváření historie. Ti, kdo svou kolekci nepřinesou, rádi ji v archivu uloží jako odkaz. Nabídnuté dokumenty bude přijímat nebo zamítat kompetentní výbor, poté co posoudí jejich historickou hodnotu. Svitky **negativů**, které obdrží, budou bezpečně uloženy do označených krabic a katalogizovány; budou to **matrice**, na něž se nebude sahat. Těž výbor rozhodne, za jakých podmínek budou dány veřejnosti k dispozici **pozitivity**, a nechá stranou ty, jež bude možno zpřístupnit jen na podkladě zvláštní dohody až po uplynutí určité doby. Stejně se postupuje v některých archivech. O tuto novou, zprvu ne příliš početnou sbírku se bude starat konzervátor zvoleného ústavu, a příští instituce bude založena. Paříž bude mít svůj **Depozitář historické kinematografie**.

Předpoklady
plánovaného za-
ložení

Archiv by měl být zřízen, a dřív či později bude, v některém velkém evropském městě. Rád bych napomohl k tomu, aby se ho dostalo městu, kde jsem byl tak vlídně a laskavě přijat. A zde si dovoluji skromně vstoupit na scénu.

Jako fotograf ruského cara jsem měl možnost na výslovný příkaz Jeho Veličenstva zachytit kinematografem, kromě jiných zajímavých obrazů, významné výjevy a rodinné události při návštěvě prezidenta Francouzské republiky v Petrohradě v září 1897.¹⁾ Tyto záznamy, které mi bylo dovoleno pořídit z podnětu tak vysoce postavené osobnosti, byly za její přítomnosti promítnuty; načež jsem mohl asi při šedesáti sezeních poskytnout postupně touž podívanou vojákům v pařížských kasárnách. Překvapilo mě a potěšilo, jak zapůsobila na ty prosté lidi, jimž jsem měl příležitost přiblížit jednu cizí zemi a její lid, ukázat, jaké se se tam konají oslavy, což bylo pro ně naprostou novinkou, a konečně, jak vypadá taková velká národní sešlost.

Tuto první, dosti ojedinělou sérii kinematografických negativů nabízím jako základ nově zřizovaného muzea. Byl jsem rád, že jsem mohl do svých námětů zasvětit některé velmi vlivné osobnosti, a s jejich podporou se snad brzy dočkám toho, že bude v Paříži založen tento nový druh archivu.

Vyložil jsem tu, proč mu předpovídám snadný a rychlý rozvoj.

1) Při promítání jednoho z těchto záznamů bylo nepopíratelně vyvráceno nepravdivé tvrzení, které přišlo z ciziny a týkalo se přestupku v chování, jehož se někdo za těchto okolností údajně dopustil. Jistě, šlo o nepříliš důležitou věc, ale přece jen je to příklad, jak může pohyblivá fotografie posloužit pravdě tím, že ověří svědectví lidí. Celá anekdotická stránka historie nebude tak napříště ohrožena fantazií vypravěčů.

ILUMINACE

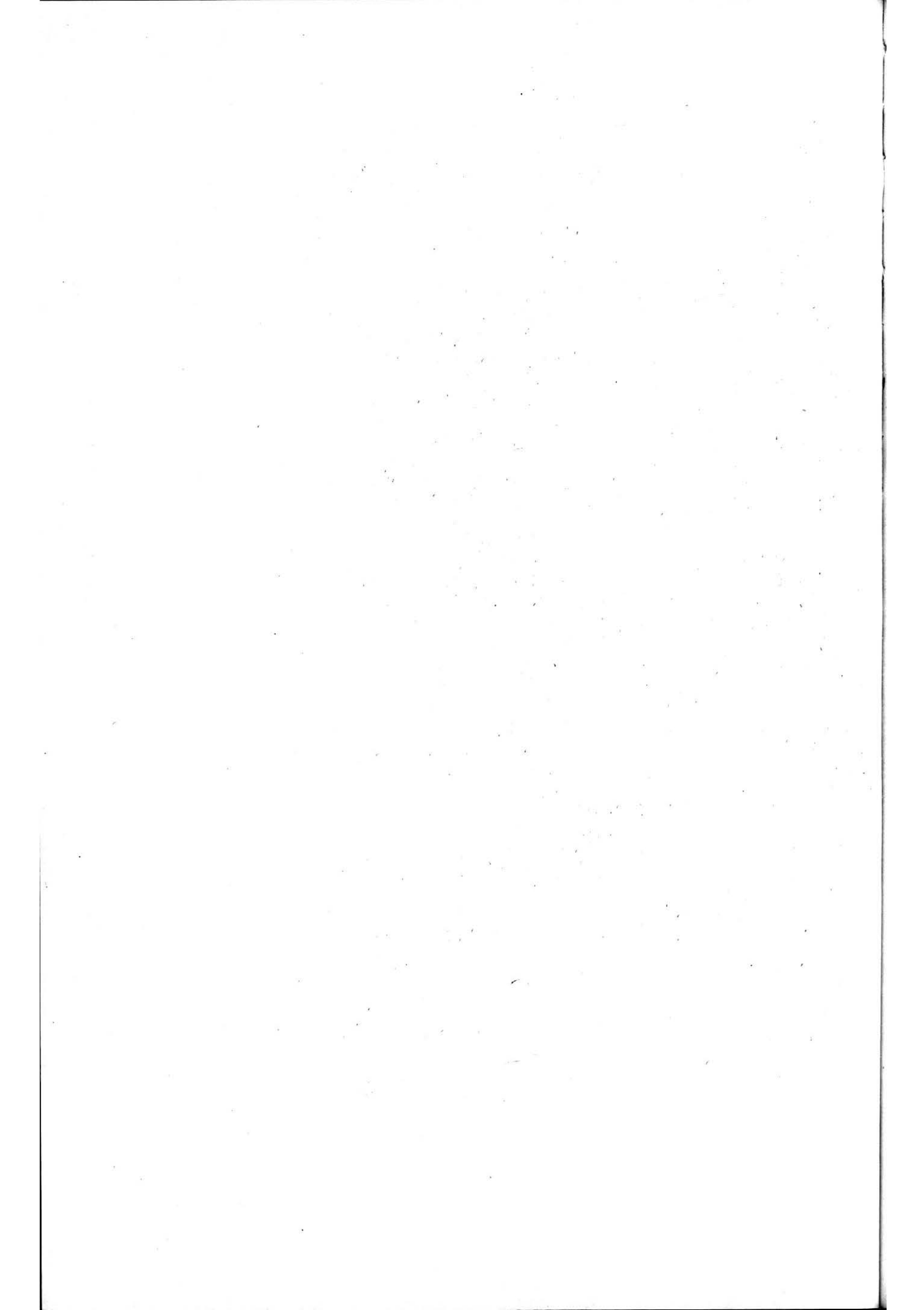
Boleslas Matuszewski: Nový historický pramen

Sám k němu budu napomáhat. Kromě výjevů, o nichž jsem hovořil, mám v zásobě i jiné, jež mohu věnovat, vztahující se ke korunovací Jeho Veličenstva Mikuláše II., cestám dalších dvou carů po Rusku a jubileu anglické královny. V poslední době se mi podařilo zachytit úseky velmi nečekaných a poutavých událostí v Paříži. Mám v úmyslu shromažďovat dokument po celé Evropě a zasílat příštím depozitáři reprodukce všech výjevů, jež se mi budou zdát z historického hlediska zajímavé.

Mým příkladem se budou řídit další... jestliže tuto velmi prostou, ale novou myšlenku laskavě podpoříte, podníte-li nápady, které ji doplní, a zvláště, dáte-li ji širokou publicitu, kterou nezbytně potřebuje, aby se prosadila a nesla ovoce.

Přeložila Jitka Hamzová

Přeloženo z francouzského originálu: *Boleslas Matuszewski, Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*.
Paris 1898.



*Edice a materiály*ČESKOSLOVENSKÁ MEZIVÁLEČNÁ KINEMATOGRAFIE
VE FONDECH VOJENSKÉHO HISTORICKÉHO
ARCHIVU

V archivech vojenské provenience zpravidla neočekáváme ucelené soubory dokumentů či jinak významné materiály k dějinám filmu; zběžný pohled odsune jejich vyhledávání zpravidla do roviny přinejmenším málo produktivní činnosti. Snad jsme zde ještě ochotni připustit sporadické zmínky o vlastních filmových aktivitách vojenských institucí, nicméně v souhrnu a jaksí z dálky se neubráníme tendenci přijímat tento druh informačního zdroje s jistou mírou despektu.

Depozitáře Vojenského historického archivu (VHA) v Praze mohou takový názor v mnoha ohledech zkorigovat; při jejich bližším zkoumání navíc zjistíme, že areál Invalidovny je leckdy jediným místem, kde lze hledané informace nalézt. Následující řádky nebudou detailním popisem fondů vztahujících se tak či onak k filmu – takový úkol by zjevně přesahoval vyhrazený prostor. Mohou spíše formou obsažnějšího zastavení upozornit případné zájemce na možnosti, které je uvedený archiv v tomto směru schopen nabídnout.

VHA soustřeďuje militaria počínaje 18. stoletím až po relativně nedávnou minulost; vnitřně je členěn do pěti souborů archiválií, z nichž sledovanou tematiku obsahují fondy předmnichovské čs. armády. Právě meziválečné dvacetiletí – celkem na 850 fondů – patří k poměrně kvalitně zpracovaným souborům: k dispozici je řada vnitroarchivních pomůcek, především inventárních soupisů, doplněných o rejstříky, které umožňují vcelku spolehlivou orientaci.

Písemné dokumenty k dějinám filmu – přirozeně různorodé kvalitou, rozsahem i významem – jsou obsaženy v těchto fondech:

- Prezidium MNO,
- Vojenská kancelář prezidenta republiky,
- MNO hlavní štáb, 5. oddělení (školské a výcvikové),
- MNO hlavní štáb, oddělení branné výchovy.

Samozřejmě lze předpokládat další ojedinělé spisy také v ostatních, dosud archivně nezpracovaných fondech, ovšem zatím by byl výsledek zřejmě neúměrný námaze vynaložené při jejich vyhledávání.

Uložení některých dokumentů s filmovou tematikou ve fondu **prezidia MNO** vyplývá z významu této složky ve struktuře této instituce. Její působnost spočívala ve vyřizování záležitostí společných celému ministerstvu, případně těch úkolů, které nespadaly do agendy ostatních odborů. Mimo jiné to platilo také o filmu. V současnosti

jsou dostupné materiály z let 1918 – 1923, k nimž je zpracován jmenný a věcný rejstřík. Nalezneme v něm archiválie, týkající se prvních kontaktů filmových společností s vojenskou správou (spolupráce čs. armády se Syndikátem čs. půjčoven filmových), žádosti těchto společností o účast pražské posádky jako komparsu při natáčení, otázky propagace armády formou veřejného promítání vojenských snímků a rovněž materiály, přesahující svým obsahem ryze resortní rámec, např. zápis meziministerské konference o příslušnosti kinematografie k některému státnímu úřadu.

Ve fondu je zařazeno pouze malé množství materiálů s filmovou problematikou, hodnota vyplývá především z datace jejich vzniku – nutno podotknout, že další zkoumané fondy již bezprostředně popřevratová léta nezachycují.

Také fond **vojenské kanceláře prezidenta republiky (VKPR)** zahrnuje poměrně málo dokumentů tohoto charakteru. Vesměs se jedná o spisy, které VKPR dostávala na vědomí nebo si je přímo vyžádala: informace o některých zahraničních filmech, o projekci vojenských snímků, o natáčení v areálu Hradu apod. Součástí fondu je ucelený souhrn údajů o interní projekci zahraničních filmů, jinak v Československu zakázaných, pro důstojníky hlavního štábu v letech 1937 – 1938 (např. německý propagační film *Der Verräter*). Ojediněle se zde dochovalo libreto filmu *Za československý stát* (1928) se zajímavou průvodní korespondencí, dokumentující okolnosti vzniku tohoto projektu (viz *Iluminace* 1/93). K inventárnímu soupisu fondu je zpracován rejstřík.

Ucelenější souhrn materiálů v tomto směru poskytuje fond **MNO hlavní štáb, 5. oddělení (školské a výcvikové)**, do jehož kompetence náležela rovněž filmová problematika. První dochované dokumenty pocházejí z roku 1934 a týkají se převážně propagace armády a brannosti ve filmových týdenících, vlastní produkce vojenské správy (filmové skupiny VTLÚ), výcvikových snímků a jejich scénářů a cenzury vojenských filmů. Uvedené materiály jsou – na rozdíl od předchozích fondů – soustředěny společně v kartonech (114, 127, 198, 394) a je k nim pořízen inventární soupis s rejstříkem. Zmíněné oddělení od 1. 1. 1937 postoupilo veškerou kompetenci ve sféře sdělovacích prostředků, tedy i filmu, nově zřízenému oddělení branné výchovy hlavního štábu, další archiválie proto sledují až rok 1939, kde se lze mimo jiné seznámit s údaji o vojenské filmové poradně v Terezíně (vznikla v roce 1932).

Nejobsažnější písemnou dokumentaci k filmu obsahuje zmíněný fond **oddělení branné výchovy hlavního štábu**, které se vedle organizace státní, armádní a branné propagandy podílelo také na usměrňování činnosti filmu. Právě tento fond je z hlediska našeho zájmu nesporně nejhodnotnější. Ačkoli zahrnuje relativně krátký úsek dvou let (leden 1937 – únor 1939), počtem a obsahovým zaměřením dochovaných archiválií se nejvíce přibližuje okruhu našeho zájmu; seznámení s možnostmi jeho využití bude proto pokud možno podrobné.

Vlastní studium fondu umožňuje přehledné řazení materiálů, které jsou – vedle inventárního soupisu a rejstříků – snadno dostupné díky svému souhrnnému uložení v převážně číselně navazujících kartonech (203 – 215, 318 – 330, 332, 403 – 404).

