

3

1993

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



350291

1993-3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 5
1993
číslo / No. 3 (11)

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

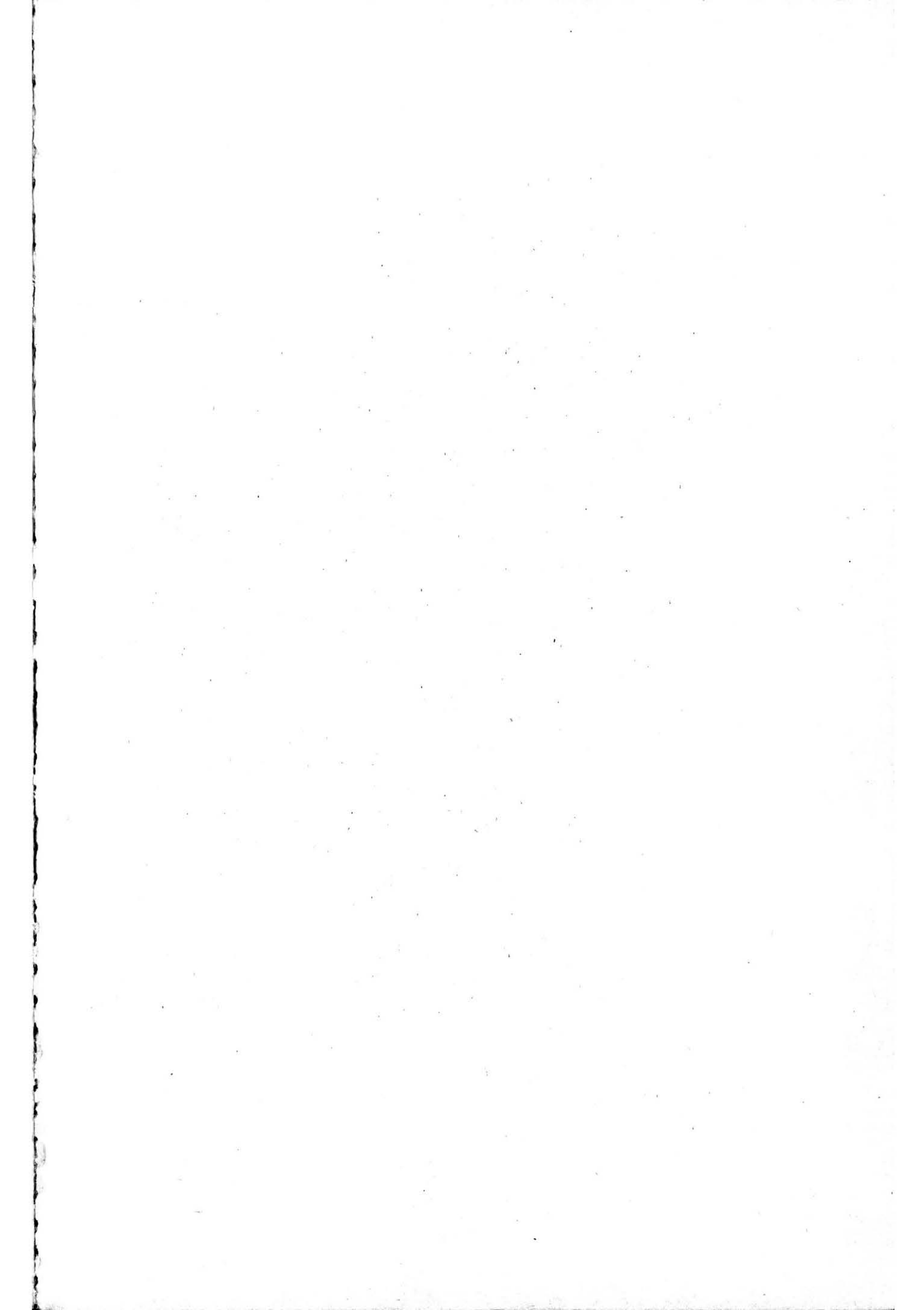
tel. (++/42/2)352841

86702

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10086702 *Národní filmový archiv*



O B S A H

Články

- Petr Málek:** Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. 7
- Petr Mareš:** Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza 39
- Laura Mulveyová:** Vizuální rozkoš a narativní film 43
- Noël Carroll:** Podstata hororu 53
- Helena Krejčová:** „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní 65
- Otomar Krejča ml.:** Nelidskost a umění. Poučení z *Žida Süsse*? 99

Edice a materiály

- Pavel Zeman:** Zakázaná Praha
(Protektorátní autonomie v zrcadle jednoho zákazu) 113
- Praha – láska má... (korespondence k filmu) 119
- Josef Hora:** Praha – láska má... 129

Literární obzor

- Petr Mareš:** Průvodce po současných teoriích filmu (*Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*) 133
- Michal Bregant:** V objetí Instituce
(*Noël Burch: Life to those Shadows*) 137
- Jan Lukeš:** Postmodernisticky o postmoderně
(*Martin Ciel: Film, ilúzia a akcia*) 145

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 149

CONTENTS

Articles

- Petr Málek:** Intertext Theory and Literary Context of Film II 7
- Petr Mareš:** Laura Mulvey: Feminism and Psychoanalysis 39
- Laura Mulvey:** Visual Pleasure and Narrative Cinema 43
- Noël Carroll:** The Nature of Horror 53
- Helena Krejčová:** "I am Not Guilty": Süß, Harlan, Čáp, and Others 65
- Otomar Krejča ml.:** Inhumanity and Art:
The Enlightenment Drawn from *The Jew Süß* 99

Documents

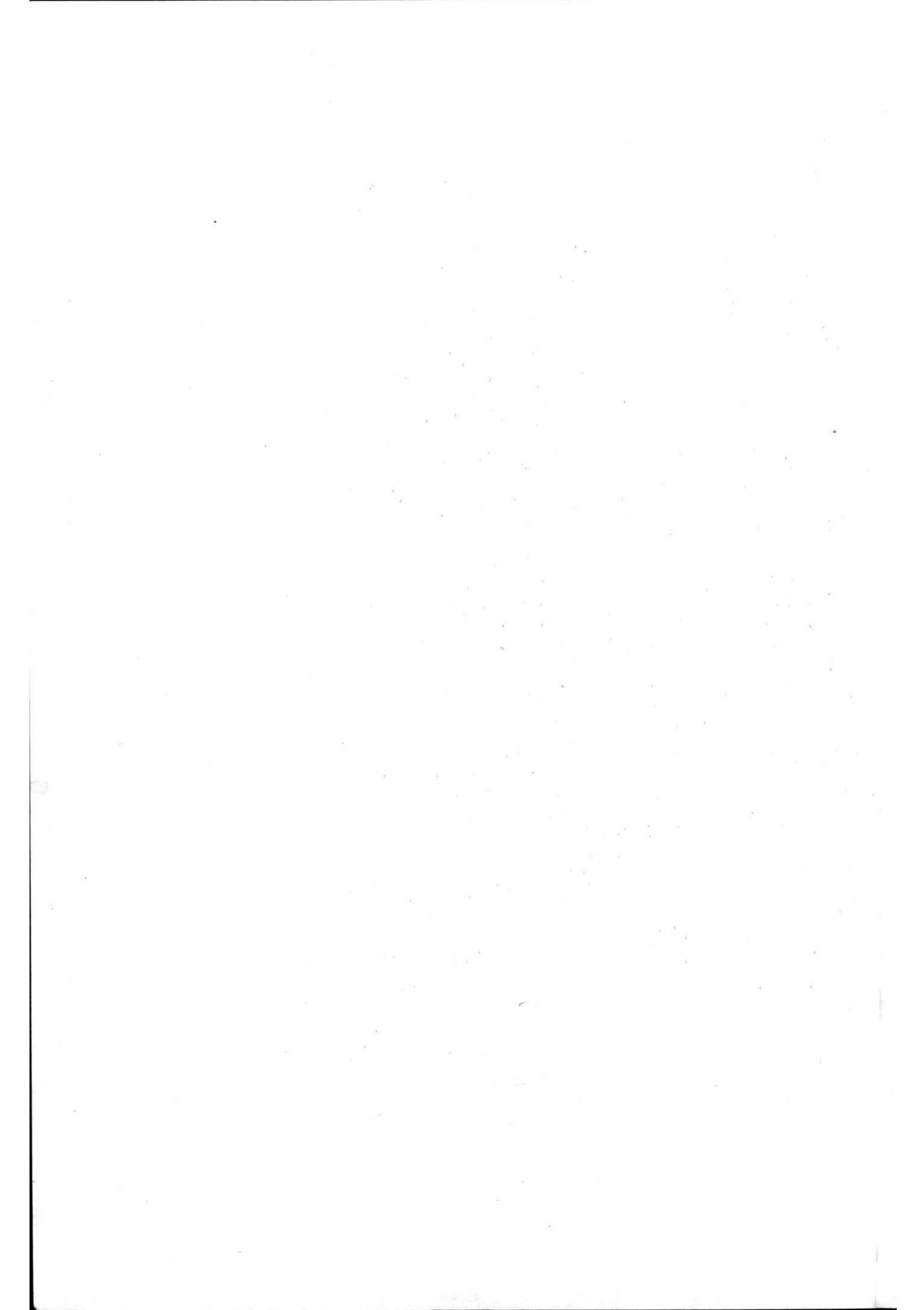
- Pavel Zeman:** Forbidden Prague 113
- Prague – My Love... (Correspondence on the Film) 119
- Josef Hora:** Prague – My Love ... 129

Reviews

- Petr Mareš:** Guide to the Contemporary Film Theories
(Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*) 133
- Michal Bregant:** In Embrace of the Institution
(Noël Burch: *Life to those Shadows*) 137
- Jan Lukeš:** Postmodern on Postmodern
(Martin Ciel: *Film, ilúzia a akcia*) 145

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 149



Články

TEORIE INTERTEXTU A LITERÁRNÍ
KONTEXTY FILMU
II.

Petr Málek

V souvislosti s pokusy aplikovat Genettovu kategorii hypertextovosti ve filmové teorii jsme se jen letmo dotkli otázky filmového přepisu. Adaptace tvoří přirozeně zcela samostatný problém, kterým se v celé jeho šíři na tomto místě zabývat nemůžeme. Soustředíme se proto jen na některé dílčí otázky: jaký typ mezitextových vztahů představuje filmový přepis, tj. jaké místo zaujímá v systému transtextových relací a jaký je jeho poměr k námi sledované kategorii intertextovosti.

Především zásluhou polské teoretičky Maryly Hopfingerové se v oblasti teorie filmových adaptací ujal Jakobsonův termín **intersémiotický překlad** (intersemiotic transmutation), označující interpretaci verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů.¹⁾ Hopfingerová, na rozdíl od lingvisty Jakobsona, beroucího pochopitelně za své východisko slovo, definuje intersémiotický překlad šířeji a obecněji: rozumí jím „přeložení významů z komunikátu zformovaného v jednom sémiotickém systému takovým způsobem, abychom výběrem odpovídajících znaků z jiného znakového systému a jejich kombinací získali komunikát, jehož významy budou **shodné** [podtrhl P. M.] s významy komunikátu překládaného.“²⁾ Současně je ovšem intersémiotický překlad v důsledku rozdílnosti znaků obou systémů, a tedy jejich nutného překódování, vždy **neúplný** a **částečný**. Filmová adaptace literárního díla jako intersémiotický překlad je pak podle autorky **vždy specifickým a jedinečným** přečtením, interpretací literární předlohy. Se zřetelem k intersémiotickému překladu vyděluje Hopfingerová tři plány literárního díla: 1. nepřeložitelný plán materiálový (budulcowy); 2. částečně přeložitelný plán materiálově-významový (budulcowo-znaczeniowy); 3. v zásadě přeložitelný plán významově-kulturní (znaczeniowo-kulturowy). Hopfingerová počítá tedy s existencí kulturních významů (znaczenia kulturowe), jež se dají – jelikož jsou s materiálem svázány pouze nepřímo a zprostředkovaně – „vyslovit“ v různých sémiotických systémech a jsou navzájem přeložitelné.³⁾

1) Jakobsonova klasifikace vyděluje ještě překlad intralingvální (vnitřnějazykový) a interlingvální (z jednoho přirozeného jazyka do druhého). Srov.: Maryla Hopfinger, *Film i literatura: uwarunkowanie techniczne przekładu intersemiotycznego*. In: *Sztuka – technika – film*. Ed. A. Kumor, D. Palczewska, Warszawa 1970, s. 159 – 182. – Táž, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

2) Táž, *Adaptacje filmowe...*, s. 21.

3) Tamtéž, s. 82.

Koncepce M. Hopfingerové však nebyla přijata bez výhrad. A. Helmanová⁴⁾ odmítla důrazně aspirace na univerzálnost tohoto modelu s poukazem na historickou podmíněnost a proměnlivost způsobů adaptování, jež jsou ve značné míře závislé na objektivních faktorech, tj. zejména na repertoáru technických prostředků, které má filmový tvůrce v dané době k dispozici. Především však nastolila otázku, zda je adaptace – chápána jako intersémiotický překlad nebo jeho výsledek – vůbec možná. Jestliže Hopfingerová je ochotna uvažovat o částečné přeložitelnosti na rovině materiálově-významové a potenciálně plné adekvaci na rovině smyslu, pak pro Helmanovou je nepřeložitelnost na rovině materiálové dostatečným důvodem pro to, aby možnost intersémiotického překladu kategoricky vyloučila. Přesvědčení o vzájemné nepřeložitelnosti umění formuluje zcela jednoznačně: „Román nemůže být přeložen na film, verš na sochu, symfonie na divadlo.“⁵⁾ Helmanová zastává tradiční názor, že o překladu *sensu stricto* můžeme uvažovat pouze v případě překladu inter/intra/lingválního. Na podporu svého tvrzení připomíná, že nikdo např. nezakládá adaptační vazby (a neuvažuje o intersémiotickém překladu) v souvislosti s Preludiem podle Faunova odpoledne, tj. mezi stejnojmennou básní Stéphana Mallarméa a symfonickou básní Clauda Debussyho. „Všechna umění,“ uzavírá Helmanová, „svobodně sahají do společného zdroje: bible, mýtu, tradice historické i literární, archetypů kultury apod. Pouze film jako by dělá co si jiného: adaptuje, což by mělo svědčit o tom, že jeho autonomní prostředky jsou pro realizaci daného tématu, motivu či látky nedostačující a je nezbytná protéza v podobě »kostry« jiného umění.“⁶⁾ Helmanová tu celý problém formuluje poněkud zjednodušeně. Nedostatečně například přihlíží k nesouměřitelnosti materiálu literatury vzhledem k „asémantické“ hudbě a statickému malířství a dostatečně nereflktuje skutečnost (i když ji v zásadě připouští), že film a literatura přes různost materiálu operují obdobnými „prostředky“ (fabule, postava, představený čas a prostor; způsob výstavby tematické roviny je u obou v mnoha rysech analogický) a že tedy mezi literární předlohou a filmovým přepisem existuje určitá specifická vazba. Nicméně adaptace v jejím modelu ztrácí své výsadní postavení a je *implicite* včleněna do kontextu dalších vztahů mezi literaturou a filmem a relací mezi odlišnými uměními vůbec.

Vraťme se ještě jednou k modelu M. Hopfingerové. I ona si je přirozeně vědoma jisté výlučnosti a odlišnosti intersémiotického překladu ve vztahu k tradičnímu překladu inter/intra/lingválnímu. Opírajíc se o pojetí přeložitelnosti (translatability, Übersetzbarkeit) jako kategorie stupňovité – pojetí v zásadě akceptovatelné a akceptované –, uvažuje, jak jsme se již zmínili, o intersémiotickém překladu jako o překladu **specifickém**, představujícím originální „přečtení“, interpretaci literárního díla. Neboť, jak dodává, je třeba nezapomínat na to, že „mnohovýznamovost jazykových struktur obecně, a struktur literárních zvlášť, vytváří možnost různých překladů.“⁷⁾ Tak tomu jistě je, ale zároveň nelze zapomínat na to, že intersémiotický překlad – i při vši své specifičnosti – zůstává stále ještě překladem, a lze tedy předpokládat, že i zde „cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které ne-

4) Alicja Helmanová se s koncepcí Hopfingerové kriticky vyrovnává především ve studiích: *Modele adaptacji filmowej*. „Kino“ 14, 1979, č. 6, s. 28 – 30; *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*. „Kino“ 19, 1985, č. 4, s. 17 – 21.

5) Táž, *Adaptacje filmowe...*, s. 17.

6) Táž, *Modele adaptacji...*, s. 29.

7) M. Hopfinger, c. d., s. 81.

mělo předchůdce; **cíl překladu je reprodukční**“ (podtrhl P. M.).⁸⁾ Jiří Levý zformuloval tyto nároky v souvislosti s překladem tradičním (tj. interlingválním) a i zde požadavek přesnosti překladu a reprodukční věrnosti vůči originálu vyvolává často protichůdné výklady, a to tím spíše, že je výlučně teoretickým ideálem, kterému ve skutečnosti odpovídají pouze různé stupně přiblížení. Přesto se domníváme, že i v případě překladu intersémiotického nelze nepřihlížet k základnímu vymezení překladu jako činnosti spočívající obecně v hledání takových prostředků v určitém jazyku, které by předávaly informaci obsaženou v překládaném díle a zároveň představovaly ekvivalent jeho prostředků výstavby. A i v případě tzv. překladu volného (free translation, Nachdichtung, frei Übersetzung) se ještě vždy hovoří o předávání smyslu překládaného díla, byť pomocí prostředků přímo neodpovídajících originálu.

Co si však potom počít s filmovými adaptacemi, jejichž smysl je odlišný, často diametrálně, od smyslu originálu? „Co tu bylo přeloženo na co?“ může se ironicky tázat A. Helmanová⁹⁾, neboť v praxi filmoví tvůrci mnohdy velmi málo dbají toho, že „slovesný text a film se mohou vyznačovat sémantickou totožností základních tematických kontextů (postavy, děj, prostředí) a v návaznosti na to totožností základních aspektů smyslu“.¹⁰⁾ Model Hopfingerové vymezuje intersémiotický překlad tak široce, že zahrnuje celý bohatý repertoár možností v hranicích určených dvěma krajními variantami – maximálně objektivní a maximálně subjektivní interpretací. Ve shodě s intencí autorky tak pokrývá všechny možné vztahy mezi literárními a filmovými texty od tzv. ekranizace, tj. doslovného převedení divadelního textu na filmové plátno, až po filmy vzniklé „na motivy“. Takové řešení Helmanová oprávněně odmítá, neboť intersémiotický překlad tak přestává být rozlišující kategorií. A pokud by překlad (resp. adaptace) měl být chápán jako kategorie stupňovitá, vnucuje se pak podle Helmanové otázka, na základě jakých kritérií stanovit tu hranici, po kterou budeme ještě hovořit o překladu.

Tento problém určení kritérií vystupuje do popředí zejména tehdy, má-li se intersémiotický překlad vyčlenit jako specifický vztah z kontextu dalších relací mezi uměními. Tak je tomu například v Popovičově pětičlenném schématu situací, kdy literární text vstupuje do vztahu s jinými druhy umění. V tomto schématu je intersémiotický překlad vymezen jako zvláštní typ, pro který je charakteristické, že „neliterární text se překládá, adaptuje nebo parafrázuje do podoby literárního textu, napr. Puškinov Bronzový jazdec; nebo naopak, literární text se překládá nebo adaptuje do iného umeleckého kódu, napr. rozmanité verzie Hamleta“.¹¹⁾ Popovič vychází z představy, že ne každé meziznakové navazování je intersémiotickým překladem a zvlášť ještě uvažuje o navazová-

8) Jiří L e v ý, *Umění překladu*. Praha 1963, s. 49 – 51. Pro úplnost je třeba zdůraznit, že J. Levý hovoří o **tvůrčí** reprodukci a rozlišuje překlad jako **dílo** a překlad jako **proces**: „Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí. Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezí případ na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.“ Ve vývoji reprodukčního umění se podle Levého uplatňují dvě normy: norma reprodukční, tj. požadavek věrnosti, výstižnosti, a norma „uměleckosti“ (požadavek krásy); jako znehodnocující rysy se pak pocítují „v procesu překládání rysy netvůrčí, pasivně reprodukční, ve výsledném díle pak rysy, které jsou v rozporu s reprodukčním cílem, tj. s požadavkem věrnosti“. Tamtéž, s. 50 – 52.

9) A. H e l m a n o v á, *Modele adaptací...*, s. 28.

10) Petr M a r e š, *Interpretace a intersémiotický překlad*. AUC Philologica 4 – 5, 1988, Slavica Pragensia XXXII, s. 172.

11) Anton P o p o v i č, *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra 1983, s. 92.

ní literárního textu na text jiného druhu umění a o případě opačném.¹²⁾ Zdeněk Mathauser navrhuje tuto velikou skupinu intersémiotických vztahů pracovně označovat jako **inspirace**, inspirované paralely, resp. motivované paralely, iniciované paralely.¹³⁾ Za rozlišující kritérium překladu a inspirace pokládá **intencionalitu** transkódování (překlad z jednoho kódu do druhého) v případě prvním a **paralelnost** různých kódů (k níž dalo impuls jedinečné dílo) v případě druhém. Jestliže u překladu jde především o úsilí nalézt ekvivalenty v odlišném kódu, o přibližování, a nikoli vzdalování, o „intencionalní kolmici spuštěnou z metatextu na prototext“, pak inspirace se vyčerpává počátečním podnětem a i termín paralela se autorovi nakonec ukazuje jako „tak trochu eufemistický“.¹⁴⁾

Pokud bychom tato kritéria aplikovali na filmový přepis, mohli bychom o intersémiotickém překladu uvažovat především v souvislosti s tzv. „věrnými“ (příp. „doslovnými“) přepisy, které zjevně **usilují** právě o co **nejvěrnější** transkódování, o afirmativnost tematickou i konstrukčně kompoziční. Právě takový adaptační přístup však takřka zákonitě vede k zmrzačení předlohy. Na paradoxy těchto adaptací upozorňuje Milan Kundera ve svém Úvodu k jedné variaci: „Čím víc chce adaptátor zůstat diskrétně skryt za románem, tím víc ho zrazuje. Tím, že ho redukuje, zbavuje ho nejenom jeho půvabu, ale i jeho smyslu.“¹⁵⁾ A jak již titul jeho úvodu ke hře Jakub a jeho pán prozrazuje, proti adaptaci, která v jeho pojetí splývá s redukcí, obhajuje techniku variací, viděnou v podstatě jako **setkání** různých kontextů: autorských, dobových, stylových, druhových apod. V Kunderových úvahách se obrátí posun od problému, zda je při tak zásadním překódování znaků, spojeným s tzv. intersémiotickým posunem, a při tak podstatné odlišnosti výstavbových prostředků obou uměleckých druhů **potenciálně** možné přenést sémantický invariant a zachovat kvality originálu v té míře (otázkou ovšem zůstává, v jaké míře), aby bylo možné mluvit ještě o překladu, k otázce **intence** filmových přepisů. Jestliže jsme až dosud zpochybňovali univerzální aspirace pojmu intersémiotický překlad z hlediska sémantiky (na filmový přepis nelze klást požadavek reprodukční věrnosti, jakkoli volně interpretovaný), neméně důležité jsou i výhrady z hlediska **pragmatiky**, kdy nám jde o vztah znaku k jeho uživateli. Funkcí překladu je, jak jsme již ukázali, v zásadě **substituovat originál**, zpřístupňovat něco, co je jinak nedostupné. O to však v případě filmových přepisů (a obecněji mediálních transformací) nejde.

Implicite tento předpoklad sdílí i H. Markiewicz, který ve své detailní systematice transtextových vztahů vyděluje zvlášť **překlady** (uvažuje o překladu stylistickém, intra-lingválním a interlingválním, nikoli však o intersémiotickém) a **transformace**; ty pak člení na a) tematické, zahrnující amplifikaci, kondenzaci, eliminaci, permutaci a modifikaci, a b) generické, obsahující transformace vnitřněžánrové (např. z vyprávění v první osobě do vyprávění v třetí osobě), žánrové (např. z tragédie na komedii), druhové (např. z prózy do dramatu) a konečně mediální, tj. např. filmový přepis.¹⁶⁾

12) Popovičovy příklady však nepřesvědčují. Nevidíme jediný důvod proto, aby Puškinův Měděný jezdec byl ve vztahu k známé petrohradské soše chápán jako intersémiotický překlad, když Majerníkův obraz Don Quijote je uváděn jako příklad blíže nespecifikovaného navazování. Nemá patrně atributy intersémiotického překladu; jaké jsou to atributy, autor neříká.

13) Zdeněk Mathauser, *K intersémiotické problematice uměleckých druhů*. Uměnovědné studie V. Praha 1984, s. 71.

14) Tamtéž, s. 70.

15) Milan Kundera, *Jakub a jeho pán*. Brno 1992.

16) H. Markiewicz, c. d., s. 260.

Jestliže v Markiewiczově systematicke transtextových relací, podané ve formě taxonomického výčtu a detailněji nerozpracované, je mediální transformace určena jako podtřída generických transformací, v konceptu Heinricha F. Pletta¹⁷⁾ se zvlášť vydělují tři typy **substitucí** – mediální, lingvistická a strukturní –, které vedle rozšíření (addition), zkrácení (subtraction) a permutace (permutation) představují základní modalities široce vymezené transformace. I Plett tedy zvlášť odlišuje lingvistickou substituci a výsledek operací, při nichž se verbální znaky nahrazují navzájem, označuje ve shodě s tradicí jako překlad (překlad do cizího jazyka, ze spisovného jazyka do nářečí, ze starého jazyka do současného apod.). Na rozdíl od Markiewicze však Plett pokládá za užitečné rozlišit substituci strukturní a mediální. Strukturní substituce se podle autora uskutečňuje, „když jeden soubor pravidel (norem) je nahrazen jiným“, a zahrnuje především druhové, resp. žánrové transformace, mediální substituci charakterizuje přenos znaků z jednoho znakového systému do druhého. Plett sám upozorňuje na to, jak obtížné je takový přenos znaků popsat, že může být vyložen a objasněn jedině v rámci všeobecné sémiotiky a vědy o médiích, která by měla zkoumat onu přeměnu znaků a jejich přizpůsobení v odlišných médiích. Otázka je o to složitější a komplexnější, že tu zpravidla nemůžeme uvažovat o „překladech“ na rovině jednotlivých označujících, ale až na rovině větších strukturních či významových celků: tématu, motivu, prostředí nebo dokonce atmosféry a nálady. Poněvadž Plett uvažuje o třech základních třídách znaků (tj. verbálních, vizuálních a akustických), ukazuje se mu následné paradigma o šesti základních možných typech mediální substituce¹⁸⁾: 1. lingvistické → vizuální znaky, 2. lingvistické → akustické znaky, 3. vizuální → lingvistické znaky, 4. vizuální → akustické znaky, 5. akustické → lingvistické znaky, 6. akustické → vizuální znaky. Stejně jako vztahy strukturní substituce i tyto vztahy intermediální pokládá Plett za intertextové a připisuje jim tak vlastnosti, které mít **mohou**, ale v zásadě mít **nemusí**.

Již výše jsme konstatovali, že v každé transtextové modalitě se může projevit spoličinitel intertextovosti, ale pro transformaci jako určitý typ mezitextových vztahů je, jak se domníváme, charakteristická **intertextovost potenciální**. Vztahy k pretextu – ať už intergenerické či intermediální – se **mohou**, ale **nemusí** podílet na konstituování smyslu navazujícího textu, **mohou**, ale **nemusí** být součástí jeho významové výstavby. Vezměme si pro ilustraci alespoň jeden z typů mediální substituce uvedených Plettem: substituci vizuálních znaků znaky akustickými. Plett jako příklad uvádí Obrázky z výstavy (Kartinky) Modesta Petroviče Musorgského, klavírní cyklus deseti miniatur inspirovaný obrazy Viktora Hartmanna. Jednotlivé části Kartinek nesou sice programní názvy a odkazují k Hartmannovým obrazům, ale jejich znalost jako příslušných pretextů, na něž jednotlivá hudební „čísla“ navazují, není pro recepci skladby podstatná: Kartinky Musorgského žijí nezávisle na svých výtvarných pretextech a pokud porozumění hudbě něco determinuje, pak to jsou jedině programní názvy jednotlivých částí, které samy o sobě mohou vymezovat určitý okruh představ a asociací. Českým příspěvkem do této kategorie substitucí jsou mj. Fresky Piera della Francesca Bohuslava Martinů, inspirované cyklem fresek o Legendě o Kříži z kostela svatého Františka v Arezzu. I když podle autorova autentického komentáře je možné vztáhnout první část k výtvarnému motivu

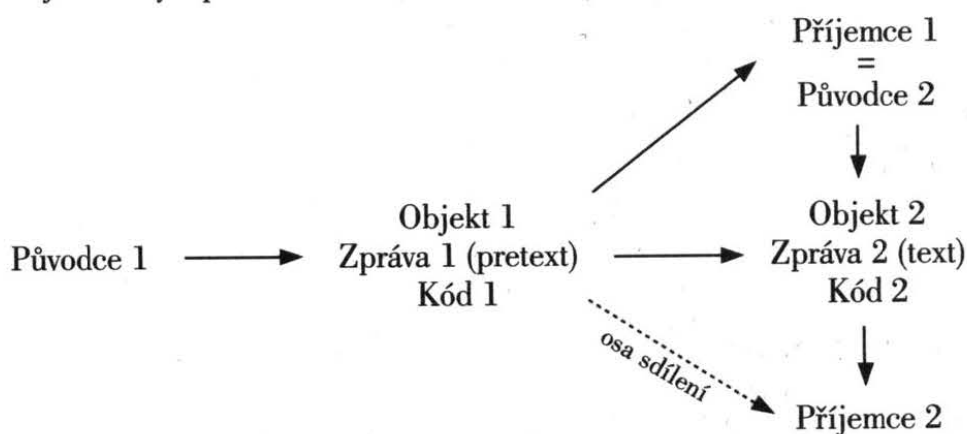
17) Srov.: Heinrich F. Plett, *Intertextualities*. In.: *Intertextuality*. Ed. H. F. Plett. Berlin – New York 1991, s. 3 – 29.

18) Tamtéž, s. 20.

s královnou ze Sáby, druhou ke Konstantinovu snu a třetí má vyjadřovat „povšechný dojem z fresek“, pro recepci skladby vědomí těchto vztahů opět není nezbytné. Sám Martinů vazbě hudby k detailům Pierových fresek nepřikládal valný význam a je příznačné, že tištěná partitura neuvádí bližší podrobnosti, resp. programové údaje, které by zakládaly intertextové vztahy mezi hudebním textem a jeho výtvarným pretextem. A jestliže skladatel své inspirační zdroje sdělil, pak současně neopomenul zdůraznit, že skladba není deskriptivní: „...všechno, co představuje deskriptivní program, je jediné krátká pasáž violy v druhé větě, imitující hlas trubky.“¹⁹⁾

Co jsme až dosud řekli ošem nevylučuje, že bezprostřední konfrontace hudebního textu s jeho výtvarným pretextem se může stát zdrojem dalších významů, klíčem k interpretaci jistých hudebních motivů apod. Týká se to zejména hudebních skladeb, jejichž výtvarné pretexty jsou všeobecně známé a tvoří součást obecného kulturního kódu: Botticelliův triptych Ottorina Respighiho evokující tři slavné obrazy Sandra Botticelliho (Jaro, Klanění tří králů, Zrození Venuše) nebo Symfonie Malíř Mathis Paula Hindemitha inspirovaná slavným triptychem z isenheimského oltáře Mathise Grünewalda. I v těchto případech se však vztah k výtvarnému pretextu na konstituování smyslu navazujícího hudebního textu podílí potenciálně: může, ale nemusí; intertextovost není obligatorní.

Pro větší názornost se pokusíme vzájemný vztah, v němž se nacházejí dva texty při mediální transformaci, vyložit pomocí schématu²⁰⁾, které ve značně zjednodušené podobě vystihuje kombinaci dvou znakových komunikačních situací, při níž příjemce z první situace je totožný s původcem v situaci druhé:



Tato výsledná kombinace tedy předpokládá totožnost Příjemce 1 a Původce 2. Původce 1 můžeme v našem abstraktním schématu interpretovat jako autora pretextu, Zprávu 1 jako pretext, Zprávu 2 jako navazující text a Původce 2 (tj. Příjemce 1) jako autora tohoto textu. Pokud vztah mezi Zprávou 1 a Zprávou 2 je vztahem intermediálním, předpokládáme různost Kódu 1 a Kódu 2. Co dalšího však můžeme říci o vztahu mezi Zprávou 1 a Zprávou 2 kromě toho, že přináleží k různým sémiotickým systémům? V každém případě je Zpráva 2 odvozená ze Zprávy 1, je jejím derivátem, Původce 2 Zprávu 1 **nějakým způsobem** přetváří (transformuje) ve Zprávu 2; tento vztah se tra-

19) Cit. podle: Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha 1974, s. 166 – 167.

20) Naše schéma je inspirováno úvahami Ivo Osolobého o sériové kombinaci dvou znakových komunikačních situací. Srov.: Ivo Osolobě, *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno 1992, s. 27n.

dičně označuje termínem intersémiotický překlad. Jak jsme se pokusili prokázat, nevýhodou tohoto pojmu je, že předpokládá onen pohyb k originálu, **přibližování** (aproximaci) k pretextu a – vrátíme-li se k našemu schématu – úsilí o to, aby (fiktivní) Objekt 2, který konstruuje (nebo k němuž odkazuje) Zpráva 2, byl **v zásadě shodný** s (fiktivním) Objektem 1, k němuž se vztahuje Zpráva 1. Tím se ovšem ono nesmírně bohaté a rozmanité spektrum intermediálních vztahů značně zužuje, převádí na fiktivního společného jmenovatele. Nevýhodnost pojmu intersémiotický překlad v souvislosti s filmovým přepisem jsme již konstatovali. Obdobně je tomu však i v případě vztahů literatury k jiným uměleckým druhům a patrně i v případě intermediálních vztahů obecně. Neboť potenciálně bychom snad mohli uvažovat o intersémiotickém překladu kupř. v souvislosti se symfonickými básněmi Antonína Dvořáka, které Erbenovy balady jako své pretexty „sledují krok za krokem“²¹⁾, ale v případě známých symfonických básní Richarda Strausse je to představa takřka absurdní: viz vztah něco přes třicet minut trvající skladby Tak pravil Zarathustra k stejnojmennému filozofickému spisu Friedricha Nietzscheho. Nebo jaká vzdálenost se rozevírá mezi muzikály My Fair Lady a West Side Story. My Fair Lady se až na některé obligátní úpravy (krácení dialogů a dlouhých monologů, škrty některých scén) a „povinný“ happyend²²⁾ velmi věrně drží svého pretextu, Shawova Pygmalionu. Naproti tomu v případě West Side Story je vztah k Shakespearově hře Romeo a Julie již velmi volný: původní příběh pretextu je přesazen do současného New Yorku a místo svářících se šlechtických rodů Monteků a Kapuletů zde vystupují zneprátené gangy Tryskáčů a Žraloků, k nimž náleží i tragičtí milenci Romeo-Tony a Julie-Marie. Termín intersémiotický překlad současně sugeruje i jakousi povinnou pietu ve vztahu k originálu, estetické kvality navazujícího textu jsou vázány na poměr textu ke svému pretextu a nepřírozeně poměřovány v kategoriích věrnosti. Naše úsměvy může dnes vyvolávat závěr singspielu Jiřího Bendy Romeo a Julie, kde Juliino probuzení zabrání Romeově sebevraždě a šťastný Juliin otec pak již nic nenamítá proti jejich již dříve uzavřenému sňatku. Stačí však připomenout, že i balet Prokofjevův

21) Pro Jiřího Berkovce jsou čtyři Dvořákovy symfonické básně (Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek) „pozoruhodným dokladem úsilí, které Dvořák věnoval stavbě přizpůsobování hudebních zákonitostí literární předloze a naopak, adaptací tektoniky básní řádem světa tónů. [...] Podstata celé řady Dvořákových hudebních obrazů je bezprostředně spjata s Erbenovými verši, k jejich motivům skladatel dospívá technikou vokální skladby, **deklamuje** [podtrhl J. B.] je vhodnou nástrojovou barvou: ve skicách přímo podkládal tyto motivy příslušnými slovy“. Jiří B e r k o v e c, *Antonín Dvořák*. Praha 1969, s. 207 – 208.

22) Na „obranu“ adaptátorů dlužno připomenout, že dojemný závěr, líčící Lízín návrat k Higginsovi, Shaw akceptoval již ve filmové verzi *Pygmalionu* z roku 1938, na jehož scénáři spolupracoval, a co je nejpozoruhodnější: některé z úprav převzal do definitivní verze své hry! Až na závěr ovšem: i ve své definitivní podobě činoherní *Pygmalion* končí původním pátým dějstvím s otevřeným koncem. Ale jak poznamenává Ivo Osolobě: „Nemohu si pomoci, ale zdá se mi, že je to u Shawa spíš z tvrdohlavosti než z přesvědčení a dramatické nutnosti...“ I v o O s o l o b ě, *Muzikál je, když...* Praha 1967, s. 94. Zde také podrobný rozbor muzikálu *My Fair Lady* s velmi cennými postřehy k transformaci činoherní předlohy v muzikálový tvar, který autor – přes některé ne příliš šťastné formulace („Nedá se ovšem zapřít, že *My Fair Lady* na *Pygmalionu* parazituje“, s. 108) – oceňuje jako celek výjimečně jednotlivý, symfonicky propracovaný a umělecky stejně účtyhodný jako Shawova předloha. Tamtéž, s. 90 – 110.

končil v původní verzi happyendem²³⁾, aby se ukázala nepřítomnost přístupů, které si za východisko svého hodnocení berou věrnost vůči originálu.

A co můžeme konečně na základě našeho schématu říci o vztahu intermediality ke kategorii intertextovosti? Pragmatickou podmínkou intertextovosti je obecně sdílení Zprávy 1 (pretextu) jak Původcem 2, tj. autorem Zprávy 2 (navazujícího textu), tak Příjemcem 2. Pokud tato **podmínka sdílení** (viz osa sdílení ve schématu) není naplněna, vztah textu k pretextu se nemůže podílet na konstituování smyslu navazujícího textu. Původce 2, ať už je to filmový režisér, hudební skladatel či malíř, jehož Zpráva 2 je ze Zprávy 1 nějakým způsobem odvozena, **může** takto založené vztahy mezi texty v nějaké podobě reflektovat a učinit součástí významové výstavby Zprávy 2. Odkrytí těchto vztahů recipientem – již jako strukturních elementů významové výstavby – podmiňuje pak adekvátní recepci navazujícího textu. Ze schématu je ovšem zřejmé, že i v situaci, kdy pro Původce 2 představuje Zpráva 1 pouhý materiál, podílející se toliko na genezi Zprávy 2, **může** Příjemce 2 s Původcem 2 Zprávu 1 sdílet, zvláště jde-li o text, který je obecným kulturním majetkem. A toto sdílení znovu **může** významně ovlivnit vnímání a hodnocení Zprávy 2. Ani z tohoto dvojího „může“ nelze ovšem vyvozovat, jak to dělá Plett, že vztah intermediální **musí** být vztahem intertextovým.

„Intertextové transformace,“ jak píše H. F. Plett, „se dějí na horizontální (syntagmatické) a vertikální (paradigmatické) ose znakové komunikace. Syntagmatická intertextovost, pokud je znásobena, ústí do intertextové řady, paradigmatická intertextovost, pokud je zmnožena, vytváří intertextové kondenzace.“²⁴⁾ Komplexnost syntagmatické intertextovosti Plett ilustruje na sérii tvořené texty, které interpretují Salome jako „femme fatale“²⁵⁾:

- a) satirická epická báseň Atta Troll (1847) Heinricha Heineho,
- b) obraz Gustava Moreaua Zjevení (1876),
- c) popis Moreauova obrazu v románu Jorise K. Huysmanse Naruby (1884),
- d) drama Oscara Wildea Salome (1893) ve francouzštině,
- e) anglický překlad Wildeovy hry od Lorda Alfreda Douglase (1894),
- f) ilustrace (e) od Aubrey Beardsleyho,
- g) německý překlad (d) od Hedwigy Lachmannové (1903),
- h) opera Salome Richarda Strausse (1905) opírající se o (g).

Články tohoto řetězu ukazují tedy jak transformace intermediální (verbální → non-verbální [vizuální e/f; akustické g/h], non-verbální → verbální [b/c]), tak intergenerické (epika → drama [c/d]) a interlingvální (překlad z francouzštiny do angličtiny [d/e] a do němčiny [d/g]). Tento řetěz nezachycuje, ale předpokládá komplexnost serializace, která

23) Sergej Prokofjev se o tom zmiňuje ve své autobiografii: „...mnoho diskusí vzniklo kolem našeho pokusu zakončit Romea a Julii kladně, v posledním jednání přijde Romeo o minutu později, nalezne Julii živou a vše dobře skončí. Příčiny, které nás vedly k tomuto barbarství, byly ryze choreografické: tancovat mohou živí lidé, umírající vleže tančit nemohou.“ Skladatel hovoří sice o barbarství, ale současně přiznává, že důvody, které nakonec rozhodly o tom, že se přiklonil k tragickému řešení konfliktu, nebyl pietní vztah vůči autorovi předlohy, ale vnitřní zákonitosti média, do něhož byla Shakespearova hra transformována: „Kdosi mi řekl »V podstatě se ve vaší hudbě skutečná radost nerozezněla« – a byla to pravda. Po několika rozhovorech s choreografy se ukázalo, že závěr s rozuzlující smrtí lze baletně vyřešit...“ Cit podle: Vladimír V a š u t, *Romeo a Julie*. „Divadlo“ 1961, č. 3, s. 203.

24) H. F. P l e t t, c. d., s. 23.

25) Tamtéž, s. 24.

zahrnuje i další typy transformace – rozšíření, zkrácení, permutace atd. Nezachycuje, ale předpokládá další možné rozšiřování existující série. Uvedená řada po sobě následujících děl, z nichž ta starší (nikoli nutně bezprostředně předcházející) tvořila pretext, který byl nějakým způsobem transformován, nás znovu přesvědčuje o tom, že vztahy mezi těmito texty nejsou (lépe řečeno: mohou, ale nemusí být) intertextové povahy. Kdybychom je za intertextové (společně s Plettem) označili, znamenalo by to, že kupř. vztah Straussovy opery ke hře Oscara Wildea (resp. jejímu německému překladu) jako pretextu se podílí na její významové výstavbě, na konstituci jejího smyslu jako navazujícího textu; recipient neznající Wildeovu hru by byl při sledování Straussovy opery o cosi ochuzen. Již jsme řekli, že Původce 2 (v našem příkladě R. Strauss) jako autor Zprávy 2 (opera Salome) vyvozené ze Zprávy 1 (hra O. Wildea) nemůže zabránit, aby tato Zpráva 1 nebyla sdílena Příjemcem 2; směrodatné pro posouzení, zda vztah mezi Zprávou 1 a 2 je vztahem intertextovým, je ale otázka, nakolik se toto sdílení podílí na konstituování smyslu Zprávy 2. Troufáme si tvrdit, že v Plettem uváděných příkladech nijak. Skutečnost, že text Straussovy opery je téměř o polovinu kratší než text Wildeovy hry, že skladatel vypustil mnohé dialogy a teologické dispute, vyškrtl některé vedlejší postavy (např. mladého Římana Tigellina, hrdelního sudího Mannaie), modifikoval charaktery vystupujících postav, včetně mladého velitele Narrabotha a částečně i Salome, je relevantní pouze z hlediska geneze navazujícího textu. Vědomí těchto úprav a modifikací u posluchače, jenž zná Wildeovu hru (a sdílí tedy pretext opery), nijak neobohacuje sémantickou a estetickou recepci opery, neboť vztahy k pretextu (které jsou zřejmé a zakládají možnost onoho sdílení) se nepodílejí na významové výstavbě navazujícího textu; konfrontace s pretextem není nutná pro adekvátní postižení smyslu textu a není ani zdrojem dalších významů. Zcela jiná situace by ovšem nastala v případě, že by Salome – ať už Wildeova nebo Straussova – byla předmětem parodie. Pak by znalost originálu byla předpokladem jejího pochopení, předpokladem, aby jako parodie mohla fungovat. Podobně si dokážeme představit zdánlivě nevinnou milostnou scénu ve filmu: ona („nezvedené děcko“, chcete-li) líbá svého „vyvoleného“ na čelo, když ve zvukové stopě zazní „popelavě bleďý akord cis moll varhan s tremolem smyčců a trhavým zvukem dechů“ (Ernst Krause). Jak pronikavě se změní smysl této scény pro diváka, který dokáže hudební citát identifikovat, tj. určit pretext a spojit se scénou, v níž Salome líbá Jochanaanovu ...**uťatou hlavu**.

Není snad již potřebné na dalších příkladech dokládat, v čem je naše pojetí intertextovosti (a následně i jejího poměru ke kategorii intermediality) odlišné od koncepce Plettovy. Zbývá dodat již jen tolik, že v souvislosti s intermediálními i intergenerickými vztahy se problematickým ukazuje i Plettem užívaný pojem substituce, který znovu implikuje, že nový text má text výchozí (originál) substituovat, tedy zastupovat a nahrazovat, čímž se ovšem paradoxně popírá pragmatická podmínka intertextovosti – sdílení originálu. Pokud má tento pojem v Plettově modelu opodstatnění, pak pouze v případě substituce lingvistické. Naopak je zřejmé, že např. v souvislosti s Faustovskou symfonií Franze Liszta v relaci ke Goethovu Faustovi nebo s Tolstého Kreutzerovou sonátou ve vztahu k Beethovenově stejnojmenné skladbě – abychom užili další z Plettem uváděných příkladů intermediálních vztahů – o substituci uvažovat nelze.

Z toho důvodu se nám jako příhodnější jeví již zmíněný Markiewiczův neutrální pojem **mediální transformace**. S tím ovšem, že vzhledem k předmětu našeho zájmu a především pak s ohledem na nesmírný vzestup frekvence i významu intermediálních relací

v našem „věku médií“ vydělíme mediální transformaci jako samostatný typ, který postihuje celou škálu intermediálních vztahů, mezi něž filmový přepis i při komplexnosti operací, jež ho charakterizují, náleží.

Tato komplexnost odráží značně vysoký stupeň sémiotické heterogenosti, již se film vyznačuje, ale souvisí i s tím, že se v rámci filmového přepisu vedle určující transformace mediální uskutečňují i další typy transformací. Podle Marie Mravcové spočívá specifičnost hraného filmu z hlediska druhové ontologie v tom, že jeho základní výpovědní princip osciluje mezi principem dramatickým, jenž je důsledkem přítomnosti materiálův konkrétně zjednotěných postav, a principem epickým, plynoucím z neomezených obrazově narativních možností filmu.²⁶⁾ Přijmeme-li tento předpoklad, pak inherentní součástí každého filmového přepisu budou různé generické transformace. V případě filmového přepisu jde – uijeme-li Plettových termínů – intermedialita ruku v ruce s intergenericitou.

Přítomnost transformace druhové je nejzřetelněji obnažena především v těch ojedinělých případech, kdy film vznikl na podkladě textu básnického (jako Vávra *Romance pro křídlovku* nebo Abuladzeho *Prosba*). Ale i každá adaptace divadelní hry je ve větší či menší míře poznamenána epizací, jež je podmíněna nezbytným obrazovým sledem, a naopak každé filmové zpracování epického textu vyžaduje částečnou dramatickou úpravu. Z dalších generických transformací jsou časté transformace vnitřněžánrové (např. transpozice vyprávěcí situace ich-formy do autorské vyprávěcí situace ve třetí osobě; viz např. Kubrickův *Barry Lyndon*, Formanův *Přelet přes kukaččí hnízdo* či *Okouzlení* Maximiliana Schella), příp. žánrové (například ve Svobodově *Prokletí domu Hajnů*²⁷⁾). Z transformací tematických se vedle takřka obligatorního zjednodušování fabule, tj. eliminace a vypouštění některých motivů a celkové kondenzace děje, můžeme setkat i s postupy opačnými, tj. amplifikací, resp. kontaminací, tedy záměrným rozšířením textu o elementy (postavy, události, motivy...) nové, resp. fragmenty vzaté z jiného textu (tak např. do textu filmové *Markety Lazarové* byla zapojena postava mnicha Ber-

26) „Specifičnost filmu však spočívá právě v tom, že není cele ani dramatem, ani vyprávěním, ale nerozlišitelnou kombinací obého, umožňující množství variant – od dominance dramatické osnovy až k pouhým náznakům dramatických antitezí. Zatímco o epizaci dramatu a dramatickosti epiky hovoříme ve smyslu stylových ozvláštňení, tady jde přímo o vymezení druhové podstaty.“ (M. Mravcová, cit. z rukopisu nepublikované studie.) Je však třeba dodat, že existují i odlišné přístupy: některé teorie prohlašují film za odnož výpravné literatury, jiné ho řadí k uměním dramatickým. Podobně jako pro M. Mravcovou je i pro Jana Kučeru film zvláštním útvarem nalézajícím se mezi dramatem a epikou. Ale toto postavení filmu vysvětluje odlišně a dospívá i k rozdílným závěrům. Podle Kučery hraný film „využívá naturelu filmování dvojím způsobem: jednak s ním pracuje primárně a využívá natočené matérie k epickým projevům; jednak ho **zmáhá**, zaskakuje, přelstívá: z matérie získané snímáním buduje drama“. Jestliže filmová matérie, kterou film získává snímáním, je tedy epická, pak nosná konstrukce hraného filmu je podle autora konstrukcí dramatu: „...mají-li se specifické vlastnosti a schopnosti filmu co nejefektivněji využít, je třeba hrané filmové dílo vztyčit a vyztužit podle zákonitostí architektury dramatu.“ J. Kučera sice připouští, že „dramatická klenba bývá v hrané kinematografii velmi často zastřena“ a „mizí pod jinými formami, především pod formou epiky“, hraný film však pro něj zůstává svou podstatou dramatem a v epizaci, která je vlastní určité části kinematografie šedesátých let, manifestačně upřednostňující „epickou polohu“ filmu, vidí pouze časově ohraničený jev, který je důsledkem sociálně-ideové situace, kdy jevy společenské reality nejsou přesně definovány, situace přechodného období, jež je pro „čisté“ drama vždy nepřívětivé a „zatěžuje“ je epikou. Jan Kučera, *Film mezi dramatem a epikou*. „Film a doba“ 15, 1970, č. 8, s. 398 – 403.

27) Srov. výmluvný titul recenze Marie Mravcové: Jaroslav Havlíček v rouše hororového. („Film a doba“ 35, 1989, č. 12, s. 701 – 704.)

narda, pro niž scenáristé našli vzor v jiném Vančurově díle, v Obrazech z dějin národa českého,²⁸⁾ dále báj o Strabovi, kterou vypráví paní Kateřina nemocnému Václavovi, motiv incestu mezi Jednoručkou a Alexandrou atd.). Časté jsou i nejrůznější modifikace: od časoprostorových, které jsou nejzjevnější (např. Bressonovy přepisy Dostojevského – *Něžná* a *Čtyři noci jednoho snílka* – jsou přeneseny do současné Paříže; Kurosawův *Idiot* se odehrává v Japonsku po druhé světové válce a jeho verze Gorkého hry *Na dně* je situována do Japonska 18. století, do japonského prostředí jsou přeneseny i Kurosawovy přepisy Shakespearových her atd. atd.), přes modifikace dílčích událostí, motivů, charakterů postav až po modifikace interpretační a hodnotové.

Posuzujeme-li tedy filmový přepis jako mediální transformaci, z hlediska typu mezitextových vztahů nelze podle našeho názoru uvažovat o intertextovosti v užším smyslu. Ve srovnání s intertextovými vztahy, tvořícími ono Pfisterovo „tvrdé jádro“ o vysokém stupni intertextovosti podle jednotlivých – třeba ne nutně všech šesti – kritérií, představují pro nás transformace (včetně adaptace) takový typ vztahů mezi texty, kdy vztah k pretextu se může, **ale nemusí** podílet na významové výstavbě navazujícího textu. Soudíme, že z hlediska intenzity intertextových relací by se adaptační vztah v Pfisterově modelu nalézal na jednom z periferních soustředných kruhů, rozhodně více než méně vzdáleném od „tvrdého jádra“.

Adaptační vztah jako typ vztahu mezi texty je tedy intertextový pouze potenciálně; relace, které se aktualizují u kompetentního recipienta znalého literární předlohy a mohou mít i značný vliv na „konečné přečtení“ (a hodnocení) filmového přepisu, jsou ve většině případů sekundární, fakultativní, vůči intenci díla mají charakter pouze nahodilý. Samotný fakt, že určitý film vznikl na podkladě literární předlohy, je primárně relevantní jedině z hlediska geneze textu, nikoli jeho recepce; vztahy, které mezi literárním textem a jeho filmovým přepisem bezpochyby existují, nejsou strukturním elementem automaticky, proces formování filmových významů determinovat mohou, ale nemusí; a v každém konkrétním případě je třeba vždy znovu rozhodovat, zda intermediální vztah je současně vztahem intertextovým. Nemůžeme zde proto souhlasit s názorem M. Mravcové o „významové nerozpojitelnosti literárního východiska a nově vzniklého tvaru v audiovizuálním kódu“ a s tvrzením, že předloha se pak nutně stává „kritériem hodnocení a pozadím pro adekvátní pochopení a postižení smyslu své filmové verze“, že znalost knihy, třebaže není pro porozumění filmovému přepisu nezbytným předpokladem, významně je prohlubuje.²⁹⁾ I když zde odhlédneme od toho, že skrze toto tvrzení „prosvítá“ tradiční – a pokud to tak lze formulovat – „literaturocentrismus“ poznamenaný přístup ke vztahům mezi literaturou a filmem, je zřejmé, že Mravcová tu mezi literární předlohou a jeho filmovou verzí *implicite* předpokládá vztah, který splňuje některá z kritérií, jimiž je vymezován vztah intertextový: „zviditelnění“ pretextu je nezbytné pro adekvátní postižení smyslu textu, obohacuje nebo modifikuje jeho recepci sé-

28) Postava mnicha Bernarda se poprvé vyskytuje v povídce Nepravý mnich a prochází ještě celou řadou dalších příběhů. V povídce Hlad a vzpoura přichází o svého beránka podobným způsobem jako filmový Bernard o svou ovečku. Také většina jeho slovních projevů pochází právě z Obrazů. Srov.: Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 156.

29) Marie Mravcová, *Literatura ve filmu*. Praha 1990, s. 5. Srov. ještě jiné místo: „Na některá tato proč jsme již odpověď naznačili, na ta **nejzávažnější** si odpovíme nyní, **pochopitelně** (podtrhl P. M.) s pomocí čtenářské zkušenosti, bez níž nelze hlouběji porozumět žádné adaptaci.“ Tamtéž, s. 115.

mantickou a estetickou, mezi pretextem a textem je veden dialog, vzniká mezi nimi sémantické napětí...

Samozřejmě, že filmový tvůrce může s literární předlohou vést dialog, že vztah mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací může být vztahem sémantického a ideového napětí (to je ostatně charakteristický rys tzv. přepisů autorských, kde předloha slouží pouze jako inspirativní východisko námětové, problémové nebo ideově-estetické) a srovnávací analýza představuje možný badatelský přístup při zkoumání filmové adaptace. Trváme však na tom, že znalost literární předlohy nelze pokládat *a priori* ani za podmínku adekvátní recepce filmové adaptace, ani za moment, který by výrazněji prohluboval její porozumění.

Snad tento problém nejlépe ozřejmíme na příkladě. Fabulačním jádrem Coppolova snímku *Nynější apokalypsa* je povídka Josepha Conrada *Srdce temnoty*. Podobně jako Marlowova cesta v Conradově povídce (plavba proti proudu řeky do nitra Afriky) je i plavba kapitána Willarda na hlídkovém člunu z vietnamského teritoria do pohraničního pásma Kambodži hrůzyplnou cestou „lidským peklem“, putováním místy, kde vládne smrt. V obou případech cesta „podsvětím“ nabývá charakteru iniciační katabáze, je spjata se sebepoznáním, s jeho metafyzickou dimenzí; a v obou případech se v „srdci temnoty“, jež je cílem putování, nalézá podivný pan Kurtz (u Conrada geniální agent, divochy uctívaná záhadná bytost, u Coppoly dezertující plukovník americké armády), zasvěcenec s rysy krále Rybáře (tj. postavy ze středověkého románu o hledání svatého grálu), kterého hlavní hrdina zastihuje *in articulo mortis*. Cesta v obou případech směřuje k někomu, kdo i na konci zůstává záhadou.³⁰⁾

Coppolův film se na iniciační tradici³¹⁾ odvolává i v zobrazení prostoročasu, v němž se adept pohybuje a který se tradičně rozpadá na světský prostor nezasvěcení jako prostor smrti, chaosu a tmy (v iniciačních románech je jeho obrazem les, u Coppoly džungle) a iniciační prostor zasvěcení, v němž vládne světlo, rozum, duch a řád, prostor, k němuž adept dospívá až poté, co překoná řadu ďábelských lécek a absolvuje nejrůznější zkoušky, včetně obřadu přechodu nebezpečné hranice dělící oba prostory. V iniciačních románech se do vnitřního prostoru vstupuje vodní soutěskou, překonává se řekahranice (často s mostem na zříceníně), v Coppolově filmu je vstup do neznámého prostoru a opuštění vietnamského teritoria, které je ještě pod kontrolou americké armády, spjata také s překonáním nebezpečné hranice, již tvoří ostřelovaný, barevnými neóny ozářený most Du Long. K iniciačnímu mýtu je tu však zaujímán postoj krajně distancovaný a ambivalentní. Coppolovo „srdce temnoty“ není tím hledaný rájem, ale spíše peklem, místem smrti nebo ještě lépe ambivalentním peklem-rájem, což souvisí i s nejednoznačným pojetím samotné iniciace, která je zmařena, neukončena nebo je zasvěcením do zla. Iniciační mýtus dostává vysloveně démonický charakter a hrdina se stává „adeptem zmařeného a ďábelského zasvěcení, typem zavrženého poutníka, jehož údělem je věčný, ahasverovský pohyb a poznáním nicota, propast bytí“.³²⁾ Tuto nejednoznačnost iniciace a ambivalenci prostoru zasvěcení „programově“ vyjadřuje i dvojí verze zakončení filmu. Willard-Perceval nebo obecněji adept zasvěcení neodhalí smysl

30) Srov.: Daniela H o d r o v á, *Román o sestupu do divočiny*. „Česká literatura“ 38, 1990, č. 2, s. 115 – 125.

31) K iniciační tradici v románu srov.: Daniela H o d r o v á, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, kap. *Iniciační román*, s. 175 – 197.

32) Tamtéž, s. 187.

záhadného grálu, neuzdraví chorého krále Rybáře a neoživí pustou zem, ale naopak Kurtze zabíjí a letectvo na základě jím udané lokalizace bombarduje Kurtzovo sídlo a dovršuje zkázu „pusté země krále Rybáře“. Také ve druhé verzi filmu, která byla předvedena v Cannes v roce 1979, Willard Kurtze zabíjí, ale poté zaujímá jeho místo. Připomeňme, že v romantismu hrdina-adept často fatálně opakuje osud zasvětilce, který splývá s tajemnou bytostí-neblahým zasvěcencem.³³⁾

Coppolův film má tedy iniciační strukturu a vztahy k románům o svatém grálu se podílejí na konstituování jeho smyslu. Těmito odkazy je protkána i Conradova povídka, ale – a to je to, k čemu směřujeme – pro recipienta Coppolův film **existuje nezávisle** na Conradově předloze, mýtus o svatém grálu do filmového textu vstupuje jinými cestami; vztahy ke Conradově povídce jako pretextu nejsou součástí významové výstavby navazujícího filmového textu. Pro kompetentního diváka se intertextový dialog otevírá nikoli mezi Coppolovým filmem a Conradovou povídkou, ale mezi filmem a mýtem, vstupujícím do filmu mj. prostřednictvím citátů z T. S. Eliota, F. Nietzscheho a – *last but not least* – z Conrada. Je ovšem příznačné, že citát ze Srdce temnoty („Milostpán Kurtz – on mrtvola.“) do filmu vstupuje díky tomu, že je současně mottem Eliotovy básně Dutí lidé, jejíž hlasitá četba – jako modlitby – tvoří součást kultu Kurtzova království. Kultu smrti, prázdnoty a hrůzy. Kurtz se opájí Eliotovými verši o vycpaných lidech bloudících snovým, soumravným královstvím smrti, kteří podle Danta žili bez hany a slávy a které odmítá i peklo a z nichž se vydělují pouze „ztracené vzpurné duše“, které by snad mohli dosáhnout toho druhého Království smrti – života na věčnosti. Kurtz tuší svou smrt, je přesvědčen o její nevyhnutelnosti, věří však v její vyšší smysl. Touhu po smrti vyjadřuje i motto k Eliotově Pustině, k jejímuž názvu, plánu i k mnoha jednotlivým symbolům byla podnětem, jak se o tom v poznámkách zmiňuje Eliot, kniha Jessie L. Westonové o legendě o svatém grálu *From Ritual to Romance...* Kruh se uzavírá a prostor intertextových her je vymezen.

Jiný charakteristický příklad představuje i slavný Viscontiho přepis Mannovy novely *Smrt v Benátkách*. „Klasický“ komparativní přístup nutně dospívá k závěru, že se režisér lehkomyšlně vzdal umělecky působivé ambiguity mezi významovými plány ve prospěch současného na úkor mytologického: jestliže Mannova novela je prostoupena hermovským mýtem, který se tu překrývá s řeckým mýtem smrti vůbec, ve filmu mytologické vystupuje jen občas a nezřetelně.³⁴⁾ Pokusili jsem se jinde ukázat, že Viscontiho práce s hermovskými mytémy je skutečně skrytější a méně systémová, není to však důsledek Viscontiho lehkomyšlného přehlížení autorských intencí nebo nerespektování „hlubkové struktury“ Mannovy novely. Domníváme se, že Visconti záměrně oslabil tyto relace, aby do popředí vystoupily intertextové vztahy k Mannovu Doktoru Faustovi a zprostředkovaně i tristanovský mýtus. Intertextové vztahy k Mannovu Faustovi jsou tak pro recepci Viscontiho přepisu podstatnější než vztahy k samotné předloze; jsou totiž součástí jeho významové výstavby a podílejí se na konstituování jeho smyslu.³⁵⁾

Někdy se v souvislosti s typologií filmových adaptací objevují pokusy aplikovat Głowińskiego rozlišení mezi intertextovostí jako vztahem partnerským a dialogickým

33) Srov. tamtéž, s. 190.

34) Srov.: Nora K r a u s o v á, *Montáž v literatuře a vo filme*. In: N. K., *Význam tvaru – tvar významu*. Bratislava 1984, s. 326 – 327.

35) Srov.: Petr M á l e k, *Variace na téma Viscontiho Smrti v Benátkách*. „Cinemapur“ 1993, č. 4 (v tiisku).

(kdy se „děje“ hra mezi texty) a **alegací**, jež je – jak jsme již vyložili výše – v intencích francouzské badatelky Giselle Mathieu-Castellaniové chápána jako takový typ navazování, který prvotnímu textu přiznává jistou autoritativnost; pretext plní funkci nezproblematizovaného vzoru, uznávané kulturní autority. Důsledkem takového alegativního vztahu je pak monologičnost, jednosměrnost a subordinace. Jelena Paštéková vykládá proměnu adaptačních přístupů v slovenské kinematografii jako cestu „od monologické subordinace alegativních vztahů padesátých let k inspirativnímu dialogu let šedesátých“.³⁶⁾ Tato aplikace podle našeho názoru – třebaže vystihuje jeden z důležitých momentů vývojového trendu adaptací literárních textů – zastírá nejpodstatnější rys adaptačního svazku: že bez ohledu na to, zda jde o vztah dialogický a partnerský, nebo o vztah monologické subordinace, máme vždy co činit především s mezitextovým vztahem, který je intertextový pouze potenciálně.

Z hlediska komunikačního (s důrazem na aspekt pragmatický) tedy můžeme o intertextovosti v souvislosti s adaptacemi uvažovat pouze v těch případech, kdy se vztah k pre-textu podílí na konstituování smyslu filmového přepisu. Tak tomu může být např. při prepisech tzv. klasických děl, kanonických textů světové literatury, příp. děl všeobecně známých, jejichž znalost je v adaptaci jakoby „zaprojektována“, počítá se s ní a je podmínkou, aby divák mohl sledovat a ocenit dialog filmové verze s předlohou. Ani pak však většinou není veden intertextový dialog s konkrétním dílem, ale spíše s představou o něm vytvořenou, v podstatě s jeho zautomatizovanou, saturovanou konkretizací, jež je součástí kulturního kódu. (Připomeňme zde příklad Michalkovova *Oblomova* nebo Moskalykovy a Pavličkovy *Babičky*.)