Z hlediska našeho zkoumání je podstatné tehdejší zastoupení pracovníků oddělení branné výchovy ve Filmovém poradním sboru, které v tomto případě znamenalo dochování řady kompletních materiálů, vzešlých z činnosti FPS. Vedle scénářů filmů

(viz příloha č. 1) zde nalezneme také náměty na většinou nerealizované projekty (Cikáni, Poručík Šavlička, Poslušně hlásím, Neviditelný souboj, Zatěžkávací zkouška, Die Festung Böhmen, Z pátku na sobotu, Vlast volá – Triumf národní vůle, Lešetínský kovář, Bráníme se ocelí, Nejsme sami, Dvojí život, Do posledního dechu) a další, blíže nespecifikované návrhy na filmy s brannou tematikou, pocházející mnohdy z laických vojenských kruhů.

Fond zahrnuje zápisy řádných a mimořádných schůzí FPS, počínaje 103. schůzí z 12. března 1937 do února 1939 (kartón 204, 330 – 331) a množství opisů podkladových materiálů FPS: rozpočty nákladů na jednotlivé filmy, žádosti filmových společností o udělení státní garance na poskytnutí úvěru, doplněné o příslušné směrnice. Některé filmové společnosti se v otázce subvencí obracely přímo na MNO, což dokládá dochovaná korespondence; jmenujme alespoň společnosti Filmmedias a snímek Orloj, I. R. E. Film (ing. Smrž) s plánem natočit barevný kreslený film o Praze (vedle manuskriptu jsou přiložena jednotlivá překopírovaná políčka filmu), UNION-BOX s ideovým nástinem filmu Dvacet let, scénáře K. Barocha k filmům Na druhý břeh a Ve stínu Radigosta, zařazeny jsou zde rovněž jednotlivé návrhy pocházející z českých filmových kruhů (viz příloha č. 2).

Materiály, vzniklé z pracovní náplně FPS zahrnují rovněž koncepci reorganizace filmového hospodářství, návrhy zahraničních smluv (filmové úmluvy s Rakouskem, USA, Německem), osnovu vládního nařízení o Filmové komoře z prosince 1938 atd.

Součástí fondu je přirozeně řada spisů, které řeší vlastní otázky branné propagandy, přesněji řečeno její filmové složky a vstup vojenských orgánů do této sféry: jedná se o cenzuru filmů, zásady jejího provádění, konkrétní zásahy do natáčení (viz příloha č. 3), organizační návrhy Redakce Aktuality – Memorandum o organizaci filmového zpravodajství v době války, zpracované J. Elblem, obsáhlou dokumentaci o přípravě propagačního filmu Vzhůru mládí (Kozafilm) a také úvahy o využití stávajících filmů s brannou tematikou (viz příloha č. 4). Zajímavý je souhrn údajů – zpracovaných při prověřování státní spolehlivosti – o jednotlivých filmových společnostech spolu s podrobnými materiály o čs. zástupcích zahraničních firem, jejich obchodní zdatnosti a momentální finanční situaci.

Množství dokumentů se vztahuje k vlastní filmové tvorbě vojenské správy, reprezentované již jmenovanou filmovou skupinou VTLÚ; zejména to platí o snímku *Vojáci v horách*, k němuž ve fondu existuje řada písemností včetně scénáře, pracovního deníku, technických poznámek a podrobností o natáčení. Určitý prostor je věnován statistickému přehledu o celkové produkci filmové skupiny a pozadí problémů, spojených s ukončením její činnosti.

Tyto informace, spolu se souborem dokumentů k perspektivním představám vojenské správy o využití filmu v pomnichovském období, tvoří také závěr fondu. K odbornému posouzení jeho hodnoty nemohl tento krátký pohled samozřejmě postačit. Stejně tak nejsou zdaleka vyčerpány všechny možnosti, které skýtá pramenná základna vojenského původu: snad je závěrem na místě krátká poznámka, jež se vymyká zvořenému nadpisu této informace.

Zaměníme-li přítmi vojenského archivu za přijatelnější prostředí vojenské knihovny, můžeme se seznámit s obsahem věstníků MNO, z nichž lze vysledovat organizační

vývoj filmových pracovišť v armádě od roku 1919, ve vojenských odborných periodikách se dozvíme zajímavé údaje o počátcích vědeckého filmu ve zdravotnictví či o prvních metrech filmů natočených vojáky po roce 1918. Jistě, je to jen zlomek onoho světa zvaného „dějiny filmu“ – ale jen tak se skládá mozaika.

Petr Hofman

PŘÍLOHA 1

Soupis scénářů uložených ve VHA

1937, kart. 205 – 215

- | | | | |
|-----|--|-----|--|
| 205 | Švanda Dudák
Svět patří nám
Žena na rozcestí | 210 | Tulák Macoun
Naši furianti
Lízin let do nebe
Stříbrná oblaka |
| 206 | Falešná kočička
Ztratila se Bílá paní
Děvčata, nedejte se
Letiště hlásí (Letcova maminka) | 211 | Vdovička spadá z nebe
Klapzubova jedenáctka
Panenství
Žádné slovo o lásce |
| 207 | Batalion
Manželství pod mikroskopem
I my se chceme smát
Kříž u potoka
Hnízdo nad vodou
Žena pod křížem | 212 | Kamarádi od Arrasu
Úsměv léta
Lidé pod horami
Jánošíkův poklad
Vyděrač |
| 208 | Hrdinové hranic (též 1938, kart. 329)
Jarčín profesor
Výdělečné ženy
Kariéra matky Lízalky
Adresátka neznámá
Boží mlýny
Štěstí chodí dokola
Magdalena | 213 | Symfonie vlasti
Třetí zvonění
Odtroubeno
Cestou křížovou |
| | | 214 | Děvčátko z venkova
Klatovští dragouni
Ja, ja die Liebe
Krok do tmy |
| | | 215 | Armádní dvojčata |

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

1938, kart. 318 – 330

- 318 Touha
Malé štěstí
- 319 Děvče z hor
Jeho milénka
Zlatovlasý sen
20 let svobody
Slečna matinka
- 320 Dcera národa
Ducháček to zařídí
Drunter und Drüber
Děti na zakázku
Robot-Girl Nr.1 (Panenka)
- 321 Panenka
Letiště hlásí
Klekání (Druhé mládí)
Pán a sluha
Hranice lásky
- 322 Svět, kde se žebra
Stříbrná oblaka
Modelka
- 323 Lucerna
Naše vlast – Československo
Vandiny trampoty
Poloninské milování
Přísahal jsem...
Zborov
- 324 Škola základ života
Klapzubova jedenáctka
Andula vyhrála
Manželka něco tuší
Bílá vrána

- 325 Miláček pluku (Kadet Věra)
Jak Kašpárek Ferina se přičinil, by
Šmodrchu králem učinil (prozatímní
název)
Ubráníme... (též 328)
Co se šeptá
Ideál septimy
Jarka a Věrka
Mikuláš Dačický z Heslova
- 326 Vzhůru nohama
Cesta životem
Bláhové děvče
Americká jachta ve Splitu
Svatební cesta
Hraničtí rytíři
- 327 Nikola Šohaj
My všichni musíme býti na stráži
Emánkovy námluvy
Velké pokušení
Na křídlech do dračího království
Dvacátého prvního května (Vlast nás
volá)
- 328 Lízino štěstí
Umlčené rty
Portréty milenek
Jeho jedináček
Zemský ráj to na pohled
Černý myslivec
- 329 Soud boží
Holka nebo kluk
Paní Morálka jde městem
Láska a mateřství
- 330 Černá ovečka
Kdybych byl tátou

1939, kart. 403

Srdce Evropy
X. všesokolský slet v Praze 1938

VHA, MNO hlavní štáb, oddělení branné výchovy 1937 – 1939.

PŘÍLOHA 2

1938, červen 22, Praha.

Dopis, v němž Karel Degl nabízí ministerstvu národní obrany k odkoupení svou cennou sbírku filmových kopií a negativů z desátých a dvacátých let. Přílohy dopisu obsahují kompletní seznam nabízených filmů doplněný údaji o metráži.

K A R E L D E G L
cameraman

Praha, dne 22. června 1938

P. T.
Ministerstvo národní obrany
v P r a z e ,
XIX., Dürichovo nám.

Týká se filmu .

Mám archiv kinematografických dokumentárních filmů, jež zachycují události, města a krajiny od roku 1912 až do roku 1930.

Zvláště pozoruhodné jsou snímky událostí z doby světové války, z nichž některé byly již předzvěstí naší státní samostatnosti, snímky zachycující převrat v Praze, příjezd prvního prezidenta T. G. Masaryka do vlasti, události popřevratové, založení naší měny, založení Malé Dohody atd.

A) Podrobný seznam přikládám

Celková metráž filmových pozitivů, k nimž nemám negativů, jest asi 680 m.

Celková metráž negativů jest asi 32 800 m.

Nejstarší z těchto filmů uchovávám již 20 let a archiv jsem stále doplňoval. Pokládal jsem za svou povinnost, tyto v pravém slova smyslu historické negativy, jež zachycují podstatné fáze zrození našeho státu, v řádném stavu uchovat a vynaložil jsem na tento účel veškeré nutné náklady s uskladněním a odborným ošetřením spojené.

Dnes, kdy náš stát může mít na vhodné publikaci těchto věcí zvýšený zájem, kdy naopak já nemám prostředků tento filmový archiv řádně explotovat, dovoluji si slavné ministerstvo na existenci tohoto archivu upozorniti.

Mám možnost, předvésti několik tisíc metrů, jež mám též v kopii, která stačí ukázat, byť i kuse, co asi archiv obsahuje.

Pokud se týče ceny, dospěl jsem po bedlivé úvaze k přesvědčení, že přiměřenou jest částka

Kč 200.000,-

což není ani tolik, co poskytuje stát na výrobní podpoře a premii výrobcí celovečerního filmu, vyniká-li tento kvalitou nad běžný průměr.

Očekávaje laskavé sdělení, má-li Váš úřad o věc zájem, trvám v dokonalé účtě

Karel D e g l, v. r.

P. S.

Obdobné sdělení současně činím:

Ministerstvu zahraničních věcí,
ministerstvu školství a národní osvěty,
ministerstvu obchodu a
ministerstvu financí.

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

Příloha A)
Doporučeně.

Příloha A)
k dopisu z 22. června 1938.

S e z n a m f i l m ů
1912 – 1930
K. Degl

1912 – 1917

P o s i t i v y (bez negativu)

Pegoud v Praze 1913	120 m ca
Žurnál ASUM: Březen 1914	
Ledy na Vltavě, Pohřeb Dra Podlipného	70 m ca
Žurnál ASUM: Duben 1914	
Autozávod Zbraslav – Jíloviště, odhalení pomníku Hany Kvapilové, Pohřeb Arbese, Zahájení autosalonu, Svatba v rodině Dimmerové, Let z Vídně do Prahy o Schichtovu cenu	160 m ca
Žurnál ASUM: Květen 1914	
Hospodářská výstava, Dostihy v Chuchli, Střílení holubů, Pouť k hrobu Palackého, Pohřeb Dra Pacáka	180 m ca
Kníže Thun při různých příležitostech	50 m ca
Zásobování Prahy za války (obsahuje též „rozdělování chleba“, k čemuž jest negativ)	100 m ca
Celkem asi 680 m	

N e g a t i v y

Stará Praha 1912	355 m
Český Yacht-Club na Sázavě, Svatojánské proudy, Pohřeb Vrchlického, Tvůrce pomníku Husova, Odhalení pomníku Palackého, Instalace Dra Groše, Průvod Lidový dům	560 m ca
Rozdělování chleba, Emauzská pouť, Polní kuchyně, 28. pluk oběd, Operace koní, Slavnost Dušiček (Slavín), Před černínskými kasárnami	300 m ca
Procesí k sv. Václavu, Idyla ve Stromovce, Květinové korso, Tagblatt, Sanatorium v Podole, Příjezd arckn. Salvatora, Ranění u Rudolfa	300 m ca
Stavba nemocnice v Dejvicích, Svěcení kostela na Letné, Hold dětí na Vinohradech, Riegrový sady, stavba vojenské nemocnice	300 m ca
Slavnost u sv. Mikuláše (generálové), Tanec v Chotkových sadech (národní kroje), Slavnost v Riegrových sadech	300 m ca
Hold dětí na Staroměstském náměstí 1915, Pochody vojska po Praze, Cvičení vojska (jdnor. dobr.?), 28. pluk odchází do války, Dítě-voják	250 m ca

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

Císař Karel I. v Brandýse, Junobrana na D. F. C. (něm.)	300 m ca
Váleční psi, Vojsko na Václavském nám.	290 m
Místodržitel a šlechta, Kadetní škola ve Vídni, Slavnost na Velkopřevorském nám., Vojenská nemocnice ve Vraném, Odstřelování vojenských objektů, Kladno železářny a ocelárny, Junobrana na Slávii	740 m ca
Praha 1917 (přírodní)	262 m
Riegrova stezka, Hrad Kost 1918	167 m

Celkem 4 124 m ca

1918

Negativy

Dr. Kramář po amnestii v Praze 1917	30 m ca
13. duben 1918 - Národní přísaha	90 m
1. květen 1918	220 m
16. květen 1918 - Májové oslavy Nár. divadla	200 m
Převrat v Praze	1 200 m ca
Příjezd presidenta Masaryka	970 m ca
Vjezd vlády do Bratislavy	54 m
Kolkování bankovek	57 m

Celkem

2 821 m ca

1919 - 1923

Negativy

Přehlídka pražské posádky (leden 1919)	82 m
Odevzdání pověř. listin vyslanců Francie a SHS	77 m
President Masaryk poprvé v Národním divadle	38 m
Příjezd gen. Pellé, gen. Henry v Praze, Jihoslovanští žurnalisté, Medvídci	70 m
1. máj 1919 v Praze	142 m
Pohřeb ministra gen. Štefanika	237 m
Dr. Kramář po atentátu	20 m
Návrat Dra Kramáře z mírové konference	61 m
Svátek Spojených států Amerických 1919	180 m
Svátek Republiky francouzské 1919	48 m
Studentské dny 1919	121 m
Oslava míru v Praze 1919	82 m
Návrat min. Dra Beneše do vlasti	249 m
Generál Hadžič - 28. říjen 1919	618 m
Transport legionářů z Francie	55 m
Příjezd pluku Mistra Jana Husi	120 m ca
Příjezd gen. Syrového	57 m
Pres. Masaryk mluví k legionářům (starodruž.?)	57 m
Komárno	35 m
Lovení ryb v Holešovicích	69 m
Vyslanectví americké, italské, francouzské	70 m

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

Památka popravy českých pánů na Starom. nám.	54 m
Slováci holdují prezidentovi	97 m
Princ Karol rumunský v Praze	132 m
Vojanův pohřeb	60 m
Pohřeb pí G. Masarykové	41 m
Kovařovic	32 m
Jakub Seifert	13 m
Mistr Jirásek doma (v Hronově)	38 m
Prezident Masaryk na Slovensku	115 m
Jiráskovy oslavy v Náchodě	191 m
Jiráskovy oslavy v Hronově	109 m
Pohřeb (převoz) italských legionářů 1921	188 m
Malá Dohoda 1922	220 m
Italové, pouť na Špilberk 1922	213 m
Pohřeb Dra Rašína 1923	105 m
Založení Národní banky	85 m
Svěcení zvonů 1923	70 m
Uherský Brod, deska Komenského	75 m
Prosečnice 1922, Kremnice, Bratislava, Turč. sv. Martin, Tunely u Brna, Krumlov, Hradec Králové, Karlštejn, Křivoklát, Kokořín	543 m ca
Těšínsko	113 m
Praha 1919 – 1921	300 m
Praha 1922	121 m
Praha zima 1922	68 m
Praha reserva	103 m
Spojené strojírny, Daněk, Českomoravská Kolben	464 m ca
Hold veslařů Republice, Masarykovy hry	220 m ca
Lázně Piešťany, Trenč. Teplice, Pováží, Jáchymov, Poděbrady	260 m
Výstava Památníku odboje, Akademický dům	100 m ca
Celkem	6 418 m ca

1924 – 1930

Negativy

Denisův pomník 1925	50 m
Koňka v Praze (jubileum)	125 m
Vodní sporty, Veslaři – mistr. Evropy	198 m ca
Doprava v čs. R	578 m
Doprava (reserva)	277 m
Automatisace telefonů v Praze	50 m
Hradec Králové, Králíky, Klatovy, Turnovsko, Plzeň	502 m ca
Bratislava 1928	217 m
Bratislava	140 m
Z kraje Jiráskova Bratrstva	300 m
Praha v létě a v zimě	177 m
Pražské parky 1928	128 m
Oslavy desetiletí Republiky	200 m
	2 942 m ca

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

Žurnály 1927 – 1930: 15 000 – 18 000 m

16 500 m ca

Celkem

19 442 m ca

Rekapitulace

Positiv y (bez negativů)

1912 – 1917 asi

680 m

Negativ y

1912 – 1917

asi 4 124 m

1918

asi 2 821 m

1919 – 1923

asi 6 418 m

1924 – 1930

asi 19 442 m

Celkem asi 32 805 m

VHA, MNO hlavní štáb, oddělení branné výchovy, 1938 18 5/24-2, kart. 332.

PŘÍLOHA 3

1938

Dopis přednosty hlavního štábu 2. oddělení filmové společnosti A – B, v němž ministerstvo národní obrany diktuje podmínky, jejichž splněním podmiňuje v létě 1938 svůj souhlas s natáčením filmu *Dvacet let svobody*. K dopisu je připojen seznam objektů a míst, které se mají ve filmu objevit, se stručnou charakteristikou záběrů zde pořizovaných.

Věc: A – B, akc. filmové továrny a. s.

Praha – povolení záběrů k filmu „Dvacet let svobody“

A – B, akciové továrny

Praha – Barrandov

Velmi pilné!

K Vaší žádosti značky K/Prod-jws/Ši ze dne 15/6 1938:

Ministerstvo národní obrany hl. štáb nemá námitek proti natočení filmu „Dvacet let svobody“ podle seznamu záběrů, resp. míst, v příloze uvedených, za těchto podmínek:

- 1) budou fotografována, resp. filmována místa a objekty v seznamu označené, přičemž nutno řídit se poznámkami uvedenými ad 1 – 11 v příloze „Seznam objektů“;
- 2) nesmí být do záběrů pojaty prostory, resp. objekty, důležité pro obranu státu a takové, jejichž fotografování jest výslovně zakázáno;
- 3) veškerý personál zúčastněný při filmování musí být čs. příslušnosti a státně i politicky úplně spolehlivý;

- 4) veškeré natočené snímky, ať jich bude použito k připravovanému filmu „Dvacet let svobody“ aneb nikoliv, musí býti předvedeny zástupcům ministerstva národní obrany, hl. štábu, k přehlídce, neobsahují-li cokoliv závadného;
- 5) předvedení celého filmu (ještě před sestřihem) nutno oznámiti **předem písemně** MNO hl. štábu, 2. oddělení;
- 6) předpokládá se, že pokud se týče povolení fotografování v různých soukromých podnicích aneb objektů, o kterých rozhoduje jiný resort státní správy než MNO, že toto povolení si vyžádají filmové továrny A – B přímo u vedoucích činitelů zmíněných podniků.

Přednosta hl. štábu 2. oddělení:

Viz stránku 6 – poznámky MNO hl. št.
D ů v ě r n ě

Seznam objektů

Vojenská akademie v Hranicích

přehlídka při jmenování nových poručíků a slavnost jmenování

Kterékoliv letiště u Prahy

letecká akrobacie letadla staršího typu. Vývrtka.

Štefanikova mohyla na Bradlech

pohledy z blízka i z dále na mohylu

Přehrada ve Vraném

Panorama po přepadech, pohledy na jez. Rozvodna před elektrárnou (evropská zvláštnost) zabraná proti nebi, plavení kanoistů plavební komorou v neděli.

Elektrárna a turbíny

Vranovská přehrada

Pohledy z jezera i dola. Přepady. Kanály Elektrárna v Ervěnicích Sály a agregáty. Rozvodné desky. Transform. desky. Kotle a topící zařízení. Uhlí přímo z dolu se dopravuje do elektrárny. Otevřený uhelný důl Hedvika. Záběry budou voleny tak, aby nebyla vidět lokalisace v krajině

Elektrárna v Kolíně

Snímek z exteriérů. Krásná architekt.

Rozvodna Praha – Jih

Exterier: Od rozvodny táhnou se na všechny strany dráty vedení o vysokém napětí. Interier. Rozvodné zařízení. Záběry vesměs proti nebi

Přehrada v Seči

Zajímavé plavení na této přehradě. Záběra na

přepadu. Pohled na jezoví zařízení. Stavidla

Přehrada v Karl. Varech

Roury, jimiž se řítí pěnící proud vody. Evropská zvláštnost vodní stavby. Záběry přehrady ze břehu. Jezero

Přístav ve Střekově

Různé pohledy na přístav a jeho zařízení,

Přístav v Bratislavě (1)

přistávající a odplouvající lodi. Nakládání

Přístav v Komárně (2)

a vykládání zboží. Jeřáby. Překládání z vlaku do lodi a naopak

Přístav v Praze

Nádraží Masarykovo (3)

ruch na peroně o sletových dnech

Nádraží Wilsonovo (3)

Nádraží na Smíchově (3)

Nádraží v Bráníku (3)

Nádraží v Hradci Králové

Nákladní nádraží Praha –

Moderní Žižkov (4)

Nákladní nádraží u Mostu

Přehrada u Píchova u Ladců

Stavba přehrady ve Štěchovicích

Státní ústav hydrologický v Troji

Most v Bechyni

Most v Táboře

Most v Lokti

Most v Ústí nad Labem

Závody Pražské železářské spol.

Poldina huť Kladno (6)

Vítkovické Horní a hutní

Závody bánské a hutní spol. v Třinci (7)

Českomoravská Kolben-Daněk (8)

ASAP Mladá Boleslav

St. pokusný statek v Uhřetěvsi

Exteriery ve Zlíně

Sklářská škola v Žel. Brodě

St. škola keramická v K. Varech

Učňovská škola pokračovací v Bratislavě

také odjezd výletníků. Vagony plné veselých lidí.

Lokomotivy, personál, hradla v provozu. Koleje plné výletních vlaků

Moderní nádražní budova

Doporučeno min. železnic.

překládání zboží. Koleje připravených nákladních vlaků, vezoucích zboží z ČSR do ciziny. „Raketový nákladní vlak“. Provoz v akci

Doporučeno min. železnic. Uhlé nádraží z největších v Evropě. Vlaky s uhlím čekající na kolejích

Pohled na přehradu. Plavení vorů zvláštní chodbou.

Jezová zařízení

Bude použita jako symbol výstavby státu. Stavba mostu ve Štěchovicích, betonování, odstřelování, kesony, jeřáby, drážka, násypy apod. Lidé pracující na stavbě – jejich detailní záběry. Zarážení pilotů buchary a ostatní práce na přehradě, jež neznáme, resp. jež do té doby budou již v provozu. Stavba je v začátcích

Snímky modelů přehrad

Snímky proti nebi. Nebude vidět umístění v krajině.

Nikde nebude tabulka s nosností

Dtto

Mostárna na Kladně (5) (Vysoké peci. Koksování.)

Litina. Struska. (Lisování ingotů. Zpracování v Martinských pecích.) Válcování plechů. (Besemery.) Montování velkých strojů. Drátovny. Vápenné pece.

Práce na hrubé válcovně. (Elektrické peci.)

Dtto těžířstvo.

Práce v automobilce Praga. Práce v elektrotech-

nickém oddělení. Slévárny. Dtto. Montování letadel Praga-Baby. Stavba lokomotiv. Výroba aut na běžícím pásu.

Výroba aut na běžícím pásu.

Moderní provoz na statku. a Průhonických Hospodářské stroje. Racionální hospodaření

Různé pohledy na Zlín a život v něm. Ulice a mrakodrapy. Panorama po továrně se střechy Spol. domu.

Interiery. Práce na skle. Žáci

Interiery. Keramická práce.

Interiery.

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

Kaolinové závody v Horní Bříze	Dolování kaolinu v otevřeném dole. Práce s kaolinem – transport. Pálení porcelánu. Zboží. Snímky z výroby
Textilní závody Sochor ve Dvoře Králové	Snímky z výroby látek. Interiery závodu. Barvírny. Sklad
Telegrafní a telefonní centrála	Doporučena. Min. pošt. v Praze. Nejmodernější meziměstská v Evropě. Interiery rozvodny atd. Věže
Vysílací stanice Mělník (9)	Jedna z nejmodernějších (nebo stanice v Liblicích) vysílaček v Evropě. Dop. min. pošt. Snímky přístrojů, interieri. Snímky antén proti nebi. Nebudeme točit snímky, z nichž by bylo možno soudit na lokalisaci stanice v krajině.
Stavba silnice	Úsek určí min. veř. prací, kde si vyžádáme názor přidělnce MNO
Stavba železnice (10)	Úsek určí min. železnic se souhlasem MNO
Nádraží v České Třebové	Garáže pro lokomotivy s točnou. Uhelné sklady s jeřáby. Napájení lokomotiv. Topírny a život před nimi.
Sanatoria ve Vys. Tatrách	Snímky exteriéru budov v krajině a detailů na terasách: Vyšné Hágy, Smokovec, Tatr. Lomnice, Jablunkov
Snímky z lázní: Sliač, Trenč. Teplice	Snímky moderních budov a život v lázních
Ranná u Loun	Plachtařské závody
Straník u Žiliny	Dtto
Státní tábor pro tělesnou výchovu u Třeboně	Snímky z tábora. Cvičení, atletika. Okolí tábora. Lesy a rybníky dle umístění. Snímky z branné výchovy
Moderní obilní silo v Nov. Městě n./Váh.	Snímky z exteriéru i uvnitř. Příjezd vagonu k silu, provoz
Teplárna v Brně	Moderní zařízení na rozvod páry
Okresy, jež by přišly v úvahu pro natáčení různých exteriérových snímků v krajině (panoramy lesů, vesniček, polí; folklor, život na vesnicích, event. stavební památky apod.), jež budou blíže určeny na místě samém:	

Okresy v Čechách: (11)

písecký
prachatický
krumlovský
táborský
třeboňský
jindřichohradecký
domažlický
sušický
klatovský
ústecký
litoměřický
liberecký

účel ukázat, že se našim Němcům nevede špatně

Okresy na Moravě (11)

kyjovský (kroje, žně, dožínky)
uherskohradištský (folklor)
zlínský (snímky z města)
hranický (vojenská akademie, jmenování poručíků) snímky v krajině
uherskobrodský (folklor, rázovité snímky)
hodonínský

Okresy na Slovensku (11)

myjavský (krásné kroje, folklor)
Nové Mesto nad Váhom (krajinné snímky)
piešťanský (snímky z lázní a okolí)
Lipt. Sv. Mikulášský
kežmarský
Spišská Nová Ves
popradský
levočský
Lubovňa
bardějovský
Turč. Sv. Martinský
bratislavský
zvolenský (snímky z Detvy)
samorinský nebo Dun. Stredský (snímky z Vel. Žitného ostrova při žních)

Poznámky MNO hl. štábu

- 1) lze fotografovati pouze jižní část přístavu
- 2) nelze do záběru pojmouti soutok Váhu a Dunaje
- 3) pouze ruch na peronech o sletových dnech
- 4) jen jednotlivé výseky, ne však celkový pohled na nádraží
- 5) místa červeně škrtnutá fotografovati zakázáno [tj. místa uvedená v závorkách – pozn. ed.]
- 6) fotografování zakázáno
- 7) fotografování zakázáno
- 8) fotografovati dovoleno s výjimkou výroby tanků
- 9) 1) přístroje lze fotografovati tak, aby nebylo možno usuzovati na celkový výkon stanice aneb zál. přístroje,
2) není dovoleno fotografovati bezpečnostní zařízení nebo zařízení poplachová,
3) nesmí se pořizovati snímky, z nichž by bylo možno seznati slabá místa stanice
- 10) viz upravený text
- 11) pouze místa a prostory, kde jest fotografování dovoleno. Nutno se předem dotázati příslušných vojenských nebo bezpeč. úřadů v jednotlivých okresech. V místech, kde je fotografování zakázáno nutno předem vyžádati souhlas příslušného velitelství sboru.