Už v první části naší úvahy jsme konstatovali, že se nemůžeme spokojit s lokalizací „cizího slova“ v textu a určením jeho zdroje. Velmi snadno bychom se tak mohli ocitnout v situaci onoho chytráka, kterému se, když jednoho dne upozornil J. Brahms na příbuznost hlavního tématu poslední věty jeho I. symfonie c moll s tématem Ódy na radost z Beethovenovy IX. symfonie, dostalo od skladatele lakonické odpovědi: „Ano! A každý osel si toho všimne!“ Ovšemže každý výzkum mezitextových vztahů musí projít touto etapou hledání zdrojů. Zde také můžeme spatřovat určité styčné body s tradičními komparatisticky a historicky orientovanými přístupy, zkoumajícími a sledujícími vlivy a závislosti. Ale zatímco tradiční komparatistika se soustřeďuje a omezuje na odhalení zdroje „cizího slova“, pro nás představuje onen „zdroj“ především sémantického partnera textu, který s ním vstupuje do rozličných vztahů, a v centru naší pozornosti budou otázky: jakým způsobem autor zakomponoval „cizí slovo“ do textu, jaké místo zaujímá ve struktuře díla, jakou roli hraje v jeho sémantickém plánu, jakou funkci plní a co vnáší do celkového smyslu navazujícího textu.

Otázka funkce je spjata se vztahem k výchozímu textu. Renate Lachmannová v této souvislosti zmiňuje provizorní popisné pojmy, které vystihují některé podstatné aspekty tohoto vztahu reference: palimpsest, anagram, naddeterminace a podvojně (zdvojené) kódování. Ty totiž sugerují, že cizí text zůstává skryt, ale zároveň je vzhledem k zřetelným signálům přítomný. Sugerují takové konstituování smyslu textu, v němž se sbíhají a srážejí navzájem znaky náležející do dvou kontextů – znaky textu staršího a novějšího.

36) Jelena Paštéková, *K problému typologie filmových adaptací prózy (Náčrt slovenskej situácie do konce šesťdesiatych rokov)*. Filmový sborník historický 2. Praha 1991, s. 170.

ho.³⁷⁾ Rovněž Riffaterrův pojem „syllepsis“, jímž se snaží sloučit pojmy naddeterminace a anagram, označuje ono „naplňování“, obohacování textu ve vztahu k cizímu textu, který Riffatterre nazývá intertextem.³⁸⁾

Riffatterre současně zdůrazňuje nezbytnost opětovné četby, jež se opírá o jeho předpoklad, že celkový smysl každého uměleckého textu je v zásadě dvoustupňový. Na elementární rovině, kterou nazývá **mimesis**, probíhá přímá reference znaků textu k jejich denotátům, slov a vět ke skutečnosti nebo neslovním představám; percepce mimesis pak náleží k prvnímu čtení, k progresivnímu odkrývání. Na rovině **semiosis**, ve vztahu k mimesis druhotné, na ní založené a současně jí nadřazené, se slova vztahují k jiným textům. Nastupují reference a reinterpretace, doplňující významy získané v první sémantické rovině; percepce semiosis vyžaduje „zpětné“ čtení, zviditelňující vztahy a odkazy k řadě literárních kontextů (jednotlivým textům, skupinám textů, stylům, formám, kódům).³⁹⁾ Jde tu tedy především o to, že tyto reference vztahují text k jiným textům a kódům, nikoli ke „světu“.

Podstatně problematičtější je Riffatterrovo přesvědčení, že instancí těchto vztahů je především čtenář a intertextové reference na rovině semiosis jsou v zásadě založeny „na paměťové dialektice mezi textem, který čteme, a jinými texty, které si vybavujeme“.⁴⁰⁾ Riffatterre se tak částečně přibližuje poststrukturalistické představě textu, jenž je jako umělecky plnohodnotný celek při každé četbě nějak nově produkován, textu, který nemá žádné stabilní významy. Žádný přístup k literatuře se nemůže podle Riffatterra uzavírat v objektivní analýze díla; analýza by měla odkrývat subjektivní způsob, jakým čtenář dílo vnímá.⁴¹⁾ I když se Riffatterre jednoznačně distancuje od radikální koncepce Barthesovy, podle níž intertextovost existuje nezávisle na veškeré chronologii jako výsledek toho, že čtenář přečte text na pozadí náhodně se mu vybaveného textu jiného, a oproti Barthesovi zdůrazňuje obligatorní charakter intertextovosti, založené na identičnosti strukturální, v některých momentech obě pojetí splývají.⁴²⁾

Vraťme se však zpět k otázce vztahu textů (pretextu a textu) v námi sledovaném případě intertextovosti, kdy kontext tvořící základ pro semiosis, tedy pro produkci celkového smyslu textu, je obligatorní, vyznačený ostentativními signály poměrně jednoznačných relací intertextových, vymezujících na mapě literatury a kultury prostor intertextovosti: prostor tvořící základní playground tvoření významů na rovině semiosis. Mezitextové

37) Srov.: Renate L a c h m a n n, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*. In: *Das Gespräch*. Hrsg. K. Stierle, R. Warning. München 1984, s. 133 – 138. Cit. podle polského překladu *Plaszczyzny pojęcia intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 82, 1991, č. 4, s. 211. – Že jde skutečně o pojmy pomocné a problematické, lze doložit hned na Genettem užívaném palimpsestu, neboť v tomto případě vztahy mezi vybledlým prvotním textem a textem na něm napsaným jsou – na rozdíl od vztahů intertextových – zcela náhodné a nezáměrné.

38) Pojem naddeterminace odkazuje k tomu, že ve snu znak označuje současně lineární povrchový význam i význam ztlumený, pojem anagram (v návaznosti na Saussuera, Kristevovou a Starobinského) poukazuje na skrytý text, jehož skrytost je však označena zřetelnými a jasnými signály. Srov. tamtéž, s. 211 – 212.

39) Srov.: Michael R i f f a t e r r e, *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, Bloomington and London 1978, zvl. s. 1 – 22, 47 – 80.

40) Michael R i f f a t e r r e, *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. 297 – 298.

41) Srov. tamtéž, s. 298.

42) Srov. tamtéž, s. 300 – 301.

interakce jsou v hranicích textu zvnitřněny a stávají se významotvorným činitelem jeho vnitřní struktury; „textualizace kontextu“ je spojena s aktivizací daného proto/arche/textu a jeho podílem při tvoření významů na rovině semiosis. Ve snaze postihnout spojitou dvouvektorovost probíhajících relací píší američtí dekonstruktivisté o (inter)textualizaci kontextu.⁴³⁾

O textualizaci kontextu uvažuje také Stanisław Balbus v souvislosti s intertextovými implikaturami, které chápe – reinterpretuje koncepce Griceovy lingvistické pragmatiky – jako svazky implicitních, ale strukturálně relevantních informací textu. Jejich bezprostřední funkcí je „ponoření“ textu do intertextového prostoru, přičemž nenalézají explicitní výraz v textu, jsou přítomny pouze jako nepřímé odkazy v podobě signálů s indexální funkcí.⁴⁴⁾ Podstata těchto intertextových implikatur spočívá především v obrácení pozornosti čtenáře na sémiotický kontext (umělecký jazyk, styl, žánr, určitá sféra kultury), který je dílem evokovaný, ale zpřítomněn pouze částečně.⁴⁵⁾ Podle Balbuse se intertextové implikatury vyznačují dvojakým nasměrováním své aktivity. V závislosti na tomto nasměrování na ose času plní funkci progresivní nebo regresivní. Vystupují tak ve dvou podobách či variantách: **alegoreze** je založena na restrukturalizaci evokovaného kontextu (proto/arche/textu) a jeho sémantické aktualizaci v hranicích životných sémiotických systémů literatury, **archetypeze** spočívá na restrukturalizaci významů aktuálních systémů ve světle či na pozadí evokovaných kontextů.⁴⁶⁾ Balbus zdůrazňuje, že oba dva vektory zůstávají obvykle vzájemně spojeny, třebaže v různých druzích intertextových her dominuje buď první, nebo druhý a stejně tak může mezi nimi existovat vratká rovnováha. V závislosti na tom, jaký vektor převažuje, rozlišuje dva základní typy navazování: **akceptativní**, kdy významová tendence intertextových her navazujícího (citujícího, stylizovaného...) textu je principiálně shodná se sémantickým naladěním proto/arche/textu (převažuje tedy vektor archetypeze), a **polemické**, jestliže text jde proti sémantice svého proto/arche/textu (dominuje vektor alegoreze); jeho nejzjevnějším projevem jsou nejružnější podoby parodie, ale patří sem i případy polemického navazování, které v polemice proto/arche/textu specificky a osobitě zhodnocují (a přirozeně i přehodnocují a reinterpretovali), znejišťují a problematizují jeho tradici ustálené (a tedy poněkud zautomatizované) významy.

Pokusme se na závěr alespoň naznačit, jakými cestami a v jaké podobě může vstupovat „literární slovo“ do struktury filmového díla. Literární kontext může do sémiotického universa filmu vstupovat samozřejmě především prostřednictvím subkódu verbálního. A poněvadž slovo (jazyková výpověď, slovní znak obecně) může mít ve filmu, na rozdíl od ostatních elementů, dvojí podobu – jak audiální (mluva), tak vizuální (písmo) – i námi zkoumané „literární slovo“ (a jeho prostřednictvím literární universum) může pronikat do struktury filmu a podílet se na řízení komunikačních procesů v dvojí formě.

Zaměříme se nejprve na případ, kdy do znakového kontextu filmového díla je zapojen

43) 6. kapitulu své knihy *Deconstructive Criticism* V. B. Leitch nazval *The (Inter)Textualization of Context*. Srov.: V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York 1983. V podobném významu Linda Hutcheonová píše o transkontextualizaci (trans-contextualization). Srov.: L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*. New York 1985.

44) Srov.: Stanisław Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 110 – 111.

45) Srov. tamtéž, s. 114.

46) Srov. tamtéž, s. 119.

vybraný celek či fragment originálního literárního textu v podobě auditivní: buď jako součást řeči narace nebo řeči postavy. Užití řeči narace, která tvoří diegeticko-narativní část filmového textu, **samo o sobě** signalizuje **literárnost** nebo **zprostředkovanost** (Stanzel), jež je v rozporu s filmem vlastní tendencí k bezprostřednosti či mimeticko-dramatickému způsobu vyprávění.

Velmi častý je **autorský komentář** typu *voice over* (komentující hlas osoby, kterou není vidět ve filmovém obraze), přičemž je běžná konvence, že hlas vypravěče v podobě *voice over* příběh pouze uvádí a posléze se vytrácí.⁴⁷⁾ Jindy se však hlasu vypravěče ponechává značný prostor a provází nás v průběhu celého děje. Může, podobně jako v literatuře, pomáhat překlenout dlouhé časové úseky, shrnovat děj, vysvětlovat motivaci jednání jednotlivých postav a z pozic autorské vševědoucnosti komentovat jejich činy, podávat jakási básnická resumé apod. Tento autorský hlas často není prost ironie⁴⁸⁾, mnohdy je ironický efekt založen na konfrontaci slova a obrazu: filmový obraz co chvíli popírá to, co je vypovídáno slovy vypravěče (a naopak), dochází k jakési vnitřní dialogizaci.⁴⁹⁾ Užití autorského komentáře typu *voice over*, který je „nespolehlivý“ či „nevěrohodný“⁵⁰⁾, esteticky aktualizuje konvenční model lineárního podání příběhu, problematizuje a relativizuje iluzivní jednoznačnost předváděných událostí a podtrhuje fiktivnost samého narativního procesu; na antiiluzivnosti a ironické distanci je tu založen postup výrazné literarizace, která za pomoci narativních prvků signalizuje zprostředkovanost a neutralizuje tendenci k bezprostřednosti, vlastní filmu jako uměleckému druhu. Podobného efektu může být přirozeně dosaženo i tehdy, když ve filmu vystupuje hlasitý vypravěč v první osobě, ať už tělesný, či netělesný.

47) Srov. k tomu např. konvenčně ilustrativní užití narátorova komentáře v expozici Brooksovy adaptace *Lorda Jima*, kde filmový obraz komentář otrocky ilustruje, těsně přiléhá ke slovům autorského vypravěče.

48) Viz např. autorský mluvený komentář v *Luku královny Dorotky* Jana Schmidta či ve Vlácilově *Markétě Lazarové*.

49) Na ní, na neustálém napětí mezi tím, co je ukazováno obrazem a co je řečeno slovy vypravěče (neobnoveného *voice over*), je založena struktura vyprávění Kubrickovy adaptace Thackerayho románu *Barry Lyndon*.

50) K funkci nespolehlivého vypravěče (the unreliable narrator) v Kubrickově adaptaci *Barry Lyndon* srov.: Mark C. Miller, *Kubrick's Anti-reading of the Luck of Barry Lyndon*. „Modern Language Notes“ 91, 1976, č. 6, s. 1360 – 1379. – Kategorii nespolehlivého vyprávění (unreliable narration) ve filmu se podrobněji věnuje Seymour Chatman, který rozeznává dva podtypy, přičemž oba předpokládají přítomnost nespolehlivého vypravěče. V prvním případě je to vypravěč popisující, komentující a interpretující většinou retrospektivní události, jež jsou ukazovány obrazem; ten však odhaluje, že komentář je nesprávný, zavádějící či matoucí. Chatman tento podtyp dokládá na scéně z Bressonova *Deníku venkovského faráře*, ale v *Barry Lyndonovi* je ještě propracovanější. Za druhé vymezuje podtyp – jako příklady uvádí Hitchcockovu *Hrůzu na jevišti* a Kurosawova *Rašomona* –, kdy určité části filmu jsou chápány jako vizuální záznam obsahu verbální výpovědi jedné z postav a tato část je částečně či zcela nepravdivá. Srov.: Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press 1978, s. 235 – 237. – Problém této Chatmanovy klasifikace spočívá v tom, že oba jeho typy nespolehlivosti vycházejí ze sekundární verbální narace a nezabývají se možností, že i primární vizuální narace ve filmu by mohla být zdrojem nespolehlivé reprezentace. S těmito pojmy (primary visual narration a secondary verbal narration) pracuje Georg M. Wilson, přičemž primární vizuální naraci rozumí celostní vizuální informaci podanou v její totalitě v průběhu předvedení filmu. Tato primární vizuální narace pak může obsahovat určité „vysunuté“ segmenty jako informace vyprávěné či vylíčené, které jsou (fiktivně) sdělovány postavami nebo vypravěčem typu *voice over*. Takové vyprávění je sekundární v tom smyslu, že kromě svého „umístění“ v celkovém kontextu filmového vyprávění je vtaženo k určitému speciálnímu zdroji vyprávění. Srov.: Georg M. Wilson, *Narration in Light*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1986, s. 39n, 211.

Užití komentáře typu *voice over* či vypravěče v první osobě ve filmu bývá často motivo-
váno snahou o co nejautentičtější zachycení literární předlohy, přiblížení se struktuře
výpovědi literárního originálu a vyskytuje se tedy často právě ve filmových adaptacích.
Neomezuje se však pouze na ně. Moment literarizace bývá mnohdy ještě umocněn tím,
že do řeči komentáře (příp. řeči postav) jsou zapojovány obraty, výrazy, celé věty, příp.
citáty (které mohou být vzaty nejen z textu, který je adaptován), signalizující svůj lite-
rární původ. Vzpomeňme v této souvislosti na stylizaci řeči postav i vypravěčů v již
zmíněných vančurovských prepisech.

Literarizace filmové výpovědi, resp. zdůraznění narativnosti a (re-)konstruovanosti
zobrazovaného světa, může být dosaženo i jinými postupy. Např. představovaný svět An-
naudova snímku *Milenec*, natočeného podle stejnojmenné novely Marguerity Durasové,
je explicitně podán jako vizualizace psaného textu: film začíná a končí černobílými
obrazy píšící spisovatelky a celý příběh k tomu provází citace z její knihy. Také ve Waj-
dových *Slečnách z Vlčí* je v obraze fyzicky zpřítomněn autor předlohy: film se otevírá
krátkou sekvencí situovanou do současnosti na kterýsi hřbitov, kde nad čímsi hrobem
stojí v zamyšlení velmi starý člověk. Tím starým mužem je spisovatel Jarosław Iwasz-
kiewicz, autor předlohy filmu. Třikrát je v detailu ukázána spisovatelova tvář, která
v následující sekvenci přechází v detail tváře Daniela Olbrychského, ztělesňujícího hr-
dinu filmu Viktora Rubena. Ten však již stojí nad jiným hrobem a v jiném čase: ocitá-
me se ve fiktivním, představovaném světě filmu. Vstupní scéna je doprovázena hudeb-
ním motivem z 1. houslového koncertu Karola Szymanowského, básníkovy velmi blízké-
ho přítele. (Mimochodem, právě v jeho vile v Zakopaném začal Iwaszkiewicz svou nove-
lu v roce 1932 psát.) Tentýž hudební motiv je spojen i s posledními obrazy filmu, které
představují Viktorův odjezd vlakem. A znovu jsme svědky setkání filmové postavy s au-
torem jejího literárního předobrazu. Třikrát si vymění pohledy a poté Iwaszkiewicz od-
vrátí tvář a pohlédne ven oknem, za nímž se míhá pošmourný zimní obraz teskně
bezútěšného současného předměstí; obraz korespondující s mollovou náladou Szyna-
nowského koncertu.

Polský filmový kritik Tadeusz Lubelski, vycházející z hypotézy, že divák rozpozná posta-
vu Jarosława Iwaszkiewicze, o němž zároveň ví, že je autorem adaptované novely, kon-
statuje: „Takto problém adaptace, vztahu k výchozímu literárnímu textu, přestává být
pouze otázkou geneze, ale vstupuje do samotného díla.“⁵¹⁾ Uvedení postavy spisovatele
do filmu, jeho přítomnost ve scénách tvořících rámec díla implikuje divákovi, že právě
onen starý muž je „vypravěčem“ příběhu. Jakoby z jeho vědomí se „vynořoval“ před-
stavovaný svět díla a spisovatelovo hledisko bylo určujícím hlediskem filmové výpovědi.
T. Lubelski připomíná, že se A. Wajda rozhodl pro zvláštní druh věrnosti adaptátora:
věrnosti nikoli textu, ale zkušenosti spisovatele.⁵²⁾ Tvůrci se pokusili představit si a za-
chytit, jak by Iwaszkiewicz dnes – tj. v čase realizace filmu – z perspektivy svého věku
a všeho, co prožil, znovu převyprávěl příběh, který již jednou před padesáti lety se
svým hrdinou absolvoval. Režisér se pokusil „přečíst“ adaptované dílo očima jeho
tvůrce v čase vzniku filmového prepisu. Oprávněně M. Mravcová zdůrazňuje, že tato te-
matizace a sémantizace času vzniku filmové adaptace musela přinést radikální význa-

51) Tadeusz Lubelski, *Uspokojenie, czyli Panny z Wilka Andrzeja Wajdy jako adaptacja*. In: *Anali-
zy i interpretacje. Film polski*. Ed. A. Helman, T. Miczka. Katowice 1984, s. 93.

52) Tamtéž, s. 94.

mový posun.⁵³⁾ *Slečny z Vlčí* psal osmatřicetiletý autor, který byl ve věku svého hrdiny a mohl s ním tedy intenzivně prožívat onen „bod zlomu“ vyvolaný návratem do krajiny mladosti s příslibem nového začátku, vzápětí popřeným trpkým poznáním vlastní slabosti, zbabělé váhavosti, neschopnosti opravdových citů i bezmocnosti vůči plynoucímu času, pustošícímu tělo i duši a unášejícímu člověka k nicotě smrti: „Ve Viktorovi stvořeném Iwaszkiewiczem v roce 1932 se léto láme v podzim vskutku velmi bolestně. Taková je bilance jeho marného návratu: nedosažitelnost naplnění, promarněná láska, »která protekla jako voda mezi prsty, ale ne teď, kdysi dávno«, vědomí pomíjivosti [...] trans osamění, vidina smrti.“⁵⁴⁾ Wajdův film vypovídá o téže „příhodě s časem“, ale tentokrát ze smířlivé perspektivy starce – čtyřiaosmdesátiletého spisovatele, který za téměř padesát let, dělících ho od literárního Viktora, dospěl k smírnému vyrovnání s faktem nenávratnosti času, s pomíjivostí a konečností života. Toto smíření odráží soubor Iwaszkiewiczových memoárových próz *Ogrody* (1974), jejichž „poselství“ vpojil Wajda zejména do promluv Viktorova strýce. Jeho postava se tak stala tlumočnickem spisovatelova nesentimentálního vyrovnání s vlastním životem a nabyla klíčového významu pro interpretační posun ve směru potlačení deziluzivního vyznění předlohy.

Rovněž ve Wajdově filmu *Kronika milostných nehod* je divákovi sugerováno, že příběh tragického milostného vzplanutí je prezentován tak, jak si na něj vzpomíná postarší muž (Neznámý), který je představován Tadeuszem Konwickým, tedy autorem předlohy filmu. I zde je Neznámý jako vzpomínající subjekt hned na počátku odhalen jako pozdější „já“ titulního hrdiny a děje se tak podobným způsobem jako v epilogu *Slečen z Vlčí*: pohled Konwického z okna jedoucího vlaku je vzápětí připsán mladičkému hrdinovi filmu Vítkovi. Ale na rozdíl od *Slečen*, v nichž se spisovatelova přítomnost ve fiktivním světě filmového příběhu omezila na krátkou sekvenci zachycující Iwaszkiewiczze, jak prochází parkem v okolí Vlčí, v *Kronice* byl autor předlohy obsazen do dramatické role: ztělesňuje Neznámého, tajemstvím obestřeného posla z budoucnosti, který oslovuje svého hrdinu (a zároveň své mladší „já“), napovídá průběh budoucích dějů...

Jiný zajímavý případ představuje užití veršů v řeči narace, jak je tomu kupř. v *Zrcadle* Andreje Tarkovského, v němž verše Andrejova otce Arsenije Tarkovského – přes svou vnitřní spojitost a autonomnost – tvoří organickou a integrální součást struktury filmu.⁵⁵⁾ Vytvářejí v rovině verbální poetickou paralelu k filmovým obrazům, s nimiž (stejně jako i s elementy ostatních subkódů filmu) vstupují do významotvorných relací. Posilují monologičnost struktury (tam, kde vyjadřují neotřesitelnou víru v člověka, lidský i historický optimismus, verše „doprovázejí“ černobílé dokumentární záběry z přechodu sovětských armád přes Sivaš a montáž dokumentů z konce války: tank v Praze, slavnostní ohňostroj v Moskvě, rudá vlajka na Reichstagu, ale také v zákopu plačící válečný invalida, výbuch atomové bomby) nebo ji vnitřně dialogizují (konfrontace pateticky recitovaných milostných veršů s obrazy opouštěné matky, neustále vyhlízející muže, kterého nikdy nepřestala milovat, přestože opustil ji i rodinu). Jestliže v prvním případě hovoříme o posilování monologičnosti, máme na mysli funkci veršů pouze v úzce vymezeném kontextu. Tyto dílčí významy však nelze izolovat od kontextu celkového, v němž vstupují do relací s ostatními elementy struktury díla a také jejich smysl je

53) M. M r a v c o v á, *Literatura ve filmu*, s. 116.

54) Tamtéž, s. 118 – 119.

55) Za zmínku snad stojí skutečnost, že jedna z ranných verzí *Zrcadla* byla pojmenována podle verše Arsenije Tarkovského Bílý, bílý den.

zperspektivy celku modifikován a korigován. Tak otcovy optimistické verše je nutné vnímat mj. v souvislosti s citovaným Puškinovým dopisem Čaadajevovi, formulujícím víru v specifické historické poslání Ruska, a konfrontovat je i s intimní rovinou filmu, odhalující hluboký rozpor a nepochopení mezi otcem a synem.

Kazanův snímek *Třpyt v trávě*, odehrávající se v prostředí malého kansaského města na konci dvacátých let, vypráví příběh hluboké studentské lásky Buda Stampera a Dean Loomisové, lásky, která je vystavena tlaku „rozumnosti“, vypočítavosti a pokrytectví světa rodičů a v konfrontaci s ním nakonec podléhá. Budův úspěšný otec, bohatý naftář a příklad amerického self-made-mana, tvrdě tlačí syna na cestu, kterou mu určil (studia na Yalské univerzitě, sportovní kariéra). Deanina matka spekuluje o majetkových výhodách případného sňatku, ale její pokrytecké puritánství s ustavičným podezíráním přivádí dceru do neřešitelné situace: na jedné straně Buda miluje, na straně druhé se však obává o svou „čest“. Pro nás je zajímavé, jakým způsobem je do filmového textu integrován „titulní“ citát a jak se podílí na významové výstavbě filmového díla. Verše Williama Wordswortha zazní ve filmu poprvé při školní výuce krátce poté, co se Dean dozvěděla o Budově nevěře. Tehdy je učitelem literatury přinucena přečíst verše: „Nic nevrátí tu chvíli třpytu v trávě a nádheru květin. Nebudeme naříkat, raději najdeme sílu v tom, co zbylo.“ Krásný sen o čisté lásce, ta chvíle třpytu v trávě je beznadějně ztracena; verše v Dean vyvolávají hysterický pláč a vedou k psychickému zhroucení. Po dalších tragických peripetiích se oba hrdinové, zmoudřelí a vyrovnaní, znovu setkávají: on jako farmář, starající se o ženu a svého synka, ona po léčení v psychiatrickém ústavu odhodlaná začít nový život. Ale po setkání Dean cítí, že již nikdy neprožije tak velkou lásku; a jako výraz nepatetického vyrovnání se s prožitým zklamáním, ale i neochoty přizpůsobit se a rezignovat znovu zaznívají Wordsworthovy verše (tentokrát pronášené Dean mimo obraz).

Důležitost zmíněných veršů napovídá už titul filmu, tedy zvláště exponovaný prvek konstrukce filmové výpovědi. Je zřejmé, že citovaný poetický text plní ve struktuře filmové výpovědi hluboce integrující funkci i funkci jakéhosi autorského klíče k „četbě“ díla. S podobným, třebaže ne tak jednoznačně interpretovatelným a rafinovaněji konstruovaným, případem se setkáváme ve Wajdově snímku *Popel a démant*. Máme na mysli scénu, v níž Kristýna a Macek během noční procházky narazí v polorozbořeném kostele na starý náhrobek s nápisem, který se dívka, osvětlujíc si text plamenem, pokouší dešifrovat a nahlas přečíst. V okamžiku, kdy se pro ni nápis stává nečitelným, vedle stojící Macek začne znenadání recitovat, vyvolávat z paměti chybějící fragment verše i se jménem autora. V námi sledovaných souvislostech je na tomto příkladu zajímavé zejména to, že osmiverší z Norwida, které oba milenci v kostele objevují v podobě nápisu, v románu J. Andrzejewského, tj. stejnojmenné předloze filmu, slouží jako motto. Ve filmu toto své privilegované postavení ztrácí, neboť se neobjevuje na začátku, ale až někde uprostřed filmu. Výskyt veršů je přitom motivován situačně, čímž se celý verš jakoby z vně dostává dovnitř struktury, stává se součástí plánu představovaného světa, což však současně znamená, že přestává být textem předkládaným autorem příjemci jako jednoznačný klíč k smyslu díla jako celku *a priori*. Funguje však ve struktuře jako „cizí slovo“, na jehož závažnost znovu poukazuje titul filmu, „cizí slovo“, které se stává předmětem existenciální reflexe obou hrdinů a zprostředkovaně i diváků. Norwidovy verše samy o sobě nesou mnoho otázek a nabízejí celé spektrum interpretací. Do filmu vstupují jako citát, pro jehož interpretaci a určení podílu na významové výstavbě není

nutná znalost pretextu, z něhož jsou verše citovány; podíl citátu na konstituování smyslu je určen jeho funkcí v rámci filmového textu. To však neznamená, že konfrontace s pretextem, kterým je v našem případě Norwidova báseň V deníku (W pamiętniku), nemůže být zdrojem dalších významů. A pojďme ještě dále: citát z Norwida svou přítomností v textu může signalizovat další možná navazování, aktualizovat Norwidovo dílo jako celek (pretextem může být i soubor textů určitého autora). I v tomto smyslu se tedy intertextovost ukazuje jako kategorie o stupňovité intenzitě, neboť částečně závisí na úrovni kompetence recipienta, na jeho kulturním sociolektu. Tuto naši myšlenku nepřímou potvrzuje i polský filmový teoretik Zbigniew Benedyktowicz⁵⁶⁾, který v souvislosti s interpretovanou scénou připomíná, že pro průměrně vzdělaného **polského** diváka **není těžké** ve zmíněné scéně rozpoznat aluzi na jiné Norwidovy verše, v nichž se podobně objevuje déšť, ruiny, hrob a dvojice mladých lidí. Norwidova báseň s výmluvným titulem Ve Veroně (W Weronie)⁵⁷⁾ umožňuje podle Benedyktowicze vidět v dané scéně i navázání na Shakespearovu hru a sledovat dále způsob přetváření známé látky, hledat shody i rozdíly: u Shakespeara i přes tragický konec naplněný citový vztah a vykupující vědomí, že láska je silnější než smrt, u Wajdy prokletí jiných sporů a vášní ničící rodící se vztah dvou ztracenců v samotném zrodu. Jestliže v Shakespearově tragédii jde o smrt dobrovolnou a smiřující, ve Wajdově filmu přichází smrt náhodně a zbytečně, nepřináší jakoukoli katarzi: Macek-Romeo umírá na smetišti, Kristýna-Julie se o jeho smrti nedozví.⁵⁸⁾

Upozorníme ještě na to, že nápis na náhrobku je sice přítomný na plátně, ale divák ho sám v této vizuální podobě není schopen dešifrovat a text se k nám dostává prostřednictvím hlasu postav. Nápis je tedy paradoxně přijímán cestou audiální.⁵⁹⁾

Již několikrát jsme připomněli, že slovní znaky jsou díky integrujícímu statutu filmu schopné vstupovat do významotvorných vztahů s elementy všech subkódů filmu. Jejich funkce je modifikována či re-definována z perspektivy celku, jejich filmový význam může být zkoumán až na základě rekonstrukce samotného filmu. V hranicích filmového universa je smysl slovních znaků určen jejich vztahem k mateřskému kódu, resp. literárnímu kontextu, ve kterém fungovaly, a vztahem k ostatním subkódům v kontextu filmovém. Ve filmu Piera Paola Pasoliniho *Accattone* je verbální subkód tvořen téměř výlučně obecnou mluvou tuláků římského předměstí. Kromě ní se tu však objevují citáty z Dantovy Božské komedie, které společně s úryvky z Bachových Matoušových pašijí (v subkódu hudebním) a jistým transcendováním v subkódu ikonickém (dreyerovské de-

56) Zbigniew Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*. In: *Film i kontekst*. Wrocław 1988, s. 153 – 156.

57) Ve Veroně: Nad domy Monteků a Kapuletů, / jichž blesk a déšť tak dotkl se tu, / bdí oko nebe modravé – // Hledí na zpustlé nepřátelské zámky, / na zahrady a vyvrácené branky / a vrhá hvězdu střemhlavě – // Cypřiše mluví, že to pro Julii / a Romea se slza v hroby vpíjí, / padajíc na zem zdaleka; // A lidé mluví, mluví učení, / že slza ne, že je to kamení, / a – na to nikdo nečeká! (Přeložil J. Pilař.)

58) Takovýto typ literárních odkazů je však již natolik spjat s národní kulturou, že pro zahraničního diváka je nepostřehnutelný. M. Hendrykowski uvádí podobný příklad z Wajdova filmu *Kanály* – scénu, v níž povstalci míjejí na rumišti ležící poškozený klavír. Pokud nepolský divák tento detail vůbec postřehne, jistě ho už nenapadne, že jde o odkaz k Norwidově nejvýznamnější básnické skladbě Chopinův klavír, jež byla inspirována zvěstí, že při potlačení povstání v roce 1863 vyhodili vojáci Chopinův klavír z okna varšavského paláce na dlažbu. Srov.: Marek Hendrykowski, *Slowo w filmie*. Warszawa 1982, s. 176.

59) Srov. tamtéž, s. 119 – 123.

tailly tváří hrdinů, mj. prostitutky s příznačným jménem Maddalena či dívky Hvězdičky) se podílejí na významové konstrukci, jejímž podstatným rysem je neustálá oscilace, pohyb na vertikální ose sacrum – profanum. Analogickou funkci plní citáty z Božské komedie i v následujícím Pasoliniho snímku *Mamma Roma*; předznamenávají nečekaně tragické uzavření života hlavního hrdiny Ettoreho, jehož umírání ve vězeňské nemocnici – obrazově stylizované podle Mantegna Oplakávání Krista a doprovázené vznešenou hudbou Antonia Vivaldiho – je transcendováno, povýšeno do roviny obecně lidské: obrazu Člověka znova a znova „ukřižovávaného“.⁶⁰⁾

Jiný zajímavý příklad práce s texty literárního původu představuje film Andrzeje Żuławského *Třetí část noci*, tematicky se vracející do období druhé světové války. Odehrává se ve Lvově, kde během okupace existoval institut prof. Weigla, který se zabýval pěstováním vši přenášejících tyfovou nákazu. Za cenu zvýhodněného přidělu potravin a legitimace, která ochraňovala před pronásledováním, zde lidé byli ochotni krmit nakažené vši vlastní krví. Jedna z postav filmu během krmení vši ironicky deklamuje úryvek Słowackého básně Otec nakažený morem – strofu, která mluví o vztahu člověka ke smrti a vyjadřuje pochybnost o důstojnosti člověka vůči faktu umírání. Film byl právem polskými kritiky označen za traktát o smrti (resp. traktát o míjení se s vlastní smrtí), ukazující člověka v nebezpečí úplného zničení.⁶¹⁾ Přitom jde o text s vysokou mírou univerzality, v němž realita války a života v okupovaném Polsku představuje určitou konkrétní „variantu“ archetypu apokalypsy.

Jakými prostředky a postupy je dosaženo toho, že příběh tak přesně historicky lokalizovaný (připomeňme, že scénář vycházel z autentických vzpomínek režisérova otce, který sám byl krmitelem vši v ústavu prof. Weigla) přerůstá v univerzální „antropologické“ svědectví? Domníváme se, že ona univerzálnost a nadčasovost je ve vrstvě verbální spjata s citovanými úryvky ze Zjevení sv. Jana, jimiž je film uvozen i zakončen. Film se otevírá obrazy tiché podzimní krajiny, jejíž klid a statická velebnost (užití statické kamery) silně kontrastuje s hlasem *off*, přednášejícím verše z Apokalypsy. Až od slov „Zatroubil čtvrtý anděl, a byla zasažena třetina slunce, třetina měsíce a třetina hvězd, takže ze třetiny potměly, a den i noc byly o třetinu temnější.“ (Zj 8,12) se na plátně objevuje jedna z postav filmu, Michalova manželka Helena, jak čte bibli. Tento způsob uvedení biblického textu signalizuje, že vize rozpadajícího se světa, smrti a chaosu, světa opuštěného Bohem, tak jak je podána v Apokalypse, se nevztahuje k dílčí jednotlivé situaci, nepředznamenává pouze události bezprostředně následující (neboť krátce nato je Helena se synkem Lukášem zabita Němci), ale plní funkci prologu celého filmu. Hned na začátku se biblickým fragmentem objasňuje i jeho titul a je signalizováno možné „symbolické“ čtení filmu, možnost interpretovat jej nikoli jako výpověď o událostech vztahujících se ke konkrétnímu historickému období, ale jako výpověď všeobecné platnosti.

Zakončení filmu nás vrací zpět do úvodní sekvence – Helena pokračuje ve čtení Apokalypsy a „navazuje“ na místo, kde byla četba v první sekvenci „přerušena“: „Zatrou-

60) Srov.: Jan Bernard, *Pier Paolo Pasolini*. Praha 1987, s. 6 – 7.

61) Srov.: Ewa Dienstl – Ryszard Bernatowicz, *Modele czasu i przestrzeni w Trzeciej części nocy Andrzeja Żuławskiego*. In: *Analizy i interpretacje. Film polski*. Ed. A. Helman, T. Miczka. Katowice 1984, s. 42 – 53. – Ryszard W. Kluszczyński, *Narracja pozornie subiektywna w filmie Andrzeja Żuławskiego Trzecia część nocy*. In: *Tamtéž*, s. 29 – 41.

bil pátý anděl... V ty dny budou lidé hledat smrt, ale nenajdou ji, budou si přát zemřít, ale smrt se jim vyhne.“ (Zj 9,1 – 6) Plynutí času se ve světě představeném v *Třetí části noci* ukazuje jako zdánlivé, ocitáme se ve světě mytického bezčasí. Citát z Apokalypsy zaznívá ještě ve scéně, v níž k Michalovi přichází Rozenkranc a nechá ho předčítat pasáž ze Zjevení popisující zápas Michaela a andělů s drakem, který chce sežrat děti nevěsty. Shoda jmen tu není náhodná a starý žid, jdoucí na smrt, se tu obrací na hrdinu filmu jako na toho, v jehož činech se má vyplnit proroctví: „A strhla se bitva na nebi: Michael a jeho andělé se utkali s drakem.“ (Zj 12,7) Hrdina filmu se stává ekvivalentem archanděla Michaela, jeho činy a konání se zapojují do řádu mýtu. Obecně lze říci, že elementy biblického textu, zakomponované do struktury filmu, „povyšují“ události tvořící fabuli filmu na události mytické.

S tím koresponduje charakteristická konstrukce času i prostoru. Jednou z podob mytického času je čas cyklický. *Třetí část noci* je skutečně zkonstruována jako jistý cyklus (je to zdůrazněno rámcovou kompozicí díla), zahrnující v sobě další mini-cykly (viz hrdinovo prožívání týchž událostí na těch samých místech s dvěma různými ženami, Helenou a Martou, představovanými ovšem – a zcela záměrně – jednou herečkou). Mytická konstrukce času se promítá i do speciálního utváření a formování prostoru, který získává charakter prostoru symbolického (přízračnost a neskutečnost labyrintu temných slepých uliček a dvorků, zdí a stěn je umocněna šikmými jízdami kamery, zdůrazňujícími tvořenost a umělost světa ve filmu představovaného). Mytickému způsobu modelování času a prostoru ve filmu odpovídají i další dílčí elementy podobné provenience (např. zrcadlo a dvojník, tedy motivy opět výrazně literární), ale onu zřetelně integrující funkci, dodávající filmu jako celku charakter symbolického podobenství, plní právě fragmenty biblického textu či vrstva verbální vůbec, neboť vedle bezprostředních citátů z Apokalypsy je i řeč mnohých postav stylizována podle jazyka bible (charakterizována výraznou gnómičností a metaforičností).

Biblické elementy „spoluhrají“ i v subkódu vizuálním. Vedle bezprostředních aluzí na Zjevení sv. Jana (v posledním obraze se v dálce objevují „jezdci z Apokalypsy“ v podobě čtyř žen na koni) máme na mysli výrazné zvětšení křiklavé rudé barvy ve scénografii filmu. Obrazy plné krve neskrývají, že je to pouze barva, a tak umocňují již zmíněnou umělost představované skutečnosti. Současně však je krev obsesivní slovo Zjevení sv. Jana a i ve filmu zazní v citovaném fragmentu: „Nastalo krupobití a na zem začal padat oheň smíšený s krví [...] Třetina moře se obrátila v krev...“ (Zj 8,7 – 8) Křesťanství krvi přisuzuje posvátný charakter a vše, co je s ní spjato, je v úzkém vztahu k Bohu, spojení „tělo a krev“ označuje v Novém zákoně člověka jako smrtelnou bytost. Jinak se v bibli vyskytuje ve dvou základních významových okruzích: jako krev prolitá (ve smyslu latinského *cruor*) ve spojení s darovaným, obětovaným nebo ztraceným životem a krev ve vyjádření řeckém, kde je s ním (ve smyslu latinského *sanguis*) spojeno lidské plození a citovost.⁶²⁾ Oba tyto významové okruhy se výrazně aktualizují například při setkáních Michala a Marty, která se uskutečňují v krvi a skrze krev (při prvním setkání se on „špiní“ její krví při porodu, ona zas ošetřuje jeho krvácející ránu); přítomnost krve dává jejich setkáním kvalitu archetypu.

Pokud tedy jde o způsob uvedení literárního textu jako „cizího slova“, potenciálně navazujícího intertextové vztahy, viděli jsme, že jeho uvedení bylo buď dějově motivováno

62) Srov.: *Slovník biblické teologie*. Praha 1991.

(nejčastěji četbou hrdinů jako ve *Třpytu v trávě* či v *Třetí části noci*) nebo nemotivováno, tj. především v případě přehodnocující analogie celého díla nebo jeho významných částí. Glowiński tu poukazuje na souvislost motivace těchto vztahů s diferenciací druhovou: zatímco lyrika inklinuje k nemotivovaným vztahům (viz velmi uvolněné vazby citátů a aluzí k „ději“ v „lyrických“ filmech A. Tarkovského) a drama k dějově (situačně) motivovaným, pak narativní struktury – a takovou je i film – vytvářejí předpoklady pro oba typy; Glowiński proto také mluví o naratologickém aspektu intertextovosti a upozorňuje, že narativně či fabulačně motivované intertextové odkazy posilují kohéznost a koherenci textu (viz opět *Třpyt v trávě*, *Třetí část noci*).⁶³⁾

Již výše jsme řekli, že verbální znak obecně se může ve filmu vyskytovat ve dvou základních podobách: ve formě zvukové a psané. Podívejme se nyní, jakými cestami může být „literární slovo“ zakomponováno do filmového textu ve formě vizuální. Zpředmětněný písemný text může být součástí představovaného světa nejčastěji ve formě nápisu či **knihy**. Aniž by z těchto knih bylo citováno, jsou tituly některých z nich natolik „výmluvné“, že v určitém kulturním kontextu vyvolávají předpokládané asociace. Připomeňme scénu z Antonioniho *Noci*, v níž spisovatel Giovanni Pontana a jeho žena Lydie přicházejí na večírek do přepychové vily. Giovanni si při vstupu povšimne na zábradlí terasy tlusté knihy a poznamenává: „Kdopak tady asi čte Náměsíčníky?“ Posléze se ukazuje, že tou čtenářkou je Valentina, dcera bohatého průmyslníka, citlivá a inteligentní žena, v hloubi však bolestně zraněná a poznamenaná strachem z opravdových citů. Titul knihy, který se stává atributem jedné z postav, tak už předem cosi signalizoval, vyvolával v divákovi očekávání bytosti vymykající se svému okolí, žijícího v přepychu, nudě a zahálce. V závislosti na kulturním sociolektu a čtenářské paměti či míře intertextové výzbroje diváka (a čtenáře zároveň) se spouští asociační mechanismus: konkrétně v případě Brochových Náměsíčníků, navazujících intertextový dialog s Antonioniho *Nocí*, se mohou v různé míře a intenzitě aktualizovat takové aspekty jako duchovní a citové osamocení člověka neschopného nalézt živý vztah k druhému člověku, člověka „náměsíčně“ bloudícího, neschopného lásky, oběti ani transcendence, dále vědomí bezcílnosti, propasti odcizení a konečně vše prostupující lhostejnost a „brochovský“ rozpad hodnot.

Analogickou funkci plní kniha i v Bergmanově *Personě*. V úvodní sekvenci se v interiéru připomínajícím márnici probouzí chlapec a když se bezvýsledně pokusí znovu usnout, nasadí si brýle a začne číst Lermontovova Hrdinu naší doby. Titul knihy tu současně plní funkci intertextového signálu odkazujícího k předchozímu Bergmanovu filmu *Mlčení*, kde si malý Johan čte v téže knize.

Také ve formě vizuální se ve filmu můžeme setkávat s textem narace. Je to především autorský komentář v nejrůznější podobě a funkci, jehož prostřednictvím může „literární slovo“ vstupovat do sémiotického universa filmu. Tak v *Barry Lyndonovi* je zachováno rozdělení na kapitoly i s psaným komentářem. Jiný zajímavý případ představuje *Zabitá neděle* Drahomíry Vihanové, kde je ve formě mezititulků využito citátů z bible. Tyto citáty plní funkci ironického komentáře obrazově předváděného „příběhu“, s nímž jsou – podobně jako ve výše zmíněném Pasoliniho *Accattone* – konfrontovány na vertikální ose sacrum – profanum. Tato konfrontace přitom probíhá i v dílčím subkódu verbálním: citáty z bible – ať už jako text narace, nebo jako součást představovaného svě-

63) Srov.: Michał Glowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 89.

ta (jeden z citátů ve formě nápisu na okrasné dečce) – se tu dostávají do vzájemných významových „srážek“ s psanými politicko-výchovnými hesly, jež jsou součástí představeného světa. Základní vizuální formou, jíž do filmu – jako součást textu narace – může vstoupit „literární slovo“, je samozřejmě motto.

Naznačili jsme již, že literární kontext může do struktury filmového díla vstupovat nejen ve formě slovní výpovědi, ale i prostřednictvím textu výtvarného nebo hudebního. V prvním případě jde o situace, kdy je do filmu zapojen **obraz s „literárním tématem“**.

O obrazech s „literárním tématem“ uvažoval i Roman Ingarden v práci *O štruktúre obrazu*. Literární téma obrazu však definoval odlišně: nazýval jím objektivní, konkrétní životní situaci, zobrazenou na obraze a bezprostředně se nám jevící: „Pritom literárna téma je obyčajne príhodou z ľudského života, v každom prípade aspoň istou príhodou alebo procesom v prírode (napr. búrka na mori), ktorá v takomto prípade sa chápe ako svet obklopujúci človeka, ako to, s čím v živote máme bojovať alebo s čím sa máme stykať.“⁶⁴⁾ Jeho odlišný přístup se ještě zřetelněji odráží v úvaze o Leonardově Poslední večeři: „Ak napr. legendu o Kristovi necháme bokom natoľko, že ju pri pohľade na obraz celkom vylúčime z nášho vedomia, Leonardov obraz bude pre nás zobrazovať čosi celkom iné, než »má« zobrazovať vzhľadom na názov. V takomto prípade by sme nevideli Ježiša a jeho učeníkov zhromaždených pri poslednej večeri, ani by sme nepochopili rozdávanie chleba a vína v kresťanskom zmysle, ale v najlepšom prípade by sme mali pred sebou isté zhromaždenie mužov rôzneho veku pri spoločnom jedle, pričom rôzne posunky a výrazy tváří by sme ťažko chápali alebo by sme im vôbec nerozumeli. Ale rozoberaný obraz by aj vtedy obsahoval istú literárnu tému, i keď celkom inú (podtrhl P. M.) než je téma, ktorá v ňom vystupuje, keď poznáme Ježišovu históriu a vďaka názvu sme vopred pripravení na istú jej chvíľu.“⁶⁵⁾ Odtud pak Ingarden rozlišuje dva typy obrazů: 1. **obrazy „historické“**, které jsou zcela srozumitelné pouze tehdy, přistupujeme-li k jejich pozorování se znalostí jisté „prehistorie“ či „historie“ (určitou fází obrazy tohoto druhu ilustrují), o níž jsme informováni literárně (pro Ingardena je to svědectvím, že tyto obrazy nepředstavují samostatná díla malířského umění: aby se mohly plně konstituovat a pochopit, vyžadují totiž kromě čistě malířských prostředků i prostředky jiného druhu) a 2. **obrazy s prostým „literárním tématem“**, které jsou srozumitelné i bez poznání „prehistorie“ a jejichž „prehistorie“ je určena výlučně malířským zobrazením literárního tématu na obraze.⁶⁶⁾

Pokud tedy v naší práci píšeme o obrazech s literárním tématem, nemáme tím na mysli literární téma v onom specifickém významu Ingardenově, kdy zobrazené předměty a události vytvářejí svět motivů, jež mohou být identifikovány na základě naší praktické zkušenosti a jež nesou – řečeno v termínech E. Panofského⁶⁷⁾ – prvotní neboli přirozené významy, ale svět specifických témat nebo pojmů manifestovaných v motivech, příbězích a alegoriích nesoucích – řečeno opět s Panofským – druhotné neboli konvenční významy. Jejich interpretace pak předpokládá znalost oněch specifických témat nebo pojmů zprostředkovanou literárními prameny, resp. výtvarnou tradicí. Pokud neznáme –

64) Roman Ingarden, *O štruktúre obrazu*. Bratislava 1965, s. 21.

65) Tamtéž, s. 18.

66) Tamtéž, s. 18 – 19.

67) Erwin Panofsky, *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*. In: E. P., *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33 – 54.

třeba zprostředkovaně – v případě Leonardovy Poslední večeře odpovídající pasáž z Evangelia sv. Jana (13, 21 ad.), stáváme se oněmi Panofského „australskými křováky“ a Poslední večeře pro nás bude představovat pouze vzrušenou stolující společnost. Poněkud „vzrušenou“ stolující společnost tvoří i tuláci a žebráci z *Viridiana* Luise Buñuela. Tuláci využili situace, kdy majitelé statku odjeli, vnikli do jim zapovězených místností, porazili **jehně** a sesedli se k hostině k obrovskému stolu v panské jídelně. Za přispění **vína** se hostina zvrhává v orgie, když jedna žena náhle dostává nápad zvěčnit tuto scénu fotografickým aparátem. Všichni se tedy usadí k fotografování a zaujímají pozice odkazující právě k Leonardově Poslední večeři. Místa apoštolů zaujímají žebráci, mrzáci a malomocný, centrální pozici Kristovu pak jediná skutečně odpudivá a zlá postava filmu – slepec. V okamžiku, kdy se tato podivná společnost shromáždí u stolu, zazní pronikavé **kokrhání**, obraz tančících žebráků pak ve zvukové stopě doprovází chórické Aleluja z Händelova Mesiáše: prostor intertextových her je vytyčen. Samotné zaznamenání skutečnosti, že zmíněná scéna je aluzí na slavný Leonardův obraz, tj. rozpoznání aluzivního segmentu, je nutným předpokladem (a tvoří první fázi recepce aluze), ale zdrcující síla Buñuelova destruuujícího rouhačského gesta v celé své šíři a hloubce je „čitelná“ až poté, kdy recipient na základě aktivizace evokovaného textu (jímž je Leonardův obraz) a jeho literárního kontextu (v tomto případě biblického) aktivizuje všechny složky intertextového procesu a modifikuje – na základě interakce mezi pretextem a navazujícím textem – počáteční interpretaci aluzivního textu i jeho podíl na smyslu celku. Intertextové vztahy se zde nevyčerpávají aktivizací protikladu na ose vysoké – nízké, sakrální – profánní (konfrontací ušlechtilých zjevů Krista a jeho učedníků s groteskně zruďnými a ohyzdnými žebráky, i když i to je samo o sobě působivé). Jak jsme se již zmínili, zaujímá centrální pozici Kristovu jediná opravdu zlá postava filmu. Fascinující účinnost této záměny může být vyvozena pouze na pozadí biblického kontextu, konkrétně tedy z toho, jaký význam je přikládán **slepotě v bibli**. Ta je zde pokládána za trest boží. Místo Ježíše, světla světa, který vrací zrak slepým a podává tak důkaz své moci nad zlem (Mk 10,46 – 52), zaujímá v Buñuelově filmu – **slepec**.

Právě uvedený příklad reprezentuje situaci, kdy „obraz s literárním tématem“ je ve filmu zpřítomněn prostřednictvím nepřímého odkazu (aluze). Druhým způsobem zpřítomnění je jeho přesná reprodukce (citát), která – např. ve formě obrazu na stěně nebo reprodukce v knize – je součástí představovaného světa. Z režisérů, v jejichž tvorbě je velmi silná výtvarná inspirace, připomeňme alespoň A. Tarkovského: sahá od odvolávání se na určité stylové postupy či techniky (např. na grafický efekt monochromatismu vlastní renesančním technikám, na kontrastní osvětlení charakteristické pro Caravaggia) přes „vypůjčování“ rekvizit (planoucí svíce od Georga de la Tour v *Zrcadle*) a motivů (skupina postav a kompozice obrazů podle P. Brueghela st. v *Zrcadle*) až po aluze na celé obrazy, příp. jejich citace. Nás budou zajímat znovu ty případy, jejichž zapojení do struktury filmu nelze vysvětlit pouhou výtvarnou inspirací. Otázku motivace jejich užití nelze zúžit na problém výtvarné stylizace, neboť – jako kulturní objekty zformované mimo film – odkazují ke svým prvotním kontextům, vnášejí do sémiotického universa filmu vlastní významy a podílejí se – v korelaci s ostatními subkódy ovšem – na výstavbě celkového smyslu. Tak je tomu např. ve filmu *Solaris*. Závěrečný obraz, v němž Kelvin pokleká u nohou svého otce na prahu rodného domu, je aluzí na Rembrandtův Návrat ztraceného syna. V *Oběti* zase na sebe strhává pozornost – mezi mnoha dalšími odkazy a citáty v různých subkódech (jen namátkou: aluze na Dostojevské-

ho Idiota, Bachovy Matoušovy pašije, byzantské ikony) – Leonardův obraz Klanění tří králů. Všechny vystupující postavy a především titulní hrdina Alexander, jehož tvář se znovu a znovu odráží na skle obrazu, jsou konfrontováni s tajemstvím obřadu, který je lidskou odpovědí na Boží blízkost, výrazem poznání vlastní bezvýznamnosti i gestem pokory. Hloubku pokory v konání králů, kteří se klanějí Panně Marii a jejímu Synu, však nedokážou pochopit – ať už pro neschopnost překonat pýchu intelektu (Alexander) či naprostou ztrátu duchovního rozměru bytí (Alexanderova hysterická žena, cynický doktor plánující nesmyslný útěk před sebou samým kamsi do Austrálie) –, stejně jako ji nejsou s to pochopit ti, kteří na Leonardově obraze se zmateným výrazem ve tvářích přihlížejí obřadu, jehož tajemství jim zůstává skryto, třebaže jim přímo nad hlavami vyrůstá – jako symbol tohoto tajemství – strom života. Obrazem uschlého stromu života, který může spasit pouze víra toho, kdo ho zalévá, se film uzavírá. Světlo naděje prosvěcuje uschlou korunu stromu a s hudbou Matoušových pašijí znějí i pokorná slova modlitby prosící o slitování.

K literárnímu kontextu může odkazovat i **text hudební**. Hudba sice bývá pokládána za umění asémantické a některé estetické směry tvrdily, že je čistou formou, jež je podřízena pouze specifické zákonitosti materiálu, ale novější práce hudbě sémantickou „nosnost“ neupírají. Zdůrazňují ovšem, že sémantické pole sdělení je nedostižné a mnohoznačné, neboť vrstva signifikátů – v hudbě přirozená vrstva nebo soustava zvuků – je neurčitá nebo sporadická, „diskontinuitní“.⁶⁸⁾ Hudba tedy není asémantická, tlumočí však polysémantická, nejednoznačná sdělení a skladatelé v některých případech využívají prostředků nehudebních k tomu, aby u recipienta vyvolali příslušné asociace. Vedle slovního programu nebo komentáře jde v první řadě o **název skladby**, který sice nepatří do téže ontologické roviny jako dílo, tvoří však jeho organickou součást a posiluje zaměření k určitému typu designátu; jako pojmově víceméně jednoznačný vtiskuje tuto sémantickou určitost do jisté míry zvukové informace a prohlubuje porozumění dílu v rovině konkrétních předmětových představ, vnáší do hudebního sdělení zjevně významový prvek.⁶⁹⁾ Zatímco „**druhový**“ název vymezuje pouze do jisté míry rozsah našich expresivních interpretací, **programní** název vytyčuje nejednou dosti rozsáhlé, ale přesto zřetelně vymezené sémantické pole, v jehož hranicích příslušné dílo komunikuje; determinuje asociační okruh, který posluchač může – ovšem naprosto nemusí – realizovat.“⁷⁰⁾ Pro nás však není ani tak důležité, nakolik programní titul či slovní komentář usměrňují porozumění hudební skladby, ale zda se může programní hudba užitá ve filmu podílet na výstavbě jeho smyslu.

Z. Lissa se ve své práci *Estetyka muzyki filmowej*⁷¹⁾ pokusila prokázat, že ve filmovém díle je vnímání významu hudby velmi silně podřízeno ikonickým determinantům a do vědomí příjemce někdy vůbec neproniká jako sdělení hudební povahy. A. Helmanová zase upozorňuje, že divák-posluchač může rozpoznat úryvek známého hudebního díla, leč toto odhalení nedodává filmu žádné nové významy a nejčastěji není vůbec potřebné pro jeho pochopení.⁷²⁾ Přesto však hudba může na základě svého fungování v jistém

68) Srov.: Zofia Lissa, *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 87 – 88.

69) Srov. tamtéž, s. 114.

70) Tamtéž, s. 112.

71) Zofia Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków 1964.

72) Alicja Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*. In: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*. Ed. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka. Wrocław 1977, s. 39 – 75.

kulturním kontextu vnášet do filmu „stereotypní konotace“ a ve vztahu k ostatním subkódům (zejména vizuálnímu) se podílet na významové výstavbě filmového díla. I hudební citát se ve filmu chová většinou jako jednotka kódu a nese určité stabilizované významy; do filmového textu může být zapojen opět buď afirmativně (viz například citát z Wagnerova *Zlata Rýna* v úvodu Herzogova filmu *Upír Nosferatu*) nebo kontroverzně (například citát z Mozartova *Requiem* v Bressonově filmu *K smrti odsouzený uprchl*). Pokud film cituje hudbu svázanou s literaturou, rovněž se odvolává k významům „hoto-vým“, všeobecně akceptovaným.

Jako doklad práce s hudebním textem odkazujícím k literárnímu kontextu uveďme Saurův film *Eliso, můj živote*. V tomto hádankovitém, „nespojitém“ textu s informačními mezerami v průběhu děje, které jsou vyplňovány později a pouze částečně, jakoby koezistují **texty dva**, z nichž v jednom jde o vztah mezi oběma rovnocennými hrdiny – otcem (Luis) a dcerou (Elisa), v druhém o vztah mezi narátorem (Luis jako spisovatel, autor rukopisných vzpomínek) a jeho postavou (Elisa jako jeho kreace, Elisa z jeho vyprávění). Konfigurace rolí obou postav je komplikovaná stejně jako vztah obou textů: jaký je to vztah? je to vztah nadřazenosti a podřízenosti? Zdá se, že tím nadřazeným je tu text, v němž jsou si oba hrdinové rovnoprávní (a mnohé scény činí tuto hypotézu přesvědčivou). Důmyslná práce s hudebním motivem však nabízí pořadí právě opačné: to spisovatel vyvolává v život Elisu s jejími vzpomínkami, sny a obsesemi.

Třikrát (a přitom vždy na sémanticky zatíženém místě) zazní z magnetofonu úryvek barokní opery Jeana-Philippe Rameaua *Pygmalion*, který odkazem k známému antickému příběhu aktualizuje věčný mýtus o umělci a jeho díle, o hranicích mezi uměním a životem a jejich překračování, o stírání hranic mezi uměleckou fikcí a „skutečností“. Zprostředkovaně – skrze hudební motiv – je do vnitřní struktury filmu zapojen literární kontext a nabízí jeden z možných „klíčů“ pro interpretaci neprůhledného vztahu obou hlavních postav: Elisa se stále víc stává výtvozem svého otce, prochází procesem přerodu, během něhož v ní narůstá schopnost tvůrčí aktivity, která byla dosud vyhrazena výlučně Luisovi. Ve hře s ostatními kulturními odkazy (Ekloga č. 21 Garcilase de la Vegy, která slouží jako motto, a drama Pedra Calderona Velké divadlo světa, hrané v klášterní škole, v níž Luis učí) se hudební motiv podílí na konstituování smyslu celku: ve světle mýtu o překračování hranice mezi uměním a životem jakékoli podřízení jednoho textu druhému pozbývá platnosti, jako zbytečná se jeví otázka, co je ve filmu pravda a co smyšlenka; pokusy uchopit jakýsi nulový stav, pozici skutečnosti a neutrální bod vztahů musí skončit neúspěchem.⁷³⁾

Roland Barthes ve své proslulé stati *Le troisième sens*⁷⁴⁾ na základě rozboru fotogramů Ejzenštejnových filmů *Křižník Potěmkin* a *Ivan Hrozný* rozlišil tři významové vrstvy, resp. tři typy významů: **informativní, symbolický** a tzv. **třetí význam (smysl)**. Jestliže informativní i symbolický význam jsou záměrné a opírají se o obecnou symboliku, o slovník symbolů, pro třetí význam (smysl) je příznačné, že jej vnímáme bezprostředně, vně apriorních, víceméně stabilizovaných kódů; je to význam nezáměrný, nezřetelný a vágní, tudíž i těžko uchopitelný a definovatelný. Metaforou třetího významu (smyslu) označuje Barthes tu „neanalyzovatelnou zvláštnost“, onu specifickou vlastnost filmo-

73) K tomu srov.: Iwona R a m m e l, *Eliso, życie moje Carlosa Saurya. Sprawozdanie z lektury*. In: *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*. Ed. A. Helman, Katowice 1986, s. 127 – 135.

74) Roland B a r t h e s, *Le troisième sens*. In: R. B.: *L'obvie et l'obtus*. Paris 1982.

vých děl, která se vymyká slovnímu popisu a která přesahuje jeho literární jádro či obsah. Jak upozorňuje Mojmir Grygar, ve třetím významu (smyslu) je „něco podvratného, subversivního, ironického, výsměšného; jím se otevírá významové pole doširoka, ba dokonce nekonečna“.⁷⁵⁾

Něco „podvratného, subversivního, ironického“ je i v závěrečné scéně Viscontiho *Smrti v Benátkách*. Neboť v ní na sebe – vedle krásného Tadzia a umírajícího Aschenbacha – upozorňuje i třetí aktér scény: fotografický aparát-kamera s poselstvím k budoucím interpretátorům filmu: můžete odečítat v krásném chlapci Herma-průvodce duší do podsvětí, můžete odkrývat další souvislosti (pozdněantický topos chlapce a starce, tristanovský mýtus, Nietzsche, Mahler...), ale řeč filmu se počíná ode mne... Film, jak ostatně tvrdí právě Barthes, to je především řeč obrazů a čtení obrazů není nikdy redukovatelné na soubor přesně kódovaných významů. Obrazy nás oslovují samou svou přítomností a jejich „neanalyzovatelná zvláštnost“ nemůže být objasněna žádným odvoláním se do jakéhokoli kontextu; filmovost vyplývá z vizuální povahy filmu a nedá se přirozeně redukovat na literární obsah. Pokud jsme se tedy v naší práci soustředili téměř výlučně na literární složku filmu, pak nikoli proto, že bychom ji přeceňovali, ale prostě proto, že byla předmětem naší analýzy. Analýzy, která měla prokázat, že vztahy mezi literaturou a filmem nelze redukovat na vztahy adaptační, že existují i další podoby vztahů mezi literárními a filmovými texty, jimiž do filmové struktury vstupují prvky literárního universa, které se v některých případech mohou i výrazně podílet na formování filmových významů, na významové výstavbě filmového díla.

Je cosi subversivního, ironického ve Viscontiho fotografickém aparátu-kameře, stojící osaměle onoho dne na mořské pláži v Benátkách... Intelektuální konec. Smuteční pochod myšlenky (Valéry).

Citované filmy:

Accattone (Accattone; Pier Paolo Pasolini, 1961), *Babička* (Antonín Moskalyk, 1970), *Barry Lyndon* (Barry Lyndon; Stanley Kubrick, 1975), *Čtyři noci jednoho snílka* (Quatre nuits d'un reveur; Robert Bresson, 1970), *Deník venkovského faráře* (Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1951), *Eliso, můj životě* (Elisa, vida mia; Carlos Saura, 1977), *Hrůza na jevišti* (Stage Fright; Alfred Hitchcock, 1950), *Idiot* (Hakuči; Akira Kurosawa, 1951), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kanály* (Kanał; Andrzej Wajda, 1956), *Kronika milostných nehod* (Kronika wypadków miłosnych; Andrzej Wajda, 1985), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Lord Jim* (Lord Jim; Richard Brooks, 1965), *Luk královny Dorošky* (Jan Schmidt, 1970), *Mamma Roma* (Mamma Roma; Pier Paolo Pasolini, 1962), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1965 – 1967), *Milenec* (L'Amant; Jean-Jacques Annaud, 1992), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Na dně* (Donzoko; Akira Kurosawa, 1957), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1961), *Nynější apokalypsa* (Francis Ford Coppola, 1979), *Oběť* (Offret – Sacrificatio; Andrej Tarkovskij, 1986), *Oblomov* (Несколько дней из жизни И. И. Обломова; Nikita Michalkov, 1979), *Okouzlení* (Erste Liebe; Maximilian Schell, 1970), *Persona* (Persona; Ingmar Bergman, 1966), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prokletí domu Hajnů* (Jiří Svoboda, 1988), *Prošba* (Molba; Tengiz Abuladze, 1968), *Přelet přes kukaččí hnízdo* (One Flew Over the Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Pygmalion* (Pygmalion; Anthony Asquith – Leslie Howard, 1938), *Rašomon* (Rašómon; Akira Kurosawa, 1950), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Slečny z Vlčí* (Panny z Wilka; Andrzej Wajda, 1979), *Smrt v Benátkách* (Morte a Venezia; Luchino Visconti, 1970), *Solaris* (Soljaris; Andrej Tarkovskij, 1972), *Třetí část noci* (Trzecia część nocy; Andrzej Żuławski, 1971), *Třpyt*

75) Mojmir Grygar, „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“. Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského. „Estetika“ 28, 1991, č. 4, s. 205.

ILUMINACE

Petr Málek: Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.

v trávě (*Splendor in the Grass*; Elia Kazan, 1961), *Upír Nosferatu* (*Nosferatu, the Vampire*; Werner Herzog, 1979), *Viridiana* (*Viridiana*; Luis Buñuel, 1961), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Zrcadlo* (*Zerkalo*; Andrej Tarkovskij, 1975).

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)

S U M M A R Y

INTERTEXT THEORY AND LITERARY CONTEXT OF FILM

I. - II.

Petr Málek

The author of the article, whose first part was published in previous edition of *Iluminace*, deals with the question of the relationship between literature and film. His aim is to settle the controversy of the traditional attitude to this relationship which stresses the adaptation of a given literary text at the expense of all other contacts between literature and film. These contacts mediate the literary context (literary universe) into the structure of the film. This context may in some cases participate significantly in the semantic construction of the film; in the creation of its complex semantic quality, and in the message. The author argues within the framework of the idea that film is a structured means of communication, a multicode message, a functionally integrated audiovisual whole. He accepts those approaches which emphasize the internal unity of the audiovisual structure of the film (Metz, Helman) basically meaning a complete integration and functional subordination of all the subcodes to the context of the film whole. At the same time, however, he points out those cases, where a certain message, entering into the semiotic universe of the film, bears along the links to the original context (literary, artistic or musical). These relationships may then, to a varied extent, determine the formulation of cinematographic significances. And it is this very type of relationship and its functioning within the structure of the film that the author turns his attention to in his further exposition based on the current conceptions of intertextuality and intermediality. First the author follows the Bakhtinian line in contemporary discussions about intertextuality in art, stressing mainly Bakhtinian's fundamental category of dialogue and the so called double voice word that rises precisely in the dialogue. His conclusion is that Bakhtin's dialogue is a wider concept than intertextuality, and the theory of intertextuality may then be understood as incorporating one of the aspects of Bakhtin's theory. It was Julia Kristeva, who, inspired by Bakhtin, introduced the concept of intertextuality into literary theory. At the same time, she undertook certain modifications, fundamental for the further trend of the theoretical thinking about intertextuality: The concept of the text was allowed almost unlimited expansion and the „deconstruction“ of its components and the disappearance of the work of art itself, now suddenly appeared as only a section of some universal intertext.

Julia Kristeva together with Roland Barthes and the deconstruction theory in general, represent the global model of poststructuralism, where intertextuality is understood as the constitutional quality of each text and as a universal principle of literature and its reception. A narrower model, structuralist or hermeneutic, also supported by the author of the article, accepts intertextuality – in spite of the differences in terminology and in the definitions presented by different authors – as a specific union of a given text with other text/s (or architext/s). This union is more or less conscious, intentional and graspable for the recipient, as an alternative method of creating significances in works of art. The author concentrates on delimitating the term „intertextuality“ and he characterizes other types of relationships between texts. He presents a critical view of some of the influential and well-known theories (G. Genette, M. Pfister, M. Glowinski, H. Markiewicz, H. F. Plett) and their terminological inconsistency. He also points out that intertextuality should not be assigned exclusively to literary texts, neither should it be defined as a specific feature of literary character. He uses examples from music, art and film, to show the fact that intertextuality may represent an open or hidden dimension in any type of message.

In connection with adaptations, the article concentrates on the following issues: what kind of relationships the adaptational union represents, which place it occupies in the system of transtextual relationships, and above all, what is the relationship of the adaptation to intertextuality. The author considers the question whether, and to what extent it is justifiable to use Jakobson's term „intersemiotic translation“ in connection with a film adaptation, as was the case of M. Hopfinger. He refuses this wide definition of intersemiotic translation, which covers practically all the possible relationships between literature and film in M. Hopfinger's example, and thus ceases to be a discriminating category. He points out the difficulties

with defining intersemiotic translation even if referring only to the other relationships among texts of different kinds of art.

He is more inclined to believe that medial transformation is more acceptable, having the ability to express the complexity of film adaptation, and at the same time not inferring that the intention of film adaptation is to put across a semantic invariant and to maintain or substitute the qualities of the original, or to make accessible something that would otherwise remain out of reach. It is the author's opinion that from the point of view of intertextual relations, the adaptational union is characterized by a low degree of intensity. Alternatively put; the adaptational union as a relationship between texts is intertextual only potentially. Relationships that become foregrounded in the „competent“ recipient – familiar with the literary original – are secondary and optional, they are quite accidental in relationship to the work. They may, however, largely influence the final „reading“ and assessment of the film transcription. Knowledge of the literary original must not be conditional to the reception of the film adaptation, or to a deeper understanding.

In the closing part of the article, the author turns his attention to the possible ways in which the „literary word“ could enter the structure of the film. He states that it happens primarily through verbal code. The two ways in which the word may appear in a film are auditory (speech) and visual (writing), and therefore the „literary word“ may enter the semiotic universe of the film and participate in the control of the communicational processes in these two forms. Partial attention is given to the cases where literary context enters the structure of a film through the text of art (*Viridiana* – Buñuel, *The Sacrifice* – Tarkovsky) or musical (*Elise, my Life* – Saura). Later the emphasis shifts from the manner of integrating the „foreign word“ into the film text, to the position of the „foreign word“ in the structure of a work, its role in the semantic plan, and its function and contribution to the overall message of the work. The discussion is supported by empirical material and theoretical points of departure are constantly verified.

In the case of the film *The Third Part of the Night* (Zulawski, 1971) the author studies the way in which fragments of the Revelation to John (Apocalypse) cause a historically localised story to grow into a universal „anthropological“ testimony, a vision of the disintegrating world abandoned by God. Elements of the biblical text „elevate“ the events constituting the story to become mythical events. The author mentions that verbal signs are able, thanks to their integrating status, to enter the semanticizing relationships with all of the subcode elements. He uses the example of *The Third Part of the Night* to illustrate how the biblical elements „play together“ in the visual subcode (emphasis on the red colour referring to blood, the obsessive word of Revelation, also „Riders of the Apocalypse“ appear, represented by four women on horseback), the way they correspond with the mythical construction of time and space, and other subsidiary motives (the mirror, the double). In the same way the function of the „literary word“ is also analysed in other films such as *The Mirror* (Tarkovsky), *Splendor in the Grass* (Kazan), *Ashes and Diamond* (Wajda), *Accatone* (Pasolini) and others.

Translated by Helena Tampierová

Články

Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza

Nedlouhý článek o vizuální rozkoši a narativním filmu, který v překladu přinášíme na následujících stránkách, představuje zřejmě nejproslulejší a nejvlivnější (nejvíce citovaný, přetiskovaný a překládaný) text feministické teorie filmu. Tento text se k českému čtenáři dostává s mnohalejším zpožděním (publikován byl v roce 1975, v přípravné formě byl přednesen už v roce 1973) a – co je především důležité – přichází k němu jako fragment vzdáleného, možná skoro exotického myšlenkového světa. Složitý a mnohotvárný vývoj teoretické reflexe o filmu v posledních desetiletích je u nás zatím znám jen málo a přístup k feminizmu, jednomu ze základních směrů současné teorie, je navíc poznamenán jistou apriorní nedůvěrou. Je proto myslím zapotřebí alespoň obrysové načrtnout kontext, v němž článek Mulveyové vznikl, a také kontext, jejž daný článek sám budoval.

Feministicky zaměřená filmová teorie a kritika se výrazně prosazuje od počátku sedmdesátých let především ve Spojených státech a Velké Británii, později i např. v Německu; naproti tomu jen slabý ohlas získal feminizmus v tradiční „zemi teorie“, Francii. V počátcích hnutí se feministické badatelky soustřeďují hlavně na výzkum tvorby žen-režisérek a na analýzu podob filmového představení ženy – příznačný tu je titul knihy Molly Haskellové: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (Od uctívání k znásilňování. Zacházení se ženami ve filmu). Celkově převládá obviňující tón spojený s konstatováním, že film „hlavního proudu“ (mainstream film) traktuje ženy mystifikujícím a manipulujícím způsobem. Proti tomu se pak staví postulát alternativního feministického filmu.

Britská teoretička (a také filmová praktička) Laura Mulveyová ve svém článku o vizuální rozkoši, otištěném v časopise *Screen*, nejambicióznějším a nejnáročnějším britském filmovém periodiku sedmdesátých let, propojila feministické stanovisko s právě aktuálními metodologickými trendy a současně zachovala a ještě posílila specifičnost tohoto stanoviska.

Obecně jde zejména o obrácení pozornosti k postavení diváckého subjektu a o zdůraznění úlohy pohledu. V článku se obrátí široká recepce tezí Louise Althussera, charakterizující reflexi o filmu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let: chápání diváka jako „zajatce“ filmu, objektu jeho (ideologického) působení. Především se ovšem uplatňují psychoanalytické koncepce, Freud (voyeurismus, fetišismus, kastrální strach atd.) a Lacanovo „čtení“ Freuda; myšlenková báze práce je budována v lacanovských termínech (stadium zrcadla, imaginární identifikace, symbolický řád). Úvahy podávané Mulveyovou se tak dostaly přímo do centra tehdejších teoretických diskusí (připomeňme, že ve stejné době byla uveřejněna Metzova studie o imaginárním signifikantu). K tomu pak přistupuje vyzdvížení rozhodující platnosti sexuální difference, určující pozici subjektů (vnitrofilmových i mimofilmových). Je-li (klasický narativní) film strukturován nevědomím patriarchální společnosti, realizuje se pozice subjektů odpovídajícím způsobem: muži patří pohled, žena je předmětem pohledu.

Článek zřetelně přispěl k aktivizaci feministické teorie svými vyhraněnými formulacemi i tím, co zůstalo pouze naznačeno:

Tvrzení o podmíněnosti pozice subjektu sexuální diferencí se setkala se širokým ohlasem a bylo mnohými přijato. Zároveň však podněcuje k tomu, aby byla (v psychoanalytickém rámci) hledána nová, snad adekvátnější řešení dané problematiky (např. Gaylyn Studlarová klade ve svém modelu na podstatné místo masochismus, jež Mulveyová opomíjí).

Mulveyová v článku nezodpovídá důležitou otázku po charakteru ženského diváctví: Jestliže se mechanismus působení klasického narativního filmu váže na mužský subjekt, co vede ženy k tomu, aby tyto filmy také sledovaly? Mulveyová sama se této věci dotkla ve své pozdější práci *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ inspired by Duel in the Sun* („Framework“, č. 15 – 17, 1981, s. 12 – 15), kde hovoří o dočasné „maskulinizaci“ ženy při vnímání filmu. Úsilí o psychoanalyticky fundované postižení specifiky ženského diváctví se pak stalo jedním z centrálních aspektů současné feministické reflexe.

Konečně Mulveyová přináší nové (ovšem zcela obecné) argumenty k tématu možností feministické filmové kultury. Dodejme, že v tomto směru působí i praktická činnost Mulveyové; spolu s Peterem Wollenem natočila mj. filmy *Penthesilea* (1974), *Hádanky sfingy* (*Riddles of the Sphinx*, 1977), *Věštění z křišťálové koule* (*Crystal Gazing*, 1982).

Teze prezentované v přetištěném článku Laury Mulveyové asi sotva vzbudí jednoznačný souhlas; její práce by nám ovšem měla především sloužit jako upozornění na fakt, že feministická teorie a kritika je závažným fenoménem, který nelze nechat bez povšimnutí.

Petr Mareš

Výběrová bibliografie feministicky orientované filmové literatury

- DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire. The Women's Film of the 1940s*. Bloomington, IN 1987.
- DOANE, Mary Ann – MELLENCAMP, Patricia – WILLIAMS, Linda (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, MD 1984.
- ERENS, Patricia (ed.), *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. New York 1979.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana, IL 1990.
- GOTTGETREU, Sabine, *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*. Frankfurt a. M. etc. 1992.
- HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974.
- JOHNSTON, Claire (ed.), *Notes on Women's Cinema*. London 1973.
- JOHNSTON, Claire (ed.), *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. London 1975.
- KAPLAN, E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York 1983.
- KAPLAN, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*. London 1978.
- KAPLAN, E. Ann (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*. New York – London 1990.
- KAY, Karin – PEARY, Gerald (eds.), *Women and the Cinema. A Critical Anthology*. New York 1977.
- KOCH, Gertrud, „Was ich erbeute, sind Bilder.“ *Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel – Frankfurt a. M. 1989.
- KUHN Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London 1982.
- LAURETIS, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN 1984.
- MELLEN, Joan, *Women and their Sexuality in the New Film*. New York 1973.
- MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. New York 1988.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. London 1989.
- NICHOLS, Bill (ed.), *Movies and Methods I-II*. Berkeley, CAL etc. 1976, 1985 (oddíl „Feminist Criticism“).

ILUMINACE

Laura Mulveyová: Feminismus a psychoanalýza

- PENLEY, Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York 1988.
PRIBRAM, Deidre (ed.), *Female Spectators*. London 1989.
ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*. London 1986.
ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York 1973.
STUDLAR, Gaylyn, *In the Realm of Pleasure*. Urbana, IL 1988.

Důležité časopisy:

- „Camera Obscura“ (od 1977).
„Frauen und Film“ (od 1974).
„Jump Cut“ (od 1974).
„Women and Film“ (1972 – 1975).



VIZUÁLNÍ ROZKOŠ A NARATIVNÍ FILM

Laura Mulveyová

I. Úvod

A. Politické užití psychoanalýzy

Toto pojednání si klade za cíl odhalit použitím psychoanalýzy, kde a jak je fascinace filmem posílena předem existujícími modely fascinace již při práci na jednotlivých tématech a společenskými formacemi, které jej utvářely. Výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje, ba dokonce sám rozehrává přímou, společensky zavedenou interpretaci sexuální odlišnosti, která určuje obrazy, erotické způsoby pohledu a podívané. Je prospěšné, porozumíme-li tomu, čím film je, jak jeho magičnost působila v minulosti, zasahujíc do teorie i praxe, která bude představovat pro film minulosti zpochybnění. Psychoanalytická teorie je zde tedy vhodná jakožto politická zbraň, demonstrující způsob, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu.

Paradox falocentrismu ve všech svých projevech tkví v tom, že svou závislostí na obrazu vykastované ženy poskytuje světu řád a smysl. Idea ženy představuje vůči tomuto systému klíčové místo: je jejím nedostatkem, že produkuje falus jako symbolickou přítomnost, je její touhou učinit kladem tento nedostatek, který falus představuje. Nedávná pojednání ve *Screenu* o psychoanalýze a filmu dostatečně neobjasnilo důležitost prezentace ženské formy v symbolickém řádu, ve kterém je konec konců řeč pouze o kastraci a ničem jiném. Abychom to stručně shrnuli: funkce ženy v utváření patriarchálního nevědomí je dvojí – první symbolizuje hrozbu kastrace, vycházející z reálné absence penisu, a druhá spočívá v tom, že povyšuje její dítě do symbolické roviny. Jakmile je tohoto dosaženo, její význam v tomto procesu je u konce, nevyúsťuje do světa práva a jazyka jinak než jako paměť, která osciluje mezi upomínkou na mateřské naplnění a upomínkou vlastní nedostatečnosti. Obojí tkví v přírodě (či v anatomii, podle Freudova známého výroku). Ženská touha podléhá svému obrazu nositelky krvácející rány, může existovat pouze ve vztahu ke kastraci a není schopna ji překročit. Obrací své dítě k referentu, který znamená její touhu vlastnit penis (která je v její představě podmínkou pro vstup do symbolické roviny). Buď musí elegantně ustoupit slovu, Jménu Otce a Zákonu, nebo bojovat, aby své dítě i sebe samu udržela v polosvětle imaginárna. Žena pak představuje v patriarchální kultuře denotát protějšku k muži, vázaný symbolickým řádem, v němž muž může prožít své fantazie a obsese prostřednictvím lingvistického příkazu, tak, že je ukládá do tichého obrazu ženy, dosud spojené se svým místem nositelky významu a nikoli jeho tvůrkyně.

Pro feministky skýtá tato analýza nespornou atrakci: je jí krása ve svém přesném vystižení frustrace, zažité uvnitř falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaku, zřetelněji artikuluje problém, staví nás čelem k nejzazší výzvě: jak bo-

jovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (kriticky vytvořený v okamžiku vstupu jazyka), když jsme stále vázány jazykem patriarchální. Neexistuje způsob, jak z emancipovanosti jakožto výchozí suroviny utvořit alternativu, ale můžeme začít dělat převrat zkoumáním patriarchální pomocí jeho vlastních nástrojů, z nichž psychoanalýza je důležitým, ač ne jediným. Jsme stále ještě velkou propastí oddělovány od záležitostí důležitých pro ženské nevědomí, avšak zřídka pro falocentrickou teorii: probouzení sexuality u dítěte ženského pohlaví a jeho vztah k symboličnu, sexuálně zralá žena jako ne-matka, mateřství vně významu falu, vagina... Avšak v tomto ohledu může psychoanalytická teorie, ve svém současném stavu, přinejmenším uspišit naše pochopení statu quo, patriarchálního řádu, ve kterém vězíme.

B. Destrukce rozkoše je radikální zbraň

Film jakožto vyšší systém zobrazení klade otázky, jak nevědomí (tvořené dominantním řádem) strukturuje způsoby vidění a rozkoš z dívání se. Film se během posledních desetiletí mění. Již to není ten monolitní systém, založený na velkých finančních investicích, jak to nejlépe dokládá příklad Hollywoodu ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech. Technický pokrok (16 mm atd.) změnil ekonomické podmínky filmové produkce, která nyní může být stejně tak řemeslná, jako kapitalistická. Je tudíž možné, aby se rozvíjel alternativní film. Avšak sebevědomý a ironický Hollywood tuto situaci zvládl, vždy se omezoval na formální *mise-en-scène*, reflektuje dominantní ideologický koncept filmu. Alternativní film poskytuje prostor pro to, aby se film zrodil, což je zásadní moment jak v politickém, tak estetickém smyslu, a zpochybňuje základní vymezení hlavního proudu [mainstream film]. To neznamena moralistické odmítnutí hlavního proudu, ale vyzdvižení toho, jak formální předpojatost odráží psychické obsese společnosti, která je vyprodukovala, a dále zdůraznění toho, že alternativní film musí začít zejména tak, že bude působit proti těmto obsesím a předsudkům. Politicky a esteticky avantgardní film je nyní možný, ale může existovat pouze jako kontrapunkt. Magičnost toho nejlepšího z hollywoodského stylu (a vůbec celého filmu, který je jím ovlivněn) vznikla, byť ne výlučně, z jednoho důležitého důvodu: z jeho dovedné a uspokojující manipulace s vizuální rozkoší. Neprovokující hlavní proud kódoval erotično do jazyka dominantního patriarchálního řádu. Ve vysoce rozvinutém hollywoodském filmu se pouze pomocí těchto proudů odcizený subjekt, rozpolcený ve své imaginární paměti smyslem pro ztrátu, hrůzou z možného nedostatku fantazie, dostává blíže k nalézání náznaku uspokojení: prostřednictvím jeho formální krásy i jeho vlastních formativních obsesí. Tento článek se bude zabývat prolínáním takovéto erotické rozkoše ve filmu, jejím významem a zvláště ústředním místem obrazu ženy. Říká se, že analýzou se rozkoš nebo krása zničí. To je záměrem tohoto článku. Je třeba napadnout uspokojení a posílení Já, které reprezentují vrcholný bod dosavadního filmového vývoje. A to nikoli ve prospěch rekonstruované nové rozkoše, která nemůže existovat v abstraktu, ani ve prospěch intelektualizované ne-rozkoše, nýbrž proto, aby byl vytvořen prostor pro totální negaci pohodlnosti a naplněnosti narativního filmového příběhu. Alternativou je buď vzrušení, pramenící z toho, že opouštíme minulost, aniž bychom ji zavrhovali, transcendující obnošené či skličující formy, anebo odvaha rozejít se s obvyklými uspokojivými vyhlídkami, abychom nastolili nový jazyk touhy.

II. Rozkoš z dívání se / Fascinace lidským tvarem

A. Filmové umění nabízí mnoho různých rozkoší. Jednou z nich je skopofilie. Za určitých okolností je dívání se samostatným zdrojem rozkoše, tak jako je, v opačném gardu, rozkoš být sledován(a) pohledem. Původně, ve svých Třech úvahách o sexuální teorii¹⁾ Freud vydělil skopofilii jako jeden z dílčích sexuálních pudů, které jakožto nutkání existují zcela nezávisle na erotogenních zónách. Zde ke skopofilii vede paralelu v pojmání jiných lidí jako objektů a podrobuje je dominantnímu a zvědavému pohledu. Jeho jednotlivé příklady se týkají voyeuristických aktivit dětí, jejich touhy spatřit a ujistit se o onom soukromém a zakázaném (touha poznat pohlavní a tělesné funkce jiných, zjistit prezenci či absenci penisu a v zpětném pohledu i rozpoznat onen prvotní výjev). V této analýze hraje skopofilie zásadní a aktivní roli. (Později v *Instinktech* a jejich nestálostech rozvíjí Freud svou teorii skopofilie dále – připisuje ji původně pregenitální autoerotice, po které je rozkoš z pohledu analogicky transformována na jiné. Zde silně působí vztah mezi aktivním instinktem a jeho dalším vývojem v narcisistní formě.) Ačkoli je tento instinkt modifikován dalšími faktory, zvláště konstituováním jáství, stále existuje jako rozkoš v dívání se na jinou osobu jako na objekt. V extrémních případech může toto vyústit až v perversi, produkující obsedantní voyeurů a šmíráky, jimž jediné sexuální uspokojení přináší pozorování zpředmětněného druhého, prováděné aktivně a záměrně.

Na první pohled se film zdá být vzdálen tajnému světu pokoutního pozorování nic netušící a nedobrovolné oběti. Ukazuje se zde manifestačně to, co je na plátně k vidění. Ale většina hlavního proudu, včetně konvencí, v jejichž rámci je vědomě rozvíjen, zobrazuje hermeticky uzavřený svět, který se magicky odvíjí, je indiferentní k přítomnosti publika, poskytuje mu pocit separace a hraje na jeho voyeuristickou fantazii. Navíc příkrý kontrast mezi tmou v hledišti (která také izoluje diváky jednoho od druhého) a zářivostí pohyblivých obrazců světla a stínů na plátně pomáhá vytvořit iluzi voyeuristické separace. Ačkoli film je zde opravdu ukazován – je zde od toho, aby byl viděn – dávají specifické podmínky natáčení a narativních konvencí divákovi iluzi, že se dívá na soukromý svět. Pozice diváka v kině je, mezi jiným, výmluvnou pozicí represe jeho exhibicionismu a projekce potlačené touhy vůči hercům.

B. Film uspokojuje pradávnou touhu po dívání budícím rozkoš, ale jde také dále tím, že rozvíjí skopofilii v jejím narcisistním aspektu. Konvence hlavního proudu se zaměřují na lidský tvar. Míra, prostor, příběhy – to vše je antropomorfní. Odtud je zvědavost a touha promísená s fascinací podobností a rozpoznáváním: lidské tváře, lidského těla, vztahu mezi lidským tvarem a jeho prostředím, viditelné přítomnosti člověka ve světě. Jacques Lacan popisuje, jak okamžik, kdy dítě rozpozná svůj vlastní obraz v zrcadle, je určující pro ustavení jeho jáství. Pro účel této analýzy je zde podstatných několik aspektů. Zrcadlová fáze nastává v době, kdy fyzické ambice dítěte přesahují jeho motorické schopnosti, což má za následek, že rozpoznání sebe sama je radostné v tom, že dítě nahlédne, že jeho zrcadlový obraz je úplnější a dokonalejší než to, jak prožívá vlastní tělesnost. Rozpoznání je tak překryto nepoznáním: rozpoznáný

1) Srov. Sigmund Freud, *Tři úvahy o sexuální teorii*. Praha 1920. (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Leipzig – Wien 1920.)

obraz je chápán jako odraz sebe sama, ale jeho nepoznání jako takového vede k projekci těla mimo sebe sama jako ideálního Já, zcizeného subjektu, který, jsa znovu nazírán jako Já ideální, dává vzniknout dalšímu stupni identifikace s jinými. Tento zrcadlový moment dítěti predefinuje jazyk.

Pro tento článek je důležitá skutečnost, že je to obraz, který ustavuje matici imaginární, rozpoznání či nepoznání a identifikace, a odtud první artikulaci Já, vědomí subjektivity. To je tedy okamžik, kdy starší fascinace pohledem (na matčinu tvář, abychom uvedli obligátní příklad) se střetává s původními představami o sebe-vědomí. Zde se rodí dlouhotrvající milostné pouto mezi obrazem a obrazem sebe sama, který dospěl ve filmu k takové výrazové intenzitě a u filmových diváků k tak radostnému uznání. Kromě těchto vnějších podobností mezi filmovým plátnem a zrcadlem (např. zarámování lidského tvaru do jeho prostředí) film disponuje strukturami fascinace dostatečně účinnými, aby toleroval dočasnou ztrátu Já, přičemž toto Já posiluje. Pocit zapomnění na svět, tak, jak Já následně dospělo k jeho vnímání (zapomněl jsem, kdo jsem a kde jsem), je nostalgickou reminiscencí na ony presubjektivní momenty v rozpoznání obrazu. Současně film vynikl pro produkci ideálů Já, což zvláště dobře odráží systém filmových hvězd, které jsou středem jak filmového plátna, tak filmového příběhu, kde rozehrávají složitý proces podobnosti a odlišnosti (vše slavné v sobě zároveň ztělesňuje obvyčejné).

Oddíly II. A a B uvedly dva protikladné aspekty struktur pohledu schopných v konvenční situaci projekce v kině vyvolávat rozkoš. Ten první, skopofilní, vzniká z rozkoše exponování jiné osoby jako objektu sexuální stimulace prostřednictvím zraku. Ten druhý, podněcovaný narcisismem a ustavením jáství, povstává z identifikace s viděným obrazem. Tak, řečeno filmovou terminologií, ten první implikuje separaci erotické identity subjektu od objektu na plátně (aktivní skopofilie), a ten druhý požaduje identifikaci Já s objektem na plátně, prostřednictvím divácké fascinace a s rozpoznáním své podoby. První je funkcí sexuálních instinktů, druhý funkcí libida vlastního Já. Tato dichotomie byla pro Freuda zlomová. Ačkoli nazírá dvojici jako interakci a překrývání jednoho druhým, napětí mezi instinktivním nutkáním a sebezáchovou je stále dramatickou polarizací, pokud jde o rozkoš. Oba jsou formativními strukturami, mechanismy, nikoli významem. Samy o sobě nemají žádný význam, musejí být spojeny s idealizací. Oba plány se snaží nepřehlížet k perceptivní realitě, vytvářejíce vizualizovaný a erotizovaný koncept světa, který určuje vnímání subjektu a jemuž je empirická objektivita jen pro smích.

Zdá se, že si film během svého vývoje utvořil specifickou iluzi reality, ve které tento rozpor mezi libidem a Já našel svůj krásný doplňkový svět fantazie. Ve skutečnosti tento svět fantazie na filmovém plátně podléhá zákonům, které sám produkuje. Sexuální instinkty a identifikační projekty mají svůj význam uvnitř symbolického řádu, který artikuluje touhu. Touha, zrozená s jazykem, skýtá možnost překračování instinktivního a imaginárního, avšak její významová osa se neustále vrací k traumatickému okamžiku jejího zrození: ke kastracnímu komplexu. Odtud může být pohled, vyvolávající svou formou rozkoš, hrozivý svým obsahem a je to žena jako referent-obraz, která vyhrocuje tento paradox.

2) Srov. týž, *Instinkty a jejich nestálosti* [Sebrané spisy, sv. IV. - 1921]

III. Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu

A. Ve světě řízeném sexuální nerovnováhou byla rozkoš z dívání se rozdělena mezi aktivního muže a pasivní ženu. Určující mužský pohled promítá svoji fantazii do postavy ženy, která je podle toho stylizována. Ženy ve své tradiční exhibicionistické roli jsou současně nazírány a vystavovány na odiv, ve svém vzhledu mají zakódovaný silný vizuálně erotický efekt, takže o nich lze říci, že konotují ono *to-be-looked-at-ness* (to, že jsou vystaveny pohledu). Ženy, ukazované jako sexuální objekty, jsou leitmotivem erotické podívané: od pin-up girls po striptýz, od Ziegfelda po Busby Berkeleyovou, je to ona, kdo na sobě udržuje pohled, rozehrává a představuje mužskou touhu. Hlavní proud vkusně kombinoval spektakularitu a narativnost. (Povšimněme si však, jak v muzikálu písňová a taneční čísla přeruší proud diegese.) Přítomnost ženy je nepostradatelným prvkem spektakularity v běžném narativním filmu, i když její vizuální přítomnost má tendenci působit proti rozvoji linie příběhu, přibrzďovat rozvoj děje ve chvílích erotické kontemplanace. Tato zcizující přítomnost tedy musí být integrována do svazku s narativní složkou. Řečeno slovy Budda Boettichera:

„Co tu hraje, je to, co hrdinka vyvolává, či spíše to, co představuje. Je to ona, či spíše strach nebo láska, kterou ona vyvolává v hrdinovi, anebo zájem, který o ní má, co ho vede k tomu, aby jednal tak, jak jedná. Žena sama o sobě nemá ani tu nejmenší důležitost.“

(V narativním filmu byly v poslední době tendence obcházet tento problém; odtud tento vývoj, který Molly Haskellová nazvala kámošským filmem [buddy movie], ve kterém aktivní homosexuální erotično ústředních mužských postav dokáže nést příběh, aniž by tím pozornost ochabovala.) Vystavovaná žena fungovala tradičně ve dvou rovinách: jako erotický objekt pro postavy filmového příběhu a jako erotický objekt pro diváka v sále, s napětím, které se přesouvá mezi pohledy na obou stranách plátna. Například vystoupení show girl umožňuje sjednocení obou pohledů, což technicky probíhá bez jakéhokoli zjevného přerušování diegese. Žena vystupuje v rámci příběhu, pohledy diváka a mužských postav ve filmu jsou vkusně kombinovány, aniž by docházelo k narušení pravděpodobnosti narace. Sexuální dopad vystupující ženské postavy zavádí na okamžik film do země nikoho, mimo čas a prostor. Platí to například pro debut Marilyn Monroe v *Řece do nenávratna* a píseň Laureen Bacallové v *Mít a nemít*. Podobně konvenční detailní záběry nohou (např. Marlene Dietrichová) či tváře (Greta Garbo) integrují do příběhu jemu cizí erotický mód. Jedna část fragmentárního těla destruuje renesanční prostor, iluzi hloubky požadovanou příběhem; propůjčuje filmu spíše než pravděpodobnost, plochost, která je vlastností vystřižených obrázků nebo ikon.

B. Heterosexuální dělba práce na aktivní a pasivní podobným způsobem ovládá i narativní strukturu. V souladu s principy vládnoucí ideologie a s psychickými strukturami, které ji podporují, nemůže mužská postava unést břemeno sexuálního zpředmětnění. Muž se zdráhá dívat se na svou exhibicionistickou podobu. Proto rozpor mezi spektakularitou a narativností podporuje roli muže, jakožto aktivního činitele dějové progresy, který způsobuje, že se věci dějí. Muž dominuje filmové představivosti a také figuruje jako představitel síly ještě v dalším smyslu: jakožto nositel pohledu diváka, kterého

převádí přes plátno, aby neutralizoval extradiegetické tendence, reprezentované ženou v její spektakularitě. Je to umožněno procesy, uvedenými do pohybu tím, že struktura filmu se odvíjí kolem hlavní dominantní postavy, se kterou se divák může identifikovat. Jestliže se divák identifikuje s hlavní mužskou postavou³⁾, promítá svůj pohled do toho, jenž se mu podobá, do svého filmového zástupce, takže síla mužského představitele, tak jak má události pod kontrolou, je v souladu s aktivní silou erotického pohledu a dává oběma, divákovi i jeho zástupci na plátně, uspokojivý pocit všemocnosti. Oslnivé vlastnosti mužského filmového idolu jsou tak nikoli vlastnostmi erotického objektu, jemuž patří upřený pohled, ale dokonalejšího, kompletnějšího, mocnějšího ideálního Já, ustaveného již ve chvíli rozpoznání sebe sama před zrcadlem. Postava příběhu může způsobit, že se věci dějí a mít události pod kontrolou lépe než divák (subjekt vnímání), právě tak jako obraz v zrcadle byl více pod kontrolou motorické koordinace. V protikladu k ženě co ikoně, aktivní mužská postava (ideální ego idenfitikačního procesu) vyžaduje trojrozměrný prostor, analogicky k onomu rozpoznání v zrcadle, při kterém odcizený subjekt zvnitřňuje svou vlastní reprezentaci imaginární existence. Je postavou uprostřed krajiny. Proto je funkcí filmu reprodukovat co nejpřesněji tzv. přirozené podmínky lidského vnímání. Kamerová technika (představovaná zvláště prací s dlouhými ohnisky) a pohyby kamery (určené akcí protagonisty) kombinovanými s neviditelným stříhem (který žádá realismus), to všechno směřuje k setření hranic filmového prostoru. Mužský protagonista má volnost k tomu, aby ovládl scénu, dějiště prostorových iluzí, ve kterém artikuluje pohled a vytváří akci.

C. 1. Oddíly A a B nastolily napětí mezi způsobem reprezentace ženy ve filmu a konvencemi obklopujícími diegesi. Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka, který je v přímém skopofilním kontaktu s ženským tvarem, vystaveným pro jeho potěšení (konotující mužskou fantazii) a s pohledem diváka fascinovaného obrazem jeho vlastní podoby spočívající v iluzi přirozeného prostoru a jeho prostřednictvím získávající kontrolu nad ženou a vlastnictví ženy v rámci diegese. (Toto napětí a posun z jednoho pólu k druhému může strukturovat jednotlivé texty. Tak jako v dílech *Jen andělé mají křídla* a *Mít a nemít* začíná film obrazem ženy jako objektu pohledu diváka i všech mužských protagonistů filmu. Je osamocena, je oslnivá, je ukazována, je sexualizována. Ale s postupem příběhu se zamilovává do hlavního mužského hrdiny, stává se jeho majetkem a ztrácí svůj vnější oslnivý zjev, svou zevšeobecnělou sexualitu, své konotace jako show girl; její erotično podléhá samotnému mužskému hrdinovi. Díky identifikaci s ním, díky participaci na jeho moci, může ji i divák nepřímě vlastnit.)

Z psychoanalytického hlediska nastoluje ženská postava problém hlubší. Ona je též upomínkou na něco, kolem čehož pohled sice neustále krouží, a přece to popírá: skutečnost, že postrádá penis, obsahující v sobě hrozbu kastrace a z toho plynoucí nepříjemný pocit. Význam ženy tkví v poslední instanci v sexuální odlišnosti, v absenci penisu jako něčeho, co je vizuálně zjiřitelné, a jehož hmatatelný důkaz je založen na kastračním komplexu, podmiňujícím uspořádání vstupu do symbolického řádu a zákona

3) Existují samozřejmě i filmy, kde hlavní postavou je ženská hrdinka, ale analyzovat seriózně tento jev by bylo příliš vzdálené od mého tématu. Studie Pam Cookové a Claire Johnstonové *The Revolt of Mamie Stover* (in: *Raoul Walsh*. Ed. Phil Hardy. Edinburgh 1974) ukazuje na názorném příkladu, jak je síla této ženské hrdinky spíše zdánlivá než skutečná.

otce. Takže žena jako ikona, vystavena pohledům a potěšení mužů, těch, kteří aktivně řídí svůj pohled, vždy hrozí evokací úzkosti, kterou původně znamenala. Mužské nevědomí má z této kastrální úzkosti dvě cesty úniku: starost o znovuuštění původního traumatu (zkoumání ženy a demystifikace jejího tajemství), jehož protiváhou je zneuznání, trest či záchrana vinného objektu (cesta prošlapaná typickým působením *film noir*), anebo naprosté zbavení se zodpovědnosti za kastraci náhradou za fetišistický objekt či za příklon reprezentované postavy k fetiši, takže se to stává spíše zdrojem znovunabytí jistoty než nebezpečí (odtud přecenění a kult ženské star). Tato druhá cesta, fetišistická skopofilie, staví na fyzické kráse objektu, přetvářejíc ji v cosi samo o sobě uspokojivého. První cesta, voyeurismus, má naproti tomu asociace k sadismu: rozkoš zde spočívá v zjištění viny (bezprostředně doprovázené kastrací) a v prosazení dominance a vystavení viníka trestu či odpuštění. Tato sadistická stránka jde dobře dohromady s vyprávěným. Sadismus požaduje příběh, závisí na stimulaci toho, že se věci dějí, že způsobují v druhé osobě jistou změnu, souboj mezi vůlí a změnou, vítězstvím a porážkou, což všechno probíhá v lineárním časovém pásmu s počátkem a koncem. Naproti tomu, fetišistická skopofilie může probíhat mimo takové pásmo, pokud je erotický instinkt zaměřen na samotný pohled. Takovéto rozpory a ambivalence mohou být jednodušeji ilustrovány pomocí děl Hitchcockových a Sternbergových, kteří oba považují pohled téměř za obsah či téma mnoha svých filmů. Hitchcock je složitější, neboť používá obou mechanismů. Sternbergovo dílo, naopak, poskytuje mnoho čistých příkladů fetišistické skopofilie.

C. 2. Je dobře znám Sternbergův výrok, že by uvítal předvádění svých filmů vzhůru nohama, takže by příběh a ambice postav nekolidovaly s koncentrovaným obdivem diváka k obrazu na plátně. Takové konstatování cosi odhaluje, ale je naivní. Naivní v tom, že jeho filmy opravdu požadují, aby ženská postava (Marlene Dietrichová v řadě filmů, ve kterých hrála, abychom jmenovali vrcholný případ svého druhu) byla identifikovatelná. Odhaluje pak zdůraznění skutečnosti, že obrazový prostor je mu v rámci plátna nadřazen vyprávění či identifikačním procesům. Zatímco Hitchcock zachází do výzkumné stránky voyeurismu, Sternberg vytváří podstatný fetiš tím, že jej vztahuje až k okamžiku, kdy mocný pohled mužské postavy (což je charakteristika tradičního narativního filmu) je překonán obrazem přímého erotického vztahu k divákovi. Krása ženy jako objektu a prostor plátna spolu srůstají; ona již není nositelkou viny, ale dokonalým produktem, jehož tělo, stylizováno a rozmělněno detaily, představuje obsah filmu a zároveň příjemce divákovy pohledu. Sternberg nevypichuje tolik iluzi hloubky obrazu; jeho obraz směřuje k jednorozměrnosti, podobně jako světlo a stín, krajkový, mlžný opar, listoví, síť, cár mraku atd. redukuje vizuální pole. Pohled očima hlavní mužské postavy je jen málo zprostředkovaný, pokud vůbec. Naproti tomu působí stínová přítomnost např. La Bessière v *Maroku* jako náhražka pro režiséra, a to pro svou odtrženost od divákovy sebeidentifikace. Bez ohledu na Sternbergovo tvrzení, že jeho příběhy jsou nepodstatné, je zajímavé, že jim jde o situace, nikoli o napětí a spíše o cyklický než o lineární čas, kdežto komplikace zápletky se odvíjejí spíše okolo nedorozumění než okolo konfliktu. Nejdůležitější je absence dominantního mužského pohledu během filmové scény. Vysoký stupeň emocionální dramatickosti v nejtypičtějších filmech Marlene Dietrichové, její vrcholné okamžiky erotického významu nastupují ve chvíli nepřítomnosti muže, kterého v příběhu miluje. Jsou ještě další svědkové, další

diváci, sledující ji na plátně, jejich pohled je totožný s pohledem publika (v širším smyslu), i když jej nenahrazuje. Na konci filmu *Maroko* již Tom Brown zmizel v poušti, když Amy Jollyová odkopne své zlaté sandály a odchází za ním. Na konci filmu *X-27* je Kranau lhostejný k osudu Magdy. Erotický dopad posvěcený smrtí je v obou případech ukázán jako podívaná pro publikum. Mužský hrdina nechápe nic a především nic nevidí.

U Hitchcocka, naproti tomu, mužský hrdina vidí totéž, co vidí publikum. Nicméně ve filmech, na které se zde budu zaměřovat, považuje autor fascinaci obrazem pomocí skopofilního erotična za hlavní téma filmu. Dokonce v těchto případech hrdina zpodobňuje rozpory a napětí, které prožívá divák. Zvláště ve *Vertigu*, ale také v *Marnie* a *Oknu do dvora* je pohled ústřední vzhledem k zápletky, osciluje mezi voyeurismem a fetišistickou fascinací. Hitchcock užívá identifikačního procesu, běžně spojovaného s ideologickou korektností a uznáváním ustálené morálky, jako jistý druh finty, jako manipulaci normálního nazíracího procesu, který v jistém smyslu odkrývá a ukazuje její zvrácenou stránku. Hitchcock nikdy neskrývá svoji zálibu ve voyeurismu, ať již filmovém, či nefilmovém. Jeho hrdinové jsou příklady symbolického řádu a zákona – policista (*Vertigo*), dominantní samec vlastnící peníze a moc (*Marnie*) – ale jejich erotické instinkty je ženou do kompromitujících situací. Moc podřídit jinou osobu sadisticky své vůli či voyeuristicky pohledu se obrací na ženu jako objekt obého. Tato moc je ze zálohy jistěna vědomím legality a ustáleným chápáním ženské viny (evokujícím kastraci, řečeno mluvou psychoanalýzy). Opravdovou perversi lze těžko ukrýt pod plytkou maskou ideologické korektnosti – muž je na té správné straně práva, žena na té špatné. Hitchcockovo dovedné užití identifikačních procesů a zcela volné zacházení se subjektivní kamerou, z hlediska mužského protagonisty, vtahuje diváky hluboko do jeho postavení a nutí je sdílet jeho znepokojený pohled. Publikum je zcela pohlčeno voyeuristickou situací filmové scény a diegesí, parodující jejich vlastní situaci. Ve své analýze *Okna do dvora* Douchet pojímá toto dílo jako metaforu kinosálu. Jeffries je zde publikum, události v protějším bloku odpovídají dění na plátně. Jeho pohledu je, ve chvíli, kdy se dívá, dodán erotický rozměr, což je centrálním obrazem celého dramatu. Jeho přítelkyně Lisa pro něj představovala nepatrný sexuální zájem, pouhou „bokovku“, dokud zůstala na straně diváka. Jakmile překročí bariéru mezi svým pokojem a protějším blokem, jejich vztah se tím znovu eroticky obrozuje. On ji nepozoruje jen svým dalekohledem jako vzdálený významuplný obraz, vnímá ji též jako provinilého vetřelce, vystavovaného jakýmsi nebezpečným mužem, který jí hrozí potrestáním, a tak ji nakonec zachrání. Exhibicionismus byl již nastolen jejím obsedantním zájmem o oblékání a módu v tom, že byla pasivním obrazem vizuální dokonalosti. Jeffriesův voyeurismus a aktivita byly též nastoleny jeho prací jako novináře-fotografa, vypravěče příběhů a lovce obrazů. Nicméně jeho zesílená nečinnost, poutající ho do křesla jako diváka, jej vrhá přímo do fantazijní pozice filmového publika.

Ve *Vertigu* převládá subjektivní kamera. Nehovoříme-li o jednom Judyině *flash-backu*, odvíjí se příběh od toho, co Scottie zahlédne či co se mu nepodaří zahlédnout. Publikum sleduje nárůst jeho erotické obsese a následující zoufalství, a to přímo jeho pohledem. Scottieho voyeurismus je bezostyšný: Zamiluje se do ženy, kterou pronásleduje a špehuje, aniž by na ni promluvil. Jeho sadistická stránka je rovněž do očí bijící. Vybral si být policistou (a vybral si to svobodně, protože předtím byl úspěšným právníkem) se všemi z toho plynoucími možnostmi sledování a vyšetřování. To má za následek, že

sleduje, pozoruje a zamiluje se do dokonalého obrazu ženské krásy a tajemnosti. Jakmile je s ní skutečně konfrontován, jeho erotický instinkt mu velí, aby ji zlomil a neustálým křížovým vyslýcháním ji nutil, aby vypovídala. Ve druhé části filmu pak znovu rozehrává své obsedantní ambice s obrazem, který toužil tajně pozorovat. Rekonstruuje si Judy do podoby Madeleine, nutí ji k tomu, aby se shodovala do posledního detailu s podobou jeho fetiše. Její exhibicionismus, její masochismus z ní činí ideální pasivní kontrapunkt ke Scottieho aktivnímu sadistickému voyeurismu. Ona ví, že její úlohou je hrát, a pouze tím, že hraje svou roli znovu a znovu, může udržet Scottieho erotický zájem. Ale on ji zase zlomí a podaří se mu ji usvědčit z viny. Jeho zvědavost zvítězí a ona je potrestána. Ve *Vertigu* je erotická ambice pohledu dezorientující: Divákova fascinace se obrací proti němu, když jej příběh unáší a zaplétá ho do dějů, které on sám způsoboval. Ve smyslu vyprávění příběhu je Hitchcockův hrdina rozhodně situován do symbolického řádu. Má všechny vlastnosti patriarchálního super-ega. Odtud divák, ukolébáný falešným pocitem jistoty, pokud jde o zřejmou legálnost svého zástupce, vidí skrz jeho pohled a zjišťuje, že je sám spoluvíníkem, který uvízl v morálních protikladech dívání se. Ačkoli zdaleka není jen marginální zmínkou na adresu perversnosti policie, zaměřuje se *Vertigo* na následky aktivního dívání se, pasivního „být sledován pohledem“, rozdvojeného ve smyslu sexuální odlišnosti, a na moc mužské symboliky ztělesněné v hrdinovi. Také Marnie hraje pro pohled Marka Rutlanda a kostýmuje se jako dokonalý obraz určený k dívání. A on také je na straně práva, dokud touží, ve vleku obsedantní představy o její vině, o jejím tajemství, spatřit ji při páchání zločinu, donutit ji k přiznání a nakonec ji spasit. Takže: i on je spoluvíníkem, neboť jeho jednání vychází z jeho moci. Je pánem peněz a slov, může i sníst svůj koláč, i si ho nechat na zítřka.

Závěr

Psychoanalytické pozadí, které bylo v tomto článku probíráno, je podstatné pro rozkoš a ne-rozkoš, nabízenou tradičním narativním filmem. Skopofilní instinkt (rozkoš v dívání se na jinou osobu jako na erotický objekt) a, v protikladu k tomu, ego libido (utvářející identifikační procesy) působí jako formace, mechanismy, které tento film rozehrává. Obraz ženy jako (pasivní) suroviny pro (aktivní) mužský pohled rozvádí tento argument trochu dále do sktruktury reprezentace a přidává mu další vrstvu, kterou vyžaduje ideologie patriarchálního řádu tak, jak je to utvořeno v oblíbené filmové formě – iluzionistickém narativním filmu. Tento pohled se navrácí k psychoanalytickému pozadí, ve kterém žena jako referent představuje kastraci tím, že spouští voyeuristické či fetišistické mechanismy, aby se vyhnula své hrozbě. Žádná z těchto interaktivních vrstev není filmu vlastní, ale pouze ve filmové formě může dosáhnout dokonalého a krásného rozporu, díky možnosti, které kino nabízí: posun důrazu v pohledu. Kino a možnost jeho proměny či expozice je definováno místem pohledu. Právě toto kino se zcela odlišuje ve svém voyeuristickém potenciálu od, řekněme, stripýzu, divadla, show atd. Tím, že jde daleko za vyzdvihování ženského *to-be-looked-at-ness* (že se na mě někdo dívá), zakomponovává kino způsob, jak se na ženu dívat, do podívané samotné. Tím, že hrají na struně napětí mezi filmem jako dominující dimenzí času (střih, narace) a filmem jako dominující dimenzí prostoru (změny vzdálenosti, střih), vytvářejí

filmové kódy pohled, svět a objekt a tím navozují iluzi, stříženou na míru touze. Právě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním externím strukturám je třeba zlomit dříve, než budou film hlavního proudu a rozkoš, kterou poskytuje, zpochybněny.

Začneme (na konec) tím, že voyeuristicko-skopofilní pohled, který je klíčovou částí tradiční filmové rozkoše, může sám selhat. Existují tři různé pohledy, které jsou spojeny s filmem. Pohled kamery tak, jak zaznamenává událost určenou ke zfilmování, pohled publika tak, jak sleduje finální produkt a pohled postav na sebe samé v rámci filmové iluze. Konvence narativního filmu popírají první dva a podřizují je třetímu s vědomým cílem vždy eliminovat neodbytnou přítomnost kamery a zabránit vědomí distance u publika. Bez těchto dvou absencí (hmotná existence záznamového procesu, kritické čtení diváka) nemůže drama-fikce dosáhnout reálnosti, zřejmosti a pravdivosti. Nicméně, jak tento článek dovozoval, struktura dívání se v narativním filmu obsahuje ve svých vlastních premisách rozpor: ženský obraz jako nebezpečí kastrace neustále ohrožuje jednotu diegese a svět iluzí, i tak již rozpukaný, jako invazivní statický jednorozměrný fetiš. Tyto dva pohledy, hmatatelně přítomné v čase a prostoru jsou tak obsedantně podřízeny neurotickým potřebám mužského Já. Z kamery se stává mechanismus produkující iluzi renesančního prostoru, plynoucí pohyby, slučitelné s lidským okem, ideologii reprezentace, která se odvíjí z percepce subjektu; pohled kamery se distancuje, aby vytvořil nevítězící svět, ve kterém zástupce diváka může vystupovat ve své roli věrohodně. Analogicky je pohledu publika upřena vnitřní síla: Jakmile fetišistická reprezentace obrazu ženy hrozí prolomit zakletí iluze a erotický obraz na plátně se bez zprostředkování zjevuje divákovi, skutečnost fetišizace, skrývajících strach, podobně jako kastrace, zmrazuje pohled, fixuje diváka a zbraňuje mu, aby dosáhl jakékoli distance od obrazu, který má před sebou.

Tato složitá interakce pohledů je pro film specifická. První úder monolitické akumulaci tradičních filmových konvencí (kterou již podstoupili radikální filmaři) má osvobodit pohled kamery, aby nabyl své materiálnosti v čase a prostoru, a pohled publika, aby nabyl své dialektiky, vášnivě nestrannosti. Není pochyb o tom, že toto destruuje uspokojení, rozkoš a privilegia „neviditelného hosta“ a vyzdvihuje to, jak film závisel na voyeuristických aktivních či pasivních mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl ukraden a použit k tomuto účelu, nemohou sledovat úpadek tradiční filmové formy s ničím jiným než se sentimentální lítostí.

Přeložili Markéta Burešová a Ivan Žáček

Článek Laury Mulveyové *Visual Pleasure and Narrative Cinema* je přepracovanou verzí přednášky proslovené na University of Wisconsin, Madison, USA v létě 1973. Poprvé vyšel v časopise *Screen* (16, 1975, č. 3, s. 6 – 18).

Citované filmy:

Jen andělé mají křídla (Only Angels Have Wings; Howard Hawks, 1939), *Marnie* (Marnie; Alfred Hitchcock, 1964), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930) *Mít a nemít* (To Have and Have Not; Howard Hawks, 1944), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Řeka do nenávratna* (The River of No Return; Otto Ludwig Preminger, 1954), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock 1958), *X-27* (Dishonoured; Josef von Sternberg, 1931).

Články

PODSTATA HORORU

Noël Carroll

Téměř patnáct let již kvete horor, zejména v Americe, jako jeden z hlavních zdrojů masové estetické stimulace. Hororové romány jsou k mání prakticky v každé samoobsluze a nové tituly vycházejí se zneklidňující rychlostí. Stephen King, jeden z autorů tohoto žánru, došel všeobecné obliby, jiní, jako např. Peter Straub, sice tak známí nejsou, ale mají početnou obec věrných čtenářů. Komerční film se stal od úspěchu *Vymítače ďábla* tak posedlý hororem, že je dnes takřka nemožné navštívit místní kino (s několika projekčními sály), abychom se nesetkali alespoň s jedním monstrem. Hudba a horor očividně spojují své síly v mnoha rockových videoklipech, výrazně třeba v *Thrilleru* (M. Jackson) a nesmíme také zapomínat, že ikonografie hororu přispívá k zabarvení většiny programů na MTV. Nehudební televizní kanály pochopitelně nabízejí množství hororových programů typu *Příběhů z temnot*, zatímco Goreyho verze *Drakuly* donedávna témež terorizovala Broadway. Horor se objevuje i v tzv. vysokém umění, nejen explicitně v tvorbě Francise Bacona, H. R. Giger a Sibylle Ruppertové, ale v podobě narážek i citací v pastiších řady postmoderních umělců. Krátce řečeno, horor se stal tématem a surovinou mnoha současných uměleckých druhů a forem, populárních i těch ostatních, které chrlí upíry, troly, zlé skřety, zombie, vlkodlaky, demony posedlá děvka, duchy, vesmírná monstra všech velikostí a další nepojmenovatelné výplody takovým tempem, že poslední desetiletí připomíná jeden dlouhý Halloween. Čas tedy dozrál k zahájení estetického zkoumání podstaty a povahy hororu.¹⁾

Tato studie je věnována analýze hororu toho typu, který v literatuře představují díla jako je Stokerův román *Drakula* či Blackwoodova novela *Pradávná černá kouzla* (*Ancient*

1) O jistou teorii hororu jsem se pokusil ve studii *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, „Film Quarterly“ (Spring 1981). Rozšířená verze této studie byla přetištěna v *The Anxious Subject*, ed. Moshe Lazar (Belmont, CA 1983). Předkládaná studie by ji měla překonat. Oproti předcházející práci, která byla založena především na psychoanalýze, zde více zdůrazňuji kognitivní přístup k hororu. Mám za to, že ve srovnání s mou psychoanalytickou hypotézou zajišťuje tato změna přístupu komplexnější, úplnější objasnění „odpuzejících“ aspektů hororu. Tento teoretický posun však neznamená zamítnutí a vylučování psychoanalytických interpretací konkrétních hororových děl. Stále si stojím za většinou psychoanalyticky orientovaných interpretací jednotlivých, konkrétních děl, provedených v *Nightmare and the Horror Film*, stejně tak jako za většinou strukturních výkladů hororové obraznosti a vyprávění.

V předchozí stati zazněla poznámka, že adekvátní teorie hororu by nutně měla objasnit dvojí působení hororu na své příznivce, tj. přitažlivost i odpudivost. V tomto ohledu prezentovaná studie nepředkládá teorii úplnou, neboť analyzuje pouze negativní či odpuzující složku hororu. Materiál o svůdné fascinaci hororem nabízí: Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty*. Wesleyan University Press, 1969, s. 63 – 84.

Sorceries), ve filmu pak např. Romerova *Noc ožvlých mrtvol* nebo Scottův *Vetřelec*. Tomuto typu hororu budeme říkat umělecký horor [art-horror]. Liší se od typu hororu, tj. hrůzy vyjadřované výroky „jsem zděšen výhledem na ekologickou katastrofu“ nebo „teroristické útoky jsou hrozné“. Říkejme tomuto typu **přírozený horor**. Záměrem této studie není analyzovat přírozený horor, ale pouze umělecký horor, tj. „horor“, pojem, který slouží k označení příčného uměleckého žánru, jehož existence je již uznávána v běžném jazyce. První část tohoto článku lze ve skutečnosti považovat za pokus o racionální rekonstrukci latentních kritérií pro určení a vymezení uměleckého hororu, která fungují v běžném jazyce.

Kvůli možnému nedorozumění je třeba zdůraznit, že pojmem „umělecký horor“ míníme specifické působení konkrétně vymezeného žánru. Člověk se pochopitelně může vyděsit určitými událostmi v nehororovém románu, např. vraždou v *Cizinci* (A. Camus), ale i když je takový typ hrůzy vyvolán uměním, uměleckým dílem, není součástí fenoménu, který nazýváme uměleckým hororem. Pojem „umělecký horor“ znamená obecně produkt žánru, který začal krystalizovat zhruba v době, kdy vyšel *Frankenstein* Mary Shelleyové, a který se udržoval, často cyklicky, v románech a hrách 19. století a v literatuře a filmu století 20.²⁾ K tomu musíme poznamenat, že i když klademe důraz na žánr, nebudeme respektovat názor o žánrové odlišnosti hororu a science-fiction. Řada sci-fi, např. z tzv. školy hmyzookých nestvůr, je ve skutečnosti druhem hororu, který nahrazuje nadpřirozené síly futuristickou technologií. Tím netvrdím, že veškerá sci-fi je poddruhem hororu, ale pouze, že mnoho z ní hororem je. V našich příkladech se tedy budeme volně pohybovat mezi tím, čemu se říká horor a co se rozumí pod pojmem „science-fiction“ v širším smyslu.

Nemělo by se předpokládat, že všechny žánry lze analyzovat stejným způsobem. Např. western se primárně určuje podle své lokalizace, časové i geografické. Romány, divadelní hry, obrazy atd. označované nálepkou „horor“ se vymezují za pomoci odlišného souboru kritérií. Podobně jako dobrodružné romány či detektivky se hororové romány nazývají horory vzhledem k jejich záměrně vytvářené schopnosti vyvolávat jistou afektivní responzi. Žánry napínavé, detektivky, kriminálky a horor, skutečně odvozují své názvy od účinků, které mají vyvolávat a podporovat – pocit napětí, záhady a hrůzy. Opět ovšem platí, že ne všechny žánry lze vymezovat tímto způsobem, např. muzikál není spojen se žádným specifickým účinkem. Ale žánry, nazývané podle specifického působení, jež mají vyvolávat, naznačují velmi svůdnou strategii, kterou bychom se mohli řídit při jejich zkoumání.

Podobně jako napínavá, dobrodružná díla se horory komponují tak, aby vzbuzovaly jistý druh afektu. Budeme předpokládat, že je to emocionální stav, jehož emoci nazývám uměleckým hororem. Můžeme tedy očekávat, že částečné vymezení hororového žánru lze dosáhnout specifikací uměleckého hororu jako emoce, kterou mají

2) Ovšemže hororovou obraznost lze nalézt ve všech dobách, včetně např. Petroniova příběhu o vlkodlakovi (*Satyrikon*), v Apuleiově příhodě se Sokratem a Aristomenem (*Zlatý osel*), ve středověkých *dances macabres* a popisech pekla, jako jsou *Vidění sv. Pavla* nebo *Dantovo Peklo*. Žánr hororu se však začal utvářet mezi druhou polovinou 18. století a první čtvrtinou století 19. jako variace na gotickou formu v Anglii (s obdobným vývojem v Německu). Přehled této tradice viz: Elisabeth M a c A n d r e w, *The Gothic Tradition*. Columbia University Press, 1979. Zdůrazňuji historičnost fenoménu, kterým se zabývám, abych se vyhnul módnímu obvinění z ahistorismu, které se dnes tak často filozofům umění předhazuje. Nenabízím transhistorický výklad, ale teorii historického žánru a jeho působení.

díla tohoto typu svou kompozicí vyvolávat. Nejde ovšem o apriorní analýzu, ale o pokus v tradici Aristotelovy Poetiky dospět k objasňujícímu zobecnění, které by se týkalo souboru děl předběžně uznaných za příbuzné.

Na první pohled se nabízí řešení rozlišovat žánr hororu od ostatních žánrů tím, že hororové romány, povídky, filmy, divadelní hry atd. se vyznačují přítomností monstra buď nadpřirozeného původu, nebo ze sci-fi zdrojů. Toto kritérium odlišuje horor od děl, která se někdy označují jako hrůzostrašné příběhy – např. Jáma a kyvadlo či Zrádné srdce E. A. Poea nebo Hitchcockův film *Psycho*. Tyto příběhy, jakkoli jsou děsivé a strašidelné, dosahují toho, že „vlasy vstávají hrůzou na hlavě“ probádáváním extrémních psychologických jevů a situací, které jsou často až příliš lidské. Obdobně lze použitím monstra nebo jiných nadpřirozených entit jako kritéria odlišit hororové příběhy od gotických radovánek typu Záhady Udolfa Ann Radcliffové, kde se zavádí podezření na bytosti z jiného světa jen proto, aby se pak vše vysvětlilo přirozeně. Ale i když připustíme, že monstrum je nutnou podmínkou hororu, nebude to podmínka dostatečná, neboť monstra zabydlují i takové typy příběhů, jako např. pohádky a mýty,³⁾ které s hororem nechceme ztotožňovat.

Ukazuje se, že to, co odlišuje hororový příběh od pouhých příběhů s monstry, jako jsou pohádky, je postoj postav, hrdinů příběhu, vůči monstrům, s nimiž přicházejí do styku. V hororových dílech považují lidé monstra, s nimiž se střetávají, za anomálie, za narušení přirozeného řádu. Naproti tomu v pohádkách jsou monstra běžnou součástí universa. Např. v pohádce O třech princeznách ze Sněžné země (The Three Princesses of Whiteland) vyděsí mládence trojhlavý trol, ale nic v pohádce nenaznačuje, že by hrdina považoval trola za neobvyklejšího než lva, kterého potkal o chvíli předtím. Stvůra jako Žvejkal (Chewbacca) ve space opeře *Hvězdné války* je prostě jedním ze správných chlapíků, naproti tomu na obludu v témže vlčím hávu budou lidské postavy ve filmech typu *Vytí* reagovat naprostým odporem. Zdá se, že v případě hororu je monstrum v našem běžném světě výjimečnou postavou, zatímco v pohádkách a jiných podobných příbězích je monstrum běžnou postavou ve výjimečném světě.

Jedním z příznaků, které odlišují pravý horor od příběhu s monstry, je tedy afektivní responze postav příběhu na monstra, s nimiž se setkávají. Třebaže jsme dosud hovořili pouze o emocích postav v hororových příbězích, je uvedená hypotéza užitečná i pro pochopení emocionálních responzí, které mají hororová díla vyvolat v divácích a čtenářích. Horor se totiž jeví jako jeden z těch žánrů, u nichž ideálně vzato emocionální responze vnímatelů probíhají souběžně s emocemi postav. Skutečně to vypadá tak, že responze postav v hororu jsou klíčem k emocionálním reakcím vnímatelů.

V románu *Drakula* (v kapitole Deník Jonathana Harkera) čteme: „Když se hrabě nade mnou sklonil a jeho ruce se mne dotkly, nedokázal jsem potlačit zachvění. Snad to bylo tím, že jeho dech páchl, ale naplnil mne tak hrozný pocit nevolnosti a hnusu, že jsem ho navzdory veškerému úsilí skrýt nemohl.“

Toto zachvění, štitivé ucuknutí při upírově doteku, tento pocit nevolnosti strukturuje naše emocionální přijetí následujícího popisu *Drakuly*: když např. padne zmínka o je-

3) Todorov by tyto příběhy zařadil pod hlavičku „zázračné“. I když jsem v této studii Todorovem ovlivněn, nevyužívám jeho kategorií a klasifikace, protože chci rozlišit v rámci kategorie nadpřirozených příběhů ty, které splňují kritéria uměleckého hororu. Viz: Tzvetan Todorov, *The Fantastic*. Cornell University Press, 1970.

ho vyčnívajících špičácích, chápeme je jako cosi, co vzbuzuje zachvění, jako něco odpudivého, páchnoucího, nikoli jako něco, čeho bychom se chtěli dotýkat nebo co bychom chtěli, aby se dotýkalo nás.

Obdobně si utváříme naši emocionální responzi podle reakcí podobných např. reakcím mladé ženy ve filmu *Noc ožvlých mrtvol*, která je obklíčena zombii a křičí, zmítá se, aby se vyhnula dotyku s nečistým, rozkládajícím se masem. Postavy hororů nám předvádějí způsob, jakým máme na monstra ve fiktivních příbězích reagovat. Předpokládá se, že naše emoce budou odrážet emoce kladných lidských postav. To neplatí pro každý žánr. Má-li pravdu Aristoteles se svým pojetím katarze, emocionální stav publika na konci hry nezdvouje emocionální stav Oidipa. Nebo když ve veselohře padne komická figurka na zadek, ztěží se raduje, zatímco my se bavíme. V hororu jsou však emoce postav a diváků zesynchronizovány, jak se snadno přesvědčíme při návštěvě kina.