VHA, MNO hlavní štáb, oddělení branné výchovy, 1938 18 5/14-22, kart. 332.

PŘÍLOHA 4

I. Seznam němých branných a kulturně historických filmů

Poř. čís.	Název filmu	Rok výroby	Délka v m	Kdo půjčuje
1.	Čs. dobrovolníci ve světové válce 1914 – 1918	–	2400	
2.	Čs. vojsko ve Francii	–	560	
3.	Čs. vojsko v Itálii	–	360	
4.	Za čs. republiku 1914 – 15, 1918 – 19	–	700	
5.	Kolem světa s čs. legionáři	–	1200	Památník osvobození, Praha XI, Husova tř.
6.	Český den v Římě 24. V. 1918	–	350	
7.	Z pobytu T. G. Masaryka za hranicemi a jeho návrat	–	700	
8.	Hold čs. vojska T. G. Masarykovi k 75. narozeninám	1925	1600	
9.	Památce gen. M. R. Štefánika	–	350	
10.	Pietní vzpomínka 10. výročí smrti M.R. Štefánika	–	320	
11.	Desáté výročí Zborova	1928	550	
12.	Slavnostní odevzdání kopie praporu 5. pl. 2. VII. 1929	–	165	
13.	Pohřeb popravených italských legionářů v Praze 24. IV. 1921	–	830	
14.	Převoz ostatků plk. Švece a pplk. Vašátky ze Sibíře	1930	500	
15.	Nemocnice v protiplynovém krytu	1936	600	Chema, spol. s.r.o. Praha III, Na Poříčí 25
16.	Výcvik vojenských psů	1930	1045	Vojenský technický a letecký ústav Praha Dejvice
17.	Plukovník Švec	1930	3600	
18.	Vojsko na IX. všesokolském sletě	1932	1406	
19.	Slavnost uložení ostatků plk. Švece a pplk. Vašátky	1933	155	
20.	Vítězný den armádního letectva	1935	335	
21.	Vojenské slavnosti 18. výročí republiky	1933	395	
22.	Naši vojáci	1935	1680	
23.	T. G. Masaryk jako vrchní velitel	1936	395	
24.	Žilina 16 mm úzký film	1936	350	MLL Praha IX Nám. Petra Osvoboditele 5
25.	Československé letectví 16mm úzký film	1936	900	

ILUMINACE

Petr Hofman: Čs. meziválečná kinematografie ve fondech VHA

26.	Naši vojáci 16 mm úzký film	1936	360	Státní
27.	Naše armáda 16 mm úzký film	1936	110	diapozitivní a filmový ústav Praha XII, Horní Blanická 4

Dodatky

1.	Dejte nám křídla	1936	340	A – B akc. film.
2.	Pojď s námi	1937	430	tov. Barrandov
3.	Přístav vzdušného moře	1937	430	Hlubočepy
4.	Útok na Prahu	1937	360	Dafafilm Praha 2
5.	Pražské cvičení CPO	1937	200	Václavské nám. 16
6.	Pták, který koná voj. službu	1937	485	Kozafilm, Praha
7.	Ukázky z branné výchovy	1937	500	II, Vodičkova
8.	Naše národní vojsko	1937	250	ul. 34
9.	Přehlídka vojska T. G. Masarykem	1933	280	Nationalfilm, Praha II, Václ. nám. 61
10.	Péče o koně (Výrobek VTLÚ)	1933	280	Lloydfilm, Praha II, Vodičkova 6
12.	Olympijský vítěz	1936	220	PDC a. s., Praha II, Havlíčkovo nám. 24
13.	Zamořeno yperitem	1936	600	Chema, spol. s. r. o., Praha II, Na Poříčí 26
14.	Naše armáda (výrobek VTLÚ) ha II, 49	1937	280	Moldaviafilm, Pra- Václavské nám.
15.	Pravda vítězí	1937	450	Elektafilm, Pra- ha II, Národní tř. 26

VHA, MNO hlavní štáb, oddělení branné výchovy, 1938 18 5/2-4, kart. 330.

Literární obzor

Slovenský hraný film 1946 – 1969.

Vedúci autorského kolektívu Václav Macek.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, b. m., 1992, 156 stran.

První dva svazky edice Signans – *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* Pavla Branka (viz Iluminace č. 2/1992) a *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* Václava Macka (viz Iluminace č. 1/1993) – byly věnovány problematice dokumentárního filmu. Třetí svazek edice přináší 10 studií o filmu hraném, z nichž většina byla ve zkrácené verzi prezentována na stejnojmenném semináři Slovenského filmového ústavu v dubnu 1989 (viz Iluminace č. 2/1989). Je výsledkem kolektivního úsilí slovenských badatelů a publicistů provést základní zmapování poválečných etap slovenské hrané tvorby a nabídnout zainteresované veřejnosti publikaci, která by byla schopna dočasně plnit i funkci jakési příručky. O tomto záměru vypovídá tematická skladba sborníku, která není nikterak nahodilá. Jednotlivé studie byly ve své většině cíleny k fungování v rámci vyššího celku a společně tvoří mozaikovitý obraz cesty slovenského filmu ve sledovaném období. Témata čtyř statí byla zvolena podle profesního klíče (režie, kamera, hudba, herectví), dále se zde objevuje studie na hojně frekventované téma film a literatura, pojednány jsou též otázky filmové teorie a kritiky. Tradiční tematické spektrum rozšiřuje jednak studie tropologická, jednak stať o televizních filmech. K osmi „globálně“ orientovaným příspěvkům jsou připojeny dva s dílčími tématy.

Autoři měli své pole působnosti vymezené (a omezené) dvěma základními faktory – jednak prostorem (nejdelší příspěvek nemá víc než 16 tiskových stran), jednak úkolem podat na tomto malém prostoru přehled vývoje za více než dvě desetiletí. To mělo za následek jistou zběžnost výkladu, někdy nedostatečnou argumentovanost uvedených tezí a snad i menší vůli ke skutečné problémovému uvažování o tématu.

Sérii studií zahajuje příspěvek **Martina Ciela** *Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1945 až 1971* (s. 11 – 25), který zde prochází filmovou historiografickou a teoretickou produkci na Slovensku, upozorňuje na její teoretická východiska a jednotlivé práce stručně charakterizuje. Více nežli jejich metodologická stránka však autorovu pozornost poutají politické kontexty a různé společenské bariéry, bránící rozvoji slovenské filmové vědy. Místy zostřený polemický tón textu pak příznačně vypovídá o aktuálně vedeném zápasu se zhoubnou tradicí ideologických norem. (Text pochází z předlistopadového konce osmdesátých let.) Patrně by bylo na místě hovořit téměř o celém období jako o „předvědecké“ éře filmové vědy, protože jen málokterá ze zmiňovaných prací by snesla metodologické srovnání s dobovými pracemi tradičních humanitních oborů. Studium kinematografie se v tomto období odehrávalo převážně v rovině publicistické. Právě u Cielovy studie by čtenář jistě uvítal podrobnější pojednání o některých důležitějších pracích a s jistou lítostí se ze závěrečné poznámky dozví, že má v rukou zkrácenou verzi jiných, rozsáhlejších studií na totéž téma. Důležitým a cenným doplňkem příspěvku je bibliografie slovenské filmové teorie a historiografie.

Stať **Jeleny Paštěkové** *Literárne impulzy v slovenskom hranom filme* (s. 29 – 41) nastoluje otázku přímých kontaktů slovenského filmu s literaturou. Prochází slovenské filmové adaptace literárních děl, eviduje s filmem spolupracující spisovatele a příležitostně připomíná některé literárně historické kontexty. Autorka si ve vybraných případech všímá i konkrétních adaptačních postupů. Před čtenářem tak vyvstává obraz slovenského filmu na pozadí vývoje slovenské literatury a toto spojení ještě více zvýrazňuje základní kontury uměleckých i kulturně politických tendencí ve slovenské společnosti.

Příspěvek **Aurela Hrabušického** *Obrazová skladba slovenského filmu* (s. 45 – 51) se měl

původně zabývat prací kamery. Autor po zralé úvaze (a širokém zdůvodnění) rozšířil předmět svého zájmu na „vizuální koncepci“ filmu. I když se tak vyhnul problematickému úkolu vyřešit z filmu přínos kameramanův, problém metodologické lability v přístupu k tématu neodstranil. Mnohem detailnější rozbor by vyžadovaly dobové kameramanské, scénografické, kostýmní a samozřejmě režijní konvence. Teprve na jejich pozadí lze porozumět proměnám koncepcí filmového obrazu. Hrabušického stať nicméně obsahuje řadu cenných dílčích postřehů a záslužně otevírá téma vytrvale obcházené.

Andrej Obuch se ve stati *Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu* (s. 55 – 63) věnoval složce režijní. Přichází zde s jednoduchou a nebezpečně svůdnou tezí, že slovenská režie se v daném období vyvíjela od „inscenace“ (řemeslně aranžérský způsob režijní práce) přes „interpretaci“ (individuální, osobně zaujatý přístup režiséra k tématu) až ke „kreativě“ (silně individualizované, výrazně subjektivní vidění). Problematickostí této teze spočívá v účelovém výběru filmů, na nichž je její platnost dokládána. Takové typy filmové režie lze jistě pojmenovat (našli bychom je nejspíš v celé řadě národních kinematografií), ale v umělecko-historickém procesu nebyl nikdy jeden tento typ nahrazován druhým. Všechny způsoby režijní práce vždy vytvářejí spektrum, které se rozšiřuje či zužuje v závislosti na kulturním klimatu, případně i na přítomnosti výrazných uměleckých individualit. Slovenská filmová režie se nevyvíjela od jednoho typu k druhému, nýbrž se o nové způsoby režijní práce postupně obohacovala. Obuch jinak projevil velmi sympatickou snahu pojmut své téma komplexně. Zajímá jej například vzdělání tvůrců, prostředí FAMU a jeho vliv na pozdější tvorbu slovenských režisérů.

Václav Macek pohlíží ve své studii *Metafora v slovenskom hranom filme* (s. 67 – 81) na slovenskou produkci ze zcela jiného úhlu. Práce s tropy ve filmu byla dosud na Slovensku (i v českých zemích) sledována velmi řídko a zcela nahodile. Macek učinil smělý pokus vystopovat postoj filmařů k tropům, resp. k metafoře v celém více než dvacetiletém období a ze svých zjištění formulovat první závěry. Z hlediska práce s metaforou vymezuje čtyři etapy: poúnorové období popisného realismu, kdy se metafory neužívalo vůbec, „gramatické“ období druhé půle padesátých let, kdy se metafora začala objevovat v rámci „průzkumu“ stylistických možností filmu, období první poloviny šedesátých let jako etapu výrazné metaforizace umělecké výpovědi a konečně období do roku 1969, kdy se v dílech nejmladší generace metafora dostává do víru totální hry. Mackovy charakteristiky jednotlivých etap bude třeba ověřit na podstatně širším vzorku filmů, pak z nich bude také možno vyvodit i mnohem důsažnější závěry o slovenské kultuře poválečných let vůbec. Podstatně širěji založenou argumentaci by vyžadovalo i tvrzení, že „...jestliže se [ve slovenském hraném filmu – I. K.] předtím myslelo v pojmech, tak v šedesátých letech se myslelo v obrazech“ (s. 75). Mackovy analýzy vybraných filmů nabývají na přesvědčivosti zvláště v těch případech, kde metaforický princip proniká hlouběji do tkáně díla a postihuje jeho podstatnější dimenze.

Otázkám slovenského filmového herectví je věnován příspěvek **Martína Porubjaka** *Od faľošných ilúzií k autentickému jestvovaniu* (s. 85 – 92). Základní autorova teze vysvítá již z názvu, ale její argumentace nesestupuje příliš hluboko. Autor se vyhnul některým ahistorickým soudům, zvláště v hodnocení filmů z padesátých let, kde si vystačil prakticky s jediným, blíže ovšem nevyjasněným pojmem – schematismus. Vnímá jej jako něco pokleslého, zavrženého a dnes již směšného. Otázku dobového chápání filmového herectví a s ním spjaté konvence však vůbec nenastoluje.

Juraj Lexmann podal ve svém příspěvku nazvaném *Filmová hudba* (s. 95 – 110) dějiny slovenské filmové hudby v kostce. Upozornil na specifickou slovenskou poválečnou filmovou hudbu, který se v obrazové vrstvě teprve zvolna profesionalizoval, zatímco jeho hudební „stopa“ byla vysoce profesionální od samého začátku, neboť slovenští filmaři vyhledávali mladé, umělecky ambiciózní skladatele. Díky tomu lze v poúnorovém období hovořit dokonce o artificialismu ve filmové hudbě. Lexmann také pojmenovává základní změnu v chápání filmové hudby. Počátkem

šedesátých let končí její procesuální pojetí založené na melodicko-harmonické konstrukci. Tvůrci začínají pracovat s jednoduššími hudebními segmenty, které včleňují do celkové zvukové partitury, vzrůstá důraz na sonoristickou stránku hudby. Zajímavý je rovněž číselný údaj o spolupráci slovenských filmařů s českými skladateli. Například v letech 1962 – 1969 figurují čeští skladatelé u 22 slovenských filmů z 58 (z toho Zdeněk Liška u 9). Z textu je patrná hluboká znalost materiálu; autor rovněž těžil z osobních kontaktů s řadou slovenských skladatelů.