Fakt, že se emocionální responze publika utváří podle emocí postav příběhu nám poskytuje užitečnou metodologickou pomůcku pro analýzu emocí, souvisejících s uměleckým hororem. Naznačuje také způsob, jak formulovat objektivní obraz emocí v hororu v protikladu k obrazu introspektivnímu. Tzn. místo toho, abychom umělecký horor charakterizovali pouze na základě vlastních subjektivních responzí, můžeme naše hypotézy, domněnky atd. založit na pozorování způsobu, jímž postavy v hororech reagují na monstra. Tzn. vycházíme-li z předpokladu, že naše emocionální responze jako členů publika jsou paralelní s responzemi postav, můžeme pak započít vytváření modelu uměleckého hororu tak, že si budeme všimnat typických emocionálních rysů, které autoři a režiséři připisují postavám ohrožovaným monstry.

Jak v hororových příbězích reagují postavy na monstra? Inu ovšem, jsou vyděšené, neboť koneckonců – monstra jsou nebezpečná. Jde ale o víc. Ve slavném románu Mary Shelleyové líčí Viktor Frankenstein své reakce na první hnutí svého výtvaru:

„Teď, když jsem dosáhl svého, krásný sen se rozplynul a mé srdce přetéká **hnusem**. Neschopen snést pohled na bytost, kterou jsem stvořil, vyřítíl jsem se z laboratoře. Spánek se vyhýbal mé neztěšitelné duši.“

Krátce poté monstrem s vytrčenýma rukama budí Viktora, který prchá před jeho dotykem. V Útoku z moře (*The Sea-Raiders*) používá H. G. Wells třetí osoby jednotného čísla ve vyprávění o reakci pana Frisona na odpudivé, lesknoucí se chapadlovité stvůry: „Byl pochopitelně zděšen, rozrušen a na nejvyšší míru rozhořčen takovými **odpornými** stvůrami, které se živí lidskou kůží.“

V Muirově Plazu (*The Reptile*) se první reakce McAndrewa na to, co považuje za značně velkého, smrtelně nebezpečného hada, líčí jako „paralyzující stisk směsici hnusu a překvapení“. Jako současnější doklad si připomeňme snovou vizi Jacka Sawyera v Talismanu autorů Kinga a Strauba:

„Jakási hrozná stvůra si přišla pro jeho matku – trpasličí obludnost s podivně posazenýma očima a hnijící, sýrovitou pokožkou. ‚Tvá matka je na pokraji smrti, Jacku, můžeš volat alelujá,‘ skřehotala obluda a Jack věděl – tak, jak víme vše o věcech ve snu – že je radioaktivní a její dotyk znamená smrt.“

Příklady tohoto druhu (kterých bychom mohli uvést bezpočet) naznačují, že afektivní responze postav na monstrozitu v hororových příbězích není jen záležitostí strachu, tj. zděšení nad hrozcícím nebezpečím, ale že hrozba je doprovázena odporem, hnusem a ošklivostí. Monstrem je tak odpudivé a zhoubné, že jeho pouhý dotek působí třesav-

ku. Což rovněž koresponduje s tendencí popisovat monstra v hororech jako nečistá, rozkládající se, hnijící, slizká atp.

Líčení vnitřních reakcí postav na monstra – ať už v první osobě, v druhé (např. Fuente-sova Aura), nebo z autorského hlediska – odpovídá v hororových příbězích jednání, které můžeme pozorovat v divadle a kině. Těsně předtím, než se monstrem zjeví publiku, často vidíme, jak se postava zachvěje odporem, neochotou uvěřit v takové znásilnění přírody. Tváře postav se křiví, v momentu ucuknutí tuhnou, často zcela neschopné pohybu. Tělem probíhají křeče, ruce se vymršťují a tisknou k tělu v obranném aktu, ale také jako výraz znechucení a odporu. Spolu se strachem z vážného fyzického ublížení jde vždy o evidentní averzi k fyzickému kontaktu s monstrem. Jak strach, tak i zhnusení se vrývají do rysů postavy. V kontextu hororového příběhu vystupují monstra jako nečistá a zvrhlá: páchnou, hnijí, rozkládají se a rozpadají, vylézají ze slizu, bahna a špíny nebo jsou vytvořena z mršin a shnilého masa, z chemických odpadů či souvisejí s hmyzem, chorobou a plazivou havětí. Nejsou jen smrtelně nebezpečná, ale při jejich spatření naskakuje husí kůže. Postavy na ně reagují nejen strachem, ale i znechucením, směsicí hrůzy a hnusu.

Dříve než se pokusíme tato zjištění zpracovat do teorie uměleckého hororu, měli bychom uvést několik poznámek o struktuře emocí.⁴⁾ Předpokládáme, že umělecký horor, umělecká hrůza, je emoce, která se zrcadlí v emocionálních responzích postav hororových děl na monstra. Dále máme za to, že umělecká hrůza je příležitostný emocionální stav, jakým je např. výbuch hněvu, spíše než emocionální stav dispoziční, jako např. závist. Příležitostný emocionální stav má jak fyzickou, tělesnou dimenzi, tak i dimenzi kognitivní. Obecně řečeno, fyzická dimenze je záležitostí pociťovaných vzruchů, enervací. Vzhledem k umělecké hrůze jsou některými z relevantních typů fyzických vzruchů např. svalové stahy, tenze, třes, schoulení, štítlivé ucuknutí, nával horkosti, paralýza, nechtěný výkřik atd.⁵⁾ Aby se člověk ocitl v určitém emocionálním stavu, musí zažít jistý průvodní fyzický vzruch. Nelze o někom říci, že se zlobí, není-li jeho negativní hodnocení osoby, která mu stojí na noze, doprovázeno určitým fyzickým stavem, jako např. „vidět rudě“.

Třebaže platí, že pro určení nějakého stavu jako stavu emocionálního musí být tento stav v korelaci s **určitým** fyzickým, tělesným vzruchem, specifický emocionální stav, v němž člověk je, není determinován druhem tělesných vzruchů, jimž podléhá. To znamená, že žádný specifický tělesný stav nepředstavuje nutnou nebo dostatečnou podmínku pro daný emocionální stav. Když mám vztek já, tuhne mi krev, zatímco když se zlobíte vy, krev se ve vás vaří. Aby nějaký emocionální stav nastal, musí přijít nějaký tělesný vzruch, i když tento emocionální stav nebude jednoznačně určen spojením s unikátním tělesným stavem nebo se souborem tělesných stavů.

Čím se pak emocionální stavy navzájem liší? Svými kognitivními prvky. Emoce zahrnují nejen tělesné vzruchy, ale také přesvědčení, přesvědčení (domněnky a víry) o vlastnostech objektů a okolnostech situací. Navíc tato přesvědčení nejsou jen faktická – např. řítí se na mne obrovský nákladník – ale i hodnotící – tento nákladník mne ohrožuje. Mám-li tedy teď strach z nákladníku, jsem v jistém fyzickém stavu – třeba mi

4) Tato studie vychází do značné míry z názoru na emoce uvedeném v knize Williama Lyonsa, *The Emotions*, Cambridge University Press, 1980.

5) Nejde o vyčerpávající seznam ani se nepředpokládá, že vyčerpávající seznam je možný.

zrosolovatěly svaly – a tento tělesný stav byl **způsoben** mým kognitivním stavem, mým přesvědčením, že nákladák míří na mě a že je nebezpečný. Mé změknutí svalů lze spojit s řadou emocionálních stavů; co způsobuje, že mým emocionálním stavem je v tomto případě strach, je mé přesvědčení. Znamená to, že jednu emoci od druhé odlišují kognitivní stavy, i když pro to, aby nějaký stav byl stavem emocionálním, musí být přítomen jistý druh tělesného vzruchu, který byl vyvolán dominantním kognitivním stavem.

Tento náhled na emoce můžeme shrnout následovně: emocionální stav je takový stav, při kterém byl nějaký fyzicky abnormální stav vzrušení zapříčiněn kognitivní konstrukcí a hodnocením vlastní subjektivní situace. To je jádro emocionálního stavu, třebaže některé emoce mohou zahrnovat vedle konstrukce a hodnocení i chtění a touhy. Při využití tohoto výkladu emocí se dostáváme do pozice, kdy můžeme naše pozorování o emocích v hororu či uměleckém hororu systematicky uspořádat. Za předpokladu, že Já jakožto člen publika jsem v analogickém emocionálním stavu, jako je stav připisovaný postavám hororu, pak zakouším příležitostnou uměleckou hrůzu z Drakuly tehdy a jen tehdy, jestliže

(1) jsem v jistém stavu abnormálního tělesného vzrušení (třes, křik, nával horka aj.), který

(2) byl způsoben (a) mou myšlenkou, že Drakula může existovat a (b) mým hodnotícím přesvědčením, že řečený Drakula je schopen mne ohrožovat tělesně (a snad i mravně) způsoby, zobrazenými v příslušném fiktivním příběhu a že (c) řečený Drakula je nečistý, kdy

(3) takové přesvědčení je doprovázené touhou vyhnout se dotyku s objekty typu Drakuly. „Drakula“ zde pochopitelně slouží jen jako heuristická pomůcka. Do tohoto vzorce lze dosadit jakékoli staré monstrum X.

K uvedené definici je třeba poznamenat, že je to hodnotící přesvědčení, které slouží primárně ke specifikaci uměleckého hororu. A navíc co je zásadní, do hry vstupují dvě hodnotící přesvědčení: monstrum je považováno za hrozné a nečisté. Kdyby bylo monstrum hodnoceno pouze jako potencionálně ohrožující, výslednou emocí by byl strach; kdyby bylo hodnoceno jako nečisté, rezultující emocí by byl odpor a znechucení. Umělecký horor, umělecká hrůza jako emoce, vyžaduje hodnocení jak z hlediska ohrožení, tak z hlediska odporu. K uvedenému je třeba podotknout, že navzdory zdánlivé přesnosti třetího kritéria – snahy vyhnout se kontaktu – musíme tuto tezi upřesnit: je častou, ale nikoli nezbytnou složkou uměleckého hororu.⁶⁾

Použití pojmu „nečistý“ v naší definici může někomu připadat jako příliš vágní. Snad některé z těchto výhrad o vágnosti zmíněného pojmu rozptýlíme poukazem na druhy

6) Náš výklad pochopitelně vychází z kognitivně hodnotící teorie emocí. Proti teoriím tohoto typu bylo předloženo množství protipříkladů. Např. se uvádí, že při tanci jsme v emocionálních stavech, které závisí spíše na rytmu a fyziologii nežli na poznání a hodnocení. Myslím si spíše, že jsme-li v nějakém emocionálním stavu při tanci, pak to musí mít co dělat s naším hodnocením situace, s naším hodnocením např. toho, co tanec oslavuje nebo symbolizuje, nebo s naším hodnocením vztahu k partnerovi nebo k větší společnosti tančících nebo diváků či našeho vztahu k doprovodným hudebníkům. Nebo může mít naše hodnocení co do činění s námi samými, s radostí, která vychází z úsudku, že tančíme dobře, nebo z přesvědčení, že jsme aktivní a pohybujeme se koordinovaně. Tzn. jsme-li při tanci v nějakém emocionálním stavu, lze tento stav přiřadit k třídě hodnotících názorů. Být prostě v rytmicky navozeném, transu podobném stavu nezaměřeném na žádný objekt se nezdá být emocionálním stavem. Ale i kdybych se v tomto případě mýlil, nepřipadá mi, že by protipříklady

objektů, které běžně způsobují standardní reakce na nečisté. To nám navíc umožní rozšířit naši teorii uměleckého hororu z oblasti definice do oblasti explanace, od analýzy aplikace konceptu uměleckého hororu k analýze jeho působení a příčin.

Ve své klasické práci *Purity and Danger* (Čistota a nebezpečí) propojuje Mary Douglas reakce na nečisté s překročením či narušením schémat kulturní kategorizace.⁷⁾

Např. ve své interpretaci zděšení Levitica vychází z hypotézy, že důvodem, proč plazivé živočichy z moře (jako např. humry) považujeme za nečisté, je, že plazení je určujícím rysem suchozemských tvorů, nikoli mořských živočichů. Jinými slovy – humr je jistým druhem kategoriální chyby, omylu, a tedy nečistý. Podobně se považuje za odporný okřídlený čtyřnohý hmyz, protože čtyři nohy jsou charakteristickým rysem pozemských zvířat, kdežto hmyz létá a je tedy obyvatelem vzdušné říše. Podle Douglasové jsou kategoriálně přechodní tvorové a objekty, kteří spadají do mezer mezi kategoriemi, kteří překračují hranice hlubinných kategorií konceptuálního schématu dané kultury, považováni za nečisté. Vhodnými kandidáty pro odpor k nečistému jsou např. výkaly, pokud vystupují dvojznačně v pojmech kategoriálních protikladů typu já/ne-já, uvnitř/vně, živé/mrtvé, stejně tak jako sliny, krev, pot, ustržené vlasy, nehty, kousky kůže aj. Douglasová poznamenává, že u kmene Lele se lidé vyhýbají letuchám (létajícím veverkám), protože nejsou schopni je jednoznačně kategoriálně zařadit, nejsou pro ně ani ptákem, ani zvířetem. Objekty mohou také vyvolávat kategoriální nejistotu díky tomu, že jsou neúplnými reprezentacemi svých tříd, jako např. hniјící a rozpadající se objekty, nebo proto, že jsou beztvaré, jako např. prach a špína.

V návaznosti na Douglasovou můžeme tedy zformulovat následující hypotézu: nějaký objekt či jsoucno jsou nečisté tehdy, jsou-li kategoriálně kontradiktorní, leží-li mezi kategoriemi, jsou-li kategoriálně neúplné nebo beztvaré.⁸⁾ Tento výčet nemusí být vyčerpávající ani není zjevné, zda se jednotlivá určení vzájemně vylučují. Pro analýzu monster žánru hororu však jistě může být užitečný. Tato monstra se totiž specializují na beztvarost, neúplnost, kategoriální přechodnost a rozpornost. Krátký přehled naší argumentaci podpoří.

Mnoho monster v hororovém žánru je kategoriálně přechodných a/nebo kontradiktorních na základě toho, že jsou jak živá, tak i mrtvá: duchové, zombie, mumie, upíři,

uvedeného typu dokazovaly, že neexistují kognitivně hodnotící emocionální stavy. A trvám samozřejmě na tom, že horor, hrůza, mezi ně patří.

Tento způsob uvažování však provokuje k námitce, že šok, podobně jako údajné emoce při tanci vyvolané rytmem, je nehodnotící emocí a že horor a umělecká hrůza ve skutečnosti patří k témuž druhu emocí jako šok. Nechci popírat, že šok jde ruku v ruce s uměleckou hrůzou, zejména ve filmu a na divadle. Těsně předtím, než se zjeví monstrum, hudba náhle zesílí, nebo přijde překvapivý, alarmující zvuk, nebo jsme svědky neočekávaného, rychlého hnutí, pohybu vycházejícího „odnikud“. Poskočíme na sedadle a někdo dokonce vyjekne. Když pak rozeznáme monstrum, vyjeknutí ze šoku se rozšíří na výkřik hrůzy. Jde o dobře známou taktiku strašení. Horor však nemůžeme redukovat na tento druh šoku. Tutéž techniku nacházíme rovněž v detektivkách a thrillerech, kde nepocítujeme hrůzu z profesioálního střelce, který náhle vystoupí ze tmy. Tento typ šoku mi nepřipadá vůbec jako emoce, ale spíše jako jistý druh reflexu, který se často spojuje s navozením umělecké hrůzy u mistrů řemesla monstrózních podívaných. V každém případě však musíme zdůraznit, že člověk může zažívat umělecký horor, aniž by byl šokovaný ve smyslu šoku jako reflexu.

7) Mary D o u g l a s , *Purity and Danger*. London, 1966.

8) Zdůrazňuji zde pojmy „objekt“ a „entita“, abych vyloučil možnost uvedení některých protipříkladů. Kategoriální omyly a logické paradoxy, i když snad mohou děsit filozofy, nepovažujeme běžně za nečisté. Ale nepatří také do oblasti „objektů a entit“. Pro účely analýzy uměleckého hororu je oblast objektů, které se posuzují z hlediska nečistoty, oblastí jsoucen, bytostí.

Frankensteinovo monstrum, poutník Melmoth atd. Blízkými příbuznými těchto monster jsou entity, které slučují oživené a neživé: zakleté domy s vlastní zlou vůlí, roboti a např. automobil v Kingově románu Christine.

Řada monster dále směšuje různé živočišné druhy: draci, vlkodlaci, humanoidní hmyz, humanoidní plazy.⁹⁾ Stvořa v klasickém snímku Howarda Hawkse *Věc* je inteligentní, dvounohá, krev sající mrkev. Skutečně, časté používání zájmen „to“ a „ta“ (mn. č.) v souvislosti s monstry naznačuje, že tato stvoření nejsou klasifikovatelná podle našich standardních, běžných kategorií.

Démonem posedlé postavy obsahují typicky směs nejméně dvou kategoriálně odlišných individuí, posedlého (posedlou) a posedávajícího, což je obvykle démon, který je často považován za kategoriálně hraniční postavu (např. kozlí bůh). Stevensonovou nejslavnější stvořou jsou dva muži v jednom, Jekyll a Hyde, zatímco monstrum dr. Frankensteinova je složeno z několika lidí.¹⁰⁾

Také kategoriální neúplnost je běžným rysem hororových monster: duchové a zobmie (oživené mrtvoly) se často objevují bez očí, rukou, nohou nebo kůže nebo jsou ve stadiu pokročilého rozkladu. V podobném duchu jsou často velmi vhodnými monstry oddělené části těla, jako např. uťaté hlavy a zejména uťaté ruce – viz Maupassantova novela *Ruka* či *Svrašťelá ruka* od téhož autora, Příběh o duchu ruky Sheridana Le Fanu, Goldingovo *Volání ruky*, *Hnědá ruka* A. C. Doylea, Nervalova *Začarovaná ruka*, Dreiserova *Ruka*, Harveyova *Pětiprstá nestvořa* aj. Četnost, s níž se stále znovu objevují monstra mlžná či rosolovitá potvrzuje představu o beztvarosti hrozivé nečistoty. Vedle toho styl některých hororových spisovatelů, jako např. Lovecrafta či Strauba, zanechává dojem beztvarosti svými neurčitými, sugestivními a občas jen skicovitými popisy.¹¹⁾ A ovšem že některá monstra, jako např. štír dosti velký na to, aby pozřel celé Mexiko City, jsou zvětšeninami tvorů a plazivých živočichů, kteří jsou již předem považováni za nečisté a kategoriálně přechodné v skupinovém chápání dané kultury.

Některá z pozorování, jež provedla Douglasová, pak mohou napomoci k odstranění určité vágnosti pasáže o nečistotě v naší definici uměleckého hororu. Lze je použít pro doplnění paradigmatických příkladů k naší aplikaci zmíněné pasáže a jako hrubé vodítko pro vymezení nečistoty, totiž jako kategoriálního přesahu, překročení. Dále, teorii nečistoty M. Douglasové mohou badatelé využít k určení některých specifických rysů monster v hororových příbězích. Tzn. je-li dáno monstrum, může se badatel ptát, v jakém smyslu je monstrum kategoriálně rozporné (ve smyslu Douglasové), mezikategoriální, neúplné a/nebo beztvaré. Navíc tyto rysy umožňují objasnit rozhodující část kauzálního pozadí reakce na nečisté, která se podílí na vyvolávání emocí umělecké hrůzy. Jsou součástí toho, co tuto emoci spouští. Neznamená to, že bychom si uvědomovali, že je Drakula, mimo jiné, kategoriálně nezařaditelný a že následně, po tomto uvědomění, reagujeme stavem umělecké hrůzy. Je to spíše tak, že fakt kategoriální me-

9) Sibylle Ruppertová kombinuje ve svých kresbách uhlem různé živočišné druhy jako např. v *The Third Sex*, viz rovněž Lucas Samaras a jeho *Foto-transformace*. Dílo H. R. Gigeru slučuje nejen kategoriální protipóly organického a mechanického, ale také kategorie vnitřku a vnějšku.

10) Typologie kombinační struktury hororové obraznosti a metafory, založená na pojmech fúze a štěpení, viz: N. C a r r o l l, *Nightmare and the Horror Film*.

11) Malby F. Bacona, třebaže podle naší teorie nejsou striktně vzato hororovými obrazy, velmi často evokují pocit hrůzy, neboť reprezentují mnohdy prakticky **beztvaré** hromady lidského masa. Např. jeho *Lying Figure with a Hypodermic Syringe*.

zery v klasifikaci monstra X v nás vyvolává pocit nečistoty, aniž bychom si byli vědomi, co ho způsobilo.

Navíc důraz, který Douglasová klade na kategoriální schémata při analýze nečistoty naznačuje způsob, jak vysvětlit setrvávající způsob označování našich nečistých monster jako „nepřirozených“. Jsou nepřirozená vzhledem ke konceptuálnímu schématu přírody dané kultury. Do tohoto schématu se monstra nehodí, narušují ho. Monstra nás tedy neohrožují jen fyzicky, ale i kognitivně, jsou hrozbou a ohrožením sdíleného poznání a systému znalostí.¹²⁾

Otázka, která nevyhnutelně vyvstává při zkoumání takového fenoménu jako je umělecký horor, zní: proč se lidé děsí fikce? Jednu z možných odpovědí nabízí **teorie iluze**:

Když vidí diváci na plátně Drakulu, doslova a do písmene věří, že je před nimi, když útočí na nevinnou dívku nebo se mění v netopýra. Tato hypotéza se však zdá poněkud nepravděpodobná, neboť publikum se nechová tak, jak by se chovalo, kdyby věřilo, že Drakula je v kině nebo někde poblíž skutečně přítomen. Kdyby tomu diváci skutečně věřili, vzali by nohy na ramena nebo alespoň sáhli po růženci.

Alternativním přístupem je **teorie předstírání**. Toto pojetí uznává, že lidé ví, že Drakula neexistuje, že je fiktivní a vysvětluje naši responzi na základě předstírání. Ve skutečnosti se nebojíme doopravdy, protože víme, že Drakula neexistuje, ale své zděšení předstíráme.¹³⁾ Potíž s tímto typem přístupu je však navzdory tomu, jak vypadá důmyslně, v tom, že neodpovídá reálnému popisu celé situace. Jsem-li umělecky vyděšen Drakulou, jsem ve skutečném, autentickém emocionálním stavu, nikoli ve stavu předstíraném.

Potřebujeme cosi mezi teorií iluze a teorií předstírání, něco co neodsuzuje publikum k víře v Drakulu, ale ponechává diváky ve stavu pravé, nefalšované emoce. Takovou alternativou by mohla být **teorie myšleného**. Tzn. tvrzení, že jsme umělecky vyděšeni Drakulou, znamená, že jsme vyděšeni pomyšlením na Drakulu, ale myšlenka na takovou možnou bytost nás nenutí věřit v její existenci. V případě myšlenky na Drakulu věc (bytost), která mě umělecky děsí, není aktem mého pomyšlení na Drakulu, ale obsahem myšlenky, totiž že Drakula, bytost hroživá a nečistá, takových a takových dimenzí, by mohla existovat a provádět příslušně hrozné činy. Není nutné přepokládat, že jsem si v reflexi vědom obsahu své myšlenky. Drakula se prezentuje na plátně a jsem umělecky vyděšen představou, vyhlídkou na to, že by taková bytost mohla existovat a provádět to, co provádí. Jelikož je to pouhé pomyšlení nebo výhled, představa Drakuly, které mě děsí, neuteču z kina, ani se nebudu bát tak, jak bych se bál, kdybych věřil, že skutečný upír je jen pár sedadel přede mnou. Zdá se být nesporným faktem, že můžeme být vyděšeni myšlenkou, pomyšlením na situaci, která neodpovídá, není v souladu s naším reálným světem. Člověk se může polekat při představě nebo pomyšlení, že americká armáda přepadne Střední Ameriku. Odvolávání se na myšlenky a představy může pro někoho představovat vážné filozofické problémy, ale v otázce uměleckého

12) Uvažujeme-li výchozí distinkci této studie, nabízí se otázka, proč monstra v pohádkách nevyvolávají hrůzu, ať už v lidských postavách, s nimiž se setkávají, nebo ve čtenářích. Zcela jistě tato monstra narušují kategorie. Moje prozatímní odpověď se opírá o postřeh, že pohádky běžně a typicky začínají konvenčními obraty typu „Bylo, nebylo...“, „Byl jednou jeden...“ atp. Tyto obraty fungují pravděpodobně tak, že příběh se jimi situuje mimo pravidla **převládajících** kategoriálních schémat.

13) Viz Kendall W a l t o n, *Fearing Fictions*. „Journal of Philosophy” 75, 1978.

hororu se naše závislost na myšlenkách zdá být hmatatelnější nežli postulování předstíraných emocí či víry publika v upíry.

Teorie uměleckého hororu uvedená výše nebyla vyvozena z nějakého souboru hlubších principů. Způsob, jak ji ověřit, je vzít definici a částečnou, dílčí typologii struktur, které způsobují pocit nečistoty, a sledovat, lze-li je použít pro výklad našich reakcí na monstra, pro hororová díla typická. V mém vlastním výzkumu, který ovšem nebyl systematický, se tyto hypotézy ukázaly jako slibné. Navíc se zdají být vhodnými kandidáty na preciznější propracování ve směrech, v nichž sám nejsem specialista.

Jistou boční podporu pro svou teorii uměleckého hororu jsem našel v tom, že mi umožnila zformulovat zajímavé odpovědi na další a odlišně kladené otázky, týkající se žánru hororu, a že připravila cestu pro úvahy v neočekávaných směrech. Znamená to, že tato teorie skýtá bázi a východisko pro pokračující, vysoce koherentní výzkumný program. Před úplným závěrem zmíním tedy některé explanační „okrajové výhody“ této teorie v naději, že posílí její přitažlivost.

(1) Pozoruhodným faktem o hororových stvůrách je, že velmi často jako by neměly dost síly na to, aby se před nimi dospělý člověk třásl strachy. Třaslavé zombie či uřatá ruka vypadají jako sotva schopné sebrat dost síly na to, aby přemohly zdravého šestiletého hochy. Přesto se prezentují jako nezastavitelné a zdá se, že psychologicky to publikum akceptuje. Tento fakt bychom mohli vysvětlit poukazem k tvrzení Douglasové, že kulturně nečisté objekty se obecně považují za nosiče magických sil a v důsledku toho se často používají v rituálech. Monstra pak obecně mohou být obdařena hrozivými (magickými) silami díky své nečistotě.

(2) Hororové příběhy mají za své téma především poznání. Nejfrekventovanějšími fabulemi v hororu je fabule Odhalení a fabule Překročení.¹⁴⁾ V zápletky s „odhalením“ přichází monstrum, které nikdo nezná, o němž nikdo nemá ponětí, a začíná svou zlou práci. Protagonista či skupina protagonistů postupně zjišťují, že monstrum je zodpovědné za všechna dosud nevysvětlená úmrtí. Když však protagonisté tuto informaci oznámí úřadům, úřady odmítnou připustit samu existenci monstra. Tato fabule oslavuje existenci jsoucen, ležících za hranicemi běžného poznání.

Fabule Překračovatele, jejímiž pregnantními případy jsou Frankenstein a Dr. Jekyll a pan Hyde, předvádí ústřední postavu, která se zcela oddala pátrání po zapovězeném, skrytém vědění. Jakmile vědec, alchymista, kněz atd. dospěje k tomuto zakázanému poznání – např. oživí mrtvolu -, nevypočitatelná, zlovolná moc se uvolní a následná destrukce je látkou příběhu. Zatímco hrdinové ve fabuli Odhalení musí překročit hranice běžného poznání, překračovatelé jsou varováni, aby tak nečinili. Obě hlavní fabule žánru hororu považují běžné poznání za svou základní *donée* a zkoumají ji, i když s odlišnými tematickými účinky. To ovšem skvěle koresponduje s teorií, která považuje kognitivní hrozbu za hlavní faktor ve vyvolávání umělecké hrůzy.

(3) Geografie hororových příběhů často situuje původ monster do oblastí, jako jsou ztracené pevniny a vesmírný prostor. Případně nestvůra přichází z hlubin moře či země. Znamená to, že monstra jsou obyvateli míst ležících mimo lidský svět nebo pro tento svět neznámá. Pocházejí také z periferních, skrytých nebo opuštěných míst: hřbitovů, stok či starých domů. Znamená to, že patří do prostředí, která běžný sociální život nezná nebo která leží mimo něj. Vzhledem k výše uvedené teorii hororu jsme

14) Tyto fabule jsem podrobně popsal ve svém článku *Nightmare and the Horror Film*.

v pokušení interpretovat geografii hororu jako symbolickou specifikaci názoru, že to, co děsí, leží **vně** kulturních kategorií, a je tedy nutně neznámé.

(4) Závěrem – začali jsme postřehem, že jsme v samém centru období, ve kterém je umělecký horor jednou z hlavních metod či prostředků masové estetické stimulace. Bylo by tedy zajímavé vědět, zdali naše teorie uměleckého hororu může napomoci zodpovězení otázky, proč je v současnosti fascinace hororem tak neuhasitelná.

Zaujmeme-li pozici katedrového sociologa, všimneme si, že současná perioda uměleckého hororu a jeho obliby zhruba odpovídá období, které řada lidí označuje jako postmodernismus. Zastánci postmodernismu toto období oslavují jako triumf antisencialismu a údajným uvědoměním, uznáním faktu, že naše koncepty nelze ovládat a spoutat nějakými kritérii.¹⁵⁾ Vůdčí zásadou je dekonstrukce.

Mnozí však mohou, tak jako já, zpochybňovat filozofické požadavky a záměry poststrukturalistů. Přesto lze v jejich popírání a odmítání kritérií zachytit ducha doby. Postmoderní rétorika může odrážet – spíše jako sociální výraz než jako přesvědčivá filozofie – soudobou zkušenost kolapsu konceptuálních jistot či vhodněji řečeno, očekávání Pax Americana. V tomto ohledu může být soudobá převaha hororového žánru masovou lidovou expresí téže úzkosti týkající se kritérií, která poutá pozornost esoteričtějších forem postmodernismu. Neboť jak naše teorie naznačuje, umělecký horor je zábava, založená na přemísťování kulturních kritérií prostřednictvím kategoriálních kontradikcí, mezer atd. Tedy – naše teorie nám umožňuje interpretovat soudobou periodu hororu jako esoterickou variantu postmoderního pocitu, že naše konceptuální rámce jsou momentálně povážlivě nestabilní.

Přeložil Vlastimil Zuska

Přeloženo z anglického originálu: Noël Carroll, *The Nature of Horror*. „The Journal of Aesthetics and Art criticism“ 1987, č. 1, s. 51 – 59.

Redakce děkuje Noëlu Carrollovi i vydavateli The Journal of Aesthetics and Art Criticism, tj. The American Society for Aesthetics, že se zřekli obvyklého honoráře za otištění překladu studie.

Citované filmy:

Hvězdné války (Star Wars; George Lucas, 1977), *Noc ožvlých mrtvol* (Night of the Living Dead; George A. Romero, 1968), *Příběhy z temnot* (Tales from the Dark Side, TV), *Psycho* (Psycho; Alfred Hitchcock, 1960), *Věc* (The Thing; Howard Hawks – Christian Nyby, 1951), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *Vytí* (The Howling; Joe Dante, 1981).

15) Jean-François Lyotard - Jean-Loup Thébaud, *Just Gaming*. University of Minnesota Press 1985.

Články

„JSEM NEVINEN“:
SÜSS, HARLAN, ČÁP A JINÍ

Helena Krejčová

„Ich bin unschuldig“, křičí žid Süss ve filmu Veita Harlana, když ho v kleci vytahují na šibenici. „Ich bin unschuldig“, tvrdil a dokazoval Veit Harlan před soudem v Hamburku, když byl obžalován hlavně, ale nikoli pouze, za natočení tohoto filmu. Vyjádřil to slovy: „... a proto stojím zde před svými soudci s dobrým svědomím, ačkoli mým vlastním soudcem je jediné moje vlastní svědomí.“¹⁾ „Jsem nevinný“, tvrdil a dokázal František Čáp před vyšetřující komisí, když byl obžalován hlavně, ale nejen, za film *Jan Cimburá*. Nevinní jistě byli i čeští novináři, kteří film *Žid Süss* recenzovali, ale psali také štvavé protizidovské články, v nichž požadovali, aby česká veřejnost, poučena filmem, vyvodila důsledky vůči židům. Texty, které by často mohl otisknout i Stürmer Julia Streichera.

Jedním z mála těch, kdo zřejmě od počátku vinu cítili, byl Ferdinand Marian, představitel Süsse; v jeho případě soud během přelíčení s Harlanem mohl konstatovat, že je nevinný.

Řešení problémů viny a nevin, otázek svědomí, vrhají světlo na osudy a postoje jednotlivců, ale i na smýšlení poválečné společnosti, která, zejména v Německu, byla unavena dlouhotrvajícím prováděním denacifikace. Svědčí navíc o tom, že procesy s některými umělci, miláčky obecnosti, nebyly příliš vítány. Toto tvrzení dokládají i slova herce Gustava Fröhliche, která pronesl během procesu s Harlanem: „A přece musím zde říci, co bylo. Moje svědomí mne k tomu pohání a snad také proto, že dnes je znovu zapotřebí odvahy prohlásit: Nebyl jsem nikdy nacista. ... Ano, to musím přiznat – a co teď říkám, týká se mnoha Němců – my všichni byli tehdy infikováni, nebralo se to všechno tak vážně. Bohužel, je dnes situace znovu taková.“²⁾

Čtenáře, který pročítá poválečné Věstníky Rady židovských náboženských obcí v Praze, musí nutně napadnout otázka, proč právě Veitu Harlanovi a jeho procesu byla věnována tak značná pozornost? V letech 1948 – 1949 se causou Harlan na jeho stránkách zabývalo mnoho zpráv i článků a je zde poměrně podrobně dokumentováno i samotné soudní řízení. Takto zevrubně tu byly zachyceny jen ještě dva procesy – s Karlem Rahmem, velitelem Terezína, a s buchenwaldskou dozorkyní Elsou Kochovou.

O proces s Veitem Harlanem se po válce zajímali přeživší evropští židé všeobecně, neboť z trojlístku antisemitských filmů, které byly v Německu natočeny a uvedeny do kin

1) Dr. I. [Rudolf Iltis], *Veit Harlan sehrál novou úlohu*. „Věstník židovské obce náboženské v Praze“ (dále jen „Věstník“) 11, 1949, č. 13 (1. 4.), s. 151.

2) Dr. I., *Veit Harlan před soudem*. „Věstník“ 11, 1949, č. 17 (29. 4.), s. 191.

v roce 1940,³⁾ byl v nacistické propagandě nejlépe využitelný a zneužitelný právě *Žid Süß*. Film natočený s profesionálním umem, bravurou, ve svých vypjatých scénách působil na nejnižší pudy obecnosti a vyvolával odpor a nenávist k židovské pospolitosti jako celku. Dokonale navozoval protižidovskou atmosféru ve společnosti, která byla takto „lépe“ připravena na „konečné řešení“.

Čeští židé však měli ke sledování procesu ještě jeden další důvod. Scény filmu s židovským komparesem byly totiž natočeny v Praze. Když se před procesem v roce 1949 Harlan dvakrát obrátil písemně také na Liona Feuchtwangera, zmiňoval tuto skutečnost s tím, že je-li vinen on, jsou jako aktéři filmu vinni i pražští židé.⁴⁾ Ve Věstníku účast pražských židů při natáčení filmu potvrzuje i Rudolf Iltis: „Jisto je, že větší počet židovských statistů se zúčastnil natáčení filmu, a to na přímý příkaz nadřízeného úřadu, Zentralstelle für jüdische Auswanderung, řízenou příslušníky SD.“⁵⁾

„Řekni mu pravdu, víš, tu druhou pravdu, tu pravdu podle našeho způsobu,“ říká Süß rabbi Loewovi, když ho přemlouvá, aby věstil vévodovi. Tato slova jsou však zároveň vyjádřením toho, jak pracovala goebbelsovská propaganda i jak v jejích intencích prezentoval židovskou tematiku samotný Veit Harlan.

Žid Süß je film o nenápadném, ale o to intenzivnějším a nakonec zdrcujícím ovládnutí „židuprostého“ Württemberska ve třicátých letech 18. století židovskou pospolitostí. O jejím náporu zprvu na hospodářský a později i společenský a politický život křesťanské (= árijské) společnosti. Ke své invazi používají židé „typicky židovských“ vlastností a postupů, tj. finančnícké obratnosti, lži, vychytralé devótní přizpůsobivosti, spikleneckých metod, vedoucích nakonec až k uchopení moci. Film ukazuje, jak se židé na cestě za vzestupem neštítí ničeho, ani prznění nevinných křesťanských žen. Ale je zároveň návodem, jak se s židy vyrovnat. A právě „mravní“ vyznění filmu bylo náležitě využíváno německou propagandou, jak o tom svědčí dobový tisk. Je zde na místě podotknout, že i tisk český.

Roku 1948 se případem Veita Harlana zabýval denacifikační senát a Ústřední výbor pro vyřazování nacistů v Hamburku jako zvláštní odvolací komise. Harlan byl osvobozen a získal osvědčení, že je „nezatížen“. Proti tomuto rozhodnutí protestovaly německý Svaz bývalých politických vězňů a Svaz rasově pronásledovaných a podaly proti rozsudku odvolání. Po zhlédnutí filmu *Žid Süß* nabylo Státní zastupitelství v Hamburku přesvědčení, že se Harlan tímto filmem dopustil zločinu proti lidskosti.

K procesu proti Veitu Harlanovi došlo v polovině března 1949. Trval šest týdnů, odehrával se v Hamburku, s výjimkou dvou dnů, kdy byli někteří svědci vyslýcháni v Berlíně. Státní žalobce dr. Kramer zahájil proces obžalobou, která Harlana vinila

3) *Rothschildové* Ericha Waschneka, *Žid Süß* Veita Harlana a *Věčný žid* Fritze Hipplera.

4) „Jestli vina, že jsme byli zbabělci, se nás dotýká – a je jisto, že se nás částečně dotýká právem – pak byste svou odpověď měli řídit i na adresu těch, jejichž jménem mluvíte a bojujete: tedy na adresu rabína, jenž nás poučoval o rituálu ve Staronové synagoze v Praze, na adresu kantorů, kteří při natáčení filmu v synagoze zpívali. Bez nich bychom přece byli nemohli film ani natočit! V roce 1939 pražští židé nebyli v žádném koncentračním táboře a nebyli nikterak omezeni ve své osobní svobodě. Sta a sta židů se zúčastnilo filmování ze strachu, že jinak budou zavřeni. Chápu jejich strach, ale co se jim mohlo stát? Nic víc, než co se mohlo stát mně, kdybych se býval zdráhal splnit rozkaz Goebelsův... Jsem dalek toho, obviňovat tyto ubohé lidi, jestliže však tvůrci tohoto filmu jsou Vámi veřejně pranýřováni, pak smím já jejich jménem říci: stejnou spravedlnost pro všechny!“ Z Harlanova dopisu Feuchtwangerovi citujeme dle: Dr. Iltis, *Veit Harlan očistěn čili je film „Žid Süß“ filosemitské dílo?* „Věstník“ 10, 1948, č. 11 (12. 3.), s. 123.

5) Tamtéž.

ze zločinu proti lidskosti podle zákona Kontrolní rady č. 10, dále z falšování historických skutečností, z nactiutrhání a z urážky na cti. V obžalobě bylo mimo jiné konstatováno: „Film »Žid Süß« byl na radu dr. Goebbelse vyroben Veitem Harlanem a postaven vědomě a úmyslně do služeb persekuce židů.“⁶⁾

Během procesu svědčila řada svědků, mezi nimi mnoho filmových pracovníků (např. Eugen Klöpfer, Peter Paul Brauer, Fritz Hippler, Wolfgang Liebeneiner, Alfred Teichs, Alfred Greven, Kristina Söderbaumová, Erich Engels, Gustav Fröhlich, Franz Schafheitlin, Hans Nielsen a jiní), kteří se vesměs, až na Alfreda Grevena a Gustava Fröhliche, ze všech sil snažili Harlanovi pomoci, či alespoň mu nepřítížit. Někteří z nich, např. Peter Paul Brauer a Fritz Hippler, byli sami odsouzeni.⁷⁾ Jako svědkyně byly také povolány vdovy po dvou německých hercích, Ferdinandu Marianovi a Hansi Mayer Hannovi. Předvolaná svědkyně Lída Baarová se k soudu nedostavila, ale své obhajoby Veita Harlana se nakonec zhostila „se ctí“. Ve svých vzpomínkách⁸⁾ se jej snaží, podobně jako mnozí jiní herci během procesu, obhájit a očistit. Svědčí to jen o tom, jak viděla problém pouze osobně, prizmatem vlastních válečných a poválečných zkušeností. V procesu také svědčilo několik židů, ale i vojáci, studenti a příslušníci Hitlerjugend.

V průběhu soudního líčení se posuzoval široký komplex otázek: Harlanovo sepětí s nacismem, otázky možnosti přijetí či nepřijetí spolupráce na filmu, zásahy do původního scénáře, otázky hereckého obsazení, dopad filmu na společnost a jeho využití v nacistické propagandě, vliv filmu na osudy židovské společnosti. Pojítkem všech těchto problémů byl sám Harlan – jako člověk, i jako umělec.

Film, jehož scénář v roce 1939 napsali Eberhard Wolfgang Möller a Ludvig Metzger, měl původně režírovat Peter Paul Brauer, v roce 1939 vedoucí produkce Terra-Filmu. Při procesu vyšlo najevo, že Brauer sice velmi toužil film natočit, aby si získal zásluhy, ale zároveň tvrdil, že považoval za naprosto nesprávné film tohoto druhu realizovat: „Bylo nám jasné, že tento film ve Třetí říši natočit nesmíme, protože jinak než antisemitsky dopadnout nemohl.“⁹⁾ Uváděl také, že se snažil vyhnat vyšší nákladů do nesmyslných poloh a tak realizaci filmu znemožnit.

Je zřejmé, že Veit Harlan vyhovoval Goebbelsovým představám o vyznění filmu daleko lépe. Sám připustil, že Goebbels ho považoval za jediného režiséra, který je schopen ovládat dav.¹⁰⁾ Nezapřel, že on sám byl vždy velmi ambiciózní (což dokládala i četná svědectví během procesu) a že toužil vyniknout. Právě jako oficiální Goebbelsovův režisér

6) „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

7) Peter Paul Brauer, do roku 1943 člen Předsednictva říšské filmové komory, byl odsouzen podmíněčně především za to, že Goebbelsovi udal Hanse Rühmanna. V době, kdy byl souzen, zastával vedoucí místo v bavorském Úřadu pro správu majetku a pro restituci. (Srov.: *Bez komentáře*. „Věstník“ 10, 1948, č. 19 (7. 5.), s. 228.)

Fritz Hippler, bývalý Reichsfilmintendant a Obersturmführer SS, byl odsouzen k pokutě 5 000 marek – mimo jiné za film *Věčný Žid*. (Srov.: *Novinky z filmového světa*. „Věstník“ 10, 1948, č. 46 (12. 11.), s. 509.)

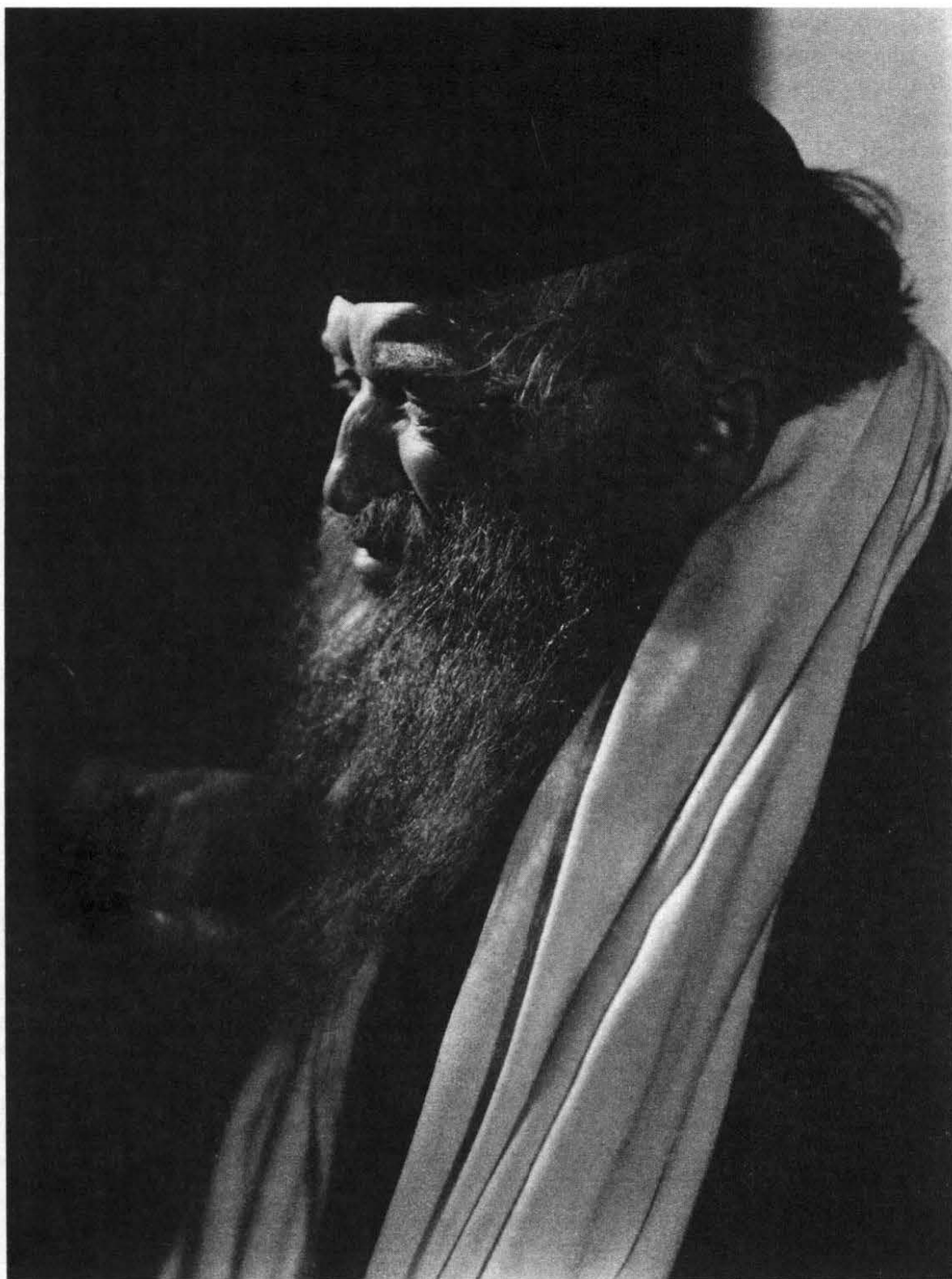
8) Lída Baarová, *Útěky*. Toronto 1983, s. 88 – 89, 137, 158, 164, 228.

9) Dr. I., *Veit Harlan nebo dr. Max Joseph Goebbels?* „Věstník“ 11, 1949, č. 15 – 16 (15. 4.), s. 173; dále srov. „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

10) Srov. „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151. V této souvislosti stojí za povšimnutí charakteristika Harlanova stylu od Josefa Brože: „Harlanův režijní styl má sklon k pathosu a křečovitosti, ve vrcholných dramatických scénách dokonce i k hysterii...“ J. B r o ů z, *Dva póly berlínského režijního slohu*. „Kinorevue“ 6, 1940, č. 27 (21. 2.), s. 36.



*Dvě z šesti židovských postav ztělesněných Wernerem Kraußem ve filmu
Veita Harlana Žid Süß: Süßův tajemník Lewi...*



...a zázračný rabín Loew.

(byl i jeho domácím přítelem) měl pro svou tvorbu víceméně neomezené možnosti. Také to v mnoha rozhovorech zdůrazňoval.¹¹⁾

Před soudem se netajil dvěma skutečnostmi, které pro něj byly mocným impulsem pro převzetí filmu. Šlo jednak o otázku finanční. Vydělával sice v té době průměrně 200 000 ŘM ročně, ale vedl nákladný život, a jak u soudu tvrdil, nebyl na tom tak, aby mohl několik let žít z hotovosti.¹²⁾ O financování filmařských kruhů i o tom, jak podstatný vliv na nadšenou účast v nacistické kinematografii měly peníze, svědčil i Alfred Greven, šéf produkce společností Terra a Ufa.¹³⁾

Druhým závažným důvodem byl Harlanův vztah k nacismu. Zcela vědomě natáčel své filmy v duchu nacistické propagandy, neboť byl přesvědčen, že má v umění své opodstatnění. „Nebyl jsem nacista, ovšem nebyl jsem také odpůrcem nacismu.“¹⁴⁾ U soudu v tomto smyslu vypovídali novinářka Charlotta Köhnová-Behrensová, která uveřejnila s Harlanem rozhovor ve *Völkischer Beobachter* pod titulkem „Němečtí umělci našli cestu k národnímu socialismu“,¹⁵⁾ a dále herec Gustav Fröhlich, který se zúčastnil natáčení bitevní scény pro Harlanův film *Velký král*, v níž účinkovalo několik tisíc vojáků jako kompars. Harlan při této příležitosti měl pronést projev, „který končil díkůvzdáním milovanému vůdci a trojnásobným hromovým Sieg Heil!“¹⁶⁾

Koneckonců byly v rámci dokazování Harlanova úzkého vztahu k nacismu před soudem čteny i jeho dopisy, ve kterých leckdy denuncioval i své známé.¹⁷⁾ „V této době nechci nic zameškati, co by mohlo pomoci našemu vůdci,“ píše 2. 4. 1940. Filmem *Žid Süß*, který v té době točil, tato slova skutečně potvrdil.

Dalším okruhem otázek, které souvisely s realizací filmu, byl problém scénáře a Harlanových zásahů do něj. Na otázku, co vlastně změnil na scénáři, odpověděl: „Jeho hnusné pojetí.“ Ale u soudu se ukázalo, že scény, které vrcholně vyhovovaly Goebbelsovým intencím, připsal do původního scénáře Harlan sám. V jiné souvislosti o tomto problému tvrdí: „Umělec, který chce být historicky pravdivý, nesmí za žádnou cenu měnit historii a ukazovat ji zkresleně nebo nepravdivě. Proto jsem i před psaním svého scénáře pro »Žida Süsse« prostudoval všechny historické prameny, zejména i soudní

11) „Prací v německé kinematografii je Veit Harlan dokonale uspokojen. Pracuje jako režisér s naprostou uměleckou volností, nejsou ve své umělecké působnosti ničím omezen a máje k dispozici technicky znamenitě vybavené německé filmové ateliéry. Může realizovati všechny své režijní představy, přičemž není omezován ani nedostatkem času, ani omezením výrobních nákladů. Jeho práce je také příslušnými kruhy plně hodnocena a oceňována.“ Dr. B. Rádl, *S Veitem Harlanem ve stínu kopule sv. Mikuláše*. „Kinorevue“ 6, 1940, č. 50 (31. 7.), s. 405. Článek je z doby, kdy Harlan natáčel v Praze scény pro *Žida Süsse*.

12) „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

13) „Prvním režisérem filmu se určil Peter Paul Brauer sám. Chtěl si získat zásluhu. To chtěli mnozí jiní také. Existovaly totiž tyhle krásné daněproště vánoční šeky, takhle kolem 20 000 ŘM a to si můžete mysliti, ty byly každému vítány. 99% všech herců se tady setsakramentsky snažilo je dostat a chtělo se pánům zalíbit. Jestliže se zde mluví něco jiného, tak je to úmyslně vyslovená nepravda. [...] Samozřejmě mohl se bránit [Harlan], a to s úspěchem, ovšem s rizikem, že se octne v hospodářských nesnázích. [...] Jednak nedělal bych film, jenž přináší lidem smrt, a pak jsem skromný člověk. Nekoupil jsem si vilu, kdežto Harlan měl velké závazky.“ „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

14) „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

15) Dr. Iltis, *Je Veit Harlan vinen?* „Věstník“ 11, 1949, č. 18 (6. 5.), s. 205.

16) Tamtéž.

17) Např. v dopisu z roku 1934 říšskému filmovému intendantovi: „Vím, co znamená nacionálněsociální revoluce pro lidové divadlo.“ O Gustavu Fröhlichovi napsal: „Fröhlichův postoj je pobuřující, je to neněmecký chlap; myslím, že by bylo nejlepší, kdyby se stal frontovým vojákem a naučil se tak kázni.“ „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

spisy Süssova procesu, abych se nikde neodchýlil od pravdy.¹⁸⁾ Ke změnám ve scénáři vedla i Harlanova cesta do Polska, kde studoval zvyky ortodoxních židů, jejich ritus a způsob jejich života v ghettu. Na základě této cesty vznikla např. scéna oslav svátku Purim, podle Harlana svátku vítězství židů nad árijci, svátku porobení křesťanů.¹⁹⁾ Harlanem připsaná byla i scéna mučení křesťanů a scéna zprznění Dorothey.

S převzetím režie a změnami scénáře úzce souviselo i herecké obsazení filmu. V podstatě všichni herci odpovídali Harlanovu krédu, že „herec, který chce zaujmout a získat srdce diváků, nesmí mluvit a růst jenom z momentálního pocitu, nýbrž že musí být nehlouběji přesvědčen o každém slově, které pronáší“.²⁰⁾ S účinkováním Wenera Krauße ve filmu nebyly žádné potíže, naopak Krauß své role přijal s nadšením.²¹⁾ Jisté těžkosti nastaly s obsazením role konzulenta Sturma, kterou několik herců, např. Emil Jannings nebo Willi Forst, odmítlo přijmout. Nakonec úlohu převzal Eugen Klöpfer. Skutečně největší problémy měl ovšem Harlan, ale dokonce i Goebbels, s obsazením role titulní. „Rytíř smutné postavy“ Ferdinand Marian na filmu participovat nechtěl a udělal všechno možné, aby k tomu nedošlo. Byl nakonec donucen roli Süssa sehrát, ale jeho svědomí bylo tímto činem prokazatelně zatíženo a po válce spáchal sebevraždu. Během Harlanova procesu se causa Marian řešila jako jedno z dílčích témat. Marian musel brát při převzetí této úlohy ohledy na svou nevlastní dceru – míšenku, která mohla být v rámci nacistické mašinérie „semleta v mlýnu konečného řešení“.²²⁾ Snažil se stanovit výši svého honoráře za film tak, aby byl neúnosný, a požadoval přemrštěnou gáži 120 000 ŘM (Werner Krauß za své role obdržel pouhých 50 000 ŘM), kazil filmové zkoušky, aby byl shledán nezpůsobitelným. Měl dokonce osobní rozmluvu s Goebbelsem, kde se odvážil poznamenat, že „Žid Süss by nevyhovoval vkusu německého obecnstva“. Goebbels na to odpověděl: „Bohudík, pro příštích deset roků rozhodují já a nikoli vkus německého obecnstva, které filmy se budou natáčet. Touto poznámkou připravil jste se o čest přijmouti úlohu z mých rukou; zbývá vám jediná šance: převzít úlohu z rukou mého pobočníka v předsíni.“²³⁾

Ve prospěch mrtvého Mariana svědčil i Wolfgang Liebeneiner, který prohlásil, že při seznámení roku 1944 se mu Marian okamžitě omluvil, že roli Süssa převzal, s tím, že

18) Dr. Bedřich Rádl, *Harlan v Praze*. „Kinorevue“ 7, 1941, č. 21 (8. 1.), s. 405.

19) *Srov.: Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh 1964, s. 398; (C.), *Chystá se film o židu Süssovi*. „Národní politika“ 26. 1. 1940, č. 25, s. 4.

20) *Cesta od herce k režisérovi*. „Kinorevue“ 6, 1940, č. 24 (31. 1.), s. 477.

21) Werner Krauß hrál ve filmu mj. dvě důležité vedlejší role – Süssova tajemníka Lewiho a zázračného rabbi Loewa. Převzal i drobné „roličky“ židovského řezníka, žida vyklánějícího se z okna, zpívajícího žida při příchodu židů do Stuttgartu a další. Harlan o tom sám mnohokrát hovořil: „Udělal jsem to ovšem úmyslně. Neměl jsem pro role židů herce, u kterých by nebylo nebezpečí, že budou působit poněkud karikaturisticky. Proto jsem raději nechal hrát všechny tyto roličky hercem jediným, a to nikým menším než Wenerem Kraußem, jehož vynikající umění mi dávalo jistotu, že úlohy dopadnou správně.“ Krauß byl pro film vybrán na základě svého ztvárnění Shylocka, role, kterou si ještě během války s velkým úspěchem zopakoval roku 1943 v Burgtheatru. Po válce byl Krauß za svou nacistickou kariéru odsouzen k pokutě 5 000 marek a poté ihned angažován Burgtheatrem. Velkým křížem za zásluhy byl vyznamenán roku 1954 a v roce 1956 byl jmenován mimořádným členem Akademie umění. (O Kraußovi viz: J. Wulf, c. d., s. 9, 10, 398 – 400, 402, 403, 407; „Věstník“ 10, 1948, č. 11 [12. 3.], s. 123, č. 21 [21. 5.], s. 251, č. 34 [20. 8.], titulní list; „Kinorevue“ 7, 1941, č. 21 [8. 1.], s. 417, a L. Baarová, c. d., s. 308.)

22) Zde je na místě podotknout, že Harlanova první žena byla židovka, která byla deportována. To, že se nepokusil své bývalé ženě pomoci, obhajoval Harlan při procesu slovy: „Kdyby se byl Goebbels o takovém pokusu dozvěděl, byla by bývala ztracena.“ „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

23) Výpověď P. P. Brauera před porotou. „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.

ktomu byl donucen. U soudu byl také čten dopis jistého německého důstojníka, který se s Marianem setkal ve vlaku v dubnu 1945. Ačkoli se předtím vůbec neznali, herec se hned začal omlouvat, že roli Süsse převzal.²⁴⁾ Nakonec byl u soudu čten Marianův dopis, který napsal krátce před smrtí. V něm se opět omlouval za své účinkování ve filmu a vinil Harlana z toho, že roli musel hrát.²⁵⁾

Soudce v průběhu procesu s Harlanem prohlásil: „O Marianovi mám dojem, že byl skutečně donucen a že opravdu těžce nesl vnucenou mu úlohu. Mám tento dojem, třebaže je mrtev a nemůže zde promluvit, ale o obžalovaném, jenž má možnost mluvit, mluví velmi mnoho, tento dojem nemám.“²⁶⁾

Podíl při přípravě scénáře, ochotné převzetí režie, její spoluúčast – již od obsazování rolí – na tom, že film byl koncipován jako součást antisemitské propagandy, Harlanovy styky s nacisty i jeho denunce – to vše bylo při přelíčení prokázáno. Složitější však bylo, alespoň pro soud, rozhodnout, zda to vše má přímou souvislost s genocidou židovské populace. V rámci toho byla řešena i otázka, zda se film dopustil svým obsahem vůči židům nactiutrhání a urážky na cti.

Harlan, jemuž byly prokázány sympatie k nacismu, které sám veřejně přiznával a hlásil se k nim, samozřejmě antisemitskou tendenci filmu nepřipouštěl, případně se hájil, že právě on antisemitismus filmu zmírňoval. Jeho smýšlení o intencích filmu i o sobě je vyloženo v dopise, který před začátkem procesu zaslal bývalému berlínskému rabínovi Joachimovi Prinzovi. Výslovně tam stojí: „Žádné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv zkreslený obraz, nýbrž vyřčení podstaty a lidského obsahu.“²⁷⁾ A před soudem prohlásil: „Ztotožňovat mne s antisemitismem nebo s filmem »Žid Süss«, to by znamenalo naprostou neznalost úkolů režisérových.“²⁸⁾ Pokusil se také svůj problém zevšeobecnit, učinit ho kolektivním problémem, slovy: „Německý národ není tak antisemitský, jak se tvrdívalo a ještě tvrdí. Není tak špatný, jak se dnes líčí.“²⁹⁾ Řekl to čtyři roky po válce, během procesu, kde se hovořilo o koncentračních táborech a vyhlazování židů. Samozřejmě, že tato replika vzbudila mimořádné nadšení u posluchačů, kteří Harlanovi spontánně tleskali.³⁰⁾

Jeden z bývalých příslušníků Hitlerjugend, kteří museli zhlédnout povinně Harlanův film, připustil, že poté, co viděl *Žida Süsse*, přerušil styky se svým přítelem – míšencem.³¹⁾ Dále před soud předstoupil židovský svědek, který přežil genocidu a jehož svědectví se týkalo týrání židů v Sachsenhausenu poté, co se příslušníci SS povinně

24) Srov. „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

25) „Byl to Harlan, jenž vybíral masky hlavních představitelů, masky vytvářející žádoucí ovzduší nenávisti. Byl to Harlan, jenž se Goebbelsovi zaručil, že Marian je nad ostatní způsobilý pro úlohu žida Süsse.“ Tamtéž.

26) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 174.

27) Dr. I., *Dva světy. (Výměna názorů mezi bývalým nacistou a rabínem)*. „Věstník“ 10, 1948, č. 38 (17. 9.), s. 407.

28) „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

29) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 174.

30) To, že si sami tvůrci protizidovských filmů snad ani neuvědomovali (a hlavně je to nezajímalo), co činí, může dokládat výpověď autora filmu *Věčný žid* – Fritze Hipplera. Na otázku soudu: „Nebylo vaším úkolem ve svém působišti proměnit Hitlerovy hrozby v čin?“ Hippler odpověděl: „Ne, na to jsem nikdy nemyslel.“ Soudce: „Nechtěl bych být tehdy židem.“ Hippler: „Já také ne, pane předse- do.“ Tamtéž, s. 173 – 174.

31) „Poznal jsem, jak nesprávný a prolhaný byl antisemitismus, ale tehdy mi bylo 18 roků a myslel jsem, že muži jako Veit Harlan nemůžou lhát, a proto jsem jim uvěřil.“ „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

zúčastnili promítání filmu. Vedení tábora potrestalo židovské vězně bitím se slovy: „To máte za žida Süsse.“

Kristina Söderbaumová, Harlanova manželka a představitelka Dorothey, se snažila soud přesvědčit, že se Harlanovi podařilo, proti Goebbelsovu přání, učinit z filmu „dílo filosemitské“. Během své výpovědi u soudu se zhroutila a obvinila židy jako „lidi proti nám pošťvané“.³²⁾

Závěr její výpovědi vyzněl jako dramaticky podané obvinění žalobců samých. Byli to přece židé, kdo se provinili tím, že došlo k procesu s Harlanem. Oni byli vinni tím, že se mnohým z německé společnosti, kteří by rádi zapomněli, připomínalo židovské vyvražďování a utrpení. Že takto byli konfrontováni se skutečnostmi, které byly z nejotřesnějších. Proto patrně během procesu stranila veřejnost, novináři i diváci neustále Harlanovi, všemožně ho podporovali a dávali mu najevo své sympatie. Soud během procesu publikum neustále napomínal, ale možná, že všeobecná atmosféra, kterou vnášelo do soudní síně právě obecnstvo, rozsudek podstatně ovlivnila.

Státní zástupce na závěr procesního jednání označil Harlana za člověka, který nese svůj podíl viny na vyhlazování evropských židů. V závěrečné řeči dr. Kramer pravil:

„Procesy, jako tento, nejsou dnes v oblibě. Při přelíčení proti ničitelům hamburské synagogy bylo dokonce řečeno doslova: »Tyto procesy nejsou dnes již aktuální.« V určitých vrstvách obyvatelstva ozývá se nevole proti takovým procesům. Čtyři poslední léta lid otupila. Avšak bylo by v zájmu Německa, kdyby soud zjistil, kdo má skutečnou vinu na událostech minulosti a kdo ne. Také intelektuální forma účasti na zločinu je trestná. [...] Harlan otevřel tímto filmem antisemitismu přístup do společnosti. [...] Toto filmové dílo musíme považovat za intelektuální účast na činech, jež nazvali nacisté »konečným řešením židovské otázky«. Harlan se zapojil vědomě do programu nacistů o rasovém pronásledování.“³³⁾

Oprávněnost slov státního zástupce o tom, že Harlan tímto filmem otevřel antisemitismu přístup do společnosti, je možno velmi dobře ilustrovat i kampaní českého tisku z listopadu a prosince 1940. Ve čtvrtek 21. listopadu byl v Praze, v kině Na Příkopech, poprvé uveden *Žid Süß*. Premiéra, jak se můžeme dozvědět z mnoha novin, byla skutečně slavnostní. Zúčastnili se jí pozvaní hosté v čele se zplnomocněncem branné moci u říšského protektora, generálem pěchoty Fridericim, s přednostou kulturně-politického oddělení, ministerským radou, svob. pánem von Gregory, s ministrem obchodu dr. Kratochvílem a s generálním inspektorem vládního vojska, generálem Emingerem. Přítomni byli zástupci úřadů, kulturních institucí a v neposlední řadě také představitelé Českého svazu pro spolupráci s Němci. Slavnostní večer zahájila Česká filharmonie za řízení Karla Šejny Beethovenovou předehrou Egmont. Premiéra dopadla skvěle, obecnstvo bouřlivě tleskalo, nejen po konci filmu, ale i během scén popravu Süsse a vypovězení židů, na věky věků, z Württemberska.