K tématu filmové, resp. televizní hudby přispěla ve sborníku také **Nada Földváriová** statí *Filmová hudba v dialógu* (s. 113 – 116). Je to působivá analýza hudby Zdeněka Lišky k televiznímu filmu Stanislava Barabáše *Krotká*. Autorka zde dokládá schopnost hudby být partnerem ostatním složkám, vstupovat s nimi do vzrušujícího, složitého vztahu.

Jestliže předcházející příspěvek můžeme chápat jako doplněk studie Lexmannovy, pak stať **Jozeфа Macka Slovák na Barrandově, Francúz na Kolibe** (s. 119 – 132) svým „exkluzivním“ tématem jako by z rámce sborníku vybočovala. Macko zde přichází s jakýmsi dvojportrétem režisérů – Jána Kadára a Alaina Robbe-Grilleta. Již samo vymezení tématu je problematické, skoro se zdá, že jedinou motivací k němu byla stylistická hravost názvu. Autor sice slibuje řešit problém, nakolik jsou filmy těchto tvůrců součástí slovenské kultury či nikoliv (proč právě jen těchto dvou?), případně nakolik se v nich projevil slovenský živel, ale to jsou otázky do značné míry akademické a snahy zodpovědět je se nejednou obracejí proti autorovi. (Například Slovák Vlado Müller prý vnesl do role ředitele Kudrny v *Obžalovaném* vzdorovitost, typickou pro slovenský živel, kterou u literární postavy v předloze Česky Lenky Haškové nenalezneme.) Nicméně Mackovy obsahové analýzy nepostrádají – zvláště v případech tvorby Robbe-Grilletovy – pronikavost.

Celý sborník uzavírá studie **Martina Šmatláka** *Televízna filmová tvorba (roky šesťdesiate)* (s. 135 – 141). Jde o záslužné upozornění na stále ještě opomíjenou sféru tvorby a o základní uvedení do celé problematiky. Na slovenský televizní film šedesátých let autor pohlíží jako na alternativní novou vlnu a snaží se dobrat příčin jeho prudkého uměleckého vzestupu. Nalézá je ve společensko-kulturním kontextu, v přílivu výrazných osobností s filmařskou zkušeností a v institucionálním zázemí televizní filmové tvorby.

Historikové slovenského filmu mají velikou výhodu v tom, že se zabývají malou, relativně snadno zmapovatelnou kinematografií. Jednotlivec může zhlédnout všechny filmy a není odkázán na práci s tu více, tu méně reprezentativním vzorkem. V tomto faktu je však skryto také úskalí neadekvátních zobecnění. Například počet vyrobených filmů v padesátých letech je tak nízký, že o různých trendech či proudech lze u nich hovořit jen s krajní opatrností. Sborník *Slovenský hraný film 1946 – 1969* byl s ohledem na potřeby veřejnosti pojat extenzivním způsobem. Další kroky slovenské filmové historiografie budou nejspíš mířit hlouběji. Tato orientace si už ovšem vyžádá intenzivnější metodologickou sebereflexi.

Ivan Klimeš

František Cvrk – Hana Slavičková: Historie kin na Děčínku.

Část I. – Počátky kin do I. světové války.

„Děčínské vlastivědné zprávy“ 1992, č. 1 – II, s. 3 – 21.

Banální konstatování, že místem, kde se film setkává se svým publikem a bez něhož by tedy filmové umění bylo nemyslitelné, je biograf, může sice na tváři čtenáře vyvolat lehký úsměv, mělo by však vést k hlubšímu zamyšlení nad dosavadním stavem studia dějin naší kinematogra-

fie. Vývoj kinofikace stojí totiž dosud mimo pozornost většiny filmových historiků, a přece právě hustota sítě kin podmiňovala kultivování recepce filmového díla, zjemňování diváckého vkusu, diferenciaci publika a vytvářela tak podmínky pro tvorbu náročnějších a experimentálních děl, které posunovaly vývoj filmového umění kupředu. Nešlo však jen o tyto základní předpoklady cesty filmu za divákem; budování stálých kin, způsob jejich vybavení atd. byly i důležitým faktorem společenské a kulturní emancipace kinematografie, podmínkou její závratné kariéry, vedoucí od jarmareční atrakce až k získání jedné z nejprestižnějších pozic společenského života moderní doby. Asi bychom jen těžko hledali výmluvnější doklad tohoto prudkého vzestupu, než je srovnání pouťové boudy s „pohyblivými obrázky“ z přelomu století a honosného „kinopaláce“ dvacátých let. Na tomto poli tedy ještě čeká množství práce jak na historiky filmu, tak i na historiky kultury.

Recenzovaná studie o počátcích kin v děčínském regionu pak může být v tomto ohledu považována přímo za vzor. Autoři, pracovníci děčínských archivů (státního a okresního), v ní podrobně sledují dvě hlavní linie šíření filmu ještě před vznikem sítě stálých kin – v podstatě jednorázová vystoupení kočovných biografů na jedné straně a na straně druhé pravidelné filmové programy zábavních podniků v rámci nejružnějších výstav. Pro tato filmová představení již byly stavěny speciální budovy, které autoři považují za předstupeň stálých kin v dnešním slova smyslu.

Na Děčínsku, které bylo bohatou, průmyslově rozvinutou oblastí, se s prvními kinematografickými představeními setkáváme poměrně brzy – ve Varnsdorfu 4. listopadu 1896 v hotelu „Zur Stadt Wien“ a o čtrnáct dní později i v samotném Děčíně, tentokrát pro změnu v hotelu „Stadt Prag“.

Biograf byl také jednou z hlavních atrakcí hospodářské a zemědělské výstavy konané v Podmoklech v létě 1897, kde se pořadatelům podařilo zajistit pro účinkování firmu známého berlínského průkopníka filmu Oskara Messtera. Dochovaná korespondence o obchodních podmínkách, finančním zajištění, uplatňovaných bezpečnostních opatřeních atd., je pravděpodobně jedním z prvních známých dokladů o počátcích filmového podnikání u nás. Messterův podnik zaznamenal obrovský úspěch: „Každý návštěvník je očarován scénami ze života, takže bezděčně se cítí být do nich vtažen, a je osálen živými ději na plátně před ním,“ psaly tehdejší podmokelské noviny. Z jiné zprávy pak dodnes vane dobové okouzlení možnostmi technického pokroku, který měl už tak brzy ukázat svou odvrácenou tvář; fakt, že šlo o promítací aparát s vlastním elektromotorem, vedl jednoho z novinářů ke konstatování, že kinematograf je „nejlepší atrakcí výstavy, která dokumentuje rychlý rozvoj tohoto oboru, neboť aparát na výstavě instalovaný spájí všecken pokrok“.

I na jiných místech se setkáváme s hojnými citacemi dobové inzerce, které studii dodávají dobový kolorit a zároveň zprostředkovávají poznání způsobu, jímž filmové umění vstupovalo do širšího povědomí. Např. zpravodaj děčínských novin doporučoval shlédnutí biografu, kde není předváděna „žádná jednotlivá miniaturní figurka, nýbrž desítky, ba stovky osob v přirozené velikosti se objevují najednou a pohybují se jako skutečně živí lidé“. Zdá se, že filmová reklama ani za uplynulých takřka sto let neuznala za vhodné příliš měnit svůj styl.

Počátkem 20. století se již biograf stává běžnou záležitostí a v době ohraničené léty 1910 až 1912 dochází k rozmachu stálých „kinematografů“, na němž se kromě děčínského panstva (resp. správy thunovského pivovaru) podílel především děčínský starosta a filmový nadšenec Friedrich Leinweber. To už se ovšem jednalo o kino s denním provozem a obdobně tomu bylo i v Podmoklech na protilehlém břehu Labe.

Návštěva kina byla už před první světovou válkou společenskou událostí. V kině bylo podáváno občerstvení a děčínské archivní fondy obsahují zajímavé dokumenty i o sporech majitelů kin se Společenstvem výčepních a hostinských, jež na provoz bufetů v kinech hledělo s nelibostí. Tyto konkurenční spory rozhodovalo v poslední instanci až pražské místodržitelství. Leinweber proto

vybavoval své biografy automaty na limonády, pivo, vína a likéry – tedy zařízeními, o nichž mohou dnešní návštěvníci českých biografů jen snít. Vynikající dokumentační přílohou k těmto pasážím jsou fotografie exteriérů i interiérů tehdejších děčínských kin (včetně honosného foyeru se zmíněnými automaty).

Starosta Leinweber provozoval ještě před válkou i představení „zvukových filmů“; šlo o kombinaci filmové projekce se zvukem reprodukováným z gramofonových desek (k první takové produkci došlo 8. listopadu 1913).

Stranou pozornosti autorů nezůstávají ani programy průkopnických biografů; zajímavé přitom je, že již v této době na Děčínsku vznikají první „regionální snímky“ – většinou propagující místní přírodní krásy. Pokud jde ovšem o provenienci většiny předváděných filmů, patřilo Děčínsko pochopitelně do sféry především německých půjčoven.

Podrobná historická práce založená na primárních archivních pramenech tak dává nahlédnout do každodennosti počátků kinematografie v českých zemích a lze si jen přát, abychom se brzy dočkali jejího pokračování. Zároveň by měla být výzvou ke zmapování dalších regionů. Lačka je přitom nasazena značně vysoko.

Jiří Rak

Joseph Goebbels: Deníky 1938.

Dialog, Liberec 1992, 291 s.

Přestože podstatná část deníků Josepha Goebbelse byla publikována již dříve (např. Joseph Goebbels, *Tagebücher in fünf Bänden 1924 – 1945*, 2. Aufl., R. Piper, München 1992), jejich nejvýznamnější pasáže zachycující hlavní události dějin Třetí říše a druhé světové války (zavraždění E. Röhma, „anšlus“ Rakouska, Křišťálovou noc, rozbití Československa, pakt Ribbentrop – Molotov, atentát na A. Hitlera 20. 7. 1944) se dostávají na světlo až nyní, po uvolnění z moskevského státního archivu. Anglický historik David Irving připravil z těchto částí k vydání Goebbelsovy deníkové záznamy z roku 1938 a jejich českou verzi vydalo liberecké nakladatelství Dialog.

Goebbelsovy deníky z roku 1938 nepřinášejí nová fakta, neboť dějiny tohoto období jsou bohatě zdokumentovány, ale dotvářejí výsledný Goebbelsův obraz a dokreslují fungování nacistické mašinerie. V prvním plánu obsahují Goebbelsovy reakce na události roku 1938 odhalující skryté motivy nacistických politických akcí a podstatu Hitlerovy politiky, jejíž základní snahou v této době bylo dodat zdání legitimacy i nejbrutálnějšímu porušení mezinárodního práva. V druhém plánu pak vypovídají o Goebbelsově osobnosti a jeho postavení v rámci nacistické stranické a státní hierarchie.

Joseph Goebbels se ve svém deníku stylizuje do podoby, v jaké ho má vidět budoucnost. Zdůrazňuje proto svůj podíl na řízení nacistického státu a snaží se vyvolat dojem nepostradatelnosti v řadách nacistického hnutí. Do popředí staví svoji úlohu vrchního říšského propagandisty pečujícího o „duševní zdraví“ německého národa. Zřetelně je tato skutečnost v Goebbelsově deníku zastoupena v jeho péči o ideovou a rasovou čistotu Němců realizující se v dohledu nad německým uměním. Goebbels zde vystupuje jako důsledný koordinátor kulturní a umělecké činnosti, jejímž cílem bylo ovládnutí širokých vrstev německého obyvatelstva nacistickou propagandou.

Velký význam přikládal Goebbels v tomto směru filmu, který se tak stal jednou z převodových pák působení nacistické propagandy na obyvatelstvo prostřednictvím ideologického schématu národ – rasa – vůdce. Pro takovéto pojetí filmu byly vytvořeny předpoklady již v době

Výmarské republiky, kdy byla natočena řada nacionalisticky orientovaných filmů vyzdvihujících úlohu vlády v německých dějinách a místo války v životě německého národa.¹⁾ Jejich umělecká úroveň nebyla velká, ale svým ideovým zaměřením předurčovaly pozdější podobu nacistické filmové tvorby reprezentované režiséry typu Veita Harlana, Wolfganga Liebeneinera či Karla Rittera. Filmy těchto režisérů²⁾, pohybuji se svými motivy velkoněmectví a antisemitismu s prvky vůdcovského kultu v rámci výše uvedené triády nacistické ideologie, se staly významnou součástí nacionálně socialistické propagandy a splňovaly tak Goebbelsovu představu o filmu jako nejmodernějším a nejvýznamnějším prostředku pro vliv na dav. A právě toto Goebbelsovo pojetí filmu bylo příčinou jeho zásahů do filmové politiky Třetí říše.

Goebbelsova „filmová“ činnost udivuje svým širokým záběrem. V deníku z roku 1938 se představuje jako zakladatel filmového města v Babelsbergu a iniciátor vzniku filmové akademie. Cenzuruje filmy, schvaluje jejich herecké obsazení a upravuje scénáře. Stranou nezůstává ani problematika sociálního zabezpečení filmových pracovníků. Na prvním místě však zůstává otázka ideového obsahu jednotlivých filmů. Režisér Jannings se stává terčem Goebbelsovy kritiky za pesimistické vyznění jeho nově připravovaného filmu. Froelichův film *Domov* (Heimat, 1938) je naopak chválen za geniální vystižení falešné a lživé morálky německé předválečné společnosti. V centru Goebbelsovy pozornosti v tomto směru ovšem stojí režisérka Leni Riefenstahlová a její dvoudílný olympijský film *Olympia* (Olympia, 1936 až 1938).³⁾ Riefenstahlové mystická oslava kultu těla a zobrazení Adolfa Hitlera jako vůdce, který svou přítomností posvěcuje výkony sportovců, naplňovala Goebbelsovu představu o pravém filmovém umění. Výstižně znějí v této souvislosti jeho slova pronesená na adresu olympijského filmu při jeho premiéře: „Večer v paláci Ufy u zoo. Premiéra olympijského filmu. Velká záležitost. Promítají se oba díly filmu. Zanechávají jedinečný dojem. Člověk je stržen vzmachem, hloubkou a krásou tohoto díla. Letošní cena za film je pro ně málo. Mistrovský výkon Leni Riefenstahlové. I Vůdce je úplně uchvácen. Velké ovace ...“ (S. 97.) Olympijský dokument byl pro Goebbelse, stejně jako dva předcházející Riefenstahlové oficiální dokumentární filmy *Vítězství víry* (Sieg des Glaubens, 1933) a *Triumf vůle* (Triumph des Willens, 1935), symbolem ztělesnění ideálu mýtu vůdců, kteří naplňují svými činy ideu hnutí, vycházející z mýtu vyvolenosti německého národa a mýtu rasy, a to i za cenu obětování se až do hořkého konce. Jak výstižně poznamenal v této souvislosti anglický historik H. R. Trevor-Roper: „...Goebbels byl docela jiný člověk. Pro něj jako pro intelektuála strany nebyla podstatou a ospravedlněním života moc, kterou vykonával, ani výhody, které z ní měl, nýbrž mythus, jehož byl prorokem a který jen on sám dovedl zcela jasně a přesvědčivě vyložit. Přežít to neznamenal pro něj, aby to přežil on, nýbrž aby to přežil mythus...“⁴⁾

Pavel Zeman

-
- 1) Např. *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flötenkonzert von Sanssouci; Gustav Ucicky, 1930), *Rebel* (Der Rebell; Luis Trenker, 1932), *Poslední kompanie* (Die letzte Kompanie; Kurt Bernhardt, 1930). Srov. Jiří R a k, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. "Iluminace" 5, 1993, č. 1, s. 7 – 36.
 - 2) Veit Harlan: *Vládce* (Der Herrscher, 1937), *Veliký král* (Der große König, 1942), *Žid Süß* (Jud Süß, 1940); Wolfgang Liebeneiner: *Bismarck* (Bismarck, 1940), *Propuštění* (Die Entlassung, 1942); Karl Ritter: *Pour le mérite* (1938), *Štuky* (Stukas, 1941), *Kadeti* (Kadetten, 1941).
 - 3) První část měla název *Oslava národů* (Fest der Völker) a druhá část *Oslava krásy* (Fest der Schönheit).
 - 4) H. R. Trevor-Roper, *Poslední dny Adolfa Hitlera*. Praha 1948, s. 173.

Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa. I. – II.

Historický ústav Československé armády, Praha 1992,

I. – 84 s., II. – 60 s., obr. příl., náklad 150 výtisků.

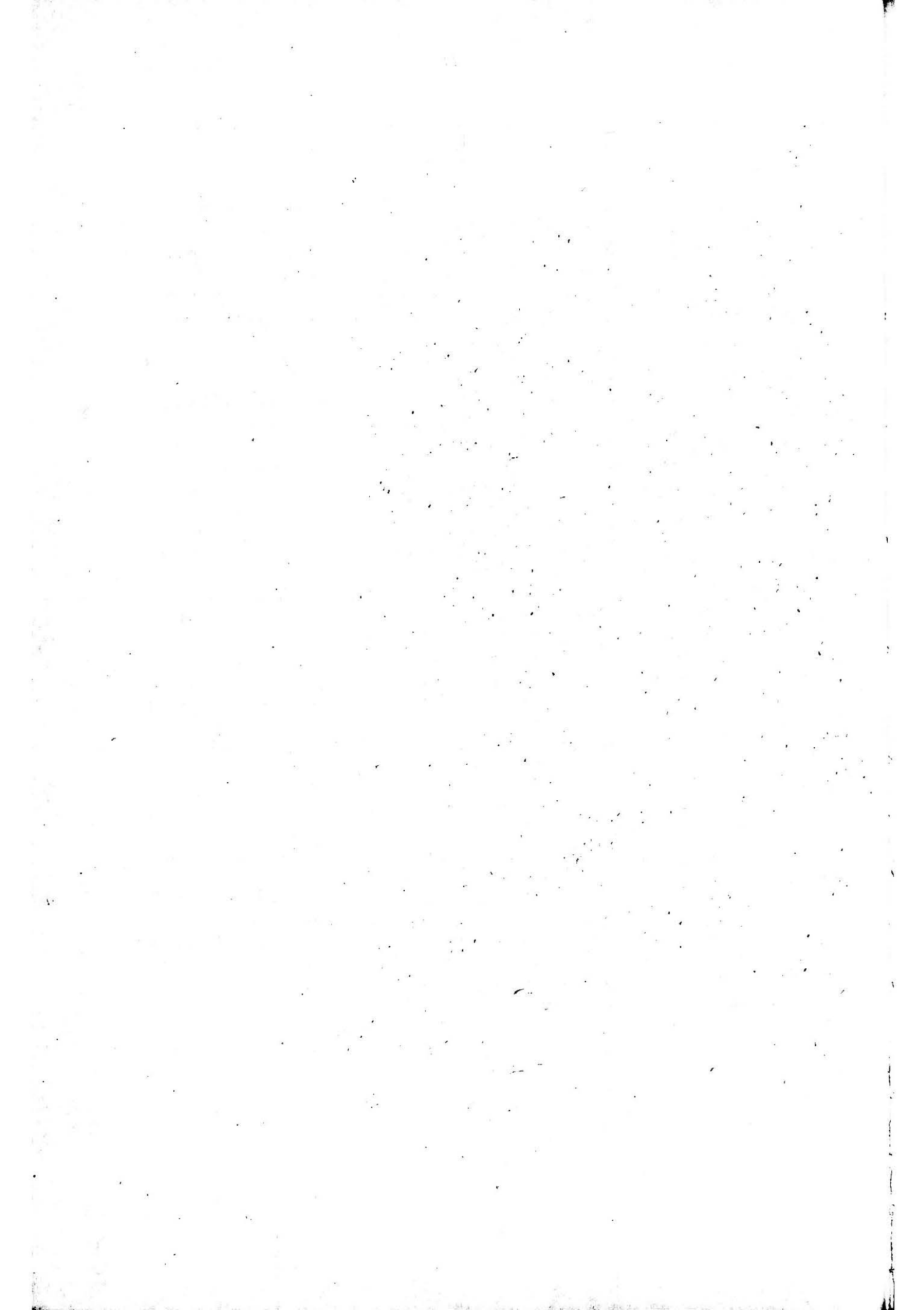
Spolupředatelem stejnojmenné vědecké konference, konané v květnu 1992 v Hradci Králové, byl Český filmový ústav, materiály vydavatelsky připravili Petr Klučina a Petr Hofman. Sborník obsahuje jak studie z oblasti filmové teorie a rozborů konkrétní filmové tvorby spjaté s armádou a vojenským prostředím, tak i spíše námětové úvahy (ve II. svazku) sledující vymezení tematických bloků (armáda a kultura, legionářská legenda, každodenní život armády, film a hnutí na obranu republiky). Zvláště příspěvek Pavla Zemana o agrární branné politice se zcela vymyká spojitosti s filmem.

Michal Bregant přesvědčivě klasifikoval filmy s vojenskou tematikou (*K možností estetické a umělecké hodnoty vojáckých filmů*), po zamyšlení nad historickými souvislostmi vzniku snímků alespoň vzdáleně spjatých s osobou vojáka. Poukázal na cenzurní omezení a apriorně danou teozovitost, umožňující v nejlepším případě zrod řemeslně natočených filmů, svou podstatou bez větších uměleckých aspirací. **Ivan Klimeš** zmapoval poměr filmové kritiky ke spojení „armády a filmu“ (i jako k uměleckému fenoménu), resp. její proměny v hodnocení instruktážního a ideologického využití filmu, s přihlédnutím nejen k propagandistické, ale i umělecké přesvědčivosti (*Armáda a film v tisku a kulturních časopisech první republiky*). Filmy natočené po roce 1933 kategorizoval, podle reakce tisku, **Jiří Rak** (*Český film a hnutí na obranu republiky*). Průřez předpisy, provázejícími vojenskou službu, nabídl **Eduard Stehlík** (*Každodenní život armády*).

Sevřený blok připomíná ojedinělou osobnost armádní kinematografie, umělecky i propagandisticky přesvědčivého tvůrce filmů *Naše armáda* (1937), *Vojáci v horách*, *V nový život* (1938) Jiřího Jeníčka. **Jana Hádková** (*Režisér Jiří Jeníček*) poukázala na jeho fotografickou tvorbu, organizační podíl (armádní Filmová skupina) a jeho ctižádost teoretika krátkého, resp. dokumentárního filmu. **Petr Hofman** se soustředil na nesporný přínos Jeníčkovy tvorby, v domácím prostředí i jako exportního počínu, upozorňujícího světovou veřejnost na kvalitu a připravenost branné moci (*Propagace armády v tvorbě Jiřího Jeníčka*). **Jaroslav Hrách** (*Poznámky k odrazu vztahu armády a veřejnosti ve filmu*) se zabýval proměnami poměru veřejnosti k armádě a využitím filmu jako historického pramene (atmosféra doby).

Další blok se vztahuje k legionářské problematice. Jitka Zabloudilová se zaměřila na *Kulturní a osvětovou činnost v čs. legiích v Rusku*, v širších kontextech se legionářské literatury dotkla sumární hodnocení dobových militarií (žánrové vymezení **Terezy Límanové** *Typy českého válečného románu* a sevřenější zamyšlení **Blanky Hemelíkové** nad dobovým vojenským humorem a satirou, nazvané *Vojenská tematika v českých humoreskách a satirách 1918 – 1929*, opřené o důkladný soubor pramenů). Vedle již zmíněného příspěvku **Pavla Zemana** (*Několik poznámek k branné politice Republikánské strany zemědělského a maloroľnického lidu*) je připojena filmografie československých hraných filmů s vojenskou tematikou (30 položek z celého sledovaného období) a několik obrazových ilustrací. Sborník zdařile dokumentuje nejen úspěšný průběh konference, ale i nosnost spolupráce vojenských a filmových historiků, v tomto případě rozhojňených literárními odborníky.

Martin Nechvátal



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Américanité et cinéma* [BP]. – Vol. 1, č. 1 – 2 (automne) (1990). – Montréal: Département d'histoire de l'art, Université de Montréal. ISSN 1181-6945

Monotematické číslo na téma amerikanizace a film. **Z obsahu:** Martin LEFEBVRE: *Présentation*, s. 4 – 6; Gilles THÉRIEN: *L'Empire et les barbares*, s. 8 – 19; François JOST: *L'Erreur, l'errance: deux visions de la géographie américaine*, s. 20 – 30; Heinz WEINMANN: *Les Fantômes de l'Amérique*, s. 32 – 42; Martin LEFEBVRE: *Figuration du personnage: l'Indien du cinéma américain*, s. 44 – 59; Chantal NADEAU: *Américanité ou américanisation: l'exemple de la coproduction au Québec*, s. 60 – 71; Roger VIRY-BABEL: *Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française*, s. 72 až 85; Pierre VÉRONNEAU: *La Série <L'Américanité>: les paradoxes d'une notion*, s. 86 až 102; Alain-N. MOFFAT: *Le Droit du plus fort*, s. 104 – 111; Anne-Marie PICARD: *Travestissement et paternité: la masculinité remade in the USA*, s. 114 – 131; Dana POLAN: *American studies, cultural studies et le cinéma américain des années 80*, s. 132 – 142.

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Nouvelles technologies: nouveaux cinémas?* [BP]. – Vol. 1, č. 3 (printemps) (1991). – Montréal: Département d'histoire de l'art Université de Montréal. ISSN 1181-6945

Monotematické číslo na téma: Znamenají nové filmové technologie také nový film? **Z obsahu:** Michel LAROUCHE: *Présentation*, s. 5 – 6; Edmond COUCHOT: *Un fracassant Big Bang*, s. 7 až 20; Jürgen E. MÜLLER: *Le Bouleversement des images et des sons dans l'art vidéo – ou God's Greatest Gift is...*, s. 21 – 37; Réjean

DUMOUCHEL: *Le Spectateur et le contactile*, s. 38 – 60; René PRÉDAL, Claudienne EIZYKMAN, Guy FIHMAN: *Le Cinéma holographique: les expérimentations de Claudienne Eizykman et Guy Fihman*, s. 61 – 76; Michel LAROUCHE: *Nouvelles technologies et troisième dimension*, s. 77 – 87; Yves BÉDARD: *Images technologiques: ce qu'il advient de la mémoire*, s. 88 – 101; Rick ALTMAN: *24-Track Narrative? Robert Altman's Nashville*, s. 102 – 125; Lucie ROY: *Entre réalité et idéalité: les tracés de la voix au cinéma*, s. 128 – 144.

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Le scénario* [BP]. – Vol. 2, č. 1 (automne) (1991). – Montréal: Département d'histoire de l'art Université de Montréal. ISSN 1181-6945

Monotematické číslo věnované otázkám filmového scénáře. **Z obsahu:** Esther PELLETIER: *Présentation*, s. 5 – 6; Jacqueline VISWANATHAN: *Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario*, s. 7 – 26; Isabelle RAYNAULD: *Le Lecteur/spectateur du scénario*, s. 27 – 41; Esther PELLETIER: *Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film*, s. 43 – 65; Denis DESAULNIERS: *Pouvoir intime: récit scénaristique, récit filmique*, s. 67 – 91; Jacqueline VAN NYPELSEER: *La Littérature de scénario*, s. 93 – 119; Marc-F. GÉLINAS: *Du film, du texte et du rêve, en tant qu'objet et activités symboliques*, s. 121 – 135; Georges NAULT: *Bibliographie sélective sur le scénario*, s. 149 – 152.