Před premiérou *Žida Süsse* se „serióznější noviny“ (pokud možno) vyhýbaly článkům s výrazně protižidovským obsahem. Otiskovaly protižidovská nařízení stručně a bez komentáře. Byly to oficiální věcné zprávy o postupném vyřazování židů ze společnosti. Právě v listopadu a prosinci 1940 např. o zákazu prodlévat u Plodinové burzy, o zdanění židovského majetku spravovaného pověřenci a o tom, že židovské vkladní a spořitelny

32) Tamtéž, s. 191 – 192.

33) Dr. I., *Ve jménu spravedlnosti nebo ve jménu ďábla?* „Věstník“ 11, 1949, č. 19 (13. 5.), s. 216.

ILUMINACE

Helena Krejčová: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní



Ferdinand Marian v roli Süsse. „...nejprve pejzatý vladař ghetta, šířaný rasovou ctižádostí...

knížky a vkladové listy se ruší. Šlo o několik z mnoha nařízení, týkajících se židovského majetku, směřujících k pauperizaci židů. Následovala již jenom stále hlubší degradace lidství, stále dokonalejší vyčlenění z okolní společnosti a nakonec definitivní „vyřazení“.

Na tyto skutečnosti připravoval „řádnou společnost“ i film o židu Süsovi. Na základě jeho promítání, ale jistě i v intencích pravděpodobných interních nařízení, jak o filmu referovat, jak ho využít v protižidovské propagandě, se situace v českém tisku nápadně změnila. Ve všech novinách vyšel, kromě recenze filmu s vyličením obsahu, alespoň jeden ostře protižidovsky zaměřený článek. Při analýze jejich obsahu lze určit základní schémata, kterým se články ve spojitosti s filmem věnovaly: dokumentovaly jím, anebo z něj dokonce odvozovaly, jakousi obecně platnou židovskou mentalitu, specifické metody, které právě a jen židé používají na své cestě za bezohledným ovládnutím křesťanské společnosti. Jako předstupeň židovské světovlády byla nastolena otázka sociálního a politického vykořisťování křesťanů židy. Námětem mnoha příspěvků se stal také „věčný žid“ a „prznění“ árijské rasy. Vyznění textů cíleně směřovalo k úvahám o smyslu a úloze „aktuálního programu revolučních přeměn“. V souvislosti s tím byla někdy už implicitně přítomna touha po „Endlösung“. Obsahům článků adekvátně odpovídaly i jejich výrazné titulky – a také jejich jazyková úroveň.

Jedny z prvních novin, které se problematice filmu *Žid Süß* věnovaly, byla NÁRODNÍ



*...pak podlézavě intrikujtí a v přízeň se vtírajtí vévodův rádce.“
(České slovo 26. 11. 1940.)*

POLITIKA. Již v říjnu 1939, v článku „První německý protižidovský film. Objektivní vyličení »Žida Süssa«“, ³⁴⁾ seznamovala čtenáře s projektem filmu. V lednu, pod názvem „Chystá se film o židu Süssovi. Nový velký film Veita Harlana. Jak Feuchtwanger zkrešlil historickou pravdu“, ³⁵⁾ byli čtenáři zevrubně informováni o obsazování židovských rolí (titulní role ještě obsazena nebyla) i o Harlanově studijní cestě do Polska. ³⁶⁾ Po premiéře byl na první straně otištěn nepodepsaný článek „Film obranou proti Židům. Velký zájem o protižidovské filmy. Pravá tvář židovstva“, ³⁷⁾ v němž se čtenáři mohli dočíst, že v antijudaismu je Německo Čechům velkým vzorem a že by se měli spolu s Němci „vydat na vítězný pochod“ proti židům. Autor vyjádřil i svou nezlomnou víru, že film, který byl u diváků přijat s porozuměním, splní i u nás své poslání.

Jinou cestu zvolilo ČESKÉ SLOVO. Před premiérou otisklo článek „Kolik je na světě Židů“. ³⁸⁾ Na základě „spolehlivé“ statistiky, která se při sčítání lidu neomezuje na hlediště náboženské, ale pracuje i s hlediskem rasovým, došel autor k závěru, že na světě je minimálně 23 milionů židů. Sestavil také seznam „postižených států“ podle procentuálního zastoupení židovské populace, která v nich žila.

Článek „Zhouba cizí rasy“ ³⁹⁾ byl již zcela ovlivněn filmem, který podle autora ukazuje na konkrétním historickém příkladě židovskou cestu za světovládou. Nejdříve jde o peníze, potom o moc, následuje ovládnutí celé společnosti – a to vše nakonec vede k „vyhlazení křesťanských národů“. Židé jsou navíc zhoubou původního duchovního úsilí árijské rasy. Kromě toho také kazí křesťanskou mravnost a „čisté lidství árije“. V době bombardování Londýna si autor neodpustil pasáž o židovské Anglii. ⁴⁰⁾ Na závěr pak vznesl požadavek, aby film nejen povinně navštívili studenti, ale i každý řádný občan, který tak pochopí, jak byl židy ovládnut.

Až poté následovala recenze filmu s názvem „Slavnostní předvedení »Žida Süssa«“, ⁴¹⁾ v níž byl Harlan chválen za to, že se mu podařilo natočit velkolepou historickou fresku. Na rozdíl od jiných recenzí zde filmový zpravodaj vyzdvihuje především dva herecké výkony – Heinricha Georga, který hrál vévodu Karla Alexandra, „a vedle této krevnaté postavy jako zcukovaná zauzlina zvráceného charakteru Ferdinand Marian v roli Žida Süssa Oppenheimera ... smetený parazit, který končí svůj kalný život v šibeniční kleci“.

O údajném ovládnutí českého národa židy pojednával text Jindřicha Bartoše „Ochrana

34) s., *První německý protižidovský film*. „Národní politika“ 11. 10. 1939, č. 286, s. 4.

35) (C.), *Chystá se film o židu Süssovi*. „Národní politika“ 26. 1. 1940, č. 25, s. 4.

36) „Veit Harlan se ke studiu židovského prostředí odebral do ghetta několika polských měst a zúčastnil se také židovských bohoslužeb v několika synagogách. O svých dojmech z této studijní výpravy napsal do berlínského »Angriffu« a praví, že židovské bohoslužby a život v ghettu na něho působily odporně. Židé vyrazili při bohoslužebném zpěvu podivné hrdelní zvuky, skoro jako při jodlování, a skončili bohoslužbu asiatským tancem, prováděným ve stavu jakéhosi šíleného vytržení. Tyto bohoslužby o slavnosti Purim budou také jednou z vrcholných scén filmu.“ Tamtéž.

37) *Film obranou proti Židům*. „Národní politika“ 27. 11. 1940, č. 330, s. 1.

38) Ceps, *Kolik je na světě Židů*. „České slovo“ 20. 11. 1940, č. 272, s. 5. Tento článek vyšel také tentýž den i v Národní práci.

39) kl, *Zhouba cizí rasy*. „Nedělní České slovo“ 24. 11. 1940, č. 47 (276), s. 1 – 2.

40) „Nedělala však něco podobného židovská Anglie proti Evropě? Nebyla i ona ochotna pomoci Senegalců a jiných černých ras v letošní válce ve Francii upevňovat židovské jho nad árijskou Evropou?“ Tamtéž, s. 1.

41) íř, *Slavnostní předvedení »Žida Süssa«*. „České slovo“ 26. 11. 1940, č. 277, s. 4.



Vévodovo poselstvo ve frankfurtském ghettu, scéna s českým židovským komparesem, pravděpodobně natočená na Barrandově. „Jestli vina, že jsme byli zbabělci, se nás dotýká – a je jisto, že se nás částečně dotýká právem – pak byste svou odpověď měli řídit i na adresu těch, jejichž jménem mluvíte a bojujete: tedy na adresu rabína, jenž nás poučoval o rituálu ve Staronové synagoze v Praze, na adresu kantorů, kteří při natáčení filmu v synagoze zpívali. Bez nich bychom přece byli nemohli film ani natočit! V roce 1939 pražští židé nebyli v žádném koncentračním táboře a nebyli nikterak omezeni ve své osobní svobodě. Sta a sta židů se zúčastnilo filmování ze strachu, že jinak budou zavřeni. Chápu jejich strach, ale co se jim mohlo stát? Nic víc, než co se mohlo stát mně, kdybych se býval zdráhal splnit rozkaz Goebbelsův... Jsem dalek toho, obviňovat tyto ubohé lidi, jestliže však tvůrci tohoto filmu jsou Vámi veřejně pranýřováni, pak smím já jejich jménem říci: stejnou spravedlnost pro všechny!“ Harlan v dopisu L. Feuchtwangerovi z roku 1949.

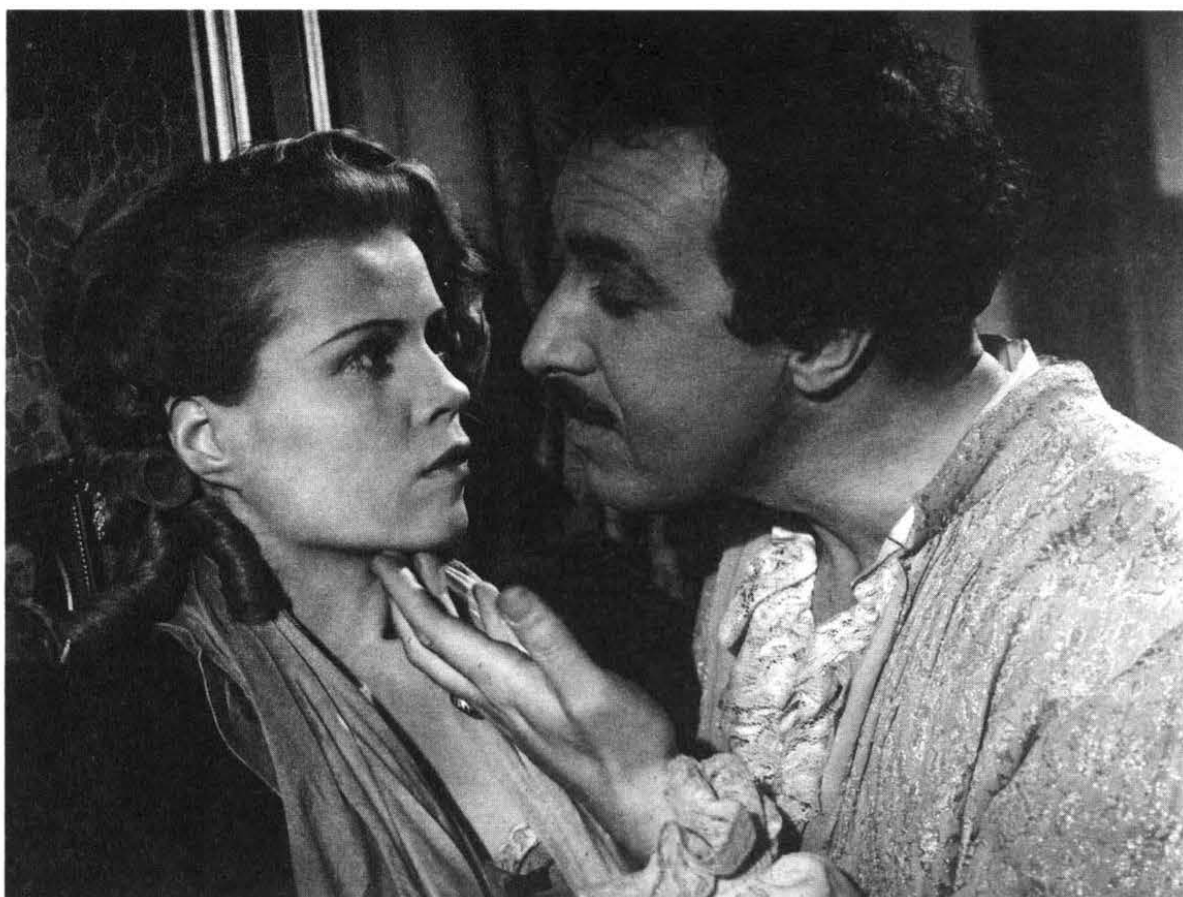
české cti a krve“.⁴²⁾ Demagogická úvaha, věnovaná „řešení židovské otázky“, v níž by Čechům mělo být vzorem Německo.⁴³⁾

Tentýž den vyšla i zpráva „Padesát tisíc Pražanů zhlédlo již film o zápasu s židovstvem. Úspěch velkofilmu »Žid Süß«. Nová blamáž šeptané propagandy, která hlásala bojkot tohoto díla.“⁴⁴⁾ Článek oceňoval návštěvnost filmu a jeho mimořádně pozitivní

42) Jindřich Bartoš, *Ochrana české cti a krve*. „České slovo“ 17. 12. 1940, č. 295, s. 1 – 2.

43) „Židovskou otázku nelze řešit jen polovičatě a jen formálně, neboť bez zákonité a přísně prováděné ochrany české krve a cti nezbavili bychom se u nás nikdy židovského moru. Český národ nechce a nesmí spět k úpadku, neboť má před sebou slibnou budoucnost. A právě proto se český národ chce a musí zbavit židovského jedu. V zájmu své arijské hrdosti a v zájmu své vlastní budoucnosti.“ Tamtéž, s. 2.

44) Úspěch velkofilmu *Žid Süß*. „Večerní České slovo“ 17. 12. 1940, č. 296, s. 4.





„A na cestě za svým pobavením nezastavovali se před ničím, ani před násilným získáváním arijských žen, které poníženy a zneuctěny židovskými otrokáři, skákaly do vody a braly si životy, zatímco jejich mužové byli mučeni, doslova fyzicky i duševně.” (Expres 22. 11. 1940.)

ohlas u obecnosti, které pochopilo, že jediným nepřítelem je světové židovstvo. Pozoruhodná je závěrečná věta o tom, že šeptaná propaganda „svého času důrazně vybízela českou veřejnost k bojkotu tohoto filmu“. Je to vlastně jediná zmínka, nasvědčující, že film vzbuzoval u části pražské populace také odpor.

Vůbec první recenze filmu, do níž je zároveň začleněno i vyvození společenských a politických důsledků, byla publikována v EXPRESU pod názvem „Žid Süß“ – aktuální i dnes.⁴⁵⁾ Referent byl otřesen scénou „prznění rasy“. Konstatuje, že židům při jejich vzestupu ke světovládě šlo vždy zároveň také o zotročení árijců, o „jejich majetky a jejich krásné dcery“. Má-li v záplavě sledovaných článků této doby vůbec smysl pokoušet se označit některý z nich za „nejodpornější“, tento by určitě aspiroval na významné postavení.

NÁRODNÍ LISTY zahájily svou sérii příspěvků přetisknutím zprávy ČTK pod titulkem „Slavnostní premiéra filmu »Žid Süß«“. Na rozdíl od většiny jiných novin oficiální zprávu nerozšiřovaly úvahami svých recenzentů. Následujícího dne již ale vyšel úvodník „Konec »Žida Süsse«“, ve kterém bylo vyzdvíženo to, že film není jen záležitostí pro odbornou kritiku, že se jedná především o politickou záležitost, o „dokument“, přinášející historické poučení zásadní důležitosti. Text konstatoval nejen škodlivost českého a židovského soužití, ale přicházel také s požadavkem, aby se Češi jednou provždy se svými židy vypořádali. Vzorem k tomu mělo být opět „řešení židovské otázky“ v Německu. Vyznění článku volalo po uskutečnění „konečného řešení“.⁴⁹⁾

Pod názvem „Co jsme viděli“⁵⁰⁾ byl snímek recenzován jako film, který „naučí vidět židovské kořistnictví v pravém světle a přispěje k převýchově mentality“.

Skutečnost, že se antisemitismus začínal v tisku této doby šířit obecněji, ilustruje v Národních listech také článek „Dostojevského výstraha před židovstvím“.⁵¹⁾

I NÁRODNÍ PRÁCE nejprve přinesla zprávu ČTK, ale rozšířenou o komentář na téma „věčný žid“: „Film o nadvládě Israele. Pražská premiéra filmu »Žid Süß«“. Její večerní list publikoval tentýž den příspěvek „Žid Süß podle pravdy a podle skutečnosti“.

45) HAR, „Žid Süß“ – aktuální i dnes. „Expres“ 22. 11. 1940, č. 274, s. 4.

46) A pokračuje: „Chtěli bychom se při této příležitosti zmínit i o skutečnosti, že ještě dnes se nejen v Praze, ale i v celém Protektorátě najdou případy, že arijské dívky a ženy nepochopily dobu a že stále ještě jsou milenkami, někdy dokonce i ženami židů, kteří si je koupili a kupují za peníze, vydřené na arijských. Nejen to, ale tyto ženy chodí a stýkají se docela klidně s arijskou společností, chodí po ulicích se svými židovskými milenci a ochránci a docela nic jim nevádí, že žijeme v roce 1940. Odpovídáme jim vřele, stejně jako všem ostatním, aby se šly podívat na tento historický film, doporučujeme jim, aby se trochu zamyslely a vyprávěly svým milencům a manželům, jak to v tom filmu bylo a jak to dopadlo a aby si od těchto svých židovských milenců nechaly poradit, když samy nemají rozum. Tehdy byla totiž taková doba, že se ještě ctily staré zvyky a zákony a Žid, který se opovážil fyzických styků s arijskou ženou, byl zcela prostě a bez vyzývání jakýchkoli falešných hesel pověšen. Tamtéž.“

47) Slavnostní premiéra filmu »Žid Süß«. „Národní listy“ 23. 11. 1940, č. 320, s. 4.

48) -er-, Konec »Žida Süsse«. „Národní listy“ 24. 11. 1940, č. 321, s. 1 – 2.

49) „Konec Žida Süsse se dnes stává symbolem pro odstraňování židovského vlivu v Evropě vůbec. Po Říši přišly na řadu také jiné oblasti, kde dříve živel, omezovaný po právu v Říši, stále požíval mocné ochrany. Ale časem padly také zbývající bašty židovského vlivu a Židé, kteří činně spolupůsobili při rozdmýchávání válečného požáru nad Evropou, vzali svou odplatu. Dnes už velká část Evropy zahájila účtování se svými Süssy. Že také my, je samozřejmé.“ Tamtéž, s. 1.

50) jr., Co jsme viděli. „Národní listy“ 27. 11., č. 324, s. 4.

51) V. S., Dostojevského výstraha před židovstvím. „Národní listy“ 10. 12. 1940, č. 337, s. 1.

52) Film o nadvládě Israele. „Národní práce“ 23. 11. 1940, č. 321, s. 4.

Velký historický obraz doby, kdy židovstvo snilo o dobytí moci“.⁵³⁾ Obsah filmu je konfrontován s autorovým viděním židovského problému: „Film »Žid Süß« je historií Věčného Žida, je to film zachycující jednu z jeho nesčetných grimas.“

Den poté, přesně v linii odborářských novin, se úvodník „Moderní upíři“⁵⁴⁾ zabýval národnostním a sociálním útlakem dělníků ze strany mezinárodního židovstva. Dělníci údajně již dávno poznali, že židovský problém musí být vyřešen v zájmu národním a sociálním. Poprvé tu byli čtenáři upozorněni, že jména těch, kteří na jejich práci „parazitovali“, je možné nalézt v Průmyslovém Kompas. Národní práce je tak v té době jediným „seriózním“ periodikem, které se snaží na základě tohoto upozornění „věčného žida“ personifikovat a konkretizovat. „Liberalisticko-kapitalistický řád“, jehož tvůrci byli židé, je, podle autora, konečně nahrazován národním socialismem.⁵⁵⁾ Ve stejném duchu byl napsán rovněž úvodník „Také náš nepřítel“,⁵⁶⁾ kde se stejný autor opět snaží citově působit na sociálně slabší vrstvu obyvatelstva.

Recenze „Veit Harlanův »Žid Süß«“⁵⁷⁾ se konečně zabývala filmem z odborného hlediska.

Článek ve VENKOVĚ „Zfilmovaný »Žid Süß« uveden v Praze“⁵⁸⁾ je pouhou tendenčně rozšířenou zprávou ČTK o premiéře. Pod titulkem „Žid Süß“⁵⁹⁾ byla filmová recenze otištěna ve Večeru. Tento list se k filmu vrátil ještě v drobném článku „Boj proti moci židovstva“.⁶⁰⁾ Informuje o tom, že z iniciativy bratra dr. Křemena z Národního souručenství uspořádá spolek Radost ze života slavnostní představení filmu za poloviční cenu.

V A-ZET pod názvem „Před 725 lety byly vydány první protižidovské zákony“⁶¹⁾ apeloval autor tentokrát především na katolickou veřejnost, aby si uvědomila, že katolictví bylo vždy těsně spojeno s antisemitismem.⁶²⁾ Úvodník „Židovské zločiny. Poučení z filmu“⁶³⁾ je nesen přesvědčením, že protižidovská nařízení jsou stále nedostačující. Samotné recenzi filmu v A-ZET byl věnován jeden sloupec článku „Tři novinky z filmového týdne“.⁶⁴⁾

Poměrně značný prostor poskytly židovské otázce LIDOVÉ NOVINY. Příspěvek „Židovské zlo ve světle filmu“⁶⁵⁾ vyzývá českou veřejnost, aby „se nad židovskou otázkou

53) cs., *Žid Süß podle pravdy a podle skutečnosti*. „Národní práce“ 23. 11. 1940, č. 273, s. 1.

54) np., *Moderní upíři*. „Národní práce“ 24. 11. 1940, č. 322, s. 1.

55) „Liberalisticko-kapitalistický řád je dnes v sutinách. Nové společenské zřízení rodí se ve znamení úcty k práci a nenávisti proti příživnictví. Logickým důsledkem tohoto principu je důsledné a nekompromisní vyřešení židovského problému. Náš národ, který se přihlásil k účasti na výstavbě nové Evropy, může vyřešením židovské otázky jedinež získat. Může tak učinit radostně, poněvadž Židé nikdy nesrostli s naším národem a nepřispěli k jeho národnímu a kulturnímu zmohutnění. Byli u nás cizím živlem, který vyssával příživnický naše národní síly.“ Tamtéž. Po válce pak jen stačilo nahradit slovo „žid“ slovem „kapitalista“, později „nepřítel socialismu“ a mohlo se tisknout dál.

56) np., *Také náš nepřítel*. „Národní práce“ 26. 11. 1940, č. 324, s. 1.

57) -Ark., *Veit Harlanův »Žid Süß«*. „Národní práce“ 29. 11. 1940, č. 327 s. 8.

58) Hk. (Cs.), *Zfilmovaný »Žid Süß« uveden v Praze*. „Venkov“ 23. 11. 1940, č. 276, s. 2.

59) bm, *»Žid Süß«*. „Večer“ 23. 11. 1940, č. 275, s. 7.

60) *Boj proti moci Židovstva*. „Večer“ 18. 12. 1940, č. 296, s. 5.

61) ceps, *Před 725 lety byly vydány první protižidovské zákony*. „A-Zet“ 26. 11. 1940, č. 227, s. 7.

62) „Všichni vynikající papežové byli přísnými antisemity, kteří ve své činnosti vždy směřovali k tomu, aby Židé byli považováni za podřadný národ, který se nesměl mísit s křesťany.“ Tamtéž.

63) fm, *Židovské zločiny. Poučení z filmu*. „A-Zet“ 27. 11. 1940, č. 228, s. 1.

64) AFŠ, *Tři novinky z filmového týdne*. „A-Zet“ 27. 11. 1940, č. 227, s. 8.

65) r, *Židovské zlo ve světle filmu*. „Lidové noviny“ 24. 11. 1940, č. 599, s. 2.



Scéna, která rovněž sklídila při pražské premiéře potlesk a která skýtala návod na „řešení židovské otázky“ – vypovězení židů z Württemberska.

zamyslela a jednou provždy se s ní vypořádala“. V tomtéž čísle je i recenze filmu, která podrobně seznamuje čtenáře s jeho dějem a chválí vynikající herecké obsazení i režii tohoto „výchovného politického filmu“.⁶⁶⁾ Následoval úvodník „Nepřítel mezi námi“,⁶⁷⁾ v němž se jeho autor zabýval, inspirován Harlanovým filmem, různými aspekty destruktivního působení židovského živlu na člověka, včetně toho, jakým způsobem se židé, kteří ostatně vyvolali nynější válku, pokoušejí manipulovat celým lidstvem. Pozornost je tu věnována i svérázně interpretované židovské sociální struktuře a samozřejmě též blahodárnosti protižidovských opatření.⁶⁸⁾

Tento výtah z produkce našich novin dokládá nejen to, jak byla česká společnost doslova ze dne na den atakována protižidovskými pamflety, inspirovanými uvedením filmu do kin, ale svědčí také o umné demagogické manipulaci širokým spektrem čtenářských vrstev. Byl jim jednoznačně a tendenčně podsouván viník jejich problémů. A při té

66) če, *Žid Süß*. „Lidové noviny“ 24. 11. 1940, č. 599, s. 8.

67) az, *Nepřítel mezi námi*. „Lidové noviny“ 26. 11. 1940, č. 602, s. 1.

68) „V českém veřejném životě se už dávno diskutuje o problému židovském a úřední místa už také vydala řadu nařízení, jichž vzorem byly norimberské zákony a jejichž smyslem je vyloučit Židy z vlivu na náš politický, hospodářský i kulturní život. Avšak úřední opatření sama o sobě nestačí rozřešit problém celý. Je zapotřebí seznámit veřejnost s celou problematikou židovské otázky, aby poznala živou souvislost mezi úředními opatřeními a vlastním zájmem.“ Tamtéž.

příležitosti jim byl implantován problém, který do té doby nemuseli vůbec pociťovat. Stačilo na něj upozornit, což ovšem bylo žádoucí učinit co nejvěrohodněji, „vědecky“, „kulturně“. Skutečností je, že toto antisemitské vzepětí bylo spjato s premiérou filmu *Žid Süß* a lze předpokládat, že této propagandě skutečně mnoho lidí podlehl, což umožnilo následný celkem laxní postoj české veřejnosti k deportacím židů.

Film sám byl v premiérovém kině Na Příkopěch promítán čtyři týdny (potom byl uváděn v kině Metro) třikrát denně, v neděli pětkrát. Svědčí to o tom, že zájem veřejnosti byl mimořádný. V polovině prosince přijel do Prahy Veit Harlan, aby zde natočil některé záběry nově připravovaného filmu *Velký král*. A při této příležitosti se ve všech novinách opět upozorňovalo na divácky tak úspěšný film *Žid Süß*.⁶⁹⁾

Uvedené články jsou zároveň dokladem toho, že veřejný antisemitismus, který byl stále ještě, alespoň v Čechách, udržován na „vedlejší koleji“, se najednou stal součástí každodennosti a čímsi pochopitelným a opodstatněným, společensky přijatelným. Soud v Hamburku se přiklonil k názoru, že k vyvražďování židů by došlo tak jako tak, nezávisle na jakékoli propagandě. Zdá se však, že povážlivě podcenil úlohu společenského klimatu a váhu, kterou hrál všeobecný přístup „árijských“ spoluobčanů k židovskému údělu. K propagačním kampaním nedochází bezdůvodně, dokonce i jejich původci je potřebují, aby jejich prostřednictvím našli potvrzení svých záměrů. Rozdmýchávání protizidovských vášní nebylo zřejmě ani „zbytečné“, ani „neúčelné“. Svědčí o tom i ta skutečnost, že na dobytých východních územích, kde film zhlédlo přibližně 20 milionů lidí, byl *Žid Süß* promítán těsně před plánovanou deportací nebo likvidací ghett, aby si lidé, kterým bylo předvedeno „co to je židovství“, rozmysleli postiženým židům případně pomáhat.⁷⁰⁾ Je těžké upírat Goebbelsovu ministerstvu propagandy zásluhu na tom, že se to zdařilo. Stačí, že to udělal soud v Hamburku.

Na konci svého plaidoyeru žádal státní zástupce dr. Kramer, aby byl Veit Harlan odsouzen ke dvěma letům vězení a pokutě 105 000 marek.

23. dubna 1949 vynesl soud rozsudek: „Ve jménu spravedlnosti: Obžalovaný Veit Harlan se zproštuje obžaloby, vinící jej ze zločinů proti lidskosti.“⁷¹⁾ Soud sice dospěl k závěru, že film je antisemitikum, natočené ve službách nacistické propagandy, a že značnou část odpovědnosti za toto vyznění filmu nese Harlan jako scenárista a režisér. Soud však neshledal „příčinnou souvislost“ mezi natočením filmu a deportacemi a genocidou židů. Při vynesení rozsudku byla také řečena tato pozoruhodná slova: „Filmem nebylo dotčeno náboženské cítění židů. [...] »Skutečnosti« filmu rovněž nepředstavují urážku pro židy, tou by mohl se stát jen úsudek, jež by si veřejnost učinila o židech po zhlédnutí filmu.“⁷²⁾

Po vynesení rozsudku obecnstvo v soudní síni tleskalo. Harlan za provolávání „Národ ti blahopřeje!“ byl svými obdivovateli ze soudní síně vynesena na ramenou. Státní zástupce podal proti rozsudku odvolání k nejvyššímu soudu v Kolíně nad Rýnem. Vynesení rozsudku vyvolalo samozřejmě rozhořčení a protesty u německých židů. Odmítali se

69) Harlan, který v Praze točil již *Žida Süsse*, byl městem nadšen a neustále zdůrazňoval, že musí o Praze natočit film. Tuto ideu také realizoval, když roku 1942 natočil *Zlaté město* (Die goldene Stadt), film s protičeskou tendencí, kde byla Praha prezentována jako prostor prodchnutý německým duchem.

70) J. Wulf, c. d., s. 9, 400, 409.

71) „Věstník“ 11, 1949, č. 19 (13. 5.), s. 216.

72) Tamtéž.

smířit s tím, že vinni jsou pouze ti, kdo páchají fyzické násilí, ale nikoliv ti, kdo k němu nabádají.

„Přece musejí Harlana odsoudit, nebo by to celé bylo jenom divadlo,“ řekl 9. dubna významný herec Paul Hörbiger.⁷³⁾ Vše bylo zbytečné. V roce 1950 natočil Veit Harlan svůj první poválečný film. Jenom to nebyl film o Sokratovi, jak původně zamýšlel.

V dopise Lionu Feuchtwangerovi použil Harlan nejen zcela nepravdivá tvrzení, ale dopustil se, patrně vědomě, i nepřesností. V roce 1939 v Praze záběry pro film *Žid Süß* nenatáčel. Bylo to až v červenci roku 1940, jak o tom svědčí i výše citované novinové články. Tento časový posun, v historické perspektivě bezpředmětný, byl velmi významný pro osud židů na našem území. „Nebyli nikterak omezeni ve své osobní svobodě,“ píše Harlan. Nikoli, byli velmi omezeni, nesměli už zastávat svá zaměstnání, nesměli vlastnit majetek, nesměli, nesměli, nesměli. Také chodit do kin. Zatímco Veit Harlan si pořídil vilu a sbíral obrazy, oni již byli o všechny podobné věci připraveni. Rok po pražské premiéře Harlanova filmu přišli ti první i o těch 50 kg, které si směli vzít s sebou do transportu. A velká většina ostatních je postupem doby následovala.

Po válce, kdy se většina společnosti seznamovala s tím, co vše se dělo, a byla těmito skutečnostmi otřesena, píše Harlan:

„Co se jim mohlo stát? Nic víc, než co se mohlo stát mně.“ Tedy žít několik let z úspor v ústraní. To se ovšem podařilo jen mizivému procentu českých židů, kteří stačili emigrovat, mnozí zcela bez prostředků. V těchto souvislostech vyznívá jeho požadavek „stejnou spravedlnost pro všechny“ jako vrcholný cynismus. V době, kdy toto žádal, již neexistovaly Majdanek, Treblinka, Osvětim a jiné vyhlazovací tábory. A židovskému komparsu se již nemohlo dostat osvobozujícího rozsudku.

Podle názoru soudu nebyl Veit Harlan odpovědný za společenský dopad svého filmu, přesněji řečeno, soud tento dopad nepovažoval za relevantní součást toho, co se „později“ se židovskými spoluobčany dělo. Proto byl, za jásotu publika, osvobozen.

Těsně před zahájením procesu s Harlanem byl vrchním amsterodamským rabínem jmenován J. Oppenheimer, narozený ve Frankfurtu nad Mohanem. V tomtéž městě, odkud došlo před dvěma stoletími k „invazi“ židů pod vedením Josefa Süsse Oppenheimerova do Stuttgartu. Historický paradox? Jsou mezi námi lidé, kteří v této skutečnosti uvidí symboliku „božích mlýnů“. A jsou mezi námi lidé, kteří v tom uvidí symboliku „věčného žida“. Mezi ty druhé patřil bezesporu Veit Harlan a...

* * *

Necelé dva měsíce po pražské premiéře *Žida Süsse* otiskl Arijský boj komentovaný dopis L. L. z Moravské Ostravy pod názvem „Čekáme na film s protizidovskou tendencí“.⁷⁴⁾ Arijský boj doporučoval filmovým pracovníkům za námět podobného projektu román Svatopluka Innemanna Prokletá rasa, který byl na jeho stránkách uveřejňován na pokračování. Za jedenáct měsíců se Arijský boj a jeho příznivci dočkali, i když román, který redakce navrhovala, zfilmován nebyl.

Od 21. listopadu 1941 byl v Praze promítán film *Jan Cimbura*, natočený podle románu

73) „Věstník“ 11, 1949, č. 18 (6. 5.), s. 205.

74) „Zatímco v Říši vyrobila už německá filmová produkce mnoho krásných a hodnotných filmů s tendencí protizidovskou, česká filmová produkce nehnula v této věci ještě ani prstem, ač by zrovna zde nalezla mnoho vděčných a hodnotných námětů z českých dějin.“ „Arijský boj“ 18. 1. 1941, s. 4.

Jindřicha Š. Baara.⁷⁵⁾ Režisér filmu, František Čáp, byl zároveň, spolu s Rudolfem Madranem, autorem scénáře.⁷⁶⁾

Zfilmován byl pouze první díl Baarova románu, do něhož byly začleněny „drobné epizody“ z dílů dalších. Film o Janu Cimburovi, točený v období protektorátu, měl být oslavou české země a českého sedláka. Toto vyznění se režisérovi, autorovi filmové *Babičky* (1940), víceméně zdařilo. Je to však zároveň dílo, ve kterém je zobrazena scéna židovského pogromu – scéna, kterou v Baarovi nenajdeme.

Epizoda o Sodomě, židově krámu a hospodě, je v Baarovi až v díle třetím a je jí věnováno necelých 8 stran textu. Sodoma byla podnikem, kam chodili převážně italští a němečtí dělníci a inženýři, kteří v Putimi stavěli dráhu a most. Místní lidé židovský podnik, až na drobné výjimky, nenavštěvovali.⁷⁷⁾ Po ukončení stavby a odchodu dělníků Salomon Steiner, majitel Sodomy, nenalezl v Putimi obživu, byl místními lidmi hospodářsky bojkotován, a tak nakonec opustil Putim také.⁷⁸⁾

V Čáповě filmu putimské ženy židovi hospodu náležitě vydrancují, vše zničí a Steinera vyženou. Scéna končí záběrem úvozové cesty, po níž odchází drobná postavička žida v kaftanu a s rancem na zádech.

Po premiéře reagovali na *Jana Cimbura* filmoví recenzenti vesměs rozpačitě. Vytýkali filmu mnohé nedostatky a pogromistická scéna, až na několik výjimek, příliš zdůrazňována nebyla, v naprosté většině byla úplně pomíjena. Ve srovnání s recenzemi na *Žida Süsse* se jednalo o diametrální posun, pravděpodobně ovlivněný dvěma skutečnostmi. Tentokrát byl s protizidovskou tendencí natočen český film a byl premiérován v době, kdy již odcházely první židovské transporty. Je velmi pravděpodobné, že zdrženlivost recenzentů zapříčinily právě tyto skutečnosti. Například v článku „Oslava selské práce. Filmové dílo o Janu Cimburovi“⁷⁹⁾ se můžeme dočíst, že film je výborný, ale má i své

75) O týden dříve byl premiérován v Písku, v jehož okolí byl z velké části natočen. Přesně před rokem, 21. 11. 1940, byl v Praze uveden *Žid Süß*.

76) Již 22. 2. 1939 otiskla Národní politika zprávu, že se chystá film o Janu Cimburovi. Jako autor scénáře byl uveden Lomikar Kleiner a měl ho režisovat M. J. Krňanský v produkci Václava Dobeše.

77) „Ale na stráži stojí ženy... Když dvakrát, třikrát stalo se to muži, mlčely, ale když po čtvrté šel si Hlodálek pro výplatu, zastoupila mu cestu žena. »Nezahodím tě a nezahanbím před lidmi, abych pro tebe do Sodomy šla, jdi si, utrať zase výdělek, podepiš novou směnku, opij se, ale pamatuj, v té chvíli, kdy se předními vraty přitlučeš domů opilý, já zadními vraty i s dětmi odejdu k rodičům. Brala jsem si střídmeho a hodného člověka, tomu jsem přísahala věrnost, lásku i poslušnost, ale ne opilci. Ty chceš být Kláskem, ale já nejsem Klásková, mám děti a půl statku patří mně – pamatuj se a zastav, dokud je čas.«

Sklopil hlavu Hlodálek, šel a div že Salomona do tváře neudeřil, když ho zdržovat počal. Ve čtvrtodince se vrátil a na groš ženě peníze na stůl vysázal. Andělové strážní tyhle putimské ženy!“ Jindřich Š. B a a r, *Jan Cimbura*. Praha 1940, s. 275 – 276.

78) „Nikdo proti němu nemluvil, nikdo mu nenadával, nic zlého neučinil, ale nikdo také k němu nešel... Šel tedy on k nim. Chodil mezi sousedy v neděli odpoledne posedět a pohovořit. Klidně ho poslechli, ničím – ani slovíčkem ho neurazili, ale do krámku k němu ani nepáchli.

[...]

Chytrý Salomon poznal, že mu zde pšenice nepokvete, že ženské nemohou zapomenout na »slečinku« a že žárlivě sřeží své muže i před – kořalkou. Zavřel krámek a odstěhoval se kamsi ke Klatovům. Putimští sedláci zdarma ho odstěhovali na ražické nádraží, ženské udělaly za ním tři kříže a nový farář putimský (neboť Hynek Skála zemřel toho roku právě, co se stavěla dráha) si oddychl a řekl vikáři:

»To jsem rád, zase je osada panenskou.«

»Jak to myslíte?«

»Je osadou, ve které není žida.«

Tamtéž, s. 280.

79) Vladimír Zima, *Filmové dílo o Janu Cimburovi*. „A-Zet“ 19. 11. 1941, č. 224, s. 4.



Jan Cimbura (František Čáp, 1941)

„kazy a chyby... Bylo by lze namítat i přílišnou rozvleklost scény, kde ženy drancují krčmu Židovu“. Bedřich Rádl v *Kinorevui* napsal: „Film bez problematiky, klidným totem plynoucí od svého začátku až ke konci, v jediném motivu vypuzení Žida ze společenství dědiny se dotýkající dneška a jeho převratných dějů.“⁸⁰⁾ Jak tuto větu Bedřich Rádl myslel, doložil v článku „Český film v roce 1941“,⁸¹⁾ kde o filmu *Jan Cimbura* uvádí: „...scénář neměl už zdaleka té bohatosti, fotografie tu nevyužila možnosti tématu. Herci byli jen průměrní a vkus ne vždy bezvadný.“ Viktor Srkal z *Národní politiky* byl naopak scénou uspokojen. V recenzi „Film o českém sedláku. *Jan Cimbura*.“⁸²⁾ otiskl: „Ve vhodně rozvedené epizodě, ukazující na zlo, které na české vsi způsobil Žid-kořalečník, zaujal hrou a maskou Fr. Roland.“

Ve *Venkově* neměla Nina Bonhardová ve své recenzi filmu o židech ani zmínky. Redakce si ovšem pospíšila s recenzí novou. O dva dny později se čtenáři *Venkova* v článku Čenka Ježka „Zase jednou poctivý český film. Proti nočním motýlům a pro *Cimbura*“⁸³⁾ mohli dočíst: „Působící scénou je i vyhnání Žida z české vesnice, lichvář-

80) Dr. B. R., *Baarův román ve filmu: Jan Cimbura*. „Kinorevue“ 8, 1941, č. 17 (10. 12.), s. 131.

81) Dr. Bedřich Rádl, *Český film v roce 1941*. „Kinorevue“ 8, 1941, č. 20 (31. 12.), s. 155.

82) Viktor Srkal, *Film o českém sedláku. Jan Cimbura*. „Národní politika“ 25. 11. 1941, č. 328, s. 4.

83) Čeněk Ježek, *Zase jednou poctivý český film. Proti nočním motýlům a pro Cimbura*. „Venkov“ 23. 11. 1941, č. 277, s. 3.



Jan Cimbura (František Čáp, 1941)

ského toho upíra. Takových filmů potřebujeme vskutku více. Máme režiséry, máme herce, potřebujeme libret a český film bude konečně na cestě, na níž má být, chce-li plnit poslání kulturní, národní a propagační, které plnit v první řadě má a musí.“ Čeněk Ježek byl, kromě Venkova, zřejmě i čtenářem Arijského boje.

Po válce, v roce 1946, byl František Čáp vyšetřován Komisí pro národní bezpečnost, která měla rozhodnout, zda se dopustil provinění proti národní cti podle dekretu prezidenta republiky č. 138/45 Sb.⁸⁴⁾ V návrhu na zavedení řízení stálo: „Obviněný je důvodně podezřelý... dále z propagování, obhajování a vychvalování nacismu, fašismu a antisemitismu páchaného tím, že ve svém filmu »Jan Cimbura« šířil rasistické tendence v pogromové scéně...“⁸⁵⁾ Během výslechu i ve svém prohlášení František Čáp uvedl, že s pogromistickou scénou jako autor scénáře neměl nic společného, že se v jeho původním scénáři nevyskytovala a že byla do filmu dopsána dodatečně na příkaz

84) Již 7. 6. a 27. 7. 1945 byl František Čáp vyšetřován před disciplinární radou SČFP. Ta jej ve věci scénáře k filmu *Jan Cimbura* podezření zprostita. Archiv hl. města Prahy (dále jen AMP), fond 36, sg. 7242.

85) AMP, fond 36, sg. 7242, Zemská úřadovna státní bezpečnosti, 29. 3. 1946.

německé dramaturgie – konkrétně ing. Zankla.⁸⁶⁾ V tomto smyslu se také vyjádřili dva svědci – Vilém Brož, bývalý ředitel Lucernafilmu,⁸⁷⁾ a dr. Miroslav Rutte.⁸⁸⁾

Trestní řízení proti Františku Čápoovi bylo 13. 7. 1946 zastaveno s odůvodněním, že skutková podstata přestupků kladených mu za vinu prokázána nebyla.

Není samozřejmě možné klást rovnítko mezi filmovou prací Františka Čápa a Veita Harlana. Čáp, občan protektorátu, měl daleko menší možnosti nacistický diktát odmítnout, než Harlan. Také nenatočil film, v němž by antisemitismus byl vedoucí nosnou myšlenkou. Naopak, u Čápa tato záležitost v původním scénáři zcela chyběla. Přesto je zajímavé, že v některých momentech srovnatelní jsou. Nejenže byli oba poháněni ctižádostí a ambicemi.⁸⁹⁾ Srovnatelní jsou především v tom, jak reflektovali židovský úděl po válce. Součástí jejich obhajoby bylo, že shodně, ovšem nepravdivě, tvrdili, že v době realizace filmu se židům ještě nic hrozného nedělo.

Případ Františka Čápa vypovídá nejen o něm, ale i o práci trestních komisí. Když Čáp tvrdil, že protižidovskou scénu sám nenapsal, že „úmyslně ji vynechal, ačkoli v Baarově románu jest...“, jednalo se o nepravdivou obžalobu Baara a vyloženou lež Františka Čápa. A další průběh jednání svědčí o tom, že nikdo z pěti členů komise si nedal práci, aby filmovou scénu s knihou konfrontoval, ale všichni se „v zájmu spravedlnosti“ s tímto prohlášením spokojili. Ovšem ještě s jedním, daleko závažnějším Čápoým výrokem se komise spokojila, aniž by na něj reagovala: „Jediné co k tomu ještě podotýkám je, že tenkrát se Židé ještě volně pohybovali, že měli svá konta a že snad ani ješ-

86) Výslech obviněného 17. 5. 1946: „Opakuji znovu, že jsem do svého filmového scénáře filmu »Jan Cimbura« protižidovskou scénu nepojal, že jsem úmyslně ji vynechal, ačkoli v Baarově románu jest. Byl to Němec ing. Zankl, který kvůli vynechání této scény napadl Lucernafilm a nařídil pojetí protižidovské scény do filmu. Neměl jsem moc tomu zabránit. Učinil jsem aspoň to, že jsem tendence té scény zeslabil jak bylo možno, takže pozbyla svého zamýšleného účinku. Jinak byla věc ta záležitostí fy Lucernafilm a nejsem za ni odpověden.“

Ve svém nedatovaném písemném prohlášení uvedl: „Film Jan Cimbura. Pro tuto látku jsme se rozhodli v době, kdy byla českým lidem vyvlastňována půda a celé vesnice a kraje byly vystěhovávány. Jelikož novinářům a divadlům byla vzata takřka veškerá možnost hovořit k lidu, pokládali jsme za svoji povinnost činit tak filmem. Jelikož román J. Š. Baara hovořil o lásce českého sedláka k rodné hroudě, o nedělitelnosti půdy, kde jsem mohl zdůraznit pracovitost, hrdost a sílu českých selských rodin, ukázat krásu české krajiny a lásku lidu k ní, stavební kulturu českých vesnic, krásu českých krojů a lidových písní a lásku k hroudě, kterou jsem zdůraznil přidanou scénou, kdy Cimbura bere hlínu do ruky, laská ji a mluví o chlebě, který z ní bude, rozhodli jsme se tuto látku realizovat. Jedinou závadou v celém námětu byla historka o Židovi. O tom, proč a jak jsme ji museli dělat, jsem vypovídal předtím. Jediné, co k tomu ještě podotýkám, je, že tenkrát se Židé ještě volně pohybovali, že měli svá konta a snad ani ještě nenosili hvězdy. To, jak s nimi později bude nakládáno, neměl jistě normálně myslící člověk předtím ani zdání.“ AMP, fond 36, sg. 7242.

87) Svědecký výslech Viléma Brože 8. 5. 1946: „Původní filmová povídka, zpracovaná režisérem Fr. Čápem dle Baarova románu Jan Cimbura pro film, neobsahovala vůbec žádné protižidovské scény, která je v románě. Teprve při zadání o schválení tohoto námětu byla tato scéna německou dramaturgií nadiktována s výhrůžkou, že naše počínání je protiríšské a že musí být natočen s protižidovskou scénou. Vzítí námět zpět nebylo možno. Nebylo v moci ani Lucernafilmu, ani režiséra Čápa, aby scéna ta byla vynechána. Režisér Čáp naopak tendenci scény oslabil a učinil vše, aby byla co nejméně v duchu »Nové Evropy«.“ Tamtéž.

88) Svědecký výslech dr. Miroslava Rutteho z 14. 5. 1946: „Byl jsem členem sboru lektorů při ČMFS a byl jsem přítomen projednávání otázky židovské scény ve filmu Jan Cimbura. Mohu potvrdit, že scéna ta byla nadiktována německou dramaturgií, že v původní filmové povídce od Fr. Čápa nebyla a že mu bylo vytýkáno, že ji do filmové povídky nepojal, ač v Baarově románě jest. Němci trvali na jejím provedení a ustoupiti nebylo možno. Fr. Čáp naopak tendenci scény zeslabil, jak jen bylo možno.“ Tamtéž.

89) V roce 1941 měly premiéru hned tři Čápoovy filmy – *Noční motýl*, *Jan Cimbura* a *Preludium*.

ILUMINACE

Helena Krejčová: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní



Jan Cimburá (František Čáp, 1941)

tě nenosili hvězdy. To, jak s nimi později bude nakládáno, neměl jistě normálně myslící člověk předtím ani zdání.“ O zplynování a hromadných popravách neměl skutečně v té době normálně myslící člověk ani zdání. Koneckonců ani samotní židé tenkrát netušili, čeho všeho se dožijí. Naproti tomu o tom, do jaké míry byli židé v době natáčení a uvedení filmu do kin „svobodní“, jak se mohli volně pohybovat a jak vysoká měli konta, svědčí i následující, zdaleka ne vyčerpávající přehled nařízení a výnosů, ať již říšského protektora, protektorátní vlády, Zentralstelle für jüdische Auswanderung, řízené gestapem, policejních ředitelství, magistrátních úřadů atd.

Leden 1939:

Nařízení o pobytu emigrantů a o přezkoumání státního občanství osob, které je nabyly za první republiky. Usnesení, že v činné státní službě nebudou zaměstnány osoby židovského původu (židovského původu byla osoba, jejíž oba rodiče se hlásili k židovské víře nebo národnosti). Jednota českých advokátů vyloučila židy ze svých řad (židovský původ byl odvozován na základě náboženství prarodičů).

Březen 1939:

Židovští advokáti byli zbaveni práva vykonávat své povolání. Všichni židovští zaměstnanci ve veřejné správě, ústavech a institucích, u soudů a ve školách byli okamžitě zproštěni služby. Bylo vyhověno žádosti obchodnického spolku Merkur, aby mohly být výlohy obchodů označeny nápisem „čistě arijský“. Byl vydán zákaz výkonu lékařské

ILUMINACE

Helena Krejčová: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní



Jan Cimbur (František Čáp, 1941)

praxe lékařům neárijského původu ve všech zdravotnických zařízeních a v zařízeních sociálního pojištění. Bylo vydáno nařízení o židovském majetku – zákaz jakéhokoli disponování hospodářskými podíly, podíly na hospodářských podnicích a majetkovými hodnotami všeho druhu, které byly úplně nebo částečně v židovském majetku.

Červen 1939:

Nařízení říšského protektora o židovském majetku. V § 6 bylo uvedeno, kdo má být považován za žida. Na území protektorátu byly tímto nařízením uvedeny v platnost norimberské zákony. Nařízení se dále týkalo zákazu prodávat nemovitý majetek, hospodářské podniky a práva k nim. Dále zákazu prodeje veškerých cenností bez souhlasu říšského protektora. Ten měl i právo ustavit na židovský majetek správce – „Treuhändera“.

Červenec 1939:

Zákaz výuky židovských dětí na německých obecných a středních školách.

Srpen 1939:

Židům bylo zakázáno navštěvovat hostince a kavárny. Směli do nich pouze v případě, že jim byla vyčleněna oddělená místnost. Naprostý zákaz návštěv veřejných místností na Slovanském ostrově, restaurace a kavárny Mánes, restaurace na Sřeleckém ostrově,

na Petříně, v Hanavském pavilonu, v Riegrových sadech, ve Stromovce, restaurace Obecního domu hl. m. Prahy, Národního domu na Vinohradech a Národního domu na Smíchově. Všechny tyto prostory musely být opatřeny nápisy „Židům nepřístupno“. Naopak židovské hostince, kavárny a vinárny musely být opatřeny nápisem „Židovský podnik“. Majitelé veřejných lázní byli povinni zřídit zvláštní prostor pro židy a označit jej. Nebylo-li to možné, měla být návštěva židů oddělena časově. Židé měli zakázán přístup na městské plovárny a veřejně přístupná koupaliště. V nemocnicích, sanatoriích a chudobincích měli zákaz současného používání stejných místností s árijci.

Září 1939:

Zákaz návštěvy německých vysokých škol pro židy. Povinnost odevzdat ze dne na den rozhlasové přijímače. Po 20. hodině nesměli židé opustit svůj byt.

Říjen 1939:

Židovské služební zaměstnanecké smlouvy mohly být ke každému 1. v měsíci vypovězeny bez udání důvodu. 17. 10. 1939 odjel z Ostravy do „přeškolovacího tábora“ v Nisku nad Sanem transport 1000 mužů. 26. 10. 1939 odjel z Ostravy do Niska transport, do kterého byl zařazen 291 muž. (30. 4. 1940 byl tábor v Nisku rozpuštěn a do Ostravy se vrátilo 460 mužů k pozdější deportaci.)

Listopad 1939:

Byly zřízeny vázané židovské účty, jimiž směli židé disponovat pouze se souhlasem finančních úřadů. Na tyto účty byli také povinni skládat nájemné a pachtovné. Vyšlo nařízení o dani z vystěhování, která činila 25% veškerého majetku vystěhovalce.

Prosinec 1939:

Nařízení, že právní zástupci, notáři a soudci jsou povinni u každého převodu majetku poznamenat, zda jsou na právním jednání účastni židé.

V roce 1939 byli také židé vyloučeni ze všech spolků. Nesměli navštěvovat sportovní hřiště ani jako diváci.

Leden 1940:

Všechny platby ve prospěch židů mohly být odváděny pouze na vázaný bankovní účet. Byl „povolen“ prodej cenností německé společnosti Hadega, která byla zřízena za tímto účelem. Naprosté vyloučení z hospodářského života. Židé nesměli vést své podniky, které byly převedeny do árijských rukou – arizace židovského majetku.

Únor 1940:

Povinnost přihlásit stav svého majetku k 31. 12. 1939. Zákaz návštěvy divadel a kin.

Březen 1940:

Občanské legitimace židů byly označeny písmenem „J“. Do dvou týdnů museli židé veškeré své cennosti uložit do bankovní úschovy. Všichni, kdo podléhali „norimberským zákonům“, i když z židovské církve vystoupili nebo přestoupili na jinou víru, měli povinnost hlásit se u židovských náboženských obcí.

Duben 1940:

Bylo publikováno nařízení o postavení židů ve veřejném životě.

Květen 1940:

Zákaz přístupu a pobytu ve všech veřejných sadech a zahradách v Praze.

Červenec 1940:

Zákaz chování holubů židy. Zákaz používání nájemních aut. Zákaz jízdy na parnících.

Srpen 1940:

Stanovena nákupní doba pro židy od 11 do 13 hod. a od 15 do 16.30 hod. (později pouze od 15 do 17 hod.). Zákaz přijímání židovských žáků do škol s českým vyučovacím jazykem – veřejných i soukromých (do této doby směla být pouze 4% židovských žáků ve třídě). Zákaz používání jídelních a spacích vagonů na dráhách. Byly zrušeny oddělené místnosti pro židy v kavárnách a restauracích.

Září 1940:

Zákaz přístupu do všech městských lesů v pražském obvodu. Omezení dopravy v tramvajích. Směli cestovat pouze posledním vozem (měl-li dvě plošiny), v jednoplošinovém voze směli cestovat pouze v zadní polovině vozu. Měla-li tramvaj pouze jeden vůz, byli z dopravy vyloučeni. Směli se stěhovat pouze do bytů obývaných židy.

Říjen 1940:

Nařízení o pronajímání uvolněných židovských bytů Němcům. Pražští židé nesměli dostávat poukázky na šaty (od března 1941 byla platnost tohoto nařízení rozšířena na celý protektorát).

Listopad 1940:

Židům bylo zakázáno měnit bydliště a opouštět jeho obvod. Veškeré vkladní knížky měly být do 31. 12. 1940 předloženy peněžním ústavům, které je vydaly. Ty měly povinnost připsat výnos na vázaný židovský účet majitele.

Prosinec 1940:

Zákaz přístupu židů do okolí pražské plodinové burzy, do Nekázanky, Panské, Senovážné a Dlážďené ulice.

Leden 1941:

Židům byly odňaty telefony. Nesměli dostávat přiděly jablek. Museli odevzdat řidičské průkazy a nesměli navštěvovat autoškoly.

Únor 1941:

Museli vrátit rybářské lístky. Zákaz rybaření.

Březen 1941:

Byly zrušeny přeškolovací kursy, které pořádala Židovská náboženská obec.

Dva světy

(Výměna názorů mezi „bývalým“ nacistou a rabínem)

V našem Věstníku ze dne 27. m. m. jsme uveřejnili zprávu, že nacistický filmový režisér Veit Harlan se obrátil dopisem na někdejšího rabína berlínské obce, dr. Joachima Prinze s prosbou o intervenci. Dr. Prinz Harlanovu žádost odmítl. Otiskujeme dnes oba dopisy v došlém znění:

Veit Harlan,
Hamburg 39, Scheffelstrasse 14.

Dne 24. července 1948.

Velevdážený pane rabine, doktore Prinzi, prosím, nepozastavte se nad zdánlivou absurditou, že se obracím na Vás režisér filmu „Žid Süß“.

Známe se z domu mého přítele Waltera Hirsche, dětského lékaře v Berlíně, Uhlandstrasse, roh Kurfürstendammu. Je to zeť našeho lékaře L. F. Meyera, jenž řídil v Berlíně sirotčinec. Třebaže jsem já na Vás přirozeně nezapomněl, jelikož nás kdysi pojily zajímavé rozpravy, bylo by pochopitelné, kdyby katastrofy minulých let ve Vás vyhladily vzpomínku na naši známost. Kdyby tomu tak nebylo, vzpomněl byste si jistě na souzvuk našich záměrů a pocitů.

A na to se odvolávám, když Vás žádám, abyste se mnou zavedl rozpravu, jejímž účelem je zpravit Vás o přelícení, jež bude za účasti nejširší veřejnosti proti mně zahájeno.

V tomto procesu nemám, pokud jde o moji osobu, nejmenších obav; ať dopadne přelícení tak či onak, je mým nejlubším přesvědčením, že znamená neštěstí, neštěstí pro židovstvo, neštěstí pro poražený německý národ, neštěstí pro západní vítězné mocnosti, pokud se pokoušejí o znovuzřízení zničeného řádu demokracie, nesené myšlenkou lidské snášenlivosti. Tento proces se všemi důsledky bude vláčet tiskem celého světa. Totéž se stalo, když jsem byl osvobozen denacifikační komorou po řízení, trvajícím 7 měsíců. Bude to senační proces prvního řádu. Obžalován je film „Žid Süß“. Klade se mu za vinu, že je štvavý, že hanobí židovstvo a vyzývá k pogromu. Moji obhájci na to odpoví: „Židné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv skreslený obraz, nýbrž vyčištěná podstata a lidského obsahu.“

V tomto dopise nechodím se zmínit o tlaku, jímž bylo působeno na všechny umělce, avšak ujišťuji Vás, že se stranou, s antisemitismem a s celou nacionálně-socialistickou ideologií neměl jsem nic společného. Je holestivou skutečností, že v Německu byl na židech spáchán ohromný zločin. Němci proto nejsou oprávněni mluvit o příliš lidských stránkách židovského problému, jak je dovoleno jenom tomu, kdo není zatížen vlastní velkou vinou. Jestliže moji obhájci přesto, že jsou si této situace dobře vědomi, budou nuceni mluvit, protože jménem práva bude od nich požadováno, aby promluvíli, pak to bude mít za následek, že znovu bude obnažen protiklad, který by bylo lépe — v zájmu míru — překlenuvat vůli k dorozumění a vzájemné snášenlivosti.

Jestliže, vážený pane doktore, máte zato, že mne v těchto myšlenkách můžete sledovat, byl bych Vám za poskytnutí rozhovoru velmi povděčen.

V dokonale účtě Vám oddaný

Veit Harlan.

Dr. Joachim Prinz, 825 South 11th Street Newark,
N. J., New York USA.

28. července 1948, JP/WIV.

Pan Veit Harlan, Scheffelstrasse 14, Hamburg 39.

Velevdážený pane Harlane,

po svém návratu z Německa zabýval jsem se jak Vaším na mne v Hamburku řízeným dopisem, tak záležitostí filmu „Žid Süß“. Považoval jsem to za svoji povinnost, neboť teprve v Hamburku jsem poznal, jak závažnou úlohu hraje film, proces a Vy sám ve veřejném mínění. V Americe nebyl jsem si totiž významu těchto věcí vědom. Americký tisk, kromě německy psaného, jež zřídka kdy čtu, se nezabýval valně touto věcí. Nebylo zde palcových titulů ani senačních zpráv. Jméno Veit Harlan

není pro americké obecnostu pojmem. Neříkám to, abych snižoval Vaše umělecké nadání i jméno, nýbrž abych na celou záležitost se díval se správné perspektivy, kterou jste Vy pochopitelně ztratil.

Hovoříte ve svém dopise o velkých věcech, o „neštěstí pro západní vítězné velmoci, o neštěstí pro německý národ a dokonce o neštěstí pro židovský národ“. To vše mají být následky procesu, jenž ve jménu spravedlnosti a práva má zjistit, do jaké míry odpovídáte za film „Žid Süß“, o kterém tvrdíte, že není antisemitský a že natropil jen nepatrnou škodu.

Nejsem ani státním zástupcem, ani soudcem. Avšak jsem žid, žid, který se cítí být odpovědným za svůj národ. Herci, režiséři, filmy, ba celé umění jsou triviálními bagatelami tváří v tvář smrti několika milionů našich lidí. Vy jste nechťel svůj život ztratit. Avšak my jsme ztratili naše nejlepší lidi: umělce, básníky, vědce a jednoduché, tiché lidi, kteří zemřeli následkem středověkého mučení. Kdyby jen jediný z nich trpěl pro Váš film, nebo byl jim uštván k smrti, bylo by to dostatečným důvodem k tomu, aby ti, kdo svoje umělecké nadání dali do služeb katů, byli postaveni před tribunál.

Že se tak stalo a nikoliv jednou, nýbrž v tisíci a tisíci případech, o tom nemůže být po mých pátráních nejmenšího sporu. Proto je Vaše osoba, jak Vy sám říkáte, nezážitná. Proč Veit Harlan jako člověk, jako umělec, jako muž má být důležitější než mnoho a mnoho tisíc mužů, žen a dětí, odvezených na smrt esesáky pod dojmem Vašeho filmu, to nechápu. Mluvil jsem s lidmi, kteří na příklad v Krakově měli příležitost pozorovat účinek Vašeho filmu vlastníma očima a později jej pocítoval na vlastní těle. I zvrhlé umění může být dokonalé. A jestliže — jak mi bylo řečeno, Váš film je uměleckou událostí, pak se mu prostředky Vašeho velkého umění podařilo lidem na „historickém“ příkladu (z jakých historických pramenů Váš film čerpal, to je jiná otázka) ukázat, že je jedinou rozkoší židů moc, chamtivost, prznění a bezmezná sprostota. A to vše v okamžiku, kde toto bylo německému národu po celém Německu tisíci a tisíci megafony lidšano a nikoliv snad pro ukrácení dlouhé chvíle, nýbrž jako příprava pro největší hromadnou vraždu, kterou lidstvo kdy poznalo. Tyto věci, a nikoliv Váš proces jsou a byly „neštěstím poraženého německého národa“.

Pokud jde o neštěstí, jež by mohlo povstát pro židovský národ z tohoto procesu — tuto starost přenechte nám. Máme mnoho starostí. Snese i tuto.

Tento dopis je vážným pokusem říci Vám, že by bylo lépe, kdybyste ja si vědom své nevinny, důstojně a s rmutným klidem vyčkal výsledky přelícení. Neštěstí světa nezavisi ani na Vašem, ani na mém osudu. Štěstí a neštěstí všech lidí zavisi jedině na jejich vlastní svobodě vůli učinit vše, aby proti mravnímu a duševnímu úpadku, který lze v Německu tak valnou měrou pozorovati a pocítovat, byl postaven nový, lidštější svět.

Přeje světu tak obnovenému vše nejlepší, jsem Váš
dr. Joachim Prinz.

Nemáme k oběma dopisům co dodat. Nepotřebují komentáře. Zdá se nám jen, jako by o piedestál, nad nímž se vznášel imposantně důstojnou postavou rabína, prodráchnutého ušlechtilou láskou nejen k svému lidu, nýbrž k celému člověčenstvu, se tříštil příboj nadutých frází, pod hladinou licoměrnosti sotva skrývajících zbabělou zlobu, liché vyhrůžky a rasovou nenávisť v nicotnou, prchavou pěnu...

Dva dopisy — dva světy.

Dr. I.

Pověstný zločinec odsouzen

Ve Vídni byl odsouzen k 15. letům těžkého žaláře pověstný Obersturmbannführer Grlzick, známý i v Praze svým neblahým vystupováním jako člen Zentralratu für die Regelung der Judenfrage.

Článek z Věstníku ŽNO přetiskující dopisy, které si v roce 1948 vyměnili Veit Harlan a bývalý berlínský rabín dr. Joachim Prinz.

Červen 1941:

Židé nesměli dostávat přiděly cukru. K holiči směli pouze od 8 do 10 hod.

Červenec 1941:

3. prováděcí nařízení k říšskému zákonu o ochraně německé krve a německé cti. Jednalo se o zpětný zákaz (k 16. 3. 1939) manželství mezi židy a říšskými státními příslušníky. Také jejich mimomanželský styk byl zakázán a trestný (stejně nařízení pro protektorátní příslušníky vstoupilo v platnost 7. 3. 1942). Zákaz přístupu do všech lesů, i soukromých. Zákaz pobytu na nábřeží Vltavy.

Srpen 1941:

Židé nesměli dostávat přiděly luštěnin.