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Cinéma et Réception* [BP]. – Vol. 2, č. 2 – 3 (printemps) (1992). – Montréal: Département d'histoire de l'art Université de Montréal. ISSN 1181-6945

Monotematické číslo věnované otázkám recepce filmového díla. **Z obsahu:** Jürgen E. MÜLLER, Denise PÉRUSSE: *Présentation*, s. 5 – 8; Gian Piero BRUNETTA: *The Long Journey of the Icononaut*, s. 9 – 17; Rick ALTMAN: *Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Film*, s. 19 – 31; Roberta E. PEARSON, William URICCHIO: *Who is Francesca da Rimini? Problems of Historical Reception*, s. 33 až 55; Jürgen E. MÜLLER: *Pragmatique historique du film: Nouvelle Vague et conception de l'auteur. La réception d'À bout de souffle aux Pays-Bas*, s. 57 až 87; Denise PÉRUSSE: *Réception critique et contexte: à propos du Déclin de l'empire américain*, s. 89 – 106; Gilles THÉRIEN: *La Lisibilité au cinéma*, s. 107 – 122; Fabrice MONTEBELLO: *De la réception des films au cinéma des ouvriers*, s. 123 až 147; Luciano BENVENUTO: *Médiations et captation de la réceptivité cinématographique posthollywoodienne*, s. 149 – 170; Chantal NADEAU: *Are you talking to me? Les enjeux du women's cinema pour un regard féministe*, s. 171 až 191; Elspeth PROBYN: *La Télévision et ses lieux: pour une théorie féministe de la réception*, s. 193 – 207; Bernard BÉRUBÉ: *Tinamer de Jean-Guy Noël: vers une nouvelle condition de réception*, s. 193 – 207.

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Cinéma et Musicalité* [BP]. – Vol. 3, č. 1 (automne) (1992). – Montréal: Département d'histoire de l'art Université de Montréal.

ISSN 1181-6945

Monotematické číslo o vztahu filmu a hudby. **Z obsahu:** François JOST, Réal LA ROCHELLE: *Présentation*, s. 5 – 7; François JOST: *De la musicalité avant toute chose*, s. 9 – 18; Jean-Louis LEUTRAT: *Sois bonne, ô ma belle inconnue (sur ritournelle et galop dans La Chienne)*, s. 19 – 24; Suzanne LIANDRAT-GUIGUES: *Une voix en coulisse*, s. 25 – 33; Peter METTLER: *Music in Film: Film as Music*, s. 34 – 42; Pierre HÉBERT: *Musicalité ou oralité? (Reflections d'un cinéaste qui voulait <faire comme un musicien>)*, s. 43 až 63; Jean CHÂTEAUVERT: *Il faut trouver la voix*, s. 65 – 78; Dominique CHÂTEAU: *La rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art: à propos de l'avant-garde des années 20*, s. 79 až 94; Réal LA ROCHELLE: *Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie*, s. 95 – 112; Marie-Françoise GRANDE: *Corps filmique entre lisible et visible chez Marguerite Duras*, s. 115 až 124; Deborah KNIGHT: *Metafiction, Pararealism and the „Canon“ of Canadian Cinema*, s. 125 až 146.

MÖLLER-NASS, Karl-Dietmar
Filmsprache: Eine kritische Theoriegeschichte / Karl-Dietmar Möller-Nass. – 2. Aufl. – Münster: MAKS Publikationen Münster, 1988. – 408 s.: bibliografie. – (Film: Theorie & Geschichte; 1) ISBN 3-88811-501-9 (brož.)
Kniha je věnována otázkám sémiotiky filmu.

MONACO, James
Who's Who in American Film Now: Updated Edition 1975 – 1986 / James Monaco. – New York: Zoetrope, 1988. – 388 s.
ISBN 0-918432-62-6 (váz.)
Průvodce obsahuje filmografie (titul + rok výroby) amerických filmových pracovníků; heslář je rozdělen podle profesí.

MURRAY, James P.
To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Super Fly / James P. Murray. – 1st ed. – New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1973. – 205 s.: čb. fotogr., rejstříky.
ISBN 0-672-51745-0 (váz.)
Kniha je věnována vývoji amerického černošského filmu. Obsahuje přehledy filmů podle let, nominace na Oskara do roku 1972.

NYSENHOLC, Adolphe
Charlie Chaplin: His Reflection in Modern Times. The First International Charles Chaplin Conference. Paris (France), 14. 4. 1989 – 16. 4. 1989 / Edited by Adolphe Nysenholc; autor bibliografie Lennart Eriksson. – [1. vyd]. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. – 386 s.: nestr. příloha čb. fotogr. a dokumentů, filmografie, bibliografie, jmenný a věcný rejstřík.
ISBN 3 11 012600 1 (váz.)

Obsah: Jean-Loup BOURGET: *Chaplin and the Resistance to „Talkies“*, s. 3 – 10; Rhoda Lee FISHER – Seymour FISHER: *Pretending the World Is Funny: Charlie Chaplin's Job as the Prototype Comic Personality*, s. 11 – 15; Adolphe NYSENHOLC: *Charles Chaplin and the Jewish World*, s. 17 – 24; Michael HANISCH: *The Chaplin Reception in Germany*, s. 25 – 33; Anne HENRY: *Charlin Chaplin en compagnie de Schopenhauer*, s. 35 – 40; Guido OLDRINI: *Les implications de la technique chaplinesque du gag*, s. 41 – 48; Thérèse MALACHY: *Molière, Chaplin: structures comiques*, s. 49 – 56; Petr KRÁL: *Chaplin, la matière et l'allègement*, s. 57 – 60; William F. FRY, jr.: *Charles Chaplin: an Embodiment of Paradox (le comique et la terreur)*, s. 61 – 66; Nicole VIGOUROUX-FREY: *Charlie Chaplin or the „Vaudeville Dispossessed“*, s. 69 až 75; André GAUDREAU: *Chaplin's Short Films: between Narration and Monstration*, s. 77 – 82;

Giorgio CREMONINI: *Gag and Narration in Chaplin's Cinema at the Transition from Short to Full-length Movies (1918 – 1923)*, s. 83 – 87; Daniel ROYOT: *Charlie in the Far North: The Tall Tale Element in The Gold Rush (1925)*, s. 89 až 95; Lawrence E. MINTZ: *Comedy and Pathos in City Lights*, s. 97 – 101; Gerard MOLYNEAUX: *Modern Times and the American Culture of the 1930's*, s. 103 – 117; Yvan BAMPs – Ralph HEYNDELS: *Modern Times in the Light of Adorno and Beckett*, s. 119 – 124; Jacqueline TAVERNIER-COURBIN: *The Social Function of Humour in Charles Chaplin's Movies*, s. 125 až 130; Ivan KALMAR: *Chaplin: The Little Jew and The Great Dictator*, s. 131 – 137; Wes D. GEHRING: *Chaplin's Film Pioneer Status in Black or Macabre Humour*, s. 139 – 149; Claude BEYLIE: *Les films „mineurs” de Chaplin*, s. 151 až 158; M. Thomas INGE: *Charlie Chaplin and the Comic Strips*, s. 161 – 170; Nelly FEUERHAHN: *La représentation de Charlot dans deux magazines pour enfants: Mon journal (1881 až 1925) et Cri-cri (1911 – 1937)*, s. 171 – 186; José-Augusto FRANCA: *Le dernier gag de Chaplin*, s. 181 – 186; Marcel MARTIN: *Chaplin et Charlot*, s. 187 – 193; Dominique CHÂTEAU: *Charlot et son double*, s. 195 – 200; Dominique NOGUEZ: *Charlot syllepse: éléments pour une théorie du gag*, s. 201 – 207; Jean-Noël VUARNET: *Le point de vue de Gulliver*, s. 209; Dominique ROLIN: *La Ruée vers l'Or*, s. 211 až 214; Adolphe NYSENHOLC: *Charles Chaplin, poète comique*, s. 215 – 217.

PALUMBO, Donald

Eros in the Minds Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film / Donald Palumbo. – 1st ed. – New York: Greenwood Pres, 1986. – 290 s.: reprodukce. – (Contributions to the study of science fiction and fantasy, ISSN 0193-6875; No. 21)

ISBN 0-313-24102-3 (váz.)

Obsah: Paul GROOTKERT: *Occult Eroticism in Fantastic Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, s. 1 – 21; Liana CHENEY: *Disguised Eroticism and Sexual Fantasy in Sixteenth – and Seventeenth-Century Art*, s. 23 – 38; Kathleen RUSSO: *Henry Fuseli and Erotic Art of the Eighteenth Century*, s. 39 – 57; Gwendolyn LAYNE: *Mum's the Word: Sexuality in Victorian Fantasy Illustration (and Beyond)*, s. 59 – 74; Francine A. KOSLOW: *Sex in Surrealist Art*, s. 75 až 83; Sylvie PANTALACCI: *Surrealist Female Monsters*, s. 85 – 93; Gwendolyn LAYNE: *Subliminal Seduction in Fantasy Illustration*, s. 95 až 110; Sarah CLEMENS: *And Now, This Brief Commercial Message: Sex Sells Fantasy!*, s. 111 až 116; Leonard G. HELDRETH: *The Beast Within:*

Sexuality and Metamorphosis in Horror Films, s. 117 – 125; Anthony AMBROGIO: *Fay Wray: Horror Films' Sex Symbol*, s. 127 – 139; Martin F. NORDEN: *Sexual References in James Whale's Bride of Frankenstein*, s. 141 – 150; John KILGORE: *Sexuality and Identity in The Rocky Horror Picture Show*, s. 151 – 159; Raymond RUBLE: *Dr. Freud Meets Dr. Frank N. Furter*, s. 161 – 168; Anthony AMBROCIO: *Alien: In Space, No One Can Hear Your Primal Scream*, s. 169 – 179; Jim HOLTE: *Pilgrims in Space: Puritan Ideology and the American Science Fiction Film*, s. 181 – 192; Andrew GORDON: *The Power of the Force: Sex in the Star Wars Trilogy*, s. 193 – 207; Mary Jo DEEGAN: *Sexism in Space: The Freudian Formula in „Star Trek”*, s. 209 – 224; Sam UMLAND: *Sexual Freaks and Stereotypes in Recent Science Fiction and Fantasy Films: Loathing Begets Androgyny*, s. 225 – 235.

PRAWER, Siegbert Solomon

Caligari's Children: The Film as Tale of Terror / Siegbert Solomon Prawer. – Reprint. – New York: A Da Capo paperback, 1980. – 307 s.: čb. fotogr. výběrová bibliografie, rejstřík. filmový, rejstřík jmenný.

ISBN 0-306-80347-X (brož.)

Monografie o žánru filmového hororu.

RAUH, Reinhold

Sprache im Film: Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm / Reinhold Rauh. – Münster: MAKS Publikationen Münster, 1987. – 310 s.: heslář s výkladem pojmů, bibliografie. – (Film – und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten)

ISBN 3-88811-531-0 (brož.)

Sémioticky založená práce o vztahu slova a obrazu ve filmu.

RICHARDS, Jeffrey – SHERIDAN, Dorothy

Mass-Observation at the Movies / Edited by Jeffrey Richards, Dorothy Sheridan. – 1st ed. – London: Routledge & Kegan Paul, 1987. – 477 s.: rejstříky. – (Cinema and society)

ISBN 0-7102-0878-2 (váz.)

Sociologická studie zabývající se návštěvností kin ve Velké Británii za druhé světové války a úlohou filmu v tomto období.

ROTHMAN, William

The „I” of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics / William Rothman. – 1st ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – 210 s. – (Cambridge Studies in Film)

ISBN 0-521-36828-6 (brož.)

Kritické eseje o klasikách a klasických dílech především amerického filmu (D. W. Griffith, Světla

velkoměsta Ch. Chaplina, *Vertigo* A. Hitchcocka ad.).

RÜGNER, Ulrich

Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934 / Ulrich Rügner. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988. – 398 s.: příl., bibliografie. –

(Studien zur Filmgeschichte, ISSN 0175-9590; Band 3)

ISBN 3-487-07621-7 (brož.)

Kniha věnovaná otázkám komponování hudby k němým filmům a tvorbě hudby k zvukovému filmu v Německu; obsahuje řadu dobových notových záznamů.

SLOVENSKÝ

Slovenský hraný film 1946 – 1969 / vedoucí autorského kolektivu Václav Macek. – 1. vyd. – [Bratislava]: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992. – 159 s. –

(Signans; zväzok 3.)

ISBN 80-85187-01-9

Obsah: Martin CIEL: *Súvislosti filmovej teórie 1945 – 1971*, s. 11 – 25; Jelena PAŠTEKOVÁ: *Literárne impulzy v slovenskom hranom filme*, s. 29 – 41; Aurel HRABUŠICKÝ: *Obrazová skladba slovenského filmu*, s. 45 – 51; Andrej OBUCH: *Vývojové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu*, s. 55 – 63; Václav MACEK: *Metafora v slovenskom hranom filme*, s. 67 – 81; Martin PORUBJAK: *Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu. Slovenské filmové herectvo*, s. 83 – 92; Juraj LEXMANN: *Filmová hudba*, s. 93 – 110; Naďa FÖLDVÁRIOVÁ: *Filmová hudba v dialógu*, s. 111 až 116; Jozef MACKO: *Slovák na Barrandove*, *Francúz na Kolibe*, s. 117 – 132; Martin ŠMATLÁK: *Televízna filmová tvorba*, s. 133 až 141.

SORLIN, Pierre

European Cinemas, European Societies 1939 – 1990 / Pierre Sorlin. – 1st ed. – London:

Routledge, 1991. – 247 s.: čb. fotogr., rejstříky, výběrová bibliografie. – (Studies in film, television and media)

ISBN 0 415 056671 3 (brož.)