Září 1941:

Nesměli bez policejního povolení opustit obvod ani obec. Všichni židé od 6 let výše měli povinnost být viditelně označeni žlutou židovskou hvězdou. Zákaz vstupu do veřejných knihoven. Zákaz veřejného provozování nebo reprodukování hudby židovských autorů. Židé měli přístup pouze na poštu v Ostrovní ulici v době od 12 do 17 hod.

Říjen 1941:

Měli zákaz kouřit a nesměli si obstarávat tabák a tabákové výrobky. Zentralstelle přebírala vypořádání majetku vystěhovaných židů. Bez souhlasu k pracovnímu poměru od Zentralstelle nesměli být židé zaměstnáváni. Směli používat pouze nejnižší třídu vlaků. Neměli nárok na přiděly marmelád a džemů. 16. 10. 1941 odjel transport 1000 osob z Prahy do Lodže (přežilo jich 28). Zákaz odběru holicího mýdla. 21. 10. 1941 odjel transport z Prahy do Lodže. Z 1000 osob přežilo 80. Židé nesměli nakupovat ani dostat darem žádné ovoce čerstvé i konzervované, sýry, cukrovinky, ryby a rybí výrobky, drůbež a zvěřinu. Bez souhlasu Zentralstelle měli zakázán jakýkoli prodej nebo darování svého zbylého majetku. 26. 10. 1941 odjel z Prahy do Lodže další transport 1000 osob. Přežilo jich 51. Vyšlo nařízení, které omezovalo zaměstnanecká práva židů. Neměli právo na plat v době nemoci a na příplatky k nemocenskému. Neměli nárok na placenou dovolenou, na příplatek za práci přesčas, o nedělích a svátcích, na rodinné přídatky apod. Směli být zaměstnání výhradně ve skupinách, odděleně od ostatních zaměstnanců. Nesměli být učni. 31. 10. 1941 odjel z Prahy do Lodže transport 1000 osob. Přežilo z nich 62.

Listopad 1941:

3. 11. 1941 odjel z Prahy do Lodže transport 1000 osob. Přežilo jich 40. Židé nesměli používat tramvaje bez zvláštního formuláře s písmenem „J“, razítkem a potvrzením zaměstnavatele. Nesměli odebírat cibuli. Nařízení o chudinské péči o židy. Chudí židé se nesměli hlásit nikde jinde než u Zentralstelle. Zákaz používání autobusů s výjimkou pro válečné invalidy a slepce. Zákaz používání trolejbusů vůbec. 24. 11. 1941 odjel první transport z Prahy do Terezína. Z 342 osob přežilo 77. 26. 11. 1941 odjel transport 1000 osob z Brna do Minsku. Přežilo jich 12. Židé nesměli odebírat víno a lihoviny. 30. 11. 1941 odjel transport z Prahy do Terezína. Z 1000 osob přežilo 105. V prosinci 1941 odjelo z Prahy a Brna do Terezína ještě 7 transportů. Bylo do nich za-

ILUMINACE

Helena Krejčová: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní



Na počest pražské návštěvy režiséra V. Harlana uspořádala spol. Tobis v halle hotelu Alcron čaj, jehož se zúčastnila většina našich filmových novinářů. Po levici Harlanově, který sedl v čele stolu, vidíme sedící red. *Expresu* Hampachera, našeho vedoucího redaktora, referenta Českého Slova M. Hrnčíře a Politiky V. Srkala. Za nimi stojí referent Lidových Novin A. Černík, tiskový šéf Tobisu Ing. J. Brož a referent Lidových Listů E. Kačírek. Po Harlanově pravici sedl red. Havelka z „Filmového kurýra“, red. Schubert-Bredow a redaktor Janatka z „Národní práce“ — (Foto Centropress)

Ve „Východu slunce“ inscenoval zcela samostatně námět, zpracovaný Murnauem už před lety jako jeden z nejkrásnějších filmů němého období; zas tu zaujal znovu svou mohutnou koncepcí svého díla, svou bezvadnou výstavbou dramatu po stránce psychologické i formální a vtravostí svého osobitého režiséřského výrazu. Komedie „Můj syn — pan ministr“, uvedená k nám s velkým opožděním, prokázala Harlanův smysl pro humor, zatím co nedávný „Žid Süß“ strhl znovu všechny diváky jak vzrušující realizací své tendence, tak i svým gigantickým formátem. Filmové obrazy u Harlana překypují pohybem a životem, jeho scény jsou plné dynamiky a prudkého rytmu, každý záběr má svoji dramatičnost a účelnost. Harlan je filmovým režisérem, jak si ho představujeme: zpracovává si zcela sám námět až do konečného scenaria, píše všechny dialogy, inscenuje film v ateliéru a exteriérech, ale tím jeho práce ještě nekončí: provádí sám také celý sestřih filmu, vědom toho, jakých uměleckých účinků, ani nejpěchlivější stavbou scenaria netušených, může režisér dosáhnouti ještě ve střížně. Provádí synchron filmu a nejednou je také sám skladatelem hudby. Touto universální prací režiséřovou stává se nám pochopitelnou dokonalost jeho výsledků: ze všech filmů, Harlanem inscenovaných, odchází biografovy návštěvník hluboce zaujat, uchvácen, většinou mocně vzrušen. Harlanovy filmy letí a překypují dějem. Tento režisér nerozvádí scény do nekonečna, ale stříhne je vždy mnohem dřívě, než byste předpokládali. Vzpomeňte si na mohutné úvodní montáže v „Židu Süßovi“, jak tu scény letí, než jsou dosloveny, jak tu jsou velkolepě proloženy výjevy z přísahy nového vévody scénami davu, průvodu, pohybu obrovských davů na širokém prostranství, detaily komparsu a jeho malými samostatnými akcemi, a jak vás tato mistrná expozice uvede až k ústřednímu ději, nežli se nadějete. Harlan ovšem si pro tuto svoji tvorbu dovede při své několikaměsíční práci, kterou každému svému filmu věnuje,

nastřádat dostatek materiálu, neboť stříhá filmy o rozsahu asi 2800 metrů z 50.000 metrů nafilmovaného negativu. Tato neúspěšnost se vyplácí: „Süß“, který si vyžádal nákladu asi 1.600.000 říšských marek, vynesl za první tři měsíce svého promítání již čistých 5 milionů marek.

Veit Harlan přijel do Prahy, aby tu natočil několik exteriérových scén pro svůj nový film „Velký král“ (Der große König) o Bedřichu Velikém. Jeho námět je vzat z doby sedmileté války a odehrává se mezi třemi bit-

Jednu z hlavních rolí filmu „Velký král“ hraje známý oblíbený německý herec Gustav Fröhlich (Foto Tobis)



Z článku Bedřicha Rádla „Veit Harlan v Praze“
v Kinorevue z ledna 1941.

řazeno 6023 osob. Z nich přežilo 758. Tito lidé neodcházeli úvozovými cestami, ale byli odváženi v dobytčích vagónech.

O uvedených nařízeních a zákonech (nikoliv o transportech, o kterých se nesmělo psát) se mohl František Čáp (stejně jako členové komise) pravidelně dozvídat z denního tisku. O tom, že o nich věděl, svědčí i jeho výpověď před komisí, že nikdy nebyl antisemitou a že naopak v době okupace udělal pro židy hodně dobrého.

Na konci roku 1945 zaslali do časopisu Kulturní politika Jiří Weiss a Jaroslav Žák dopisy, které natočení filmu *Jan Cimbur* odsoudily. V Kulturní politice tím byla otevřena debata, do níž přispělo mnoho respondentů opačného mínění.⁹⁰⁾ Vášnivá obrana filmu a Františka Čápa se explicitně dotýkala problému, ale implicitně vyjadřovala jinou skutečnost. Vypovídala o jisté části naší společnosti, kterou mimo jiné ovlivňovaly a utvrzovaly v jejím přesvědčení i filmy *Žid Süß* a *Jan Cimbur*. Po válce zase filmy jiné, také postavené do služeb vládnoucí ideologie, kterou svými výrazovými prostředky „ilustrovaly“ a zpřístupňovaly podobným způsobem. Ale to je již další záležitost.

Oba tvůrce – Harlana i Čápa – spojovalo také to, že ani jeden z nich se nedokázal části své tvorby zříci. Vyjádřil to ve svém písemném prohlášení pro komisi František Čáp: „Věřím, že skutečná práce mluví za cítění a názor umělce a že nemůže být tato vážná práce prostě odhozena...“⁹¹⁾

Tvůrčí člověk se nemůže zbavit, i kdyby o to sebevíce stál, odpovědnosti za to, co dělá. Jako každý jiný zodpovědný člověk by měl nalézt sílu k tomu, aby výsledky své práce (jejíž nedělitelnou součástí je i mravní rozměr) co nejobjektivněji posuzoval a distancoval se od všeho, čeho si na ní – ať už z jakéhokoliv důvodu – nemůže vážit. Jestliže dělat chyby je lidské, znamená to, že stejně lidským je i jejich přiznání a úsilí o nápravu. Snaha vědomě je zlehčovat, omlouvat polopravdami či nepravdami, je zavrženíhodná. Právě tím se z mnohé „lidsky pochopitelné chyby“ stává skutečná vina.

Bezprostředně po válce natočil František Čáp film s okupační tematikou a drama ze Slovenského národního povstání. Je přinejmenším sporné, zda to byl nejsprávnější a jediný možný způsob, jak se vyrovnat s vlastní minulostí.

90) Z dopisu Marie Zemánkové: „Váš protěžovaný žid Weiss seděl v cizině v suchu a tu maminku, o které tak dojemně psal, tu klidně nechal Němcům na pospas a odjel sám do bezpečí. Pokud jsem slyšela, má režisér Čáp matku a věnoval prý vysoké sumy ze své gáže během její pětileté choroby, až jí život zachránil. Syn a syn – porovnávejte, pane Weissi, sám. Nikdo z nás, ani ten »spravedlivý« pan Žák se nerozčiluje nad tím, že v Cimbuřovi je líčen ničemný a líný (arijec), který prolíje hrdlem a prodávkaří rodinný grunt; ale jednou se objeví žid, ze kterého se neudělalo svatého – a je zle.“

„Je sice pravda,“ píše Otilie Konvičková, „že se asi ony protizidovské scény zatraceně hodily do kroku okupantům, ale dostaly se do filmu skutečně z tohoto důvodu? Nejenže byly v literární předloze, ale obdobné poměry byly skutečností i na našem venkově. Vyrostla jsem na Slovácku, kde židé byli vykořisťovateli neuvědomělého lidu. Vím také, že na druhé straně byli to židovští lékaři, jež možno nazvat dobrodinci svého kraje. Obojí jsou krajní případy.“

Redakce debatu ukončila slovy: „Kdyby velcí umělci, jako třeba Bezruč, útočili vášnivě na židovské vykořisťovatele, nechtěli bychom nikdy potlačovat jejich slova nebo jejich dílo; jsme jen toho mínění, že v době nacistické okupace, kdy na židy bylo sváděno všechno zlo kdy napáchané kapitalismem a jeho německo-fašistickými exponenty, nebyla rozhodně doba řešit vnitřní problém českého národa a jeho poměr k židům.“ Cit. dle: Štěpán Engel, *Dance macabre kolem jedné debaty. Repríza odvěkého horlení v Kulturní politice*. „Věstník“ 8, 1946, č. 2 (28. 2.), s. 14 – 15.

91) AMP, fond 36, sg. 7242.

ILUMINACE

Helena Krejčová: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1940), *Jan Cimburá* (František Čáp, 1941), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Preludium* (František Čáp, 1941), *Rothschildové* (Die Rothschilds; Erich Waschneck, 1940), *Věčný žid* (Der ewige Jude; Fritz Hippler, 1940), *Velký král* (Der große König; Veit Harlan, 1941), *Zlaté město* (Die goldene Stadt; Veit Harlan, 1942), *Žid Süß* (Jud Süß ; Veit Harlan, 1940).

PhDr. Helena Krejčová (1951)

Vystudovala historii a etnografii na FF UK v Praze, řadu let pracovala v Literárním archivu PNP, v současné době vede židovská studia v Ústavu pro soudobé dějiny. Zabývá se českožidovskou asimilací, antisemitismem a osudem českých židů v období holocaustu. Na tato témata publikovala řadu článků v domácích i zahraničních vědeckých časopisech.

(Adresa: Ústav pro soudobé dějiny, Vlašská 9, 118 00 Praha 1)

Články

Nelidskost a umění

Poučení z Žida Süsse?

Divák dnes pocítí po shlédnutí Harlanova filmu *Žid Süß* rozpaky. Jak nemá uznat, že viděl kvalitní umělecké dílo, inteligentně a působivě vyprávěný historický příběh, který se v době svého vzniku dotýkal nejpálčivějších společenských témat? Těto – řekněme aktuálnosti – dodnes nepozbyl a těžko doufat, že jí kdy pozbude. Viděl úspěšný film¹⁾, který se díky svým přednostem i osudům zapsal do dějin kinematografie, proslavil sebe i své tvůrce. Především spoluautora scénáře a režiséra Veita Harlana, který ostatně platil tehdy v německé oblasti za nelepšího.²⁾ Goebbels si vysoce cenil jeho schopnosti zacházet s velkým komparesem: „...označil mne za jediného režiséra, jenž je s to ovládati dav.“³⁾ Ale nejen to patří k profesionálním kvalitám Harlanovy režie. Příběh se před námi odvíjí přehledně, naléhavě, ve velkorysé perspektivě. Tempo je uměřené, nikde rozvláčné, vynalézavý střih řetězí jednotlivé sekvence do pestré linie, plné očividných, výrazných vazeb. Smysluplné aranžmá je snímáno (na současný vkus) snad poněkud staticky, ale ve výtvarně krásných, pečlivě rámovaných černobílých obrazech, často využívajících oheň svící či pochodní. Ke konci tempo graduje do dramatického i rytmického zdvihu. Traktování velké společenské fresky je průběžně ožívováno soukromými příběhy, obě roviny se vzájemně propojují, dokumentují a umocňují. Hudba nevtravě, zato dovedně orientuje a podporuje emotivní účín. Reálie působí věrně, kostýmy spolu tvoří postavu a navíc se podílejí na zmiňované výtvarné kultivovanosti. Těžiště vyprávění, jeho artikulace, spočívá na zpodobení postav, na výkonech herců. Ti jsou prvotřídní, stylově víceméně jednotní, zřejmá souhra, komponovanost scén, práce s gestem, integrace rekvizit... vše svědčí o příkladném přístupu. Výkony jsou vesměs výjimečně věrohodné, přitom výrazné, s mnoha vypjatými momenty. Před divákem vzniká působivý dojem historické skutečnosti, s níž se stále naléhavěji identifikuje. A po 53 letech jej napadá, jak neotřelým, moderním, skutečně intenzivním dojmem mohl film působit v době svého vzniku. O deset dvacet let později by stačilo použít barevný materiál (jak logicky působí Goebbelsův zájem o pokrok v této oblasti, s nímž se setkáme v jeho deníku z roku 1938) a změnit formát – v mnoha jiných ohledech, herecké nasazení a perfekcionismus nevyjímaje, by měl leckterý proslulý velkoformát co závidět.

Pro současného... řekněme slušného člověka má však film jeden zásadní kaz: Vyznívá militantně antisemitsky, byl zřetelně s tímto záměrem natočen a využíván⁴⁾ téměř po celé Evropě, vyvolával

- 1) Do kin byl uveden během roku 1940 a jen do konce roku činil čistý zisk pět a půl miliónu marek. V Praze např. se hrál čtyři týdny v premiérovém kině. Srov.: Dr. I. [Rudolf Iltis], *Veit Harlan nebo dr. Max Joseph Goebbels?* „Věstník židovské obce náboženské v Praze“ (dále jen „Věstník“) 11, 1949, č. 15 – 16 (15. 4.), s. 173. – „Süss“ (...) vynesl za první tři měsíce svého promítání již čistých 5 miliónů marek.“ Dr. Bedřich Rádl, *Harlan v Praze*. „Kinorevue“ 7, 1941, č. 21 (8. 1.), s. 404.
- 2) „Když se svědek Peter von Brauer zmiňuje, že Veit Harlan byl tehdy nejslavnější režisér, ozývá se znovu v obecenstvu potlesk.“ „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.
- 3) Dr. I., *Veit Harlan sehrál novou úlohu*. „Věstník“ 11, 1949, č. 13 (1. 4.), s. 151.
- 4) Povinně shlédlo film mnoho vojáků, školní mládež, příslušníci Hitlerjugend. 30. 9. 1940 nařídil H. Himmler jeho shlédnutí všem příslušníkům SS a policie. Srov.: Joseph W u l f, *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh 1964, s. 405; Dr. I., *Veit Harlan před soudem*. „Věstník“ 11, 1949, č. 17 (29. 4.), s. 191.

při či po projekci spontánní protižidovské reakce a např. i ve zdůvodnění rozsudku, který roku 1949 zprostil V. Harlana obžaloby ze zločinů proti lidskosti, považuje soud za prokázané, že „po předvedení filmu došlo alespoň v jednom koncentračním táboře k týrání židů“⁵⁾. Vrchní státní zástupce konstatoval v závěrečné řeči, že „Harlan otevřel tímto filmem antisemitismu přístup do společnosti“ a že „také intelektuální forma účasti na zločinu je trestná“.⁶⁾

Výše zmíněnému slušnému člověku nezbude patrně než usoudit, že byl v tomto případě formálně zdařile traktován nepřijatelný obsah a že – v moderní žargonu – umělecké dílo nemá právo vyznívat tak, aby to flagrantně odporovalo kodexu lidských práv. Pak s klidným svědomím opustí promítací (jako kdysi soudní) síň, aniž by si byl vědom, kolik problémů čeká uvnitř takového závěru dál na své řešení.

Během čtyř poválečných let se tribunály různého druhu opakovaně pokoušely pojmenovat podobu a posoudit míru Harlanovy viny. Nikde se přitom nesetkáváme se zájmem o uměleckou rovinu „doličného předmětu“ – jeho filmu. Ani nejprísnejším žalobcům nenapadlo pochybovat o jeho umělecké hodnotě, mnohokrát ji naopak připouštějí. Aby však mohl být film nikoli kritizován, ale souzen, zdálo se, že je třeba odhlédnout od jeho umělecké povahy a vnímat jej jako společenský jev, politikum. Je přitom zajímavé, že zmíněné osudy jen znásobily proslulost díla. Přispívají zároveň k tomu, že i dnes máme sklon dívat se na tento film jako na kuriozitu, překážejí nám posuzovat jej jako umělecký výtvor.

Snaha vyrovnat se s tím, co Harlanův film znamenal, narazila na obtíže, které nedovolily dobrat se uspokojivého řešení. Možná, že vyplynuly právě z eliminace uměleckých aspektů problému. Pokusme se zamyslet, pokud možno bez předsudků, nad Harlanovým filmem z tohoto hlediska, tedy jako nad **uměleckým** dílem. Především proto, že krajní, až čítanková podoba případu z něj činí přímo laboratorní vzorek, na němž je možno ohledávat projevy daleko obecnější.

Nabízí se například otázka umělecké svobody a práva na subjektivní výpověď. I když mnohé nasvědčuje tomu, že u Harlana bylo toto právo osudně kontaminováno snahou po uplatnění, koneckonců po kariéře⁷⁾, lze si alespoň představit (přestože jeho první manželkou byla židovka a židé patřili mezi jeho blízké přátele), že v inkriminovaném filmu neznásilňuje své niterné, možná dobově podmíněné přesvědčení.⁸⁾ Sám ostatně formuluje jádro obhajoby filmu takto: „Žádné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv zkreslený obraz, nýbrž vyřčení podstaty a lidského obsahu.“⁹⁾ (V této souvislosti by bylo zajímavé vzít v úvahu Harlanův „nikoli film, ale příklad“¹⁰⁾ *Kolberg* (1945), nesený „étosem“ soumraku bohů a totální války. Už vzhledem k momentální osobní situaci se mohl s takovým dílem upřímně ztotožnit, podobně jako s myšlenkou odvěké přináležitosti Prahy k německému živlu ve svém prvním barevném filmu *Zlaté město* z roku 1942.) Jestliže v současné době probíhá polemika, zda je prospěšnější antisemitské projevy cenzurovat, „zatlačit do podzemí“, anebo naopak veřejně ventilovat, nevrhá to relativizující přísvit i na rozhořčení, které se těsně po válce proti autorům *Žida Süsse* pozdvihlo? Ovšem, tehdy nešlo o vyjádření svobodného názoru uvnitř svobodné společnosti – ale o jeden z článků kampaně, která do značné míry realizovala Hitlerovo proroctví, vyřčené nedlouho před natočením filmu: „Ať skončí válka jakkoliv, jisté je, že v každém případě skončí s naprostým vyhubením židovské rasy v Evropě.“¹¹⁾ (Antisemitské vlny však mívají vždy charakter kampaně, jen míra prováděcích možností se mění.) Soud v Hambur-

5) Dr. I., *Ve jménu spravedlnosti nebo ve jménu ďábla?* „Věstník“ 11, 1949, č. 19 (13. 5.), s. 216.

6) Tamtéž.

7) Viz např. svědectví G. Fröhliche cit. v článku: Dr. Iltis, *Je Veit Harlan vinen?* „Věstník“ 11, 1949, č. 18 (6. 5.), s. 205. Srov. též zmínku L. Baarové o potížích tohoto kdysi Piscatorova herce kvůli krajně levicové minulosti: Lída B a a r o v á, *Útěky*. Toronto 1983, s. 137.

8) Srov.: Jiří R a k, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 33.

9) Cit. podle: Dr. I., *Dva světy. (Výměna názorů mezi bývalým nacistou a rabínem)*. „Věstník“ 10, 1948, č. 38 (17. 9.), s. 407.

10) Viz J. R a k, c. d., s. 34.

11) Viz „Věstník“ 1949, č. 19, s. 216.

ku, v anglické okupační zóně, sice 23. 4. 1949 zprostil Harlana viny ze zločinů proti lidskosti pro nedostatek důkazů, protože „nespatřil příčinnou souvislost mezi nacisticko-antisemitskou propagandou filmu »Žid Süß« a pozdějším hromadným zločinem deportací, trýznění a vraždění židů v Německu a v zemích Německem obsazovaných“¹²⁾, nicméně Harlana-občana můžeme považovat za odsouzeníhodného alespoň morálně.¹³⁾ Jak je tomu však s Harlanem-umělcem? Svědek von Brauer při procesu vyslovuje tak často sdílenou námitku: „Harlana nelze měřit normálním měřítkem, je to umělec, posedlý umělec.“¹⁴⁾ Taková „umělecká imunita“ je přinejmenším sporná, nicméně vztah mezi uměleckou, občanskou a lidskou odpovědností je oblast, do níž se chce vstupovat málokomu. Nikoli máločemu: moc, ideologie, trh, ctižádost, obecný vkus a nevкус... do ní vstupují bez skrupulí, možná čím dál bezostyšněji.

Další okruh otázek se týká problematiky věrného zpodobení skutečnosti (v našem případě navíc historické) v uměleckém díle. Každý režim rád vidí ze samotných dějin odvozené stvrzení vlastní legitimacy, ale v totalitní společnosti se takové touze otevírají kvalitativně nové možnosti. Tendenci chápaní historických postav a dějů můžeme ovšem vytýkat nejen těm, kdo natáčení umožnili, přikázali či povolili, nejen autorům a realizátorům, ale i těm, jimž je výsledek určen.¹⁵⁾ Symbióza produkce a konzumu má tendenci vytvářet z nich spojitě nádoby. Ne náhodou J. Rak poukazuje v již zmíněném článku na některé středoevropské i obecné tendence, které mohl „nacionálně socialistický historismus“ pouze převzít a modifikovat. Snaha i ochota používat uměleckých prostředků k mimouměleckým účelům je tak vžitá, že Goebbels (či Ždanov) nemusel příliš upravovat běžné představy o umění, aby začalo sloužit jeho představám. Jako by stačilo oživit už připravené schéma speciálním programem.

Opakovaně J. Rak konstatuje, jak inteligentní požadavky kladla nacistická propaganda na filmové tvůrce. Goebbels odmítá filmy „s pochoduujícími hnědými bataliony“, požaduje „umělecká díla“ – „naplněná nacionálně socialistickou tendencí“.¹⁶⁾ Rak cituje i dobový názor, který považuje „vytvoření vážného, umělecky zpracovaného historického filmu za výlučně německou zásluhu – v protikladu ke kýčovitým, jen na vnější efekt spoléhajícím filmům italským a americkým“.¹⁷⁾ A uzavírá: „Nezbytnou podmínkou pro zamýšlený účín bylo také zdůrazňování historické autentičnosti filmových zpracování a věrnosti (často označované až za dokumentárnost) zobrazovaných dějů. [...] Tyto postuláty ovšem zdaleka neplatí pouze pro historické filmy vzniklé za nacistické éry. Přicházejí ke slovu takřka vždy, když je třeba »upravit« historii ať už z politických a ideologických, nebo prostě komerčních potřeb.“

Nacistická propaganda, ale i publikum, jehož reakce byly pečlivě mapovány, stojí tedy o to, aby na základě co nejvěrnějšího a umělecky nejpůsobivějšího zpřítomnění minulosti divák „svobodně a spontánně“ dospíval k dobově konformním pocitům a poznatkům. Minulostí bylo bezpochyby manipulováno – především ovšem tak, že témata, jimiž žila současnost, si sama vybírala, rozeznávala rezonanční plochy minulých dějů. Jistěže strašlivá současnost, prožívaná však milióny lidí jako normální, běžný život, nebo dokonce výjimečné historické vzpětí. Zároveň je např. v roce 1942 možné, aby mluvil Bismarck v oficiálním velkofilmu o smrtelném nebezpečí, které by Německu hrozilo z války na dvou frontách.¹⁸⁾ Nejde však jen o to, zda má smysl svalovat celou

12) Tamtéž.

13) Je poučné sledovat, jak s postupem času přímo exponenciálně slábne snaha vyvozovat z takového faktu další důsledky. Vrchní státní zástupce říká v roce 1949: „Procesy, jako tento, nejsou dnes v oblibě.“ Tamtéž.

14) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.

15) „Statistika filmové návštěvnosti je nadále dobrá. Všechny moje odhady se promptně potvrdily,“ poznamenává si např. Goebbels do deníku 20. 8. 1938. Joseph G o e b b e l s , *Deníky 1938*. Liberec 1992, s. 191.

16) J. R a k , c. d., s. 12.

17) Tamtéž, s. 14. Vskutku, tak „podivně subjektivizované“ nakládání s historickou látkou, jaké používá např. Griffith v *Intoleranci*, nemohlo být v tomto úhlu pohledu bráno vážně.

18) Srov. J. R a k , c. d., s. 32.

odpovědnost za manipulování historií na jakési „s nebe spadlé“ totalitní autority. Mezi účelovým pohledem na minulost a snahou o její objektivní postižení je nebetyčný rozdíl, a zároveň se nikdy nelze zbavit deformace, plynoucí z metod i určenosti toho, kdo se dívá. Míra i důvody deformace mohou mít krajně rozdílnou podobu. Pro nás je ale důležité, že v různých disciplínách se zásadně liší její legitimita. Už Aristotelova Poetika se opakovaně a patrně ne bez konkrétních příčin vyrovnává s podstatným rozdílem mezi uměním a historiografií. Například: „Dějepisec a básník [...] se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly.“ A pokračuje: „Proto je poezie věc filosofičtější a vážnější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti.“¹⁹⁾

Falšují revoluční agitka *Křižník Potěmkin*, válečná agitka *Alexandr Něvský* či protistalinský fragment *Ivan Hrozný* historii? Vůči některým dílům taková otázka ztrácí smysl. A snad právě odtud lze odvíjet úvahy, které by nám umožnily odmítnout Harlanův film jediným průkazným a hlavně perspektivním způsobem: z jeho vlastních vnitřních kvalit a zdrojů, právě a jen jako umělecké dílo, a ne z hledisek koneckonců vnějších, jakkoli morálně oprávněných – nikoli z jeho společenských konsekvencí. Ten, komu umění leží na srdci, se přece touží vyznat v té záhadě: Je možné, aby bylo umělecké dílo prodchnuto nelidskostí? A jestliže ano, jak a proč k tomu dochází?

J. Rak hodnotí Harlanův film jako „jeden z nejvýznamnějších“ a zároveň (či tudíž?) „nejodpornějších snímků nacistické éry“.²⁰⁾

Někdejší rabín berlínské obce, dr. J. Prinz, píše v odpovědi na Harlanovu snahu o podporu před hamburským procesem: „Herci, režiséři, filmy, ba celé umění jsou triviálními bagatelami tváří v tvář smrti několika miliónů našich lidí... Kdyby jen jediný trpěl pro Váš film... bylo by to dostatečným důvodem k tomu, aby ti, kdo svoje umělecké nadání dali do služeb katů, byli postaveni před tribunál. [...] jak mi bylo řečeno, Váš film je uměleckou událostí [...] I zvrhlé umění může být dokonalé.“²¹⁾

V zorném poli takových slov člověk touží hledat alespoň indicie, svědčící pro naději, že celé umění nestojí jako bagatela tváří v tvář smrti milionů – ani vůči utrpení jediného člověka – že umělecké nadání nelze dát do služeb katů – že film jako *Žid Süß* není uměleckou událostí – a že umění nemůže být zároveň zvrhlé i dokonalé, a to ze svého vlastního určení, bez ohledu na morální kvality těch, kdo je provozují.

Vraťme se k obhajobě V. Harlana: „Žádné štvání, nýbrž zpodobení židovského problému uměleckými prostředky, nikoliv zkreslený obraz, nýbrž vyřčení podstaty a lidského obsahu.“ Myslím, že ne od falšování historie, ale od falešného pojmání umělecké činnosti, které je v tomto vyjádření tak nenápadně, napohled nevinně skryto, vede cesta k neblahým koncům. Lze v něm totiž tušit osudné odloučení „obsahu“ a „formy“, vycházející z představy, že (pro umělce) existuje autonomní, předem daný „problém“, jakási „podstata“ a „lidský obsah“, které je možno „uměleckými prostředky“ pouze „vyřknout“; nikoli tedy právě jimi, v jejich svéprávné výhni, hledat a nahmatávat. I Harlan zřejmě chápe umění jako soubor specifických výrazových prostředků, který činí názorným, působivým, záživným, krásným... cosi **mimouměleckého**; (historický) film je pro něj jakýsi instrument, zpřístupňující to, co autonomně existuje vně uměleckého díla, před ním či mimo ně; co nedává pouze a jedinečně ono samo – ve vlastním fungování (odehrávání se) – jako nezcizitelnou, zásadně původní zkušenost, náhled a „odhalení“.

V tomto smyslu je umělecká aktivita svěbytnou lidskou činností, specifickým ozřejmováním světa a lidské existence. Je-li si současná fyzika vědoma, že v samém procesu toho, jak uchopuje realitu, jí odnímá její „objektivnost“ a činí z ní „skutečnost pro člověka“, jestliže historická věda zápolí s obdobnými problémy ve své snaze osvojit si, co bylo, a učinit to přístupným současnému náhledu – odkud se vůbec bere požadavek „prostředkovat [historickým filmem – O. K.]

19) Aristoteles, *Poetika*. Praha 1964, s. 45.

20) J. Rak, c. d., s. 32.

21) „Věstník“ 1948, č. 38, s. 407.

nejširším vrstvám nejen poznání historie, ale především procítění jejího smyslu“, čemuž „musí být podřízeny všechny výrazové složky díla“²²⁾ Jestliže u kořene možné „zneužitelnosti“ dějin vidíme „právo na manipulaci historickými skutečnostmi“, zní nám cize Šaldovo tvrzení, že o hodnotě díla „...rozhoduje jen síla, výraznost, rytmus, krása vnitřní melodie tvárně slovné (...) a nic jiného, zejména ne to, pokud děje událostí, skutečností (...) shodují se s ději, událostmi, skutečnostmi historickými“²³⁾ Právě podcenění nutnosti nahlížet umělecké dílo jako svěbytný artefakt, ať už pracuje s minulým, současným či budoucím, „skutečným“ či fiktivním, vede k nezájmu o argumenty, které by mohly poukázat na zásadní neuměleckost Harlanova filmu, vyňaly jej ze sféry umění a předaly „občanskému soudu“ jako produkt z oblasti propagandy, ideologie, zábavy či manipulace veřejným míněním. Pouze ve zdrojích díla, v jeho vlastní materii, v tom, co tvůrce nemůže falšovat, i kdyby chtěl, aniž by jeho činnost přestávala být **uměleckým** konáním, je třeba hledat ono „něco“, které spolurozhoduje o (ne)uměleckém charakteru výsledku práce. Jen zde je také možno zkoumat, zda „umělecké“ může být zároveň „nelidské“. Uplatňování takového přístupu by však přineslo tak nepraktické axiologické obtíže, že se naň bráníme jen pomyslet.

Jak ale najít v práci umělce to, co mu nedovolí, alespoň zásadně a do posledních důsledků, opustit sféru umění – přes všechny nátlak, kterému je vystaven a jenž v našem století dospěl k nevídané dokonalosti? Jaké tajemství dělá z produktů lidí, o jejichž osudech a názorech je leckdy možno myslet si své, ten nevýratný, krystalicky zahuštěný obraz lidského údělu ve světě a všehomíře? Co někdy vyzařuje i zpod krunýře povážlivého přizpůsobení, vnuceného i dobrovolného? Zajisté cosi nevýslovného, co nelze přesně vymezit, natož vydělit jako katalyzátor, který by se dal přidávat do produkčního procesu. Ten věčně proteovský princip lze ohledávat jen zdálky a obrazně. Snad nám v tom pomůže na první pohled vzdálená oklika, během níž se na naznačené problémy podíváme z perspektivy jiného, Feuchtwangerova zpracování příběhu Josefa Süsse. Ne proto, že Harlan ve filmu znalost románu nezapírá²⁴⁾, vždyť sám degraduje tento vztah pouze na povrchní utilitaritu. Ale pokud neztratíme ze zřetele naznačené téma, může nám vzájemný vztah životních a uměleckých osudů L. Feuchtwangera, přesněji to, jak se k sobě navzájem dokázaly chovat, nově osvětit i výchozí body Harlanova selhání.

Zprvu se čtenáři zdá, že Feuchtwangerův „první velký historický román“ Žid Süß (1922) se odehrává jako převyprávění dávné reality. Hybatelem jako by tu bylo něco jiného než postavy, jejich jednání, logika vzájemných vztahů a vnitřní vývoj těchto postav a vztahů. Autor se jen občas pozastavuje u některých momentů a hrdinů a jako interpret brechtovského divadla je v různé míře rozžívá, nechává jakoby v reliéfu ze své kroniky povystoupit. Nejde mu o maximální identifikaci, s jejíž pomocí docilovali realističtí mistři jedinečných, fascinujících momentů. Pracuje s neustále proměnnou škálou různé intenzity zpřítomňování, aniž by opustil základní perspektivu jakéhosi celkového pohledu.

Brzy však zaznamenáváme, že autor vyprávění znásilňuje, nerespektuje logiku jeho přirozeného toku. Uvádí „neorganický“ novou postavu, vrací se k dávno pozapomenuté, vydává se náhle nečekaným směrem... Vždy proto, aby zmnožil souvislosti, aby navzájem zrcadlil, poměřoval, až ironizoval různé životní postoje, morální a společenské principy, mocenská demokratická i autoritativní východiska atp. a nadto je konfrontoval s jejich konkrétními zdroji a důsledky. Do této relativizující hry nechává vstoupit i samo umění a jeho společenské působení, zapojuje do ní

22) J. R a k, c. d., s. 14.

23) Cit. podle: J. R a k, c. d., s. 14.

24) Prozradí to již úvodní záběr: mapa plná cest – a dále řada detailů, ať už dějových, či ve zpodobení prakticky všech postav (snad nejzřetelněji postavy Vévodkyně).

i důvody, proč se člověk k umění uchyluje, a nezastavuje se ani před možnostmi a hranicemi samotného (slovního) vyjádření²⁵⁾

Podobně pracuje s refrény, citacemi, odkazy na minulé momenty vyprávění. Výběr dějů i jejich protagonistů, ale především citlivost k nejrůznějším, protikladným možnostem interpretací, k proměnám lidí, účelu i podoby jejich jednání, k nedohledné složitosti motivací... svědčí o pohledu výsostně, i když ne nápadně, osobním a současném. Společenské balábile mocenských i soukromých osudů je nahlíženo tak, že Württembersko třicátých let 18. století se transformuje na všeobecně a dodnes platný model, který pouze přijímá dobovou škrabošku a kostým, ale evokuje stejně tak výmarskou jako naši současnost. Do reje napohled převratných, ale nakonec iluzivních změn, zpochybňovaných navíc spíše jen tušeným horizontem odlišné životní možnosti, do obrazu života, jenž je pouhým barvitým přežíváním, jsou pak vsazeny otázky, ohledávající smysluplnost jedinečné lidské existence. Vskutku, pokus zkratkovitě pojmenovat osu románu se nevyhne velkým slovům: Jde o nahmatávání autenticity, o zoufalé hledání východiska z všeobecné životní nejistoty.

Osud protagonisty, toho, kdo činně a tragicky nalézá, je problematizován jeho židovstvím – které se pro něj stává dvojnásob svobodnou volbou. Nekonvertoval (jako jeho bratr) z utilitárních důvodů – ale ani po zjištění, že je nemanželským synem význačného šlechtice. Čím dál víc není židovství pro Süsse jen dědictvím, které nechce zradit. Intuitivně je cítí jako určenost, která jej umisťuje ke kořenům evropské civilizace, do bezprostřední blízkosti otevřené existenciální hádanky.

Prostřednictvím židovské problematiky jsou tak zkoumány problémy obecně lidské a tím je přirozeně, nejkvalitnějším možným způsobem, překonávána rasová i věroučná segregace. Ne náhodou se v románovém Württembersku střetá katolický, protestantský a židovský živel a zmínky o judaismu jako průsečíku tří možných obecně lidských perspektiv, „západní, východní a jižní“, nejsou pouhým ornamentem.

Autorovi nakonec nejde ani o zpřítomnění historických dějů a postav, ani o jejich objektivní zpodobení. Historické zasazení je mu pouze prostorem, do něž může rozprostřít svá témata; znamená pro něj rámec pravidel, v jehož mantinelech nechává fungovat hru vlastního tázání. Vůči realitám tohoto rámce je korektní, i když jistě mnoho „historických faktů“ zplodila jen jeho fabulace. A možná dokonce potřeba.

Sama volba zpracovávané látky svědčí o autorově tendenčnosti. Dospíval v prominentní židovské rodině na prahu století, v němž jeho vlast téměř vyhubila v Evropě jeho národ. Když začínala první světová válka, na počátku kolapsu evropské civilizace, mu bylo třicet let. Už přehled titulů jeho prací svědčí o posedlosti a zároveň velkorysosti, s níž se vyrovnával s problematikou svého původu a s níž promítl toto osobní téma do otázek obecně lidských... jako by od mládí tušil, jak strašlivě mu v tom dějiny během jeho života pomohou.

Dalším zdrojem „neobjektivnosti“ musí nutně být výrazně levicová orientace Feuchtwangera-občana. Židovský živel vidí jako hlavního nositele dějinné proměny, která udělala z peněz zásadního hybatele osobních i společenských osudů. Sleduje historickou podmíněnost této symbiózy, kterou vnímá jako lidsky bezperspektivní. Zde jsou zdroje dlouho tak příkrého, až nenávislného líčení finančního rady Süsse, který vnějšími životními projevy dokázal vstoupit do moderní doby – a ocitá se na rozcestí mezi zajištěním v koloběhu peněz a moci a lidskou autenticitou.

Julius Firt vzpomíná, jak liberární kroužek jeho přátel nadšeně očekával Feuchtwangera-umělce, když se měl zastavit v Praze cestou ze SSSR, aby se střetl s Feuchtwangerem-občanem, obha-

25) Např. v pasáži o rabbim Izáku Luriov: „Neboť slova [...] vycházela mu ze rtů a byla jako sníh. Sníh je tu, bílý, září a chladí; avšak nelze jej udržeti. [...] Neboť napsaná věc je už změněna [...] Proto ani Písmo není slovem božím, nýbrž maskou a zkřivením; jest jako dřevo vedle živoucího stromu.“ *Li-on F e u c h t w a n g e r, Žid Süss. Překlad B. Rovenský, Praha 1936, s. 252.*

jujícím Stalina a procesy.²⁶⁾ A sám Feuchtwanger poznamenává, že je vždy znovu uchvácen Tolstého romány, ale vždy znovu zklamán jeho filosofickými spisy.²⁷⁾ Co tedy imunizuje, alespoň do značné míry, dílo před názory jeho autora? Znovu se zdá, jako by přímo v procesu umělcovy práce, ve „fungování talentu“ spočívalo to, co hledáme. Nikoli v občanském zakotvení, v osobní mravnosti, v čemkoli vně procesu „dělání“ uměleckého díla, ale právě v povaze, v ustrojení této činnosti.

Jakým způsobem ale pátrat po oné povaze? Aristoteles píše, byť ve zcela jiné souvislosti: „Herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při [...] jednání a skrze ně; [...] cíl je ze všeho nejdůležitější.“²⁸⁾ Snad i v našem případě jde především o to, k čemu je zmíněné „dělání“ napřeno.

Viděli jsme, že Feuchtwanger úmyslně nechává zaznít největší možný počet perspektiv a přístupů. Postavy s oblibou charakterizuje tak, že se snaží dívat jejich očima. Vyprávěné nechce jen tlumočit, ale nechává je znovu vznikat jako výslednici vskutku působících sil. Heinrich Mann nazval jeho způsob práce metodou „bezhraničného poznání.“²⁹⁾ Ale tato „metoda“ (ostatně úzce spjatá s epickým či dramatickým způsobem traktování) je jen jednou z možných konkretizací toho obecně lidského přístupu, který bychom nazvali uměleckým. V nejširším smyslu takový přístup vyvěrá z bezpředsudečné nasměrovanosti k životním otázkám, z posedlosti, která vnímá život jako otevřený problém. V poslední míře tu nejde o zobrazení (zpodobení), o jeho tvar, perfektnost, vyznění. Zobrazování je zde tázáním se. Proto odjakživa končí „umělecké poznání“ jen otázkou. Je cestou od otázek k otázce, od nejistot k nejistotě, cestou životní odpovědnosti, vedoucí k úžasu i údesu z prožitku pozemského údělu. Respektuje meze jednotlivce, žije v nich a z nich. Neví nic předem, jen vždy znovu uvádí bezmeznost i meze našeho určení do hry svých prostředků, aby člověku názorně zprostředkovalo jeho vyhnání z ráje. Umění respektuje charakter naší existence, proto může vidět život a společnost jako komedii, tragédii, frašku..., ale nemůže dospět dál než k nevýslovnému, k zrození smrti a smrti zrození. Nedovede „tvořit“ mimo mez „stvořeného“, ale snaží se nahmatat její kraje. Pracuje svrchovaně subjektivně a v rámci subjektivního – nejrůznějšími způsoby se však, dokonce i „ve věži ze slonoviny“, snaží napojit svou subjektivnost co nejširší a nejhlubší skutečností. Je k tomu odsouzeno, protože v ohnisku jeho zájmu je „celá“ subjektivita, reálně existující ve všech svých aspektech. Umění je jistě do značné míry, ba neodmyslitelně, také hra, řemeslo, dovednost, povolání... a snad i faustovská soutěž se stvořením – odtud asi lze odvodit jeho nakonec vždy fragmentární podobu. A přece myslím, že bez přítomnosti svrchu naznačeného rozměru, jenž ovšem nabývá netušeně rozličných podob, samo sebe opouští.

Subjektivita, o níž byla řeč, nechce mít nic společného s nahodilostí. Konečně už fakt, že umělecký výtvar je dělán pro někoho druhého, mu zjednává zvláštní platnost; sám proces vnímání jej „objektivizuje“. Feuchtwanger směřoval k postižení obecné platnosti traktováním mnoha různých přístupů a náhledů. O totéž je však možno usilovat rozličně, dokonce z opačného konce: Zájemem o nejzazší hlubiny jedince, na jejichž dně nikdy není osamocena jediná možnost.³⁰⁾

Existují díla, která dokázala spojit obě tyto krajní tendence. Snad právě to obdivoval Feuchtwanger na Tolstém: jeho „objektivizace“ vyrůstá jako souhrn nejrůznějších, a zároveň pronikavě hlubokých průniků do hlubin subjektu. Metoda klasického dramatu je na něčem takovém dokonce založena.

26) Srov.: Julius Firt, *Knihy & osudy*. Londýn 1988, s. 71 – 73.

27) Srov.: Valter Feldstein, *L. Feuchtwanger, občan a spisovatel své doby*. „Světová literatura“ 3, 1958, č. 1, s. 180.

28) Aristoteles, c. d., s. 41.

29) Srov.: V. Feldstein, c. d., s. 180.

30) Z takové „lyrické“, hluboce osobní perspektivy se dívá na historické děje např. Fellini v *Amarcordu*. To, jak zobrazuje oficiální návštěvu, „vpád fašismu“, nepramení v první řadě z občanského názoru, ale z důsledného vřazení této případnosti do celkové logiky autorova pohledu.

Ale v umění nejde, alespoň v jistém smyslu, o dokonalost. Resp. jeho dokonalost má zvláštní podobu. Je nakonec skryta ve zjednání přístupu k věcem do té míry lidským, že jsou nevyslovitelné a neuchopitelné, jako úsměv Mony Lisy. Tkívá ve schopnosti učinit toto nevýslovné názorně přítomným – „skutečným“ – s nevývratnou intenzitou. V poslední instanci jako by šlo o pokoru před otevřeností a svobodou. O daleké, intenzivní, relevantní nahlédnutí. Jak před podobnými nároky ob stojí Harlanův *Žid Süs*?

V perspektivě právě podniknuté okliky se nám jeví kvality filmu v jiném světle. Co jsme na něm oceňovali nezmizelo, ale dostalo na pozměněném horizontu hodnot jinou váhu. Vnímáme to náhle jako přehlídku profesionálních dovedností, odloučených od živého, původního zdroje. Sudičky opomněly vložit filmu do vínku posedlou otevřenost a tato genetická vada, jejíž postihování bohužel tak lehko vypadá jako hra se slovy, vedla k logickým, v tomto případě tak nápadným důsledkům. Vše „umělecké“ je tu pak napřeno k vybudování působivého povrchu, pod nímž zeje prázdný prostor. A právě tímto způsobem je dílo zbaveno přirozené imunity vůči tendenčnímu zneužití. Vakuum není těžké zaplnit čímkoli, v našem případě traktováním metod, jimiž se „židovský vůdce“ vetře k příznačně vyžilému aristokratovi³¹⁾, na jejichž základě dosáhne vysokého postavení, které zneužívá k zaplavení země svými soukmenovci, jejichž pomocí spěje k samovládě. Konečně pak vylíčením toho, jak hrůzné konce čekají společnost, nevinný lid se zdravým jádrem, pod knutou plutokratického režimu s obzvlášť perversními, právě a jen židům vlastními rysy – dokud se zdravé národní síly nevzepnou, aby v logickém vyústění provedly exemplární ortel dějin.

Na druhé straně je manipulace usnadněna tím, že dílo nebylo chápáno jako zásadně jednotný celek, ale jako konglomerát složek, z nichž je v procesu (filmové) výroby pouze kompletováno. Harlanovi se nepodařilo – ať už z jakéhokoli důvodu – stát se jeho jednotícím ohniskem; dokázal mu jen vtisknout výrazný realizační rukopis, ale to není totéž. Umělecká stránka je pak redukována na schopnost propůjčit výslednému produktu věrohodnost a (především emotivní) působivost. A skutečně, všeobecně oceňované přednosti Harlanova filmu nepřekračují takovou koncepci, naopak ji příkladně naplňují.

Nic nám nepřekáží v příjemném vnímání, vše je přehledné, neustále jsme zaujati, nikdy však ne vydáni v pln niternému problému, který by nás vykloubil z přihlížení, ze soucitu, z napětí – a umístil naše obnažené já do průsečíku sil, které se jej skutečně týkají. Nic nás nezasáhne, protože nic nepřekročilo meze toho, s čím jsme obeznámeni. Máme však dojem zasaženosti, neboť v rámci onoho obeznámení jsou dovedně excitovány naše pocity a naše účast. Žádný moment zároveň nepůsobí plytce. Obecná nezadíravost, nesená orientací k spotřebnosti, je příliš dobře překryta mnohostí počitků, než aby byla nápadná. Umné detaily (jako když Süs přistupuje ke své oběti, aranžované před zrcadlo, a ta je náhle obklíčena vizuálně zmnoženým zlem) jsou časté a vzrušující. Nevadí nám, že jsou jen ornamentální, protože nemají souvislost se skutečně živým tématem. Nevadí nám to, protože si nepřipouštíme dávné varování, které se jistě nevztahuje jen na disciplínu v něm zmíněnou: „Nemáme totiž od tragédie chtít každý požitek, nýbrž požitek jí vlastní.“³²⁾

Poučné je sledovat naznačenou deformaci na hereckých výkonech. Vesměs jsou zasazeny do rámce psychologického „herectví prožívání“, které dosud nepřekonaným způsobem ztvárňuje dramatickou postavu prostřednictvím jejího jednání, vyvozovaného z vnitřních zdrojů. Východiskem takového jednání je ovšem rozhodování, v němž jako by se neustále zpřítomňovala jeho otevřenost a svoboda. Postavy Harlanova filmu jsou však už předem dány jen jako stavební kameny apriorní konstrukce, která jim odnímá právo na vlastní život. Postrádají jedinečnou osobitost, která by vstupovala do hmoty příběhu, spoluurčovala jej a zároveň se v něm průběžně,

31) Paralela s dobovou ideologií je příznačně dokonalá. Srov. např. polemiku se stále přežívajícími monarchistickými a aristokratickými trendy, která se průběžně objevuje v Goebbelsově deníku, např. během státní návštěvy v Itálii 4. – 12. 5. 1938. J. G o e b b e l s, c. d., s. 113 – 122.

32) A r i s t o t e l e s, c. d., s. 50.

na základě dramatických okolností, nově ustavovala. Neustále v akci, ale bez možnosti skutečného jednání, nemá herec vposledku ani čím, ani co zpodobovat. Je odsouzen k animování hotového schématu, kterému propůjčuje organický vzhled. Směřuje k virtuozitě, k bohatě nuancovanému, pestrému, sebevědomě zvládnutému vnějšímu tvaru. Mistrně napodobuje realitu, jeho cílem, ne už pouhým prostředkem, je iluze pravděpodobnosti. Také jemu nezbyvá než činit věrohodným a působivým to, co nevystalo živě ze svěbytných zdrojů: nakonec cokoli.

I v této svěrací kazajce je možné vystopovat rozdíly. Proslavený Werner Krauß, který hraje všechny židovské postavy vyjma té ústřední, se zjevnou chutí naplňuje ideu takto koncipovaného obsazení. Představuje „žida vůbec“, jakýsi obecný aspekt, perverzní podstatu židovství, která na sebe bere v různých „převlecích“ (spíše než „inkarnacích“) jen různou vnější masku. Taková „filosofie“ ztvárnění postavy vzácně odpovídá zdrojům každého rasismu a zároveň je vyživuje: Jiné společenství je nahlíženo jako nerozrůzněný dav s určitým společným jmenovatelem, dav cizí, nepochopitelný, a tudíž znepokojivě odpudivý už – a právě – svými vnějšími projevy. (Přitom je zajímavé si všimnout, že v rámci požadavků psychologického herectví by takový přístup nebyl možný.) Výsledkem je na první pohled efektní výkon, který ovšem stylově vybočuje k vnějškové karikatuře, jejíž nevyhnutelná povrchnost je výrazivem psychologického herectví pouze zakrývána. Není jen shoda okolností, že si to – dodnes – je ochotno uvědomit tak málo diváků.

Za výkonem Ferdinanda Mariana je cítit diametrálně odlišný přístup. Jeho herectví tihne k niternému založení, působí velmi inteligentně, snaha budovat jedinečnou postavu se projeví např. svěbytným, jemně vycizelovaným gestickým projevem, bohatým rejstříkem prostředků, rozrůzněností jednotlivých poloh, dovednou prací s kontrastem a rytmem. Příznačné je, že výsledný dojem jen rafinovaněji, ale nakonec tím průkazněji ilustruje ďábelskost „židovského určení“ a jeho metod. Kdo by neznal osobní osudy tohoto herce, ani by si patrně nepovšiml občasných krátkých zámlk či zvláštního výrazu očí, které snad směřují mimo hranice celkového vyznění. Hranice, z jejichž prokletí pro jednotlivce není úniku.

Divákovi se ovšem zdá, že díky názornému předvedení nahlíží cosi objektivního, a proto legitimně působivého. Je o něj vzorně pečováno, všemožně je mu vycházeno vstříc. Skoro jako by on byl v jistém smyslu autorem díla; tvůrci umění jen lépe jeho představy realizovat. Vše je tu na svém místě, tak čitelné, přehledné a logické! Žádný primitivismus, žádná složitost. Proč by ho měl znepokojovat nedostatek otázek, pochyb, nároků, vlastně jakýchsi **kazů**, bohatě nahrazených jinými, příjemnějšími dojmy? Iluzívností, malebností, napínavostí, věrohodností podání. Nač by se trápil otázkou, co se v nejvlastnějším smyslu má v uměleckém díle dít, vidí-li tak zřetelně „jeho prostřednictvím“, co se „kdysi vskutku stalo“? Že je to pouhá nápodoba skutečnosti, že jde o imitační herectví, které jen zpodobuje, ale netvoří? Vždyť umění je vždycky nápodoba a herec vždy jen představuje postavu – pokud není tak oslňující, že se na něj jdeme podívat bez ohledu na to, co zpodobuje.

Divák se stává loutkou na nitích takového traktování, jakkoli má dojem, že právě v něm ho nic neznásilňuje a neruší. Všimne si toho a začíná mu to vadit, jen když se ocitne v rozporu se všeobecně sdílenou zkušeností. Odmítá věřit – alespoň dnes – že to byli (právě a jen) židé, kdo vůči árijcům uplatňoval slídění, odposlouchávání, psychické i fyzické mučení, a napadne ho, že je v tomto případě maten. Proč by však měl pátrat, v čem vlastně spočívají mezery, předem připravené pro průnik tendenčnosti? Za normálních okolností nepřináší jejich existence těžkosti, právě naopak. Až když do hry vstoupí krev a nelidský útlak, začínají být všeobecně akceptované zvyklosti umělecké produkce (kupodivu zároveň se zvyklostmi lidského spolunažívání) náhle „relativními“.

Bylo by nutné prozkoumat archivní zdroje, které měli Feuchtwanger a Harlan k dispozici, abychom mohli posoudit, jak při své práci nakládali s historickou předlouhou.³³⁾ Tak poctivě není

33) V. Harlan tvrdí: „...před psaním svého scénáře pro »Žida Süsse« [jsem] prostudoval všechny historické prameny, zejména i soudní spisy [...], abych se nikde neodchýlil od pravdy.“ „Kinorevue“ 1941, č. 21, s. 405.

zvykem postupovat – ale v našem případě to ani není nutné. Už jsme se dotkli toho, že Feuchtwanger není věrný historii, ale otázce: svému tématu, neuzamčenému apriorností. Naopak Harlan, i kdyby respektoval fakta archivních záznamů, falšoval by je povrchním a zaujatým přístupem k jejich kdysi živým aktérům. Ještě důležitější však je, že falšoval v oblasti vlastní profese, že se ani nepokusil dostát jejím nárokům. Každé umělecké dílo, byť s historickou tematikou, je nakonec především současné a do značné míry „tvorí své dějiny“ samo a ze sebe. Filmový *Žid Süss* byl „současný“ až příliš, bohužel ve smyslu zvnějšku vnesených potřeb. Na zakázku lze pracovat se skřípěním zubů, ale i s nadšením. Výsledek práce však takový rozdíl příliš neovlivní. Zakázkovitost samozřejmě může být překonána, ale jen uvnitř pracovního procesu.

Snadnost, s níž bylo a bude umění zneužíváno, není produktem propagačních záměrů, ty ji jen využívají; a není produktem morální lability tvůrců, ta je jen předpokladem. Obecná imunita vůči manipulaci a zneužití uměleckého díla je osudně závislá na všeobecné představě o charakteru a smyslu umění. To my se dáваме citově vydírat nejen *Židem Süssem*, ale tolika filmy předtím i potom, v nichž trpící kladný hrdina nese zavražděnou (či k smrti dohnanou) čistou dívku v čele konečně procitnuvších občanů jako politický, etický či sentimentální argument. Toli-ka filmy, které jsou zručně vygradovány k mocnému efektu a všeobecné působivosti. Mnoho možností na všemocné ministry propagandy jako by přímo čekalo, a před lecčím museli naopak i oni ustupovat. Nejen v oblasti umění. Není jen jejich vina, že toho bylo tak málo. Účelové, instrumentální chápání díla nebylo naoktrojováno shora. Charakter zboží, které přináší za vložené peníze oběma zúčastněným stranám uspokojivou protihodnotu, je přirozeně vyvstalým náhledem na umění. Kruh se uzavírá, my sami jsme iniciátory svých „Židů Süssů“ a „Rytířů zlaté hvězdy“.

Při natáčení je pak možno postupovat vkusněji či bezostyšněji, ale posuzovat z tohoto hlediska míru provinění v soudních sporech nepřináší valný efekt. Až když je pozdě, cítíme povinnost nějak se vyrovnat s vlastními omyly, které se na nás z takových děl šklebí. Každá „denacifikace“ se vypořádá především s vnějšími aspekty, případnostmi, projevy nápadnými navenek. Kořeny totalitarismu nevymyje a u jevu, který uvnitř společnosti stále znovu raší, to ani není možné. Jedna věc je však v této souvislosti na pováženou: je-li pravda, že umění je vůči totalitě zásadně, právě svým principem protistojné, stál by tento jeho aspekt za pozornost. V něm by spočíval legitimní projev jeho „společenské funkce“. Rezignujeme-li na to, co pro nás „umělecký princip“ v širokém slova smyslu znamená, přijdeme-li o to, že (a jak) uvnitř nás takový princip existuje, může nás to stát velmi mnoho. Sentence o nárocích, které by na nás umění ve skutečnosti mohlo klást a klade, ztrácí pak podobu pouhé hry se slovy.

Dosavadní úvahy se nesnažily vyvázat umění ze sféry morálky, právě naopak. Podívejme se ještě na jednu rovinu problému. Uvedl jsem, že Harlan dokázal *Židu Süssovi* vtisknout výrazný realizační rukopis, ale nepodařilo se mu stát se jednotícím ohniskem díla. Nemáme přitom důvod zásadně zpochybňovat tvrzení: „Harlan je filmovým režisérem, jak si ho představujeme: zpracovává si zcela sám námět až do konečného scénaria, píše všechny dialogy, inscenuje film v ateliéru a exteriérech... provádí sám také celý sestřih filmu... Provádí synchron filmu a nejednou je také sám skladatelem hudby.“³⁴⁾ Porovnejme dále dva vlastní Harlanovy výroky: „Proto jsem se také varoval toho, abych se nechal svést k typisování nebo schematisování postav. Každá z nich musí být především člověkem,“ říká o filmu *Východ slunce*, natočeném v roce 1939.³⁵⁾ „Je to opět film tendenční [...] Chcete-li dělat propagandu, nesmí se tak dít na úkor zábavnosti a pou-
tavosti [...] tendence a výchovný moment musí sám od sebe vyplynouti až na konec. Při tom musí ovšem každý film mít [...] svoji tendenci, diktovanou světovým názorem. Ovšemže tendenci, zpracovanou a předloženou divákovi dokonale uměleckou formou.“ Tak mluví Harlan o filmu *Velký*

34) Tamtéž, s. 404.

35) Dr. B. Rádl, *S Veitem Harlanem ve stínu kopule sv. Mikuláše*. „Kinorevue“ 6, 1940, č. 50 (30. 7.), s. 405.

král, který právě v Praze natáčí – bezprostředně po *Židu Süssovi*.³⁶⁾ Nápadná změna Harlanovy dikce i optiky svědčí o tom, že právě v té době sklapla past, která jej proměnila jako režiséra i jako člověka. Sám si však zřejmě zásadní změny vědom nebyl, nanejvýš snad přirozeného vývoje názorů. Mluví pro to i jeho chování před soudem.³⁷⁾ Existuje zároveň mnoho svědectví o Harlanově krajní ctižádosti.³⁸⁾ Ocítl se ve víru změn, jeho osobní strmá kariéra šla ruku v ruce s oslnivým vzestupem (nacistické) moci a ideologie, propojila se s uskutečňováním nového světového pořádku. Lidské a umělecké selhání zde probíhalo jakoby zároveň, jedna složka vyživovala druhou. To jistě neznamená, že morální kategorie působí v uměleckém procesu nezprostředkovaně. Osobní pochybení neimplikuje samo o sobě pochybení umělecké; vzato do kraje, člověk by nebyl vůbec schopen postihovat to, čeho sám není prost. Přesto však podobné úvahy vyzdvihují důležitou, přímo zásadní roli, kterou v uměleckém konání hraje morální základ. Svěbytný, ale nikoli beztvářý. Právě ten, jakkoli zastřeně, je zřídlem „tvorivosti“ uměleckého konání a rozhoduje o jeho uměleckém či jen řemeslném charakteru. „Dělání uměleckého díla“ není vposledku ničím víc, než jedním z lidských projevů. Omluvy typu „herec chce hrát...“³⁹⁾ či „...přeci víte, pánové, co znamená pro umělce, když už nesmí hrát. Tito lidé jsou jako děti...“⁴⁰⁾ jsou velmi nebezpečné. Morálka nemůže být dvojí, je jen něčím, co je nám dáno, a zároveň neustále hledáme její adekvátní podobu v reálných životních projevech.

Umění nebylo nikdy od toho, aby nás „varovalo“, ani od toho, aby se nám „líbilo“. Umění staví člověka do určitých siločar. K tomu však nesmí opustit samo sebe. To je možná důležitější, než aby hledalo svou „současnou roli“ či „novou podobu“. Za určitých okolností lze z minulosti získávat poučení a takové úsilí může být méně pošetilé než snaha držet krok s módou. Zmatek pojmů, který teď umění doprovází, nemusí nebýt nebezpečný. Zjednodušeně chápaná aktuálnost, požadavky, aby dílo „promlouvalo k dnešku“, aby bylo „pojato současně, nově, neotřele“ – tedy aby bylo vztaženo k tomu, co je jako současné a „progresivní“ všeobecně pocíťováno, mohou nenápadně, a přesto zásadně, podemílat jeho základní ukotvení. „Současné téma“ není přece dáno jako cosi evidentního; je naopak tím, co se snažíme objevit, čeho se toužíme dotknout. Je neustále ve stadiu zrodu a jsme za ně mimochodem i odpovědni. Nerespektujeme-li vnitřní logiku díla, jeho vlastní nároky a fungování, nedojdeme dál než k efektnímu zboží, s nímž lze výhodně obcovat na trhu informací – i našich myšlenkových pochodů. Rodí se požadavek očividnosti, inflační chápání pojmů jako „výklad“ či „pojetí“ snadno vede ke zjednodušení, jednostranosti, jednoznačně formulovatelné uchopitelnosti. Snaha dobrat se něčeho evidentního, popsatelného – podobně jako snaha dojít uspokojení – není geneticky příliš vzdálena od snahy „dojít poučení“. Odsudky minulých, dnes nápadně zřejmých omylů jsou pochopitelné, ale zároveň laciné. Zajímavější by bylo hledat současné transformace těch tendencí, které dovolily jejich tak snadný vznik a tak obecnou přijatelnost.

O t o m a r K r e j č a m l .

36) „Kinorevue“ 1941, č. 21, s. 405.

37) Namátkou: „...jsem šel při natáčení filmu [...] až do krajnosti, pokud jde o odvahu, a proto stojím zde před svými soudci s dobrým svědomím, ačkoliv mým vlastním soudcem je jedině moje vlastní svědomí. [...] Ztotožňovat mě s antisemitismem nebo s filmem »Žid Süss«, to by znamenalo naprostou neznalost úkolů režisérových.“ „Věstník“ 1949, č. 13, s. 151.

38) Srov. např. svědectví G. Fröhliche, paní Meyer-Hanno, L. Baarové... Ale Harlan sám říká: „Toužil jsem po vyšších metách, chtěl jsem více, třebaže mi můj přítel Gustav Gründgens řekl, že ze mne nikdy nebude generál, nanejvýš jen šikovatel.“ Tamtéž.

39) „Věstník“ 1949, č. 15 – 16, s. 173.

40) „Věstník“ 1949, č. 17, s. 191.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexandr Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Amarcord* (Amarcord; Federico Fellini, 1973), *Intolerance* (Intolerance; David Wark Griffith, 1916), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Kolberg* (Kolberg; Veit Harlan, 1945), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Pořomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Velký král* (Der große König; Veit Harlan, 1941), *Východ slunce* (Die Reise nach Tilsit; 1939), *Zlaté město* (Die goldene Stadt; Veit Harlan, 1942), *Žid Süß* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).