Sociologická studie zabývající se společenskou rolí kinematografie a obrazem západoevropské společnosti ve filmu v období 1939 – 1990.

STEVENS, Matthew

Directory of Contemporary Dutch Films and Film-makers / Compiled by Matthew Stevens. – 1st ed. – Wiltshire: Flicks Books, 1990. – 168 s.:

adresář nizozemských produkčních firem, předmětový rejstřík filmů, adresy na zdroje dalších informací.

ISBN 0-948911-68-9

Slovník nizozemských filmů a filmových tvůrců obsahuje podrobné filmografické údaje a stručné obsahy filmů z produkce uplynulých dvaceti pěti let.

STEVENS, Matthew

Directory of Irish and Irish-related films /

Compiled by Matthew Stevens. – 1st ed. –

Wiltshire: Flicks Books, 1989. – 146 s.: adresář irských produkčních firem i jiných filmových institucí.

ISBN 0-948911-67-0

Filmografie irských filmů za posledních třicet let zahrnuje irskou filmovou produkci, filmy irských tvůrců v zahraničí, filmy s tematikou či vztahem k Irsku a filmové adaptace natočené podle irské literatury. Každé heslo obsahuje podrobné technické údaje a stručný obsah filmu.

SVĚŘÁK, Zdeněk – SMOLJAK, Ladislav

Filmové komedie: Osm scénářů od Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka / Zdeněk Svěrák, Ladislav Smoljak; doslov napsal Pavel Taussig. – 1. vyd. – Hradec Králové: Kruh, 1991. – 191 s.: čb.

fotografie, filmografie. – (Prostor)

ISBN 80-7031-504-0 (váz.)

Kniha obsahuje scénáře k filmům: *Jáchyme, hoď ho do stroje*, *Na samotě u lesa*, *Marečku, podejte mi pero*, *Kulový blesk*, *Trhák*, *Jára Cimrman ležící, spící*, *Rozpuštěný a vypuštěný*, *Nejistá sezóna*.

SWANN, Paul

The British Documentary Film Movement, 1926 – 1946 / Paul Swann. – 1. vyd. – Cambridge:

Cambridge University Press, 1989. – 216 s.: rejstříky, bibliografie. – (Cambridge Studies in Film)

ISBN 0-521-33479-9 (váz.)

Práce je věnována vývoji britského dokumentárního filmu v období 1926 – 1946.

TIME

The Time out Film Guide: The Definitive,

Up-to-the-minute A – Z Directory of over 9,500

Films / [sestavil] Tom Milne. – 2nd ed. – London: Penguin Books, 1991. – 878 s.: rejstříky.

ISBN 0-14-014592-3 (brož.)

Obsáhlá filmografie zachycující i současnou světovou produkci. Je řazena abecedně a obsahuje i rejstříky podle filmových žánrů, zemí původu a režisérů.

TURIM, Maureen

Flashbacks in Film: Memory & History / Maureen

Turim. – [1. vyd.]. – New York: Routledge, Campman and Hall, Inc., 1989. – 278 s.: čb.

fotogr. rejstříky, bibliografie.

ISBN 0-415-90005-0 (váz.)

Studie věnovaná problému retrospektivního vyprávění v němém i zvukovém filmu.

VIRILIO, Paul

War and Cinema: The Logistics of Perception /

Paul Virilio. – 1st ed. – London: Verso, 1989. – 95 s.: čb. fotogr., pozn.

ISBN 0-86091-214-0 (váz.)

Bohatá a sugestivní analýza vojenského „způsobu vidění“ a strategického využití filmu ve válečnictví.

WESTBROCK, Ingrid

Der Werbefilm: Ein Beitrag zur

Entwicklungsgeschichte des Genres vom Stummfilm zum frühen Ton- und Farbfilm. / Ingrid

Westbrock. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983. – 118 s., nestr. příl.: čb. fotogr., resumé, bibliografie. – (Studien zur Filmgeschichte, ISSN 0175-9590; Band 1)

ISBN 3 487 07453 2 (brož.)

Kniha se věnuje německému reklamnímu

a experimentálnímu filmu jako žánru od jejich počátků až do 30. let.

WHITTOCK, Trevor

Metaphor and Film / Trevor Whittock. – 1st ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. –

178 s.: rejstříky, filmografie, bibliografie. –

(Cambridge Studies in Film)

ISBN 0-521-38211-4 (váz.)

Monografie věnována problematice metafor ve filmu.

WOLF, Leonard

Horror: A Connoisseur's Guide to Literature and

Film / Leonard Wolf. – 1st ed. – New York: Facts On File, 1989. – 262 s.: rejstříky, bibliografie.

ISBN 0-8160-1274-1 (váz.)

Průvodce přináší v abecedním pořádku velmi podrobné údaje o 400 filmových a literárních hororů.

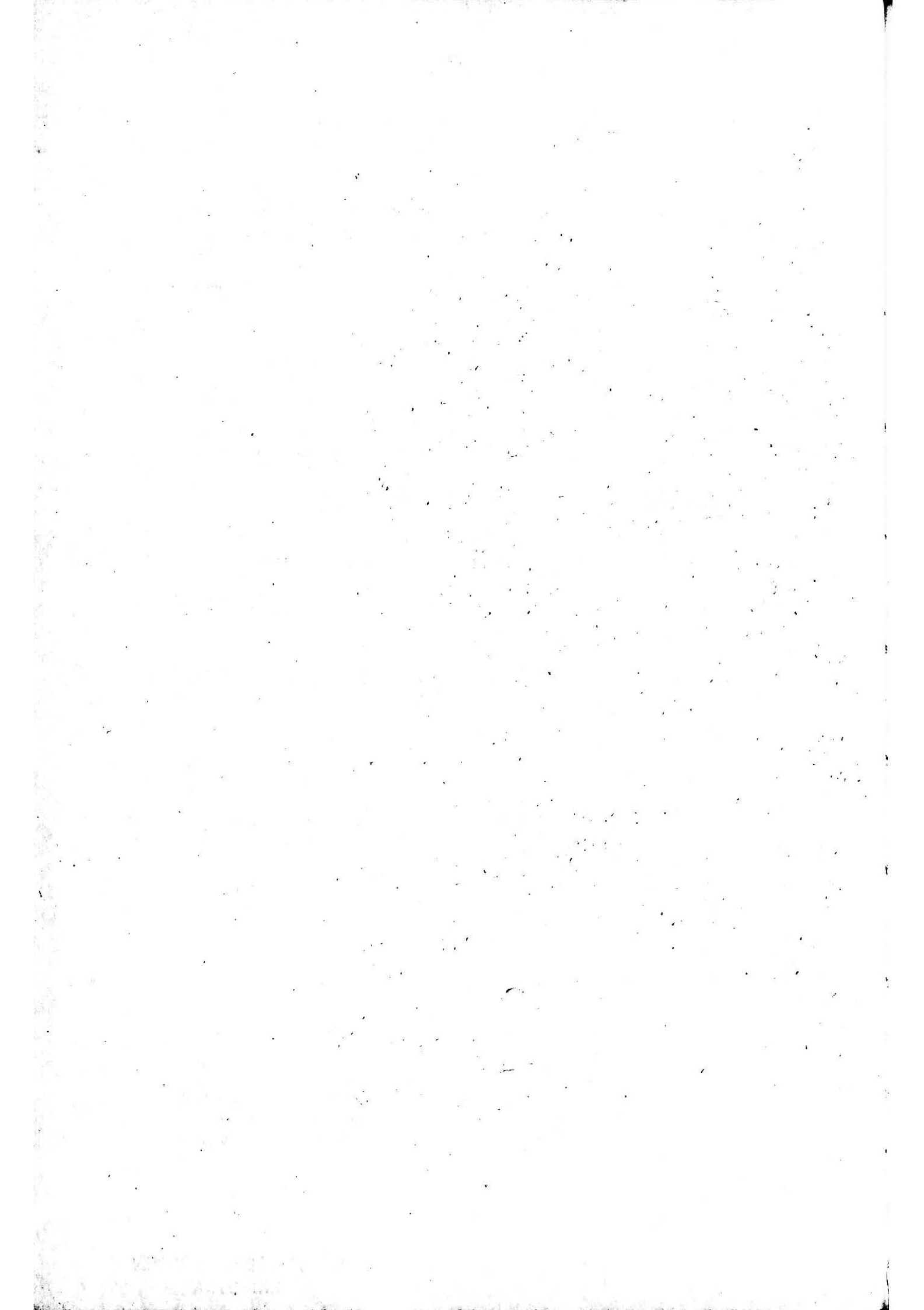
Připravila

Pavla Janásková

OPRAVA

V Iluminaci č.1/93 došlo na straně 127 k nepříjemné chybě. Ve druhém odstavci vypadla při opisu část věty začínající slovy „Při probírání otázky s ní spojené ...“. Věta měla správně znít: „Při probírání jednotlivých témat se vyzdvihuje někdy složka 'nižší' (tvorba protokolů a otázky s ní spojené – zásady selekce prvků, jež je třeba slovně fixovat, převod obrazové informace do slov, dodržení čistě deskriptivního rázu protokolů), někdy složka 'vyšší' (možnosti a způsoby analýzy).“

Autorovi i čtenářům se omlouváme.



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1

tel. 02 / 26 00 87, fax 02 / 26 16 18.

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6

tel. 02 / 35 28 41-2.

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 29,40 Kč (včetně DPH), roční předplatné 117,60 Kč.

Předplatné pro tuzemsko i zahraničí zajišťuje: Firma Ji-Pe

Burdova 1227, 198 00 Praha 9 – pouze poštovní styk, fax: 02 / 86 45 95.

Pracoviště Budovatelská 287, 190 15 Praha 9 – Satalice;

tel.: 02 / 68 45 251 (linka 155 – informace, objednávky; linka 147 – reklamace)

Sazba J. Vašíček, Studio NR, Praha 4.

Tisk Tiskárna HDH, Praha 4.

Rukopis byl odevzdán do tiskárny v červnu 1993.

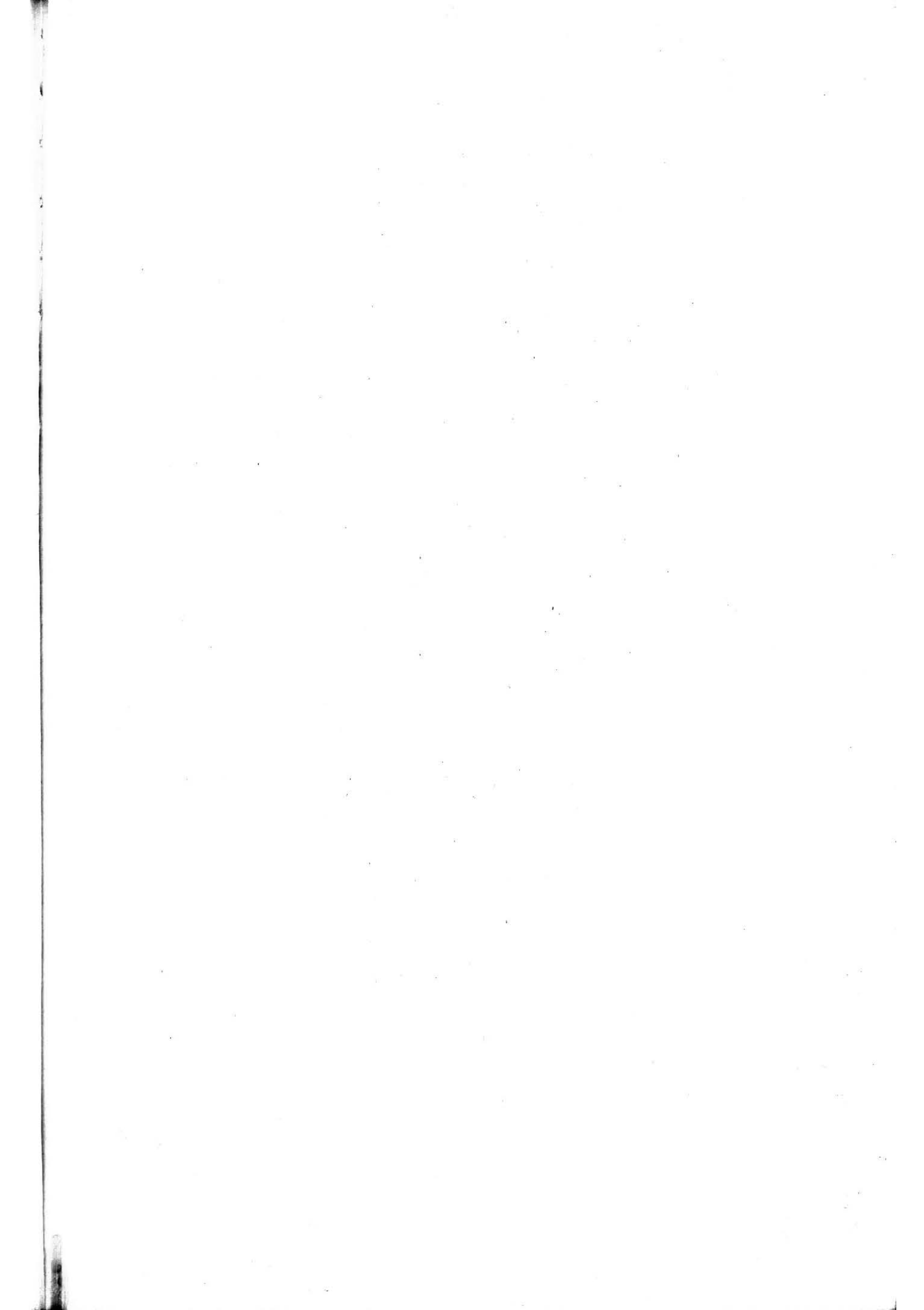
Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

*Na obálce výřez záběru z filmu Frigo na mašině
(Clyde Bruckman – Buster Keaton, 1926)*



35029/
1993-2



10086697 *Národní filmový archiv*