Otomar Krejča ml. (1947)

Herec, člen Divadla za branou, poté Lyry Pražensis, nyní Divadla za branou II., vystudoval herectví na DAMU. Působí též jako překladatel divadelních her a beletrie z ruštiny a francouzštiny.

(Adresa: Divadlo za branou II., Národní 40, Praha 1.)

S U M M A R Y

INHUMANITY AND ART
The Enlightenment Drawn from The Jew Süß?

Otomar Krejča, Jr.

There is a discrepancy between the professional qualities, and the anti-Semitic inclination in Harlan's film *The Jew Süß*. The text deals – on the basis of this discrepancy – with the problem of the relationship between the aspects of the form and content of a work of art.

It dwells on two questions: firstly whether it is possible that the resource of the tendentiousness of a work of art can be the subjectivity of the author's testimony or whether it is a forgery of historical facts, and secondly, how – if ever – it is possible that a work of art can be (a priori) tendentious, even filled with inhumanity.

We collected arguments to support the claim that even a film of this kind must be judged on the basis of artistic viewpoints, that it makes sense to explain its failure through them, beginning with the mistaken concept of the principle of the artistic activities, i. e. with separation of what we call the form and the content.

We tried to understand the artistic activity as an independent human activity, i. e. specific explanation of the world and human existence. That which is decisive for whether the character of a work of art is artistic or inartistic must be drawn from its (the work of art's) own essence and resources.

We tried to find – considering the way of Feuchtwanger's dealing with a similar topic and on the basis of interaction of his life and artistic opinions and life and artistic fate – moments which immunize the process of work and its results against inartistic factors no matter whether outside or within the author himself.

We tried to formulate a more general basis of these moments and found – behind the artistic representation (and the concern for its appearance) – an extremely open, fundamentally prejudice-free question for the true image of the human determination and the earthly destiny of an individual. A work of art is always just a new system of sideboards within which the personal theme of this questioning is allowed to work freely. It, however, does not lead to "an answer", but to a glimpse and its experience. That is why subjectivity – an element, which the art cannot leave with impunity – longs for the widest, i. e. "objectified" shot; and it achieves it – by means of its own authentic methods, and not external ones.

In the light of similar claims, the generally appreciated qualities of the Harlan's film appear to be just a cultivated professional skill, which obliges the expectation of the audience. The absence of a real, i. e. open and live theme leaves an empty space in the fundamentals of this work of art. This space can be used for inserting any extra-artistic intention. This is the beginning of the decomposition of a solid artefact into a conglomerate of parts, which only put together the resulting shape.

The apriorism of characters deprives the actors of the space necessary for true action, but only in such action and through such action a unique character can be born. The actors are thus forced to replace such characters by a wide spectre of action. They cannot aim to real originality, they can only head for the imitation of reality, for the illusion of probability. If we compare the performance of W. Krauss – who willingly fulfills the conception of his being cast into more parts, i. e. tries to represent "the general face of Judaism" of sorts, sacrificing the psychological aspects of dramatic art and inclining towards superficial caricature – with F. Marian's responsible and intelligent effort for suggesting a unique character, we must conclude that for an individual, there is no way out of the trap of a work of art outlined in this way.

The simplicity with which the art can be confused with artistic skill, which is able to make true and impressive even that which does not rise from its own sources (the work of art), this simplicity implies that understanding a work of art as a purpose and instrument had not to be commanded upon us from above and is not caused by moral instability of its creators. In the end we find out that it was made possible by a general idea of the sense and role of art. If we reject the claims the art demands, if we reject the way a work of art looks upon the world, we deprive it of its probably only legitimate social function; the ability to make us understand things without any simplification and totalitarianism.

The case of V. Harlan shows that the relationship among the social condition, personal ambition and

the artistic conviction is complex. We tried to find out, which way – mediatively but still fundamentally – morals work in the artistic process. Very independent moral aspects are a source of its (the artistic process) creativity and decide whether it will overstep the limits of mere routine.

In the conclusion we underlined some trends which even in today's artistic production prevent – even though not conspicuously – its (the artistic production) solid artistic founding. The requests for obviousness, clearly formulated comprehensibleness, superficial topicality, fashionableness..., as well as the desire for enjoyment and satisfaction are perhaps the transformation of that which we consider to have been definitely revealed and rejected not long ago.

Translated by Kateřina Kürstenová

Edice a materiály

Zakázaná Praha

(Protektorátní autonomie v zrcadle jednoho zákazu)

Vstupovali jsme do doby, kdy nejen politickou, ale celou národní literaturu ovládl jinotaj, historická narážka a výpůjčka, které měly hovořit do přítomnosti za nás... František Kutnar¹⁾

Likvidací pomnichovské republiky a vytvořením protektorátu Čechy a Morava na základě Hitlerova výnosu ze dne 16. března 1939²⁾ byla česká společnost postavena před novou skutečností. Nátlak nacistického Německa z období tzv. druhé republiky (říjen 1938 až 14. - 15. březen 1939)³⁾ byl vystřídán přímým obsazením českomoravského prostoru a vytvořením systému okupační správy reprezentované v její nejvyšší úrovni úřadem říšského protektora. Zároveň však byla protektorátu Čechy a Morava na základě článku 3 Hitlerova výnosu o zřízení protektorátu poskytnuta autonomie a autonomní správa byla vykonávána domácími orgány s vlastními úřady a úředníky.⁴⁾ Tato dvojkolejnost v řízení protektorátu se stala jedním z průběžských kamenů postoje české společnosti k nově vzniklé situaci. Na jedné straně se na řízení protektorátu podílela domácí politická reprezentace a tento fakt vedl u obyvatelstva k vytváření iluze o možnosti zachování dosavadního charakteru národního života, samozřejmě s určitými změnami. Na straně druhé bylo zřízení protektorátu provázeno projevy nesouhlasu a odporu vůči nacistické agresi. V prvním případě nalezl uvedený postoj svůj výraz v prosazování tzv. protektorátní autonomie předními představiteli českého politického života v čele s protektorátním státním prezidentem JUDr. E. Háchou,⁵⁾ který vedl později po nástupu Reinharda Heydricha do úřadu zastupujícího říšského protektora k přímé kolaboraci s Hitlerovou Třetí říší. V druhém případě nalézala nespokojenost se stávající situací vyústění v ilegální práci rodících se složek domácího odboje.⁶⁾

1) František Kutnar, *Generace Brázdy*. Praha 1992, s. 177.

2) *Výnos Vůdce a říšského kancléře ze dne 16. března 1939 o Protektorátu Čechy a Morava*. Sbírka zákonů a nařízení 1939. Praha 1939, s. 375 - 376.

3) Blíže viz: Tomáš Pašák, *Česká společnost po Mnichovu a za druhé světové války*. Vlastivědný sborník Podbrdská 4, 1970, s. 7 - 54.

4) Článek 3.

(1) Protektorát Čechy a Morava jest autonomní a spravuje se sám.

(2) Vykonává svoje výsostná práva, náležející mu v rámci protektorátu, ve shodě s politickými, vojenskými a hospodářskými potřebami Říše.

(3) Tato výsostná práva jsou vykonávána vlastními orgány a vlastními úřady s vlastními úředníky.

Výnos Vůdce a říšského kancléře ze dne 16. března 1939 o Protektorátu Čechy a Morava. Sbírka zákonů a nařízení 1939. Praha 1939, s. 375.

5) Nastoupenou linii spolupráce domácích protektorátních politických kruhů s Němci charakteristicky dokládá rozhlasový projev Ing. Jaromíra Nečase z 15. března 1939: "...Radím vám proto a prosím vás, zvláště dělníky a všechny pracující lid, zachovejte klid, pracujte, vydržte nyní, co osud přinesl. Každý nepředložený akt by mohl těžce poškodit náš stát i náš národ. Je nutné, aby každý z nás sám u sebe jasně pochopil, že se musíme správně a rychle orientovat v životním prostoru, který zbývá našemu národu. Jsme teď malou zemí s velmi rozvinutým a technicky pokročilým hospodářstvím. Bez spolupráce s Německem, svým největším sousedem, bychom neuhájili své existence. Žijeme uprostřed německého národa, obklopeni kolem dokola německým lidem. Máme s ním sta společných zájmů hospodářských a kulturních..." *Kapitoly z dějin čs. rozhlasu IV*. Praha 1966, s. 230 - 231.

6) Mezi domácími odbojovými skupinami vedle ilegálního komunistického hnutí zaujímaly přední místo organizace Petiční výbor Věrní zůstaneme, Obrana národa a Politické ústředí, které se na jaře roku 1940 spojili v Ústřední vedení odboje domácího. Blíže viz např.: Karel Šteiner - Veselý, *Cestou domácího odboje. Bojový vývoj domácího odbojového hnutí v letech 1938 - 1945*. Praha 1947; Jaroslav Koutek, *Tichá fronta*. Praha 1985; Jan Gebhart - Jaroslav Koutek - Jan Kuklík, *Na frontách tajné války*. Praha 1989.

Přislíbená autonomie měla své přesně vymezené místo v celkové koncepci nacistické germanizace českých zemí. Cílem této politiky, jejíž myšlenka byla ovšem již staršího data,⁷⁾ bylo nejprve dosáhnout politické asimilace českého obyvatelstva, po které měla následovat asimilace národnostní. Samotná idea germanizace vycházela z prosazování tzv. "říšské myšlenky" hlásající historickou i mocenskou sounáležitost českých zemí s německou Říší. Jejím prostřednictvím měli být Češi přivedeni k poznání, že jedině život v rámci německé pospolitosti je jediným možným řešením jejich národního života. Poskytnutá autonomie za německého protektorství měla v tomto směru sehrát svoji úlohu: "...Součástí nacistické okupační politiky vůči protektorátu bylo zejména v počátečním období - a zvláště do vypuknutí 2. světové války - zdůrazňování tzv. protektorátní autonomie a v jejím rámci i »českého kulturního svérázu«, což inspirovalo a limitovalo propagandistickou konstrukci »protektorátního vlastenectví«, které měl šířit především protektorátní tisk..."⁸⁾

Reakce české společnosti v této době nebyla ovšem taková, jak by si Němci přáli.⁹⁾ Východisko z "glajchšaltování" národního života nacházela v obranně kulturní orientaci zdůrazňující návrat ke kořenům národní existence, tedy návrat do minulosti.¹⁰⁾ Pozitivní úlohu sehrála v tomto směru v počátečním období protektorátu i oficiální protektorátní politická reprezentace opírající se o jedinou legálně povolenou politickou instituci - Národní souručenství.¹¹⁾ Představa, že by se Národní souručenství, které ve vztahu k německým okupačním úřadům vystupovalo konformně a později nastoupilo linii přímé kolaborace, mohlo stát trvalou organizačně vyjádřenou jednotou českého národa, byla sice nereálná, ale přesto tato organizace vystupovala především v roce 1939 v roli legálně trpěné platformy českého národního vlastenectví. Významně se v tomto směru prezentovala jako organizátor řady masových shromáždění prodchnutých silným národním duchem.¹²⁾ Vzduchová národně vlastenecká vlna se ovšem neprojevovala jen na těchto akcích. Konala se řada dalších masových národních shromáždění,¹³⁾ jejichž vrcholem byla národní mani-

7) Již v roce 1932 A. Hitler prohlásil: "...Česko-moravskou kotlinu osídlíme německými sedláky. Čechy vystěhujeme na Sibiř nebo do volžských oblastí...Češi musí pryč ze střední Evropy..." Hermann Rauschning, *Gespräche mit Hitler*. New York 1940, s. 42.

8) Jan Kuklík, *Některé aspekty života Prahy v první fázi nacistické okupace v zrcadle ilegálního tisku (Poznámky na okraj rozsáhlé problematiky)*. Documenta Pragensia, 1986, č. VI/2, s. 416.

9) Přesto, že se řada autorů věnovala nebo věnuje otázkám kolaborace a postojům českého obyvatelstva za protektorátu (F. Janáček, J. Křen, V. Kural, J. Kuklík, T. Pasák, J. Tesař a dal.), postrádáme do dnešní doby modelovou a typologickou analýzu tohoto jevu, která by umožnila zaujímat kvalifikovanější stanoviska k tomuto problému.

10) Národně obranné postoje české společnosti v roce 1939 byly posilovány i jejím přesvědčením o dočasnosti protektorátu. Toto přesvědčení ještě zesílilo po vpádu nacistických vojsk do Polska v září 1939 a vstupu Francie a Anglie do války proti Německu.

11) Národní souručenství (NS) jako jediná povolená protektorátní politická organizace ustavená na jaře 1939 nahradila Stranu národní jednoty a Národní stranu práce, které zanikly na konci března 1939. 21. března 1939 jmenoval prezident JUDr. E. Hácha na základě složení předmnichovské vládní koalice výbor NS v počtu padesáti osob a 6. dubna 1939 bylo NS prohlášeno za jedinou politickou stranu v protektorátu. 15. ledna 1943 se NS přeměnilo v korporaci s převážně kulturními a výchovnými úkoly a v této podobě existovalo až do svého zániku v květnu 1945.

12) Pod patronací Národního souručenství probíhal např. převoz ostatků básníka Karla Hynka Máchy z Pantheonu Národního muzea na vyšehradský Slavín ve dnech 6. a 7. května 1939 (v Národním muzeu byly básnickovy ostatky uloženy po záboru Litoměřic na podzim roku 1938). Předsednictvo Národního souručenství a jeho pražské vedení se také zúčastnilo 6. července 1939 vzpomínkových oslav Mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí.

13) Např.: národní pouti na Říp 30. dubna 1939, ke svatému Vavřinečku u Domažlic 13. srpna 1939 a na Hostýn 20. srpna 1939.

festace 28. října 1939, které předcházela bojkot pražské tramvajové dopravy v den výročí mnichovské dohody.¹⁴⁾

Uvedená vlna vlastenectví jako výraz ohrožené národní existence, která zachvátila českou společnost, byť nesoucí se mnohdy na vlnách oficiální ideologie protektorátní politické reprezentace, byla provázána zvýšeným zájmem o různé oblasti kulturního a uměleckého života.¹⁵⁾ Koncerty České filharmonie a představení v Národním divadle byly nejen významnou společenskou, ale především vlasteneckou záležitostí. Nejpohotověji však reagovala literatura: "...působivost slova na veřejnost, jeho jiskra, podpalující život v temné kobce protektorátu, jeho duch oponující oficiální ideologii i mnohovýznamovost pesimistických či optimistických obrazů, byly znovu podřízeny »hledisku obecného národního prospěchu« a »potřebě holé národní existence«, odkázané na pohyb vojenských front soudobé světové války a na charakter lidových mas národa, jeho kultury i vědomí jeho historických tradic a zkušeností..."¹⁶⁾ V rámci kulturní autonomie, byť omezované,¹⁷⁾ se literatura snažila ve více či méně zastřenější formě probouzet a oživovat pomocí poezie národní vědomí zdůrazňováním vztahu k domovu a k vlasti,¹⁸⁾ prostřednictvím programového historismu upevňovala pocit pevného národního zakotvení v dějinách¹⁹⁾ a beletrií dávala zapomenout na tíživou protektorátní realitu.²⁰⁾ Přímá výpověď byla nahrazena jinotajem a alegorií a symbolika tradic deklarovala často rezistentní postoj ke skutečnosti.

Stranou nestál ani český film, byť se potýkal s řadou problémů vyplývajících z jeho specifického postavení v porovnání s jinými sférami kulturního a uměleckého života. Zejména díky rychlému ovládnutí filmové výroby, distribuce a cenzury²¹⁾ německými úřady se ocitl ve složitém postavení. Jako první se vyjádřil k současné situaci dokumentární a zpravodajský film, který měl proti hranému filmu²²⁾ kratší výrobní lhůty a byl pohotovější i námětově. V roce 1939 byla natočena řada krátkých filmů, které překračovaly rámec běžných reportážních a dokumentárních snímků a mnohdy s překvapující otevřeností odrážely nálady českého obyvatelstva.²³⁾ Významné místo

14) Blíže viz: *Dokumenty z historie československé politiky 1939 - 1943*. II. Praha 1966, s. 479 - 488; Tomáš P a s á k, *Protiněmecké demonstrace ve středních Čechách na podzim roku 1939 a postoj ilegální KSČ (Část první: Politické a organizační předpoklady)*. Středočeský sborník historický 13, 1978, s. 5 - 24; též, *Protiněmecké demonstrace ve středních Čechách na podzim roku 1939 a postoj ilegální KSČ (Část druhá: Průběh a ohlas demonstrací)*. Středočeský sborník historický 14, 1979, s. 5 - 25.

15) Blíže viz: František Springer, *Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940*. "Svobodný zítřek" 2, 1946, č. 3, s. 8; Josef Tomeš, *Ve stínu války a okupace*. Dějiny zemí koruny české II. Praha 1992, s. 236 - 248.

16) František Červinka, *Útěk do historie (z kapitol o české kultuře za okupace)*. Historické studie (samizdat). Praha 1978, s. 146.

17) Srov.: Jiří Doležal, *Vztah nacistů k české kultuře*. Historické studie. Studie z československých dějin (samizdat). Praha 1979, s. 4 - 45; *Dokumenty z historie československé politiky 1939 - 1943*. II. Praha 1966, s. 454 - 469.

18) Viz např. básnické sbírky: František Halas, *Naše paní Božena Němcová* (Praha 1940); Josef Hora, *Jan Houslista* (Praha 1939); Vítězslav Nezval, *Pět minut za městem* (Praha 1940); Jaroslav Seifert, *Vějíř Boženy Němcové* (Praha 1940).

19) Blíže viz: Josef Tomeš, *Historie v čase zkoušky*. Praha 1992.

20) Blíže viz: Jiří Doležal, *O českém písemnictví v době protektorátu*. Historické studie (samizdat). Praha 1984, s. 1 - 78.

21) Srov.: Jiří Doležal, *Český film za protektorátu*. Historické studie. Studie z moderních dějin (samizdat). Praha 1984, s. 107 - 176; Jaroslav Brož - Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1930 - 1945*. Praha 1966.

22) K tomu srov.: Ivan Klimeš, *Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu*. "Iluminace" 1, 1989, č. 1, s. 53 - 77.

23) Patří sem například filmy o převozu ostatků K. H. Máchy z Národního muzea na Vyšehrad a o pouti ke sv. Vavřínečku na Domažlicku. Do stejné kategorie náleží i český filmový týdeník Aktualita, který pod redakčním vedením Jindřicha Elbla a Jindřicha Brichty zařazoval do svého zpravodajství různé reportáže z národopisných a kulturních slavností.

24) Viz: *Pražské baroko* (Jindřich Brichta, 1939), *Svatý Jiří na hradě pražském* (Jindřich Brichta, 1939).

zaujímají mezi krátkými filmy této doby filmy věnované Praze zobrazující ji jako symbol české státnosti a síly české země.²⁵⁾ Tyto filmy dokládají, že i film, a v tomto případě krátký film, reflektoval národní cítění české společnosti v prvních letech existence protektorátu a zapojil se do široké vlny národně obranného historismu. Další krátké filmy o Praze natočené v pozdějších protektorátních letech sice výše uvedenou tendenci postrádají, ale i přesto se těšily diváckému zájmu.²⁵⁾

Využívání motivu Prahy v krátkých filmech natočených za protektorátu nelze ovšem chápat pouze jako reakci na stav české společnosti po 15. březnu 1939. Již v předcházejících letech byla Praha filmaři využívána jako vděčný filmařský objekt a řada filmů z předválečného období se soustředila na zachycení různých podob Prahy.²⁶⁾ Určitou výjimku tvoří v tomto směru film Jiřího Lehovce a Jana Libora *Kamenná sláva*,²⁷⁾ s doprovodným textem Jaroslava Seiferta, natočený v době narůstajícího ohrožení republiky v roce 1938, který je velkolepou oslavou Prahy a její mnohasetleté historie a který se řadí svým ideovým vyzněním k filmům podporujícím hnutí na obranu republiky.²⁸⁾

Do obdobné kategorie se řadí i film Oldřicha Kmínka²⁹⁾ *Praha - láska má*³⁰⁾ natočený ovšem již po 15. březnu 1939 a ve zcela jiné společenské atmosféře. Podobně jako v *Kamenné slávě* je i zde Praha oslavována jako symbol český dějin. Dalším shodným rysem obou filmů je i skutečnost, že autorem doprovodného textu je stejně jako u Kmínkova filmu významný český básník, v tomto případě Josef Hora. Přes uvedené skutečnosti se ovšem filmy v některých aspektech liší. Zatímco *Kamenná sláva* byla natočena v době ohrožení republiky a její autoři se nemuseli obávat cenzurního zásahu kvůli ideové stránce filmu, Oldřich Kmínek musel brát v úvahu specifika protektorátní reality a nemohl si dovolit natočit svůj film o Praze s takovou otevřeností jako jeho kolegové v předcházejícím případě. Ale i tak Kmínkův film *Praha - láska má* nešel pozornosti nacistické cenzury a byl úřadem říšského protektora zakázán.³¹⁾ Tento zákaz a následná snaha několika předních představitelů oficiálních protektorátních vládních kruhů prosadit zrušení zákazu promítání Kmínkova filmu (viz edice korespondence k filmu *Praha-láska má*) dokládají jednak činnost filmové cenzury při úřadu říšského protektora³²⁾ a zároveň vypovídají o snaze některých protektorátních vládních činitelů udržet pro českou kulturu dostatek prostoru v rámci kulturní protektorátní autonomie. Film *Praha - láska má* byl po schválení filmovou cenzurou ministerstva vnitra 3. srpna 1939³³⁾ promítnut dne 6. září 1939 primátorovi hlavního města

25) Viz: *Prahou po západu slunce* (Rudolf Hlaváček, 1940), *Královská kanonie strahovská* (Jindřich Brichta, 1941), *Pražské baroko* (Karel Plicka, 1943).

26) Např.: *Praha, město sta věží* (Josef Hesoun, 1928), *Praha v záři světél* (Svatopluk Innemann, 1928), *Praha v květech* (Adolf Lehner, 1935), *Pražský hrad* (Alexander Hackenschmied, 1936), *Karlův kamenný most pražský* (1937), *Prahou* (Jaroslav Fischer, 1938).

27) *Kamenná sláva*. - Výr. AB, 1938. - Půjč.: Lucerna. - Námět, scénář, režie: Jiří Lehovec, Jan Libora. - Kamera: Jiří Lehovec. - Hudba: Miroslav Ponc. - Text: Jaroslav Seifert.

28) Srov.: Jiří Rak, *Český film a hnutí na obranu republiky*. Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I. Praha 1992, s. 23 - 27.

29) Režisér Oldřich Kmínek (1892 - 1948) vstoupil do českého filmu v roce 1918 nejprve jako herec: *Kozlonoh* (Olga Rautenkranzová, 1918), *Učitel orientálních jazyků* (Olga Rautenkranzová - J. Š. Kolár, 1918). O rok později začal režírovat celovečerní hrané filmy průměrné a podprůměrné kvality: např. *Jindra* (1919), *Dar svatební noci* (1926), *Osada mladých snů* (1931), *Klub tří* (1935).

30) *Praha - láska má*. - Výr. Oldřich Kmínek (Lloydfilm), 1939. - Půjč.: Kosmos. - Námět, scénář, režie: O. Kmínek. - Kamera: Julius Vegricht. - Hudba: Josef Pešta, Bedřich Smetana. - Text: Josef Hora, J. Kmínková. - Mluvené slovo: K. Třešňák.

31) Přesný důvod zákazu ani opětovného povolení Kmínkova filmu filmovou cenzurou úřadu říšského protektora se nepodařilo zjistit (blíže viz edice korespondence k filmu).

32) 1. září 1939 přešla filmová cenzura z ministerstva vnitra do úřadu říšského protektora, kde byla zřízena filmová zkušebna (Filmprüfstelle), později úřad pro schvalování filmů. Tento úřad schvaloval a zakazoval filmy, vybíral filmy přístupné mládeži a označoval vybrané filmy jako tzv. kulturně - výchovné. Zároveň vykonával předběžnou cenzuru připravovaných českých filmů a upravoval jejich náměty.

33) Cenzurní list filmu *Praha - láska má*, SÚA, fond Ministerstva vnitra (1918 - 1950), kar. 218, filmová cenzura.

Prahy JUDr. Otakaru Klapkovi, který ho hodnotil kladně a poté byl od 2. října 1939 promítán v kině Praha. 4. října 1939 bylo jeho promítání z rozhodnutí úřadu říšského protektora zakázáno, ale 3. listopadu 1939 byl film opět povolen (viz edice korespondence k filmu).³⁴⁾ Přesto, že neznáme přesné důvody zákazu Kmínkova filmu, postup filmové cenzury úřadu říšského protektora svědčí o jejím bedlivém sledování protektorátní filmové produkce a o snaze poskytovat co nejméně veřejného promítacího prostoru české filmové tvorbě tlumočící obecné národní pocity. Účast primátora hlavního města Prahy JUDr. Otakara Klapky ve věci zákazu Kmínkova filmu dokládá jeho snahy o zmírňování dopadů germanizace i v oblasti protektorátního kulturního života.³⁵⁾

Film režiséra Oldřicha Kmínka *Praha - láska má* je i jedním z dokladů, jaké místo zaujímaly v rámci české filmové produkce krátké filmy označované jako filmy kulturně výchovné.³⁶⁾ Tyto filmy byly součástí dokumentární a zpravodajské filmové produkce a zaujímaly na předválečném i válečném filmovém trhu významné postavení. Byly využívány nejen pro jejich výchovné a umělecké působení na filmového diváka, ale sehrály nezanedbatelnou roli i v rovině filmové propagandy. Jejich význam stoupl v tomto směru zvláště po vzniku protektorátu, kdy se film stal jedním z hojně využívaných nástrojů masového ovlivňování obyvatelstva v duchu nacionálně socialistické propagandy.³⁷⁾

Pavel Zeman

34) Tisk věnoval první větší pozornost Kmínkově filmu 13. 9. 1939, kdy Večer referoval o jeho promítnutí primátorovi JUDr. O. Klapkovi: "...Tento snímek Lloydfilmu, dlouhý 460 m, natočil operatér Wegracht. Hudební podložení Smetanovým »Vyšehradem« a »Blaníkem«, jakož i slovní doprovod, napsaný básníkem Jos. Horou a namluvený K. Třešňákem, představují vrcholné kvality tohoto snímku, který by mělo hrát každé české kino..." *Film o Praze*. "Večer" 34, 13. 9. 1939, č. 215, s. 5.

S určitými výhradami byla později *Praha - láska má* přivítána opět ve Večeru A. M. Brousillem: "...Tento filmový hold Praze s filmového hlediska náleží k nejlepšímu, co bylo filmem k její oslavě vytvořeno. Radosný souhlas, s nímž přijímáme ryze filmové hodnoty tohoto dílka, je rušen jedině smutným rozhořčením, se kterým musíme odsoudit nepřipustnou citaci Smetanových básní »Vyšehrad« a »Blaník« jako hudební doprovod k tomuto filmu. Co říkám? »Citace«! Pro skutečnou citaci jsem všemi deseti, ale tohleto je hotová a pohodlná vivisekce Smetanova díla. A přilepovat na takové »citace« ze Smetany své vlastní písňové a sborové skládání, to je, mírně řečeno, troufalost. Jen ať páni filmaři hledají vlastní cesty k hudebním skladatelům a nedluží se u klasiků, kteří se nemohou bránit. To jest jediný stín v této zářivé světlé události filmové..." AMB, *Krátký film o Praze*. "Večer" 35, 5. 5. 1940, č. 104, s. 5.

35) Významná byla i Klapkova odbojová činnost, za kterou byl později zatčen a 4. října 1941 v ruzyňských kasárnách popraven. Blíže viz: Tomáš P a s á k, *Zápasy primátora JUDr. O. Klapky*. Praha 1991.

36) Predikát kulturně výchovný film se uděloval od roku 1922 filmům s "poučnou a výchovnou tendencí" a filmy s tímto predikátem byly osvobozeny od dávky ze zábav při promítání v kinech. V období němeého filmu získávaly tento predikát s malými výjimkami pouze filmy přírodovědné, poučné nebo dokumentární. Později bylo přidělování tohoto predikátu rozšířeno i na celovečerní hrané filmy.

37) Využití kulturně výchovných filmů pro potřeby nacistické propagandy za protektorátu dokládá jejich zvýšená výroba, jak ukazuje následující tabulka:

Současně se ze zvýšenou výrobou měnila i obsahová skladba kulturně výchovných filmů. V roce 1939 ještě převažovaly filmy domácí produkce, mezi nimiž zaujímaly významné postavení kulturně výchovné filmy s národní tematikou, např. *František Palacký. Dějiny národa českého* (1939), *Krásná vlast* (Josef Vilímek, 1939), *Praha - láska má* (Oldřich Kmínek, 1939), *Pražské baroko* (Jindřich Brichta, 1939), *Malostranské obrázky* (Ladislav Brom, 1939). V dalších letech se pak prosazují ve větší míře německé propagandistické filmy, např. *Německé vojsko* (Das deutsche Heer, 1940), *Národ za války* (Volk im Krieg, 1940), *Bojová eskadra Lützow* (Kampfgeschwader Lützow, 1941), *Pancéře vpřed* (Panzer marsch, 1942), *Sovětský ráj* (Sovietparadies, 1942), a objevují se i propagandistické filmy domácí provenience - např. *Na okraj nové doby* (Jaroslav Továrek, 1941). Zvýšil se také počet tzv. bezideových filmů odvádějících pozornost diváků od každodenní protektorátní reality, např. *Kašpárek kupuje dům* (1942), *Paňácova cesta do říše snů* (1942), *Ztratila se husa* (1942), *Hon na medvědy v Karpatech* (1943), *Sedm kůzlátek* (1943), *Brambor, král kuchyně* (1944), *Milostný život rostlin* (1944), *Cirkus kouzla zbavený* (1945).

i válečném filmovém trhu významné postavení. Byly využívány nejen pro jejich výchovné a umělecké působení na filmového diváka, ale sehrály nezanedbatelnou roli i v rovině filmové propagandy. Jejich význam stoupl v tomto směru zvláště po vzniku protektorátu, kdy se film stal jedním z hojně využívaných nástrojů masového ovlivňování obyvatelstva v duchu nacionálně socialistické propagandy.³⁷⁾

Pavel Zeman

37) Využití kulturně výchovných filmů pro potřeby nacistické propagandy za protektorátu dokládá jejich zvýšená výroba, jak ukazuje následující tabulka:

rok výroby	počet vyrobených filmů
1936	160
1937	126
1938	119
1939	220
1940	465
1941	471
1942	482

Současně se ze zvýšenou výrobou měnila i obsahová skladba kulturně výchovných filmů. V roce 1939 ještě převažovaly filmy domácí produkce, mezi nimiž zaujímaly významné postavení kulturně výchovné filmy s národní tematikou, např. *František Palacký. Dějiny národa českého* (1939), *Krásná vlast* (Josef Vilímek, 1939), *Praha - láska má* (Oldřich Kmínek, 1939), *Pražské baroko* (Jindřich Brichta, 1939), *Malostranské obrázky* (Ladislav Brom, 1939). V dalších letech se pak prosazují ve větší míře německé propagandistické filmy, např. *Německé vojsko* (Das deutsche Heer, 1940), *Národ za války* (Volk im Krieg, 1940), *Bojová eskadra Lützow* (Kampfgeschwader Lützow, 1941), *Pancéře vpřed* (Panzer marsch, 1942), *Sovětský ráj* (Sovietparadies, 1942), a objevují se i propagandistické filmy domácí proveniencí - např. *Na okraj nové doby* (Jaroslav Továrek, 1941). Zvětšil se také počet tzv. bezideových filmů odvádějících pozornost diváků od každodenní protektorátní reality, např. *Kašpárek kupuje dům* (1942), *Paňácova cesta do říše snů* (1942), *Ztratila se husa* (1942), *Hon na medvědy v Karpatech* (1943), *Sedm kůzlátek* (1943), *Brambor, král kuchyně* (1944), *Milostný život rostlin* (1944), *Cirkus kouzla zbavený* (1945).

Edice a materiály

PRAHA – LÁSKA MÁ
Korespondence k filmu

1.

1939, 8. září, Praha

Oznámení¹⁾ společnosti Lloydfilm o natočení filmu Praha – láska má, který se rozhodla věnovat městu Praze.

Praha, dne 8. září 1939

Slavné Městské radě hlavního města P r a h y,

P r a h a.

Filmová společnost Lloydfilm a režisér Oldřich Kmínek zhotovili kulturní zvukový film

„PRAHA – LÁSKA MÁ...“,
který byl předveden dne 6. t. m. panu primátoru JUDru Otakaru Klapkovi a kulturním referentům.

Svou uměleckou propagační tendencí zapojuje se důstojně v kulturní rámec akce pro propagaci Prahy a byl proto panem primátorem JUDrem Klapkou vřele oceněn a uvítán.

Naše firma a režisér Oldřich Kmínek věnují tento film městu Praze a prosí, aby slavná městská rada hlavního města Prahy toto věnování přijala.

Poroučíme se
v dokonalé úctě

[podpisy nečitelné]

/Budiž přijato s poděkováním.

Praha 15. 9. 1939

Kremlička²⁾

Archiv hl. města Prahy (dále AMP), Prezidium rady a magistrátu hlavního města Prahy, 1938 – 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručními podpisy.

2) Rukopisná poznámka prezidiálního šéfa a ústředního rady magistrátu hlavního města Prahy JUDr. L. Kremličky.

2.

1939, 19. září, Praha

Osvětový odbor hlavního města Prahy navrhuje¹⁾ udělit O. Kmínkovi diplom za jeho film Praha – láska má.

Panu Dr. Otakaru Kádnerovi, kulturnímu referentu!

Dovoluji si upozorniti, že režisér O. Kmínek, který natočil velmi pěkný krátký film o Praze, by si jistě zasloužil, aby mu město věnovalo svůj diplom za tuto práci.

Osvětový odbor - 19. září 1939

[podpis nečitelný]

/Presidiu:

Navrhuji, aby p. váženému O. Kmínkovi byl zaslán poděkovací, [...] list, podepsaný panem primátorem a popřípadě kulturním referentem.

20. 9. 1939

Kádner/²⁾

AMP, Prezidium rady a magistrátu hlavního města Prahy, 1938 – 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm.

1) Originál, strojopis s vlastnoručním podpisem.

2) Rukopisná poznámka kulturního referenta magistrátu hlavního města Prahy dr. O. Kádnera.

3.

23. září 1939, Praha

Společnosti Lloydfilm žádá¹⁾ cenzurní oddělení ministerstva vnitra o vyhotovení pěti německých cenzurních lístků k filmu Praha - láska má.

Titl.
Ministerstvo vnitra,
cenzurní oddělení,
P r a h a III.

Žádáme zdvořile o vyhotovení pěti německých cenzurních lístků na náš krátký film „P r a h a - láska má“, který byl ocensurován pod číslem 689/39 Fc.

Děkujeme Vám předem za brzké vyřízení této naší žádosti a poroučíme se Vám.

V dokonalé úctě

[podpisy nečitelné]

Státní ústřední archiv (dále SÚA), fond Ministerstva vnitra (1918 – 1950), kar. 218, filmová cenzura.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručními podpisy.

4.

1939, 3. října, Praha

Děkovný dopis¹⁾ osvětového odboru hlavního města Prahy zaslaný O. Kmínkovi za propagaci Prahy jeho filmem Praha - láska má.

'Na papír pana primátora!'

Pan
O. K m í n e k, režisér,
Praha XII., Korunní 83

Vážený pane režiséře!

Vyslovuji Vám svůj dík i uznání za Váš film „Praha - láska má“, který jistě vykoná své poslání k poznání hlavního města na českém venkově i za hranicemi.

S projevem dokonalé úcty

Osvětový odbor - 3. října 1939.

AMP, Prezidium rady a magistrátu hlavního města Prahy, 1938 - 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm.

1) Koncept, strojopis.

5.

1939, 5. října, Praha

Dopis¹⁾ primátora hlavního města Prahy JUDr. O. Klapky ministrovi průmyslu, obchodu a živností JUDr. V. Šádkovi²⁾ dokládající primátorovu osobní účast ve snaze prosadit v úřadu říšského protektora zrušení zákazu promítání filmu Praha - láska má.³⁾

V Praze dne 5. října 1939

Vážený pane ministře,

Filmový režisér Oldřich Kmínek zhotovil propagační film o Praze, jehož název zní „Praha - láska má“. Předvádění převzala společnost Lloyd-film v Praze.

Poněvadž autor chtěl film věnovati městu Praze, vyhověl jsem jeho pozvání a film byl mi za přítomnosti kulturního referenta Dr Otakara Kádnera a úředních referentů

soukromě předveden. Film je zvukový, provázen je textem od básníka Hory. Poznali jsme, že film je fotograficky skvěle udělán a text má opravdu básnickou hodnotu.

Proto správní komise k návrhu praesidia věnování tohoto filmu hlavnímu městu Praze přijala pro jeho umělecké a kulturní hodnoty.

Nyní se dovídám, že předvádění filmu, které trvalo jen asi 2 dny bez jakýchkoliv příhod, bylo zakázáno, a to z úřadu pana říšského protektora (referent Dr Glesgen, jeho tajemník DR Dorasil).

Nesouhlasím s tímto zákazem, poněvadž pokládám film za opravdu hodnotný a naprosto nezávadný, Jde o jeden z nejhodnotnějších moderních filmů o Praze. Text básníka Hory nemá nijakých narážek a je to krásný básnický doprovod filmu. Posluchači mohou býti jediné dojati filmem, který nemá žádné pobuřující tendence. Přes to se zdá, že filmu se taková tendence podkládá. Obecenstvo nepochopí tento zákaz a proto bude jej vykládati jako persekuci českých kulturních děl.

Dovoluji si Vás, vážený pane ministře, na tento zákaz upozorniti a navrhnouti Vám, abyste si dal film soukromě předvésti. Firma Lloyd – film v Praze II., Vodičkova 34, by tak velmi ráda učinila ve svých předváděcích místnostech Svazu kinematografů (II. schodiště). Kdybyste souhlasil, moje praesidiální kancelář by velmi ochotně předvádění filmu u firmy Lloyd – film v čas, který byste udal, zprostředkovala. Po seznání filmu zajisté byl byste shodný s mým stanoviskem, v tom případě bych Vás velmi prosil, abyste laskavě zakročil v úřadě říšského protektora o propuštění tohoto filmu ze zákazu.

S projevem dokonalé úcty

Klapka

primátor hlavního města Prahy

Vážený pán,

p. JUDr Vlastimil Šádek, ministr průmyslu, obchodu a živností

v P r a z e.

SÚA, fond MPOŽ, kar. 260, složka Kinematografie – filmy II. (1939 – 1941).

- 1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručním podpisem.
- 2) Dopis stejného znění pravděpodobně obdržel vedle ministra Šádka i předseda protektorátní vlády gen. A. Eliáš, jak dokládá dochovaný koncept tohoto dopisu datovaný 5. října, který měl být odeslán jak ministrovi JUDr. V. Šádkovi tak i gen. A. Eliášovi. (AMP, Prezidium rady a magistrátu hlavního města Prahy, 1938 – 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm). O účasti úřadu protektorátního předsedy vlády ve věci zákazu Kmínkova filmu vypovídá i přípis k dopisu společnosti Lloydfilm ministrovi JUDr. V. Šádkovi ze dne 10. října 1939 a dopis Eliášova osobního tajemníka dr. M. Stádníka uvedené v edici.
- 3) Cenzurní oddělení ministerstva vnitra povolilo veřejné promítání Kmínkova filmu Praha – láska má 3. srpna 1939. Úřad říšského protektora film zakázal 4. října 1939 a 3. listopadu 1939 bylo jeho promítání opět povoleno. Spis dokládající zákaz filmu úřadem říšského protektora a jeho opětovné povolení se bohužel nepodařilo ve spisech daného úřadu najít a uvedené údaje jsou převzaty z dopisu společnosti Lloydfilm z 25. ledna 1940 citovaném v edici.

6.

1939, 10. října, Praha

Společnost Lloydfilm zasílá¹⁾ ministrovi průmyslu, obchodu a živností JUDr. V. Šádkovi text básně J. Hory z filmu Praha – láska má a vyslovuje mu poděkování za jeho angažování se ve věci zákazu uvedeného filmu. To dokazuje přípis ve formě návrhu znění dopisu předsedovi vlády gen. A. Eliášovi.

Panu
ministru obchodu,
JUDru Š á d k o v i,
P r a h a.

Slovutný pane ministře!

Vyhovujeme Vašemu přání a rozkazu a v příloze zasíláme text Horovy básně k filmu „Praha – láska má“ v české a německé řeči. Text souhlasí úplně s filmem, a proto jsme museli doplnit některé pasáže vepsáním.

Děkujeme ještě jedenkrát za Vaši vzácnou návštěvu a shlédnutí filmu „Praha – láska má“ a jsme přesvědčeni, že po přečtení Horovy básně i Protektorát uzná, že podřízený úředník Protektorátu provedl přehmat bezpochyby z neznalosti české řeči a z nepochopení smyslu obsahu, který mluví o minulosti a přítomnosti se vůbec nedotýká.

Děkujeme předem za laskavé exponování se Vaší slovutností, vážený pane ministře, ve věci filmu „Praha – láska má“ a jsme Vám

v dokonalé úctě

[podpisy nečitelné]

/Pro domo:

Pan ministr obchodu osobně shlédl dne 9. října 1939 dodatek „Praha – láska má“ vyrobený firmou Lloyd Film v Praze (režisér Kmínek) a neshledal v něm nic, co by mohlo býti důvodem k zákazu veřejného předvádění tohoto filmu.

Pan ministr obchodu nařídil firmě, aby předložila úplnou dialogovou listinu v české a německé řeči tohoto filmu, což dnes firma učinila.

Navrhuje se zákaz sdělit předsednictvu ministerské rady a požádati je, aby intervencí u pana říšského protektora, skupina kulturně politická, pokusilo se vymoci, aby tento zákaz byl zrušen. Výroba tohoto po stránce fotografické hodnotného filmu stála přes 65.000. – K. Film byl předváděn pouze po dva dny a tedy výnos exploitace jest zcela nepatrný. Firma i režisér by byli tímto zákazem hospodářsky těžce poškozeni.

Navrhuje se tento dopis p. ministra obchodu panu předsedovi vlády:

ve formě dopisu pana ministra:

Velevážený pane předsedo vlády!

Pan primátor hl. m. Prahy Dr. KLAPKA obrátil se na mne ve věci zákazu veřejného předvádění filmu „Praha - láska má“ a sdělil mi toto:

Filmový režisér Oldřich KMÍNEK vypiš z přípisu Presidia hl. m. Prahy jako persekuci českých kulturních děl.²⁾

Dal jsem si tento kulturní film osobně předvésti a neshledal v něm nic, co by odůvodňovalo jeho zákaz.

Upozorňuji, že tento zákaz má těžké hospodářské důsledky pro výrobce i pro půjčovatele. Výrobní náklad tohoto filmu přesahoval K 65.000.- a poněvadž se promítal pouze dva dny, výtěžek z předvádění byl zcela nepatrný.

Dal jsem si předložit úplnou dialogovou listinu tohoto filmu v české a německé řeči, již k dopisu přikládám.

Žádám Vás, velevážený pane předsedo vlády, abyste se pokusil u úřadu pana říšského protektora, by tento zákaz veřejného předvádění filmu „Praha - láska má“ byl zrušen.

Bylo by snad možno panu říšskému protektoru³⁾ navrhnouti, aby⁴⁾ tento kulturní snímek dal si sám pan říšský protektor nebo jeho zástupce přetočiti, aby mohl⁵⁾ sám posouditi, že zákaz veřejného předvádění tohoto kulturního snímku není odůvodněn.

S projevem hluboké úcty

[podpis nečitelný]

V Praze dne 11. října 1939⁶⁾

SÚA, fond MPOŽ, kar. 260, složka Kinematografie – filmy II. (1939 – 1941).

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručními podpisy. 2) Viz dopis primátora hlavního města Prahy JUDr. O. Klapky ze dne 5. října 1939.

3) „...Bylo by snad možno panu říšskému protektoru...“, vepsáno rukou.

4) „...aby...“, vepsáno rukou.

5) „...přetočiti, aby mohl...“, vepsáno rukou.

6) Přípis, strojopis kanceláře ministra obchodu, průmyslu a živností JUDr. V. Šádka.

1939, 12. října, Praha

Dopis¹⁾ osobního tajemníka předsedy protektorátní vlády gen. A. Eliáše dr. M. Stádníka ústřednímu radovi magistrátu hlavního města Prahy, prezidiálnímu šéfovi JUDr. L. Kremličkovi potvrzující zapojení dalších představitelů české protektorátní politické reprezentace do věci zákazu promítání filmu Praha - láska má.

V Praze dne 12. října 1939.

Slovutný pane prezidiální šéfe,

dodatkem k našemu telefonickému rozhovoru dovoluji si Vám sdělit k informaci obsah dopisu, který mne došel od pana dr. Stránského z ministerstva školství a národní osvěty:

„K Vašemu dopisu ze dne 9. října 1939 z uložení pana ministra dovoluji si Vám oznámiti, že na promítání filmu „Praha - - láska má,“ byl přítomen dne 9. října 1939 pan prezidiální šéf ministerstva školství a národní osvěty JUDr. Ladislav Š í p, ježto pan ministr byl mimo Prahu. Pan prezidiální šéf podal zprávu o věci panu ministrovi včera dne 10. října 1939. Pan ministr se poradí o věci ještě s panem ministrem obchodu dr. Šádkem a podá pak zprávu panu ministerskému předsedovi“.

Podávám Vám tuto zprávu a znamenám se
projevy dokonalé úcty

dr. Miloš Stádník

Pan
JUDr. Ludvík K r e m l i č k a,
ústřední rada magistrátu hl. m. Prahy,
prezidiální šéf,
v Praze I,
Staroměstská radnice.

AMP, Prezidium rady a magistrátu hl. m. Prahy, 1938 – 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm.

1) Originál, strojopis s vlastnoručním podpisem.

8.

1940, 25. ledna, Praha

Společnost Lloydfilm žádá¹⁾ cenzurní oddělení filmů ministerstva vnitra o prominutí zaplacení cenzurních poplatků u filmu Praha - láska má²⁾ v důsledku jeho opětovného propuštění k veřejnému promítání.

Titl.

Ministerstvo vnitra,
cenzurní oddělení filmů,

P r a h a

Dodatkem k naší žádosti ze dne 3. listopadu m. r. oznamujeme zdvořile, že podle cenzurního listu čís. 689/39 Fc³⁾ byl nám propuštěn k veřejnému předvádění dodatkový film „Praha, láska má“, který však při prvním promítání v bio „Praha“ v Praze v termínu 2. – 5./10. m. r. byl z nařízení úřadu Der Reichsprotector Böhmen und Mähren dne 4. října 1939 z á k á z á n.

V důsledku toho žádáme Vás zdvořile, by předepsaný poplatek za censuru a censurky:

pol. r. A II 1554/39K 230.-

pol. r. A II. 1553/39K 200.-

pol. r. A II. 1738/39K 50.-

celkemK 480.-

byl nám zcela prominut, neboť již tím, že jsme do dodatku investovali velký peníz, utrpěli jsme již jeho zákazem velikou škodu.

Doufáme, že naše žádost bude příznivě vyřízena a poroučíme se Vám

v dokonalé úctě

[podpisy nečitelné]

SÚA, fond Ministerstva vnitra (1918 – 1950), kar. 218, filmová cenzura.

1) Originál, strojepis s razítkem a vlastnoručními podpisy.

2) Další písemnosti týkající se placení cenzurních poplatků u filmu Praha - láska má jsou uloženy v SÚA, fond Ministerstva vnitra (1918 – 1950), kar. 218, filmová cenzura.

3) Cenzurní list filmu Praha - láska má je uložen tamtéž.

1940, 2. dubna, Praha

Společnost Lloydfilm žádá¹⁾ znovu cenzurní oddělení filmů ministerstva vnitra o promínutí zaplacení cenzurních poplatků u filmu Praha - láska má a u několika dalších filmů z důvodu jejich dřívějšího zákazu.²⁾

Titl.

Ministerstvo vnitra,

v P r a z e

Na naše zdvořilé žádosti ze dne 3. listopadu 1939 a 25. ledna 1940 dostalo se nám tamním č. j. 689/1/1939 FC ze dne 22. března 1940 sdělení, že nám ministerstvo vnitra snížilo dávky za censurování filmu „Kozáci“ naK 2.000.- a za censurování filmu „Praha, láska má“ naK 140.- a počítali jsme, že vzhledem k tomu, že oba filmy byly definitivně zakázány, bude nám jak poplatek za „Kozáci“ tak za dodatek „Praha, láska má“ v celé výši odepsán. Jak jsme již uvedli, utrpěli jsme zákazem těchto filmů velké ztráty tím, že investované částky do kopií a titulků nemohou nám býti nikým hrazeny (jedná se o ztrátu K 35.000.-).

Prosíme slavné ministerstvo vnitra, aby svoje rozhodnutí znovu prozkoumalo a cestou milosti poplatek předepsaný v celkové výši „Kozáci“ K 2.730.- a „Praha, láska má“ K 230.- a za censurky české K 230.- a za censurky německé K 50.- k témuž dodatku lask. odepsalo.

Za tím účelem vracíme z vyhotovených censurek „Praha, láska má“ 19 kusů českých, a 4 německé (zbývající censurky byly připojeny k našim žádostem o novou censuru na různé úřady).

Současnou poštou uhrazujeme poplatky za zhotovení censurek po 10 kusech od filmů „Co se šeptá“, „Hordubalové“ a „Vzdušné torpédo“ vzdor tomu, že první a třetí film byl nám rovněž v podzimních měsících r. 1939 censurou zakázán a censurek tudíž jsme využití nemohli.

Očekávající příznivého vyřízení naší uct. žádosti poroučíme se Vám

v dokonalé účtě

[podpisy nečitelné]

V Praze, dne 2. dubna 1940

23 censurek po doručiteli.

SÚA, fond Ministerstva vnitra (1918 – 1950), kar. 218, filmová cenzura.

1) Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručními podpisy.

2) Uvedený dopis dokládá fungování filmové cenzury za protektorátu i na příkladu dalších filmů.

Edice a materiály

PRAHA – LÁSKA MÁ¹⁾

Josef Hora

Jara a léta, jeseně, zimy, kvetou a zrají, vichří a sněží nad českou zemí. Tajemná ruka píše její dějiny, klade stín a světlo na podoby jejich krajin, na tváře jejich synů a dcer. Do nedozírna se vlní pole ve větru, jako by spěchala k tichému vrchu, jehož jméno je Říp.

Z jeho vrcholku uzříš kolkolem požehnaný kraj. Daleko na jihu, nad stříbrným pruhem Vltavy, zahleďneš za jasného dne k nebi se pnoucí věže pražských Hradčan. P r a h o , h l a v o k r á l o v s t v í , takto tě viděla v prorockém snu kněžna Libuše. Tvou řeku, tvé vrchy, tvé věže a chrámy, pokolení za pokolením budující neúnavně sídelní město své slávy, svého růstu i zkoušek svých. Jásot lidu zněl tudy, průvody vojsk a průvody korunovací, jazyky ohňů a jitra nadějí. Každé z pokolení českého roku přidalo nový rys tváři Prahy a měnilo podobu pahorků, nad jejichž pustými lesy uzřela jasnozřivá vidi-na dávné kněžny stíhlé a hrdé paláce a chrámy.

M ě s t o s t a v ě ž í , m ě s t o H r a d ě a n , vrať nám pohled na nesčetné zástupy, jež v tobě žily, pracovaly tvrdě a čestně, blížily se k bohu modlitbou a bránily statečně dílo svých rukou i své duše. Minulost s přítomností hovoří nad Vltavou o mocném životě národa, jenž vdechl svou duši do kamenné krásy města Prahy. Veliká i líbezná, zasněná do tmy staletí, kyneš nám laskavě svými sterými podobami.

Mlha snáší se z našich očí, závoj padá z tvé tváře, P r a h o , abychom tě znovu viděli v jasu, nevěstu národa, sličnou i pyšnou. Stero podob máš, vznešených i prostých, přísných i usměvavých: nikdy se nenasytíme pohledu na ně, stero podob máš a přece jsi j e d n a , j e d i n á , jako náš život.

Nikdy nám nevymizí z očí obraz tvé katedrály, k nebi se pnoucích věží svatého Víta, hrobky králů, smělého stromu pokorné gotické duše. Jdeme tichem chrámových lodí, plaší poutníci k domovu, a kroky dějin s námi. Staletí tkala kamenné krajky a klenula oblouky stavby, již se spojoval národ s nebesy. Tam vzadu, pod kameny bílého svatého Jiří, odpočívají česká knížata, v palácích Hradčan a jejich zahradách bloudí stíny mrtvých králů a císařů. Obrazy na zdech, sochy oltářů, písmo hrobů – s l y š t e řeč historie, slova odpluvších staletí, jež nabývají nového smyslu v ústech potomků.

Co všechno vidíš tu z výše!

Řeka sklenutá mosty, tajemné písmeno udávající tvar města. Jezy padají zčeřenou vodou, melodie Smetanovy hudby z nich zní. Tak změnil tu člověk ke své podobě všechnu přírodu, vtisknuv jí podobu své duše. Sám Karlův most se svými věžemi a sousošími se tu stal kamenným svědkem života staletého. Klekátkem modliteb, alejí svatých, bojštěm vojáků a posledním zastaveníčkem mučedníků. Husitský Týn a barokní Malá Strana – jen Vltava mezi nimi a ve skutečnosti hloubky staletí ...

1) Text Josefa Hory byl napsán pro Kmínkův film *Praha - láska má* a podle něho byl také pojmenován.

Střechy Malé Strany, tak podivně zvlněné, tak milované českým básníkem, po jehož jméně nazvali Nerudovu ulici. Ulici paláců skrývajících tolik bohatství a přece zcela viditelných jen z výše. Ulici občanských domků nakupených na sebe svahe. Ulicí, již se ubíralo tolik průvodů, slavných i osudných. Staré zámecké schody, skrývající za zdmi nádheru osamělých zahrad šumících fontánami. Tu se procházela šlechta, závodící s králi a císaři v pyšných stavbách a v shromažďování uměleckých pokladů. Tu se mluvilo všemi jazyky světa – sem přicházely tisíce cizinců, umělců i dobrodruhů, aby našly nový domov, ochotně je přijímající, často na úkor domácího lidu.

Zdi a paláce, schodiště a galerie, sochy a fontány Malé Strany srostly se zelení v jedinou barokní architekturu. Tu na Malostranském náměstí se tyčí svou obrovskou kopulí chrám svatého Mikuláše, barokní protějšek katedrály svatého Víta. Gotika a baroko, dvě cesty křesťanské duše k Bohu, dvojí vidění krásy nad starou Prahou, tak fantastickou a prostou. Dva vltavské břehy, dva světy. Jez nám šumí cestou přes Karlův most na Staré Město, kde nás za Mosteckou věží vítá kopule Křižovnického kostela, pomník Karla IV., otce vlasti a jezuity vystavěné Klementinum s univerzitní knihovnou. Ticho šlechtické Malé Strany vystřídá v zprohýbaných uličkách Starého Města živý ruch obchodního a řemeslného života občanského. Tu rostl po staletí blahobyť pražského měšťanstva. Generace pomřely, ale zanechaly po sobě okázalé patricijské domy s krásnými štíty.

Staroměstské náměstí: Tu hlaholily a tloukly na poplach zvony Týna – duněly bubny exekucí, kupily se zástupy znepokojené bouřlivými časy. Vidíme v duchu postavy a hrdiny Jiráskových a Wintrových povídek a románů, prosté mistry cechovní, pyšné konšele, kněze pod obojí a mistry staroslavné univerzity Karlovy, kterak se procházejí ve stínu radnice či Týnského chrámu, toho vznešeného a prostého výkřiku zbožné duše středověké. Monumentálně, pokorně a bez ozdob vyrůstají Týnské věže do jasného dne a nabývají přízračné krásy za večerní tmy. Stávají se skrovnějšími se svými moderními pocity tváří v tvář této památce velkých dob, hrůz a vítězství, jež přešly přes hlavy pokolení. Národ postavil na Staroměstském náměstí pomník Mistra Jana Husa, jenž věru není nikde více doma, než zde, na místech, kudy šel česká reformace a kde padaly hlavy protestantské šlechty. Stín popraviště pobělohorského zatemní na chvíli oči divákovi, ale pohled na hrdou tvář Husovu dává jistotu věčného trvání národa, jehož dramata na tomto místě vyvrcholila. **Husovo „Za prava du“**, jež rozhýbalo svět, je pravdivé včera právě tak jako dnes. – Nezemřel jsi nadarmo mistře z kaple betlémské, zvaž-li živí tvůj příklad a zůstanou-li muži. Tiše, tiše jdou se poklonit živí pod arkýř radnice, kde hoří plameny, aby položili své květy na hrob Neznámého vojína. Spí tiše se všemi mrtvými, živí bdí. Náš život pokračuje ve strážni a naději, na mrtvých je, aby mluvili – na živých, aby rozuměli zaslíbenému hlasu. Na vrcholu náměstí postává na svém koni svatý Václav, vévoda české země. Po tisíciletí zní jeho chorál, vtělený i v píseň husitskou, českému lidu s prosbou k bohu, s modlitbou k nebesům.

Vyšehrad potopený do báje bdí na druhém konci Prahy, na vltavském ostrohu. Pod věžemi chrámu spí tam tolik drahých synů a dcer národa. Vybudovali jsme pro některé z nich Slavín, uložili jsme sem i ostatky Karla Hynka Máchy, milence rodné země, té země krásné, země milované...

Na náměstí mezi Vltavou a Emauzy stojí Suchardovo sousoší Františka Palackého. Sochař pojal tu v složitě komponovaném díle tvůrce českého dějepisu a vůdce

českého národa tak, aby vynikl klid muže, jenž dal svému národu poznání slavné minulosti a moudrou jistotu do budoucna, cíl důstojný sebevědomého národa, který je tu od tisíciletí doma.

Kde skončíte nyní přehlídku – obraz Libušina snu – než naproti Slovanskému ostrovu, kde „N á r o d s o b ě“ postavil renesanční dům snů a lásky, nadšení a krásy N á r o d n í d í v a d l o . Pomník největší, zřídlo poezie a hudby, cíl žíznících po kouzlu české řeči, po melodii české duše, po slavném poselství národa Praze a Prahy národu. Větry křížovatek tu dorážejí na komoně trig, touhy a myšlenky tu vanou do budoucna.

Ž i v o t , jenž je pohyb, tu pádí kupředu, kupředu jdou s ním modlitby světců, hlasy moudrých a činy statečných. Praho, město světla, kolébko, cesto, tragická v tmách, veliká v zamyšlení... Kdo by Tě neměl rád, Praho, jedna, jediná...

P r a h a , láska má...²⁾

Ten, kdo se v Čechách narodil,
musí míti Prahu rád,
a vzdálen třeba na sta mil,
bude vždy vzpomínat.
Na krásnou naši matičku, na pýchu celých Čech.
Na Vyšehrad, na Hradčany,
na moře věží, střech.

Refrén: Ty jediná jsi Praho láska má,
ty jako hvězda v žití zářivá,
ty modlitbou jsi pro mne každý den,
ty majákem jsi v moři bouřlivém.
Ty jediná jsi Praho láska má..
Ty jediná jsi ze všech jediná,
pro Tebe bije bouřně srdce všech,
buď pozdravena Praho, matko Čech.

2) Autorkou textu písně je J. Kmínková.

Ediční poznámka

Edice korespondence k filmu Praha - láska má byla pořízena na základě dochovaných písemností společnosti Lloydfilm (AMP, Prezidium rady a magistrátu hlavního města Prahy, 1938 - 1950, sg. 39/844, kar. 1152, složka Lloydfilm; SÚA, fond ministerstva vnitra [1918 - 1950], kar. 218, filmová censura) a korespondence dokládající účast řady předních představitelů českých protektorátních vládních kruhů ve věci zákazu tohoto filmu (SÚA, fond MPOŽ, kar. 260, složka Kinematografie - filmy II. [1939 - 1941]). Při přípravě edice korespondence vycházel editor z pravidel pro editování novodobých historických textů. Všechny dopisy jsou uvedeny v plném znění, v původní jazykové podobě a bylo zachováno i jejich původní grafické rozčlenění. Jsou opraveny zjevné písařské chyby. V nezměněné podobě zůstává zachováno skloňování zkratk titulů a způsoby jejich psaní (DR, Dr). Hranaté závorky [] s třemi tečkami označují nečitelné části textu, podobně i další vstupy editora do textu jsou v hranatých závorkách. Rovné závorky // vyznačují dodatečné vsuvky vepsané do původních textů. Edice korespondence je opatřena archeografickými poznámkami, tj. poznámkami o formě dochování dokumentů, poznámkami k textům regestů, vysvětlivkami některých nejasností a odkazy na další materiál.

Edice filmového textu J. Hory vychází z textu, který byl v podobě čtyřstránkového strojopisu psaného po jedné straně přiložen k dopisu společnosti Lloydfilm zaslaném ministrovi průmyslu, obchodu a živností JUDr. V. Šádkovi 10. října 1939 (SÚA, fond MPOŽ, kar. 260, složka Kinematografie - filmy II. [1939 - 1941]). Text byl upraven podle platných pravidel pro editování literárních textů. Podle současných pravidel pravopisu byla proto doplněna a někde opravena nedůsledně značená interpunkce. Do správné podoby byly uvedeny předložky s 2. pádem (z očí m. s očí apod.) a ojediněle i kvalita hlásek (univerzita m. universita, poezie m. poesie). Editovaný text byl konfrontován s původní verzí Horova textu (LA PNP, osobní fond J. Hory, rukopisy vlastní, práce z oblasti divadla a filmu) a také s dalším opisem Horova textu dochovaném v písemnostech Lloydfilmu (SÚA, fond ministerstva vnitra [1918 - 1950], kar. 218, filmová censura). Ani v jednom případě nebyly shledány závažné obsahové ani stylistické rozdíly, které by vedly k zásahům do editovaného textu.

(Děkuji dr. M. Bregantovi a dr. I. Klimešovi z NFA, dr. P. Buriánkovi z Literárního archivu PNP, dr. H. Svatošové z Archivu hl. m. Prahy a pracovníkům Státního ústředního archivu za pomoc při přípravě této edice.)

P. Z.

Průvodce po současných teoriích filmu

Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis:
New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond.
Routledge, London – New York 1992, xvi + 239 stran.

Zhruba od poloviny šedesátých let se teoretické myšlení o filmu rozvíjí s udivující dynamikou, přitom ovšem získalo podobu nepřehledné spleti koncepcí, nejednou značně exkluzivních a ezoterických, proniknutelných jen pro „zasvěcené“; přístup k mnohým koncepcím navíc ztěžuje jejich zakotvenost v mimofilmovém kontextu – odvolávají se na rozličné báze, lingvistické, literárněvědné, filozofické, psychoanalytické atd. Zároveň se teoretická reflexe o filmu etablovala na „akademické půdě“, stala se (především na amerických univerzitách, ale i jinde) plnoprávným předmětem výuky, a tak vznikla nezanedbatelná vrstva jednak studentů, jednak učitelů filmové vědy. Reflexem této situace je „boom“ publikací, jejichž cílem je uvádět, orientovat, zprostředkovávat. Objevují se antologie nejzávažnějších a reprezentativních studií,¹⁾ rozbor směřování nové teorie²⁾ i propedeutické příručky, snažící se obecněji srozumitelným způsobem vystihnout základní stanoviska a podat celkový přehled problematiky.³⁾

Recenzovaná kniha (vydaná jako druhý svazek nové edice filmologických prací *Sightlines*) se zapojuje do řady uvádějících a orientujících příruček. Její autoři, **Robert Stam**, **Robert Burgoyne** a **Sandy Flitterman-Lewisová**, patrně zatím nejsou českému publiku blíže známi, v mezinárodním kontextu ale již svými odbornými publikacemi vzbudili pozornost;⁴⁾ Flitterman-Lewisová byla jednou ze zakladatelek feministického filmového časopisu *Camera Obscura*. Všichni působí jako pedagogové na amerických univerzitách.

Originalita a přitažlivost knihy je dána zvoleným způsobem uspořádání látky. Jako hlavní předmět zájmu je vyzdvížena terminologie, pojmová a terminologická kostra současných teorií; poukazuje na to už titul práce, který by bylo možno přeložit jako „Nové soubory termínů (terminologické soustavy) v sémiotice filmu“. Autoři tak reagují na „terminologickou inflaci“ posledních desetiletí, jež přinesla těžko zvládnutelné množství nových termínů (neologismů, výpůjček z jiných disciplín, významových adaptací už existujících termínů i „exhumací“ termínů takřka nebo zcela zapomenutých), navíc užívaných nejednotně a často omezených na malé skupiny badatelů nebo i na jednotlivce. V soustředění na terminologii se odráží nesporně správný předpoklad, že východiskem pro pochopení současných teorií musí být proniknutí do jejich specializovaného a mnohdy hermetického jazyka. Kniha ovšem není obvyklým terminologickým slovníkem, ale výklady termínů se tu propojují do kontinuálního výkladu, aby bylo možno postihnout systémové a vývojové souvislosti (a vyhnout se atomizaci problematiky, již „klasická“ slovníková hesla mohou překonávat jen poněkud těžkopádnými odkazy na další hesla). Je konci-

-
- 1) Nejznámější je dvousvazková antologie *Movies and Methods*, vydaná Billem Nicholsem (Berkeley etc. 1976, 1985). Srov. recenzi Michala Breganta Čtení z metodologie, „Iluminace“ 4, 1992, č. 1, s. 99 – 102. V recenzi lze nalézt údaje i o dalších antologiích.
 - 2) Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford etc. 1984.
 - 3) Mj. Robert Lapsley – Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*. Manchester 1988; Jacques Aumont – Michel Marie, *L'analyse des films*. Paris 1989.
 - 4) Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI 1985; též, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore, MD 1989; Robert Burgoyne, *Bertolucci's 1900: A Narrative and Historical Analysis*. Detroit 1990; Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana, IL 1990.

pována pro dva zcela legitimní a rovnocenné způsoby čtení. Lze ji používat jako slovník a podle potřeby vyhledávat poučení o významech jednotlivých termínů (pro tento účel je vybavena důkladným abecedním indexem a v textu je každý definovaný termín graficky zvýrazněn), nebo se soustředit na celek či na vybrané oddíly a kapitoly s cílem získat komplexní informaci: „knihu je možno číst selektivně – bod po bodu, po jednotlivých částech, nebo i od začátku do konce“ (s. xiii).

Výklady jsou rozděleny do pěti oddílů, přičemž vždy jeden z autorů vystupuje jako hlavní původce dané části.

V úvodním oddílu o zdrojích sémiotiky (*The Origins of Semiotics*, s. 1 – 27), který má vlastní téma knihy zasadit do obecnějšího rámce, podává Robert Stam náčrt vývoje sémioticky orientované reflexe, počínaje jejími nejranějšími projevy (první uvedený citát pochází z biblické knihy Genesis). Od „prehistorie“ se ovšem rychle přechází k dílu zakladatelských osobností novodobé sémiotiky Peirce a de Saussura a dále následují charakteristiky ruského formalismu, pražského strukturalismu a speciálně díla Romana Jakobsona, strukturalismu francouzského a konečně poststrukturalismu. Za zvlášť důležitý moment, který podstatně determinuje současné bádání, pokládá Stam přechod od strukturalistického scientismu, úsilí o maximální systematičnost a nároku na vybudování všepokrývající teorie k poststrukturalismu, jenž vyzdvihuje nepředvídatelnou procesualitu projevující se v nestabilitě znaku, všímá si toho, co uniká systematizaci, a k totalizujícím teoriím přistupuje s radikální skepsí.

Jak je zřejmé z uvedeného výčtu, sémiotické zkoumání, resp. sémiotický přístup se zde pojímá značně široce (k této závažné věci se ještě vrátíme). I když se výklad v zásadě týká obecných otázek, navozuje se spojitost s filmovou problematikou, a to jednak poukazy na filmověteoretickou aktivitu příslušníků některých badatelských škol (ruští formalisté), jednak tím, že k ne-jedné definici připojuje autor příklady z filmové oblasti.

Druhý oddíl, napsaný rovněž Robertem Stamem, je věnován sémiotickým výzkumům filmu inspirovaným lingvistikou (*Cine-semiology*, s. 28 – 68). V převážné části tohoto oddílu se tak uskutěčňuje rekapitulace „klasického“ období rozvoje filmové sémiotiky v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých. Největší pozornost je z evidentních důvodů věnována tehdejšími názorům Christiana Metze; jde ovšem o věci, které už byly v různých publikacích mnohokrát probírány. V tomto ohledu se jako informativnější jeví popisy díla dalších badatelů, např. reflexí Raymonda Belloura o analýze filmu, vycházejících z mnohonásobného uplatnění principu opakování, nebo pokusů o aplikaci generativně transformační gramatiky (zvl. Michel Colin).

Robert Burgoyne se ve třetím oddílu knihy zabývá naratologií, na niž se od sedmdesátých let soustřeďuje značný zájem (*Film-narratology*, s. 69 – 122). Probírá nejdůležitější modely výstavby vyprávění (formalistický, strukturalistický, proppovský, genettovský) a zdůrazňuje především rozhodující vliv myšlenek i terminologie Gérarda Genetta na současné výzkumy filmové narace. Jako podstatné téma filmové naratologie je prezentována jednak otázka hlediska, perspektivy uplatňované ve vyprávění (*point-of-view*, fokalizace, okularizace – termínů a přístupů je mnoho), jednak otázka statusu a typů filmového vyprávěče (tato problematika je analyzována zvlášť podrobně, též v souvislosti s Burgoynovou vlastní badatelskou činností).

Čtvrtý oddíl je věnován psychoanalýze (*Psychoanalysis*, s. 123 – 183). Sandy Flitterman-Lewisová zde ve výkladu, který je pro čtenáře, jenž se s psychoanalýzou zatím nesetkal, poměrně náročný, nejprve shrnuje základní teze Freudovy a Lacanovy a potom osvětluje psychoanalytickou teorii filmu, vycházejíc prvořadě z Metzovy fundamentální studie o imaginárním signifikantu. Rozbor je vztažen ke čtyřem bázevým pojmům: filmový aparát (*The cinematic apparatus*), divák (*The spectator*), vypovídání (*Enunciation*) a pohled (*The gaze*). Závěrečná kapitola podává informaci o feministické odnoži psychoanalytické teorie.

Poslední oddíl, jehož autorem je opět Robert Stam (*From realism to intertextuality*, s. 184 – 221), se snaží zmapovat cestu od pojetí filmu jako reprodukce vnější skutečnosti („předfilmových fenoménů“) ke kritice a relativizaci idey filmového realismu, ke zdůraznění toho, že film je kódo-

vaným, konstruovaným artefaktem, který se v nemalé míře „žije“ sám sebou (reflexivita, intertextualita, resp. transtextualita).

Užitečným doplňkem publikace je rozsáhlá bibliografie (s. 222 – 232).

Filmověteoretické koncepce i jednotlivé práce, které jsou v recenzované knize předmětem pozornosti, lze jistě označit za důležité a reprezentativní. Na druhé straně je ovšem na místě podotknout, že se tu uplatňují už tradiční omezení z hlediska jazykového a teritoriálního. V zásadě se vychází z filmové teorie angloamerické a z teorie francouzské, kterou jako zdroj mnoha důležitých impulsů nelze opomenout; v nevelké míře se přihlíží ještě k filmologii italské.⁵⁾ Badatelé z jiných jazykových oblastí mají na stránky knihy přístup jen tehdy, jestliže se prostřednictvím překladů svých prací zapojili do angloamerického (resp. francouzského) odborného kontextu a vzbudili zde nezanedbatelný ohlas; navíc je vztah těchto badatelů k teorii filmu zpravidla jen zprostředkovaný.

Výrazně diskusním prvkem recenzované práce je její „pansémiotický“ trend: rozličné badatelské školy jsou jednoznačně zařazovány do proudu sémiotického myšlení, který tak získává postavení obecného jednotícího principu novodobé odborné reflexe, a tím ovšem ztrácí pevné kontury. Pokud jde konkrétně o film, už z prostého porovnání titulu knihy a seznamu kapitol zřetelně vyplývá, že pro autory jsou nepochybně sémiotické nejen ty koncepce, které se k tomu výslovně hlásí a soustřeďují se na problematiku znaků a kódů, ale vlastně všechny význačné a vlivné teorie současnosti. Vývoj v sedmdesátých a osmdesátých letech se při tomto pohledu jeví jako transformace v rámci sémiotiky na základě působení různých teoretických paradigmat (naratologického, psychoanalytického). Jak se k takovému pojetí stavět? Na jedné straně je nepochybné, že lingvisticky fundovaná sémiotika šedesátých a počínajících sedmdesátých let tu vystupuje jako obecné východisko, od něhož se pozdější směry „odrážejí“, na druhé straně jsou však nové koncepce ve svých základních rysech charakterizovány jinak než primárně sémioticky; sémiotické podloží je pak třeba hledat např. v pojmání filmu jako narativní konstrukce nebo v soustředění na (nevědomé) procesy utváření významu. Sémiotický aspekt se tedy stává jakýmsi nevyhraněným a nepřiliš zřetelným svorníkem celku (potřeba respektovat vývojové souvislosti ovšem způsobuje, že výklad se dotýká i koncepcí, jež nelze za sémiotické označit ani při nejlepší vůli – André Bazin, Siegfried Kracauer).

Přejdeme-li od rámcové koncepce k jednotlivým složkám, vystupuje do popředí zejména problematika přesnosti a adekvátnosti při (nezbytně stručné) prezentaci zahrnutých koncepcí. Jde o techniku komprimace (zda výklady postihují nejdůležitější rysy probíraných teorií), o preciznost podávaných vymezení a konečně i o to, zda jsou zřetelně odděleny pasáže popisné, reprodukcující cizí stanoviska, komentáře k těmto stanoviskům a konečně případné vlastní dodatky, příklady, návrhy možných úprav. Věc je tím důležitější, že v současnosti nabývají zhuštěné reprodukce (konspekty) v odborné komunikaci postavení relativně samostatné sféry: mnohé teorie jsou dnes zřejmě více recipovány v rozličných sekundárních verzích než v původní podobě (přehledové práce se tak spíše než přípravou na četbu originálních teoretických textů, jak by asi bylo náležité, stávají náhradou této četby). Dochází i k tomu, že z existujících konspektů jsou sestavovány nové konspekty, čímž se nebezpečí deformací a simplifikací pochopitelně násobí.

Recenzovaná publikace se v zásadě jeví jako pečlivá a seriózní, v plné míře se opírá o původní zdroje. Při zaměření na detaily a důkladném porovnávání však přesto někde najdeme nepříjemné odchylky a nepřesnosti:

Kapitola o transtextualitě (*Transtextuality*, s. 206 – 210) chce čtenářům přiblížit knihu Gérarda Genetta *Palimpsestes* (Paris 1982), v níž se (za pomoci neobvyklého a komplikovaného terminologického aparátu) podává klasifikace vztahů mezi slovesnými texty. Koncepce má obecnější dosah

5) Zcela okrajovou platnost má zmínka o dvou studiích brazilských, jež zřejmě souvisí se Stamovým zájmem o brazilskou kinematografii. Srov.: Robert S t a m – Randal J o h n s o n, *Brazilian Cinema*. London 1982.

a začíná být využívána i pro zkoumání relací mezi filmy; proto autor kapitoly připojuje řadu poznámek o možnostech aplikace dané koncepce ve filmové sféře.

Ve výkladu je především zkresleně představen jeden z pěti základních typů transtextuality (transtextualita je střechové označení, Genette do ní zařazuje vše, co uvádí text do vztahu s jinými texty; v jejím rámci rozlišuje intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu, hypertextualitu a architextualitu).⁶⁾ Architextualita zahrnuje pro Genetta vztahy nejuniverzálnější – ty, které spojují konkrétní text s kategoriemi a pravidly poetiky; zde však Stam omezil platnost architextuality na prvek zcela druhořadý, na přihlášení k oněm pravidlům, především k pravidlům žánrovým, v titulu nebo podtitulu díla (např. „tragédie“). Navíc filmové příklady dodané k zmíněnému vymezení primárně signalizují spíše vztahy jiného druhu: Titul filmu *Apocalypse Now* je variací titulu představení souboru Living Theatre *Paradise Now* – jde o zřejmou aluzi, žánrový aspekt tu ale stěží najdeme. Podobně lze těžko vysvětlit přítomnost poukazu na filmová „pokračování“ (*Rocky V*); vzápětí jsou tytéž případy – zřejmě přiměřeněji – probírány v rámci hypertextuality (vztah k dřívějšímu textu spočívající v transformaci, modifikaci, rozšíření apod.).

I na jiných místech kapitoly o transtextualitě nacházíme sporné body. V příkladech filmových citátů stojí vedle sebe bez odlišení úryvky z reálně existujících snímků a nově vytvořené „simulace“ (*Zelig*). Navrhované doplňky kladené po bok tradičnímu citátu a aluzi tvoří značně heterogenní směs a někdy se týkají jevů dost okrajové povahy (genetická intertextualita vzniká tak, že ve filmu vystupují potomci slavných herců). Zcela se z dané řady vymyká intratextualita, protože zde má jít nikoli o vztahy mezitextové (mezifilmové), které jsou bází pro celou sféru transtextuality, ale o případy, kdy dílo reflektuje samo sebe. (Na okraj dodejme, že v Genettově svérázném terminologickém systému je už výraz intratextualita významově obsazen jinak: označují se tak vztahy mezi díly téhož autora.)

Je třeba zdůraznit, že právě formulované připomínky se týkají pouze jednotlivostí, několika odstavců v rozsáhlé práci. Jako celek kniha jistě dobře plní svou úlohu ve vztahu k těm, pro něž je primárně určena (adepti filmové vědy především z anglické jazykové oblasti), i ve vztahu k dalším zájemcům, kteří chtějí získat základní informace o vývoji teorie filmu v posledních desetiletích.

Petr Mareš

6) Je příznačné, že spíše než na velmi obsáhlou a obtížně dosažitelnou Genettovu knihu můžeme tu odkázat na jiné reprodukce jejího obsahu. Srov. příslušné pasáže ve studii Petra Málka *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*, „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 7 – 31. Ke spolehlivým a relativně (snad i jazykově) dostupným dále patří: Michał Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki“ 77, 1986, č. 4, s. 79 – 82; Erazm Kuźma, *Gérard Genette, Palimpsestes*. „Pamiętnik Literacki“ 78, 1987, č. 2, s. 392 – 399; Henryk Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki“ 29, 1988, zvl. s. 258 – 259.

V objetí Instituce

Noël Burch: Life to those Shadows.
British Film Institute, London 1990. 317 s.

Většina seriózních knih z oblasti teorie a dějin filmu, kterou najdeme na pultech londýnských knihkupectví, pochází z vydavatelství British Film Institutu. Ediční oddělení BFI se potýká – jak jinak – s nedostatkem financí, nicméně stále je garantem kvality a tradiční serióznosti.

Momentální ekonomické obtíže se tu rozhodli řešit inspirativní ediční řadou BFI Film Classics: renomovaní kritici a teoretici, ale i literáti mimo film byli vyzváni, aby napsali esej k vybranému filmu, k němuž mají pokud možno osobní vztah. **Laura Mulveyová** napsala tedy zaujatou úvahu o *Občanu Kaneovi*, **Peter Wollen** se věnoval *Zpívání v dešti*, **Salman Rushdie** je autorem svým způsobem úchvatného textu o *Čaroději ze země Oz*. (Tyto knížky nevelkého formátu a rozsahu jsou pokusem o vylepšení ekonomické bilance edičního oddělení BFI. Svědčí o tom i fakt, že jejich náklad překračuje magickou hranici tisíc výtisků, což je u „vážnější“ filmové literatury v BFI nezvyklé. Každý svazek je vzorně doplněn fotografiemi a vyčerpávajícími údaji k příslušnému filmu. Neobjevily se jen z vůle důvtipného redaktora: jsou součástí relativně tiché, leč důrazné kampaně, kterou BFI vede ve jménu svého „zviditelnění“. Každá ta útlá monografie o jednom filmu provází novou, svědomitě rekonstruovanou kopii, která je určena pro promítání zejména v National Film Theatre. Divákům se tak dostane postupně asi půl čtvrté stovky klasických filmových titulů – a tento poměrně široký výběr světové filmové klasiky bude přístupný v optimálním technickém stavu.

V knižní produkci BFI najdeme také řadu náročnějších titulů, mnohdy vysloveně intelektuálně exkluzivních, jako např. eseje **Frederika Jamesona** (*The Geopolitical Aesthetics*, 1992) nebo soubor článků **Umberta Eka** na téma masové kultury, který bude pod názvem *Apocalypse Postponed* vydán v nejbližších měsících.

Vydavatelství BFI se věnuje také historiografickým pracem, ale spíš než velká kompendia, jako byly v posledních letech např. knihy *All Our Yesterdays* (90 let britského filmu; ed. **Charles Barr**, 1986) nebo *Sixties British Cinema* (**Robert Murphy**, 1992) se objevují dílčí pohledy na dílčí problémy nebo období. Je to bezesporu výsledek hluboké skepse vůči „velkým dějinám“ (rozuměj psaným) a rezignace na hledání metodologického kompromisu, jehož horizont by se otevíral tajemným klíčem kolektivní objektivní. Americký feminist film criticism sice nenašel na britských ostrovech zvlášť živnou půdu, ale jinak je patrné, jak se typická americká amalgamace marxismu, sémiotiky a psychoanalýzy (s nezbytnou špetkou feminismu) v britském filmovém myšlení uchytila. Metodologický purismus je passé, nastalo velké vyprávění autorské teorie: poměry, v nichž se klasické metody míchají, jsou už jen osobní (a účelové). Britskou zvláštností pak jsou stopy tradičního empirismu a neochota riskovat ve jménu teoretické imaginace. V historiografické oblasti proto hrozí sterilita, proti níž je zaoceánský metodologický koktejl zřejmě docela dobrým lékem.

Noël Burch, autor recenzované knihy, představuje poměrně šťastnou variaci metodologických křížení. Mlád devatenáct let odešel na samém počátku šedesátých let do Francie a během krátké doby se tu stal filmovým kritikem (a příležitostným praktikem) a pedagogem. Jeho příručka nazvaná *Theory of Film Practice*, vydaná poprvé před dvaceti lety, se už stala učebnicí – možná právě jednou z těch, které v češtině chybějí. Vychází totiž z oživeného zájmu o formální analýzu, který vnesl do filmového myšlení kritického ducha věčnosti. V Burchově práci však kromě ame-

rických kořenů promlouvá i francouzská teoretická ekvilibristika, někdy snad trochu okázale duchaplná, ale v zásadě imaginativně obohacující.¹⁾

Většina z jedenácti esejů, které autor shrnul do své knihy, se už někde počátkem osmdesátých let objevila. Burchův překladatel a pečlivý editor **Ben Brewster** však všechny texty propojil v duchu autorova záměru dokázat, že „jazyk“ filmu není v žádném případě přirozený, a *fortiori* že není věčný, že má své dějiny a že je produktem Dějin. Tento záměr pak vedl Burcha k tomu, aby se ponořil do dob, kdy „jazyk“ filmu ještě neexistoval, kdy ještě neexistovala „instituce filmu“, v níž všichni žijeme, diváci jako tvůrci. Burch celou svou knihou soustavně dokazuje globální tvrzení, že léta 1895 – 1929 byla érou, kdy se v rámci této **instituce** konstituoval **způsob zobrazování** (Institutional Mode of Representation – **IMR**) – a ten se pak důsledně padesát let učil na filmových školách jako filmová řeč. Tento IMR si osvojujeme už v raném věku jako jistou schopnost číst, jako gramotnost, protože již od útlého mládí jsme v naší industrializované společnosti (jak píše Burch) vystaveni působení filmů. Burch tedy nevěří na neposkvrněné početí filmové řeči (resp. IMR) a hledá ekonomické, sociální, politické souvislosti její geneze. IMR je dle Burcha ovlivněn tím, kdy a kde vznikl: na kapitalistickém a imperialistickém Západě mezi léty 1895 a 1929. Burch v závěru knihy pro jistotu ještě zopakuje, že záměrně analyzoval jen společensko-politická a společensko-ideologická předurčení v genezi IMR, že tedy vědomě ignoroval roli symbolického systému západního světa, neboť ho považuje za druhotný.²⁾

Patří k (naším) setrvačným chybám, že éra němého filmu v povědomí nejen tzv. obecném, ale i v povědomí filmařském v podstatě splývá v jeden nespecifikovaný, matný celek. Proto považují za prospěšné projít celou knihou co nejpozorněji.

Otázku periodizace pojednávané epochy si Burch ve své knize neklade, je to problém, který se v jednotlivých kapitolách nasvědčuje z různých úhlů. Cenné je, že mnoho pozornosti věnuje devatenáctému století a první dekádě století dvacátého, tedy období, které při pojednávání němého filmu přichází obvykle zkrátka.³⁾ Během prvních tří dekád existence kinematografu si autoři i diváci osvojili základy vizualizace: umístění a pohyb kamery, osvětlení, střih, mizanscéna. Základního efektu filmové iluze skutečnosti je tedy dnes dosahováno stejně jako před šedesáti lety. V této souvislosti Burch odmítá avantgardistickou tezi o primitivních filmech⁴⁾ jako o ráji ztraceném vinou narace (Griffith, Porter). Stejně tak odmítá tvrzení, že Instituce je věc *a priori* zlá.

První kapitola, která nese název *Charles Baudelaire versus doktor Frankenstein*, je už známá z jarního čísla *Afterimage* 1981. Zde je pro ni ale optimální místo: zásadním způsobem otevírá

1) Ve Francii za ni autor obdržel Cenu Jeana Mitryho, v USA ji vydal University of California Press. – Noël Burch (nar. 1932, San Francisco) je dále autorem monografie **Marcel L'Herbier** (1973), **To the Distant Observer** (1979). Záhy by měl vyjít jeho soubor esejů nazvaný **In and Out of Synch**.

2) Burchův zájem se tedy částečně časově překrývá s dnes už klasickou knihou autorské trojice **David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema** (Routledge & Kegan Paul, 1985 – 1. vyd.). Tito autoři nepíší o Hollywoodu jako o továrně na sny, celuloidovém imperialismu nebo imaginární krajině. Osou jejich práce je křížení aspektů filmové výroby s aspekty filmového stylu a sledují tak genezi tzv. klasického Hollywoodu (jejich výklad proto končí s padesátými lety). Tématu Burchovy knihy je tu nejbližší stať Kristin Thompsonové nazvaná *The formulation of the classical style, 1909 – 28* (s. 155 – 241). Autorka však tradičně nahlíží proces artikulace filmové řeči jako něco samozřejmého, něco, co je řízeno samopohybem, jež netřeba analyzovat. V tomto směru se Burch dostal s pomocí kategorie IMR hlouběji.

3) „Dokonce by se dalo říct, že skutečné dějiny IMR bude třeba sledovat od té ploché, vzdálené siluety běžícího koně (Muybridge, pozn. MB) (...) až po pečlivě modelovaný záběr s Alem Johnsonem, který prohodí svou slavnou větu: 'You ain't heard nothin' yet!'“ (Burch, s. 12)

4) Burch trvá na termínu „primitivní“, který byl v jiných oborech diskreditován vinou jistých etnocentrických implikací. První filmy jsou podle autora vskutku primitivní, a to jak v tom smyslu, že jsou **první** a **původní**, tak v tom smyslu, že jsou **drsné** a **hrubé** ve vztahu ke všem normám, na které jsme postupně v naší civilizaci přistoupili (s. 4).

téma celé knihy a charakterizuje i dynamičnost autorova názorového východiska. Burch nereprezentuje strnulý postoj historika, naopak se dopouští někdy smělejších, nicméně inspirativních interpretací. Zabývá se tu především těsně předkinematografickými jevy (Muybridgeův zoopraxinoskop) a nachází v této „archeologické vrstvě“ pozoruhodný rozpor, který je historicky uložen v samém jádru kinematografu: mnoho diváků (či zatím spíše „lidí“), kteří viděli legendární Muybridgeův záznam běžícího koně, shledávalo tento obraz nerealistickým a v důsledku toho také ošklivým.⁵⁾ Vyjevuje se zde totiž rozpor mezi fotografickým obrazem, jeho nelítostnou fakticitou a „realističností“ na jedné straně a kódy zobrazování, jak se utvořily v rámci naturalistického malířství 19. století.

Zde se osvětluje přítomnost Baudelairova jména v názvu: básník totiž roku 1895 na adresu fotografie vyslovil přání, že by měla být „služkou věd“. Burch tedy poutá naši pozornost k době, kdy budoucí kinematograf byl ještě vymezen spíše tímto Baudelairovým výrokiem, než příštími uměleckými snahami.

Frankensteinovský mýtus v Burchově pojetí připomíná sen měšťanského 19. století znovustvořit život a stát se tak pánem života a smrti, (symbolicky) triumfovat nad smrtí. (s. 12) Je to tedy součást buržoazního „dobývání přírody“, které se např. v dobovém malířství projevuje portrétem, zátiším, žánrovými výjevy. Tato buržoazní ideologie zobrazování, tedy znovuvytvoření reality vede k zobrazení dokonalé iluze vnímaného i možného. Zřejmým důsledkem pak je (ideo)logická extenze soustavy „optických klamů“ do celého systému umění, kultury, společenského života. Za typický jev, který pramení ve frankensteinovském snu, je podle Burche např. muzeum voskových figur Mme Tussaud nebo Daguerrova diorama s obrazy přírodních katastrof, architektonických památek apod.⁶⁾

Autor se v první kapitole zabývá rovněž prací bratrů Lumièreových. Upozorňuje na jejich (zejména Louisovy) badatelské zájmy a připomíná, že první „představení“ vlastně nebyla ještě kinematografická v plném smyslu toho slova, protože např. Louis promítal *Odchod dělníků z továrny* jen jako ukázkou aplikovaného výzkumu (viz Baudelaire) a všichni bratři se nesmírně podivovali, že promítnutý záznam pohybu (*Odchod dělníků...*) vyvolal mezi přítomnými takovou senzaci. Zobrazovací kód kinematografu (filmu) měl být teprve vytvořen.

V souvislosti s Lumièreovými Burch názorně pracuje s kategorií IMR: v bezpočtu pouličních výjevů, které Lumièreovi točili, máme co dělat s fotografickým zobrazováním, jak je popularizovaly pohlednice. Tyto urbánní krajiny mohly být zaznamenány jen díky novému chemickému složení filmové emulze. (Narozdíl od venkovského otevřeného plenéru, který bylo možné z technického hlediska zaznamenávat už dříve, stejně jako statické portréty a žánrové výjevy, už v první fotografické generaci.) Toto kontextové sledování IMR prochází celou knihou: poukazuje např. na to, že to byla úroveň určitých technologií (zejm. výroba celuloidu), co bránilo v určité době točit filmy delší než pár desítek vteřin. (s. 46)

Poněkud tajuplný název Burchovy knihy osvětlí až druhá kapitola, která je uvozena citátem z článku Maxima Gorkého, jenž 4. července 1896 v deníku Nižgorodskij listok referoval o svém kinematografickém zážitku: „Včera večer jsem byl Říši stínů. Kdybyste jen věděli, jak je to

5) „Cožpak to není tak, že ošklivé je jen to, co je neznámé a že poprvé zahlédnutá pravda uráží naše oči?“, psal Muybridgeův současník Jean-Marie Marey (*Movement*. Heinemann, London 1895. Cit. podle Burch, s. 11.)

6) V závěru knihy autor ještě dodává: „Hlubší symbolika hvězdného systému je nepochybně tajemným rozšířením frankensteinovské ideologie vymítání smrti. Filmová postava umírá (byť jen proto, že film končí), ale hvězda bude v příštím filmu znovu zrozena. Díky tomu se otupily hrany traumatu plynoucího z faktu institucionální nutnosti konců a ty se nakonec staly přijatelnými. Zřejmě proto je také smrt dosud mladé hvězdy, tj. dosud hvězdy (Valentino, Dean, Monroe) prožívána jako tak velká tragédie.“ (s. 268)

zvláštní. Je to svět bez zvuků, bez barev. Země, stromy, lidé, voda i vzduch – vše je ponořeno do monotónní šedi. Šedé paprsky slunce křížují šedou oblohu, šedé oči v šedých tvářích, i listy na stromech jsou popelavě šedé. Žádný život, jen jeho stín, žádné gesto, jen jeho bezhlesý přízrak. A to vše v podivném tichu, kde neslyšíte kodrcání kol, lidské kroky, ani řeč. Nic. Ani notu z té spleťité symfonie, která vždy doprovází pohyby lidí.“ (s. 23) „Velký apoštol naturalismu“, jak Gorkého nazývá Burch, takto popsal nepřírozený charakter lumièrovského kinematografu. Nastala tu kolize s naturalistickou idologií zobrazování, která tehdy ovládala takřka všechny příslušníky evropské inteligence.

Tuto kapitolu autor věnuje především Edisonovi: „Nemám v úmyslu vymezovat Edisona jako (neúspěšného) stoupence buržoazní reprezentace a Lumièra jako představitele lidové (nebo vědecké) prezentace. Potěšení, které měl Lumièr i jeho diváci a diváci stále mají z jeho filmů, skutečně plyne z efektu analogie, který je dán – bez ohledu na záměr – fotografickou povahou. Tento efekt je však nespojitý, acentrický a neumísťuje diváka do středu imaginárního prostoru. Proto se domnívám, že požítky i poznatky, které z onoho efektu plynou, jsou jiného druhu než požítky z oné Instituce, která se teprve utváří.“ (s. 34)

Burchův výklad méně známých předkinematografických jevů je důsledně veden ke klíčovému tématu, totiž k tématu IMR. Autorovo stopování a následná interpretace klasických motivů ha-sičů nebo železnice jsou velmi přesvědčivé. Jeho teoretizování se tu prospěšně propojilo s široce založenými historickými znalostmi.

Třetí a nejrozsáhlejší kapitola knihy (*The Wrong Side of the Tracks*) je věnována francouzské kinematografii let 1896 až 1914. Burch shledal, že rozdíly mezi jednotlivými národními kinematografiemi nebyly dosud dostatečně analyzovány „ve světle rozdílných třídních konfigurací v jednotlivých národních společnostech.“ Postrádá rovněž „analýzu vztahů mezi vývojem způsobu zobrazování (rozvoj filmové řeči) a vývojem vztahů mezi různými společenskými třídami a filmem v jednotlivých zemích.“ (s. 43) Tyto úkoly tedy bere Burch na sebe, takže u dalších kapitol mimochodem zjistíme, že čteme vlastně komparativní dějiny počátků francouzské, britské a americké kinematografie.

V rámci studia IMR Burch ve „francouzské“ kapitole sleduje především otázku publika. „Francie je země, o níž se dá říct, že jak její film, tak publikum byly nejsilnější a nejdéle lidové – zejména v poněkud zvláštním smyslu francouzského 'populaire'.“ Když pak píše o „vlastnické dimenzi“ filmového obrazu, dostává se do emotivnější polohy: „Poněkud nezáživné znaky rozptýlené na plátně *promlouvaly* ke středostavovským divákům, a to velmi srozumitelně. Byla to *jejich* válka, které tleskali, byla to *jejich* armáda na manévrech, byla to postava *jejich* prezidenta republiky. A co se týče exotických krajin, ty představovaly možné místo jejich příští dovolené.“ (zdůr. autor; s. 55) Průběžně však tento aspekt racionalizuje a neopomene ho ani při psaní četných krátkých obsahů filmů, které jednak dokazují, jak autor zevrubně poznal materii a jednak jsou pro nás cennou informací o často neznámých starých filmech.

Třídní hledisko, k němuž je náš čtenář velice rezervovaný, Burch nikterak neideologizuje; jeho prostřednictvím se naopak dostává k širším souvislostem geneze (francouzského) IMR. Píše např. o tradičních francouzských snahách pozvednout úroveň národní kinematografie prostřednictvím tzv. uměleckého filmu a dodává: „základní rozpor uměleckého filmu (tkví v tom), že trval na filmové reprodukci velkých gest měšťanského divadla, ale činil tak prostředky *primitivního způsobu zobrazování*, který nebyl schopen dosáhnout jejich *přenosu* na dvojrozměrné plátno.“ (s. 59) Není to právě nové zjištění, leč autor je propojí s hledáním stylovým a výrazovým, takže poznávací hodnota jeho textu je mnohem vyšší než při odděleném sledování jednotlivých aspektů.

V úvodu čtvrté – britské – kapitoly nazvané *Gentlemen of the Lantern and the Parade* nás autor ujišťuje, že nechápe svou filmovou komparatistiku jako dostihy. Nicméně z porovnání četných filmových experimentů E. S. Portera s prostým piktorialismem F. Zeccy plyne, že Francie byla v rozvoji IMR daleko za Spojenými státy. Naproti tomu Velká Británie byla od počátku nesmírně pokročilá, ale záhy svůj náskok ztratila: Britská filmová produkce se mohla po relativním krachu po roce 1906 zachránit jedině odklonem od artistních filmů ve prospěch průmyslové filmové výroby. Ale právě rokem 1906 začíná úpadek britského filmovnictví, a to po stránce výrobní i umělecké. Štafetu IMR v té době převzala kinematografie americká.

V následujících letech však byly v Anglii učiněny zásadní kroky k formování sociálně smíšeného publika, to jest publika masového, jak se tento pojem chápe v USA. V roce 1913 se v Londýně odehrála bezprecedentní návštěva ministerského předsedy v kině, rostl počet luxusních kin... Filmové publikum bylo konec konců obrazem třídního smíru, v němž britská společnost bude žít až do poloviny dvacátých let. Rozdíl proti nesoustředěnému a hlučícímu publiku ve francouzském lidovém kině je zřejmý.

Rovněž obsáhlá pátá kapitola (*Business is Business: An Invisible Audience*) je věnovaná mimořádné úloze americké kinematografie (a společnosti) ve vývoj IMR. Burchův soustředěný vhled do vesmíru kontextů je zodpovědný: musí tedy dojít ke svým způsobem meznímu poznání historika, který neví zhora nic o skutečných reakcích diváků v biografech před osmdesáti lety.

Burch zde sleduje vlastně druhovou genezi, tj. zrod kinematografické zábavy v kontextu amerického music-hallu (resp. pozdější burlesky) a z něj odvozeného vaudevillu. Právě divákům vaudevillu jsou určeny také první filmy. Byli to vesměs „noví lidé“ (new folk), občané, kteří teprve nedávno přišli za prací do rozvíjejících se velkých (průmyslových) měst. Tuto sociální stopu pak nesou snad všechny dobové filmy, včetně *Života amerického hasiče* a *Života amerického policisty*, slavných to filmů E. S. Portera z roku 1903 resp. 1905. Vždyť právě městští strážci majetku byli zákonitě předmětem zájmu příslušníků nižší střední třídy.

Velkou pozornost věnuje Burch imigrantům: ptá se, jak tito lidé na přelomu století uspokojovali svou potřebu bavit se, když žili v zemi, kde jim vše bylo cizí. Z burlesky se vyvinul jakýsi vulgární zábavní podnik se stripteasem, kam rádi zašli právě přistěhovalci. Jenže už 1898 tam bylo vstupné čtyřikrát až pětkrát vyšší než do nickleodeonu, který byl i beztak především důležitým místem setkání a „rájem družnosti“. Pakliže se přistěhovalec objevil na plátně, byla to většinou negativní, komická postava. Adolph Zukor se pak prosadil na filmovém trhu tím, že dovezl z Evropy první film s náboženským tématem, a tak se mu podařilo přitáhnout jak imigrantské křesťanské publikum, tak diváky z nižší střední třídy, tedy bývalé zemědělce. Zkušený Zukor dbal rovněž na to, aby program jeho kin byl dostatečně přitažlivý pro dámské publikum, neboť v něm byla jistá záruka perspektivy. Drobná buržoazie měla z pochopitelných důvodů k divadlu nedůvěru, film daleko spíš vyhovoval jejím puritánským požadavkům.

Rozhodující krok k dotvoření IMR ve Spojených státech byl učiněn tehdy, píše Burch, když muži přestali hrát ženské role a začaly se utvářet podmínky pro vznik hvězdného systému. Postupně se v daných sociálních souvislostech utvářel i styl, takže např. už v roce 1914 nachází Burch ve filmu *The Bank Burglar's Fate* (John G. Adolphi, 1914) anticipaci výrazových kódů film noir, jak je známe ze čtyřicátých let.

Dále v této kapitole autor postupně definuje PMR, jak se utvářel v raném období americké kinematografie. Věren svému historickému úhlu pohledu zkoumá jej rovněž z třídního hlediska: „(PMR) byl jistě vytvořen příslušníky středního stavu (Méliès, Lumière, Alice Guy), kteří však z různých důvodů od samého začátku v praxi využívali lidové formy (pohlednice, kreslené příběhy, kejklřství, kabaret), které zpřítomňovaly zcela odlišnou tradici, na hony vzdálenou buržoaznímu divadlu, k němuž jmenovaní autoři třídně příslušeli.“ (s. 138)

Starší verze sedmé kapitoly *Passions and Chases – A Certain Linearisation* se objevila už před deseti lety v revui *Communications* (č. 38). Burch se zde zabývá genezí filmové narace a její primitivní formy nachází už v dávném kinetoskopu. Mluví o jednodominutových „záběrech“ zápasících boxerů – divák vhodil do stroje minci a mohl zhlédnout další kolo. Nesmírná obliba těchto atrakcí vedla k tomu, že už roku 1897 byl ceriskopem (kamera odvozená od kinetografu) zaznamenán zápas Corbett vs. Fitzsimmons. Po „sestřihu“ vzniklo neuvěřitelných patnáct minut podívané! Byla to neobyčejně napínavá sekvence – ovšem především pro diváka, který znal „kódy“ boxu. Jsme tedy ještě hluboko v primitivním systému: kontinuita a spojitost závisejí na předpokladech, které jsou mimo systém filmu.

Autor pak upíná svou pozornost ke čtyřem známým pašijovým filmům natočeným v letech 1897 a 1898, které jsou pro něj dalším stupněm narativního dvoučlenného zřetězení v rámci fiction sféry.⁷⁾

Pro nás je obzvlášť zajímavá pasáž o britském filmu *Mlynář a kominík* (*The Miller and the Sweep*; George Albert Smith, 1897). Film zdělí cca čtyřicet stop „vypráví“ o mlynáři, který, nesá pytel mouky, narazí před mlýnem do kominíka s pytlek sazí. Nastane rvačka, z níž kominík vyjde celý bílý a mlynář černý. Tento jednoduchý gag z anglického music-hallu na první pohled připomíná klasický gag Jana Kříženeckého a Josefa Švába-Malostranského o výstavním párkaři a lepiči plakátů. Z Burchova popisu však vyplývá, že oba filmy spojuje ještě další moment: v jednom okamžiku mlynář s kominíkem vyběhnou ze záběru a v obraze se náhle objeví skupinka lidí, jejíž přítomnost mimo záběr nebyla před tím nijak naznačena. Neznámí lidé přejdou přes plátno, aby následovali protagonisty a film skončí právě když poslední z neznámých vyšel ze záběru. (s. 147) – Situace tedy stavebně nápadně podobná tuzemské nehodě z Výstaviště, která je snad jen o něco zmatenější. Burch vidí v citovaném filmu jakýsi zárodek filmových honiček, jejichž původ snad náleží rovněž do evropského vaudevillu. Domnívá se, že to není jen přenesený divadelní kousek, ale především další krok směrem k spojitému řetězci IMR. Tady už je zřejmé, kde je prostor filmu a kde prostor diváků. Teprve na dalším vývojovém stupni, u filmu, který se skládá ze tří (a více...) záběrů, druhý záběr vytváří tolik důležitý pocit trvání. Je tedy překonána „soběstačnost primitivního záběru“ (rozuměj jednozáběrového tableau), které se váže ještě k pohlednicové stylizaci; další stupeň geneze IMR byl naplněn.

Burch ještě připomíná přítomnost komentátorů, vlastně opovědníků ve filmovém představení němé éry. Podle jeho mínění představují první pokus o spojitě „čtení“ záběrů, které byly obvykle příliš soběstačné, než aby se mohly spontánně organizovat do řetězce. Nicméně stále častější přítomnost opovědníků v letech 1897 až 1908 nebo 1909 nebyla jen berličkou pro diváky – naučili je totiž, jak vlastně (filmovým) obrazům rozumět. Burch pak vyvozuje, že „pravidelný divák před rokem 1910 určitě věnoval plátnu mnohem větší pozornost než moderní divák, byl mnohem víc napozoru před překvapeními a uvědomoval si, že *povrch je jen past*.“ (zdůr. autor; s. 155)

Dalším prvkem rodícího se IMR je pro Burcha filmový prostor, který pojednává v kapitole *Building a Haptic Space*. Věnuje se zejména otázkám perspektivy a svícení, a to opět na konkrétním materiálu. Tím „materiálem“ jsou tentokrát hlavně Georges Méliès a Ferdinand Zecca, přesněji řečeno jejich filmy.

Burch upozorňuje, že teprve někdy 1910 – 1915 se ve filmu ujalo klasické zobrazování prostoru podle klíče renesanční perspektivy. Hegemonie tohoto modelu zastínila starší „nekarteziánské“ zobrazování prostoru, které bylo filmu vlastní před zrodem IMR. Dominance renesanční per-

7) Burch zde cituje známou publikaci Zdeňka Štáblý o Hořickém pašijovém filmu, takto první americké produkci v zámoří (s. 144 – 145).

spektivy v genezi IMR přivedla ke krachu např. Mélièse s jeho vírou v dvourozměrné, ploché zobrazení jakoby divadelní (kukátkové) scény, kde „detail“ neznamenal nic jiného než „větší velikost“.

V části pojednávající o svícení se dočteme leccos pozoruhodného o souvislostech mezi technickým vývojem a filmovým vyjadřováním, to jest o dynamice jejich vzájemného ovlivňování. Jasně tu vyplývá, že ekonomické a technologické předpoklady nebyly vždy rozhodující. Svícení jako „artikulovaný kód“ je poměrně mladší, protože primitivnímu systému zcela vyhovoval uniformní a v zásadě plochý způsob svícení.

Závěr kapitoly pak patří *Kabinetu doktora Caligariho*: Burch připomíná, jak „vysoko expresionisté hodnotili veškeré 'primitivní' umělecké projevy (...). Není tedy divu, že *Caligari* působí jako sebe-vědomý návrat k hlavním rysům primitivního filmu, zejména k soběstačnosti a stálosti primitivního tableau, jemuž se tu dává přednost před 'realismem' moderní skladby.“ (s. 183)

Burch věří, že dříve než se konstituoval IMR, bylo tu cosi, co bude zpotřebí nějak nazvat... Volí pro to již výše zmíněný pojem Primitive Mode of Representation (PMR), který stojí i v záhlaví osmé kapitoly. Do jisté míry zde rekapituluje, co obšírněji popsal dříve. PMR má tedy podle Burche tyto vlastnosti: 1. soběstačnost obrazu (tableau), a to i po zavedení syntagmatu následnosti, 2. horizontální a frontální umístění kamery, 3. celkový záběr, 4. (kompoziční) odstředivost. Burch pak identifikuje další vlastnost, a sice *ne-uzavřenost PMR* (a tedy uzavřenost IMR), která se nejzřetelněji projevuje ve struktuře a charakteru narace. S ohledem na rozrůzněnost filmové produkce po roce 1900 však dodává, že *ne-uzavřenost* není základní vlastnost PMR.

Pozoruhodná je pasáž, v níž Burch píše o mezititulcích: Dnes už je samozřejmé, že film musí umět vyprávět svůj příběh, ale ještě některé „umělecké“ americké filmy z konce první dekády století, se odkazovaly k externí narativní instanci. Mezititulky, které se vyvinuly z původně jednoduchých úvodních titulků, se kolem roku 1905 proměnily v krátké souhrnné popisy toho, co se právě odehrálo v obraze (tedy tableau). Záhy pak začaly titulky telegraficky oznamovat následující události na plátně, čímž rušily jakoukoliv možnost napětí. Vytvářely tím hlavní překážku spojitého vyprávění a jejich stopy sledujeme ještě během dvacátých let, byť s konotacemi ironickými (Sennett), kulturními (Gance) nebo distančními (Vertov). „Mezi komentářem opovědníka a použitím mezititulku je zkrátka přímá souvislost.“ (s. 189)

Velkou část této kapitoly věnuje Burch dějinám konců, či lépe končení filmů. První (lumièrovský) způsob byl prostý: film skončil v okamžiku, kdy už v kameře žádný nezůstal. To se týkalo většinou filmových aktualit, jakmile se však podíváme na *Pokropeného kropiče*, vidíme první *konec – trest*. Takových je v primitivním období spousta a Burch je odvozuje přímo z cirkusových pravidel a music-hallu. Další typ konce je čistě mechanický, totiž *apoteóza*, převzatá z varietních divadel. V poněkud rozvinutějším stadiu se objevuje *symbolický záběr*, který využívá buď jisté naléhavosti polodetailu nebo se blíží tradiční apoteóze.

Cesta za IMR pokračuje s nevadnoucí energií... V kapitole *The Motionless Voyage: Constitution of the Ubiquitous Subject* učiní Burch zásadní krok k tomu, co už je v obecném povědomí chápáno jako standartně filmové, k čemu se ale filmoví průkopníci propracovávali jen zvolna. Nejlépe je to vidět zas na konkrétním příkladu, totiž na filmu *Život amerického hasiče*, jehož dějiny ukazují, jak neprostupná je hranice mezi naší zkušeností s Institucí a tím, co bylo možné ve filmu před 1906. Ve druhé části filmu vidíme exteriérový záběr příjíždějícího hasiče, pak interiéru a zas exteriér, přičemž každý z těchto záběrů ukazuje víceméně tutéž akci. Žena s dítětem v prvním patře jsou uvězněni v plamenech, žena u okna křičí o pomoc a v mdlobách padne na

postel. Hasič přichází do místnosti, vynese ji oknem a dolů po žebříku. Vráť se a zachrání dítě, pak se znovu vrátí s kolegou, aby uhasili požár, zatímco jiní na ulici přivádějí oběti k životu. Podle historiků – dávný příklad křížové montáže, střídání exteriéru a interiéru. V této podobě byl také film až do roku 1980 distribuován Muzeem moderního umění. Díky nálezu originální kopie dnes uložené v Kongresové knihovně už víme, že tři obrazy filmu byly koncipovány následovně: kamera sleduje vůz, který zastavil před domem, z něhož jde dým. Poté následuje ateliérový záběr a celá výše popsaná akce se objevuje najednou. Na konci je poněkud delší záběr stejného prostředí, v němž sledujeme celou akci znovu. (s. 205)

Všudypřítomný střih a výstavba filmového prostoru s jeho pomocí, to jsou už rysy rozvinutého IMR. Burch toto téma kombinuje s aspektem diváka a praví: „Ještě před tím, než IMR nepřímo konstituoval diváka jako voyeura, primitivní film to učinil při svých prvních váhavých krocích přímo.“ (s. 213) Koneckonců starodávné záběry obnažujících se dam tomu nasvědčují. Často jsou provázeny pohledy do kamery, tedy prostředkem, který ještě spadá do tradice lidového divadla a který bude muset být do IMR vstřebán mnohem později. Kolem 1908, jak píše Burch, však bylo zřejmé, že pohled do čočky objektivu má poněkud jiný efekt než podobný pohled do hlediště v divadle nebo šantánu. Postupně se také začal rozlišovat pohled ke kameře a pohled do kamery. Současně se začala prosazovat nezranitelnost diváka: herec nikdy nemůže divákovi vrátit z plátna jeho pohled, nikdy nesmí vypadat, že si je vědom přítomnosti diváků v kině, jejich pohledy nikdy nemohou přišpendlit diváka do jeho sedadla.

V kapitole nazvané *Beyond the Peephole, the Logos* se autor zabývá problémem, který pomalu začíná být i v domácí literatuře obydlen, totiž ne/němostí němého filmu. Na začátku však upozorňuje na pikantní jazykový aspekt: vzdálenost mezi francouzským *cinéma muet* (němý) a *cinéma parlant* (mluvící) přesně vystihuje, o co šlo ve „zvukové revoluci“, již Burch vymezuje 1926 – 1929. Naproti tomu anglické pojmy *silent* (tichý) a *sound* (zvukový) jsou nepřesné, a vlastně nesprávné. Burch odtud odvíjí myšlenky o zvukových charakteristikách tzv. němého filmu a připomíná i „odvěkou“ snahu o mluvící film (T. A. Edison, Alice Guy aj.). Upozorňuje na podrobná, poměrně dlouhá resumé, která byla po 1909 publikována v USA – s největší pravděpodobností jako pomůcka pro opovědníky.

V závěru se pak dočteme poměrně smělou, ale jistě pozoruhodnou úvahu: „Se smrtí němé éry bezpochyby zmizelo i poslední velké narativní umění Západu, které bylo současně lidové a do velké míry výrazové, což je z morfologického hlediska bližší plebejskému cirkusu a aristokratickému baletu než středostavovskému divadlu, onomu zobrazovacímu umění par excellence.“ (s. 241)

Závěrečná kapitola *Narrative, Diegesis: Thresholds Limits*, jejíž verze byla publikována ve *Screen*u 1982/2 se obrací k celému textu knihy: autor hledá definici svého tématu, to jest obecné zkušenosti s klasickým narativním filmem. Stojí tedy před problémem teoreticky vymezit historický, sociální, estetický prostor, jemuž říkáme klasický narativní film. Pracuje s kategoriemi narativních a diegetických struktur, které aplikuje na řadě příkladů. Nicméně nedochází k novým zjištěním ani z hlediska předmětu samého, ani v rámci této knihy.

Pozoruhodné jsou zde ovšem jeho úvahy vázané na nejnovější dobu a na televizní médium – úvahy, které dnes patří k dobrému tónu filmových teoretiků a vesměs jsou si podobné jako vejce vejci. Před nedávným masivním rozvojem televize v Severní Americe nebyl podle Burche mezi „běžnou“ televizí a „běžným“ filmem žádný zásadní rozdíl. Dnes, kdy čtyřicetihodinové vysílání televizních kanálů spěje k totální trivializaci všeho, přiznává autor svůj dřívější omyl: přinejmenším v USA televize opravdu vše změnila. „Je zvláštní pozorovat“, píše Burch, „jak se

americká televizní síť mnoha způsoby vrací k dobám nickleodeonu: kontinuální program je oddělován na krátké jedno- až desetiminutové segmenty a diváci přicházejí a odcházejí podle toho, jak jim to dovolí jejich každodenní činnosti; neuvěřitelná směs žánrů a hlavně zmatení mezi fikcí a skutečností, k němuž jsou televizní diváci tak náchylní. Dokonce záběrování v televizních hrách natáčených za přítomnosti publika a vysílaných po večerech jako by se vrátilo do dávné podoby: převažují frontální pohledy do tří stěn, středně dlouhé polocelky. Zejména použití smíchu mimo obraz situuje diváky do hlediště hlučného divadla; je to však jen zástupné – za mě se smějí jiní. Nadto slovo „divadlo“ signalizuje, že věc je „neskutečná“, nemá být brána vážně. To je to, co charakterizuje dnešní americkou televizi: nic vážného! (...) Audiovizuální výraz se vrací k jakoby prediskurzivnímu stavu, v němž pouhý vjem vždy převládá význam.“ (s. 261, 263)

Na sám závěr se Burch musí vyrovnat s otázkami, které klade feministická filmová teorie... Burch dává za pravdu klasičkám oboru, když píše, že určitý pohled v klasickém filmu je utvářen podle patriarchálního modelu a že ženy se v souvislosti s primární diváckou identifikací odcizují samy sobě. Burch však odmítá generalizaci tohoto názoru, upozorňuje na nezaújatý, neutrální pohled kamery, který je v rámci IMR nejfrekventovanější. A zdá se mu nepravděpodobné, že by ženy měly po třičtvrtě století chudší zážitky z kina než muži. Nic tomu totiž nenasvědčuje. Nevěří tedy na totálně patriarchální charakter IMR a nevěří proto ani britským a americkým filmovým teoretikům a praktickým, které vidí v dekonstruktivistických postupech cestu k jazyku, který jim bude patřit jakožto ženám. „Tento přístup mi příliš připomíná stalinistické dělení vědy na buržoazní a pokrokovou“, dodává Burch. (s. 272)

Kniha je vybavena rejstříkem, podrobným soupisem citovaných filmů a desetistránkovým seznamem citované literatury. Ostatně Burch, je-li historik, je historik řekněme interpretační. Nepodniká směle (kontinentální) sestupy k hlubokým pramenům, ale sestavuje vlastní „velké“ koncepty založené na důkladné znalosti matérie i jejího dosavadního zpracování. Dlužno dodat, že koncept, který Burch svou knihou předložil, je nejen přesvědčivý, ale podle všeho také funkční jako legitimní způsob uvažování o filmu a kinematografii.

Michal Bregant

Postmodernisticky o postmoderně

Martin Ciel: Film. Ilúzia a akcia.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, 125 s.,
náklad 1 000 ks.

Desítky let odtržení od vývoje západních kinematografií způsobily nakonec asi ještě větší zlo, než jsme si vůbec byli zatím ochotni připustit. Nejde jen o to, že řadu stěžejních filmových děl poznáváme až teď, mimo kontext, ve kterém vznikla, a už ve zcela odlišné historické situaci. Na obtíž je především to, že ustrnula naše vnímavost pro vývoj filmové řeči, pro žánrovou specifčnost a naopak také pro žánrový synkretismus, natož potom pro postmodernistickou hru citací a odkazů, pro jejichž výklad postrádá běžný divák takřka úplně jakoukoli věcnou oporu.

Zdá se však, že nejen diváci, ale i mnozí filmoví tvůrci dnes u nás s rozpaky přijímají většinu toho, co do našich kin přichází ze zahraničí, samozřejmě zejména z USA. Jako by stále přetrvávala záměna funkcí uměleckých a mimouměleckých, vynucovaná odevždy v tomto prostoru potřebou

náhrady za nesamostatnost politickou. Návyk na to, že umělecké dílo musí mít i své konsekvence společensko-politické a etické, způsobuje, že pokud v něm nejsou nějak zjevněji manifestovány, ocitá se pod tímto úhlem pohledu na jedné hromadě s opravdovým brakem a škvárem. Přetrvává dělení na filmy komerční a umělecké, intelektuální, aniž byl zaznamenán všeobecný posun k jejich překrývání a splývání, k nové poetice dvojího výkladu a smyslu díla, znejistiujícího a provokujícího diváka svou hrou s významy. Na druhé straně se s despektem pohlíží na snímky, které „jen“ respektují pravidla toho kterého žánru a přitom v jeho rámci bývají často vrcholem řemeslného umu.

V této nepřehledné situaci byly a jsou z nepochopení a z neznalosti vynášené soudy často používány také jako argumenty v konkrétních sporech o budoucím směřování české kinematografie, o osudu jednotlivých studií, o úrovni toho kterého nového českého snímku. „Český film je mrtev!“ zaznamenal denní tisk zoufalý výkřik režiséra Jiřího Krejčíka na tiskové konferenci, kde vedení AB Barrandov představilo své budoucí záměry. Je to smutné, ale je to tak: mnozí z těch, kteří svými občanskými postoji i některými díly oponovali úctyhodně minulému režimu a zasazovali se za uměleckou svobodu, ocitají se dnes zaskočení vývojem, jenž jako by nechtěl respektovat ani jejich zásluhy, ani jejich umělecké představy...

Tím jsme se, pravda, poněkud vzdálili vlastnímu předmětu recenze, nicméně neškodí snad tyto souvislosti připomenout, aby tím více vynikla užitečnost pokusu Martina Cielu o alespoň jisté utřídění látky a stanovení jejích základních charakteristik. Předmětem Cielova zájmu je současný komerční film a už to samo musíme kvitovat s povděkem. Vždyť právě komerční film tvoří dnes 99% toho, co lze v našich kinech vidět. Svůj pohled na něj rozdělil Ciel do dvou částí: první, zabírající zhruba pětinu rozsahu knihy, nese název Komerční film pod vplyvom postmoderny, zbytek tvoří část druhá, nazvaná Žánre komerčného filmu.

Co je postmoderna, o tom se dosti nnesnadno dohadují i ti, kteří se sami považují za její představitele. Styl postmoderny je charakteristický právě svou nestylovostí, nevyhraněností v určitém směru, provokativní nejednotností, okázalými výpůjčkami, odkud se dá. Ciel se proto ani nepokouší stanovit na počátku nějakou základní definici, ke které by potom jednotlivá díla přiřazoval – spíše se jen letmo snaží na pozadí vývoje kinematografie od nové vlny šedesátých let poukázat na některé základní společné rysy, které vedou ke sblížování dosud striktně oddělených sfér komerční a intelektuální tvorby. A právě území průniku obou sfér ho přitahuje nejvíce: „Nás zaujíma teraz stred, hranica medzi poschodiami. Vyššie je k tomuto stredu sťahované za nohy, nižšie sa k nemu drzo ťahá. Z globálneho hľadiska dochádza k spriemerneniu.“ (s. 15)

Za výraz určitého zprůměrnění bychom ovšem mohli podle tradičních měřítek považovat i samotnou Cielovu knihu. Čtenáře zvyklého na vědeckou řeč (byť často zaměřovanou se školometstvím), bude asi iritovat autoreflexivní filozofování typu: „V prípade vojnového filmu ide o konkrétnu neurčitosť (to nie je síce bohvieaké slovné spojenie, ale čo už),...“ (s. 56) nebo „Ide o vieru v humánnu orientáciu, prítomnú zrejme v každom človeku. Iba ak by to tak nebolo.“ (s. 76) Ciel jako by do svého vlastního pohledu na materiál vpouštěl ducha postmodernistické hry, který relativizuje vážnost a „vědeckost“ vynášených soudů a činí i z ní samotné stejné zrcadlové bludiště, jakým už je postmoderní film: „postmoderný filmový tvorca už nemusí poznať realitu; stačí mu dôsledne poznať predchádzajúce filmové diela a tieto interpretovať. Pričom tvorcom významov je zároveň divák. Jeho následná interpretácia je dôležitejšia ako to, čo chcel prípadne autor povedať – ak vôbec niečo povedať chcel.“ (s. 19) Čtenář ocitá se tak nad Cielovou knihou chvílemi ve stejných rozpacích, jako před postmodernistickými filmy: ani ona neskýtá mu totiž jasnější vodítko pro to, jak v tomto světě neskrývané hry s banalizací rozlišit umění od podvodu, tvůrce od diletanta.

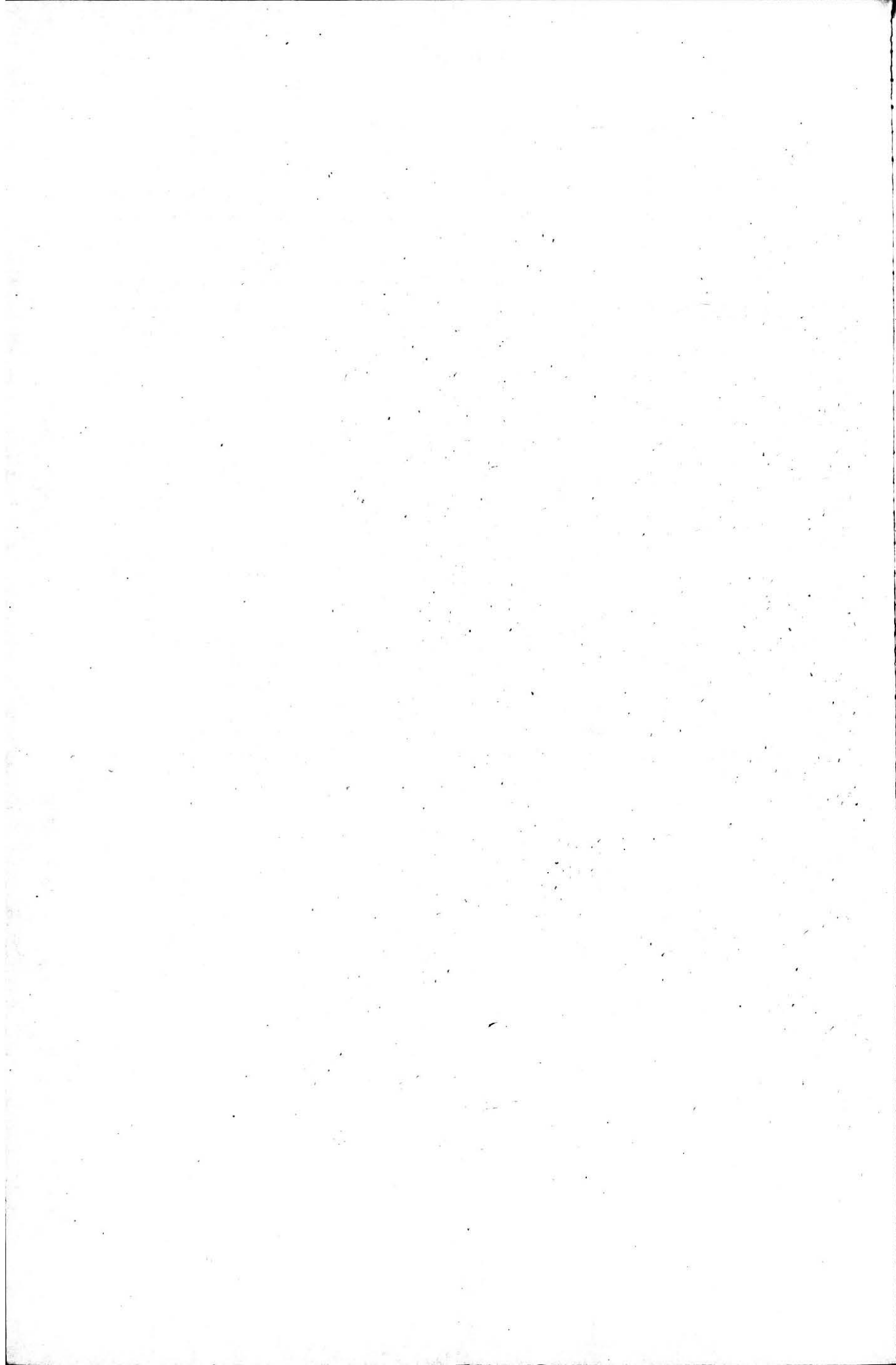
To, co lze pociťovat jako slabinu knihy, je ovšem možné současně hodnotit i jako její přednost: máme před sebou jednu z prvních studií naší donedávna společné vědecké sféry, která se záměrně zříká kritérií ideologických, mimouměleckých, a snaží se důsledně vyložit předmět svého zájmu z jeho imanentních vývojových impulsů. Postmoderna pro to skýtá mimořádnou

příležitost: „Autori, ktorí postmodernú líniu vo filme vytvárali (až tak, že sa stala výraznou), sa neuspokojujú s ilustráciou života. A nemienia ani provokovať. Oni tento život znova vytvárajú. Postmoderný film vedome rezignuje na skutočnosť a tobôž na programovú výpoveď k nej či o nej.“ (s. 14) Nevadí, že časem se jistě prokáže, že i tato programová snaha ignorovat realitu je o ní nějakým svědectvím – teď je dobře, že ji Ciel nepodrobuje žádným předběžným hodnocením, nýbrž zůstává u popisu jejích charakteristických znaků, které čtenáře přivedou alespoň k základní orientaci v tom, co se může navenek jevit jako ryze chaotické a bezpříznakové.

Je-li první část knihy v tomto smyslu jakýmsi teoretickým úvodem do problematiky pronikání postmodernistických tendencí do komerčního filmu, představuje mnohem rozlehlejší část druhá přechod na půdu o poznání pevnější. Současný komerční film je tu podroben zkoumání podle toho, co dnes tvoří jeho základní kadlub – podle žánrů. Ciel vymezuje nejprve tři žánry základní (dobrodružství, komedie, melodrama) a v jejich rámci pak postupuje k těm speciálnějším – u dobrodružného filmu věnuje pozornost westernu, kriminálnímu filmu, válečnému filmu, hororu, sci-fi, filmům kung-fu a historickému filmu, melodrama dělí na film hudební a erotický. Ke každé kapitole je přiřazen reprezentativní výčet konkrétních filmů, ve vlastním textu usiluje Ciel o vymezení základních znaků toho kterého žánru, s doklady z filmů, které tyto znaky rigorózně respektují, i z filmů, které je naopak překračují a vyvoj žánru posouvají. Tady nejvíc se uplatňují teze vyslovené v první části, nad snímky, které náhle žánry mísí, ba přímo si s jejich prostředky vážně i ironicky pohrávají.

Cielova kniha plní tedy v dané chvíli dvě takřka neslučitelné úlohy: jednak je faktickou informací o prakticky nejnovější fázi vývoje světové kinematografie, jednak se pokouší i o průnik pod povrch dění, o postižení základních vývojových tendencí kinematografie dneška, daných střetem žánrové rigidity s postmodernistickým přesvědčením, že dovoleno je vše. V obou směrech přináší užitečné i provokující poznatky, které by neškodilo aplikovat i na naše domácí poměry – například rozpaky nad snímkem *Don Gio* bratří Cabanů plynou nepochybně právě z nepochopení pro to, co se v kinematografii děje. Na rozdíl od dřívějších let máme teď dostatečnou možnost konfrontovat si Cielovy vývody s vlastními zážitky z toho kterého konkrétního filmu a tak nejen pro odborníky, ale možná ještě spíše pro laickou veřejnost bude četba jeho knihy nanejvýš užitečná. Obávám se jen, že její osud bude právě postmodernistický: pro odborníky bude příliš povrchní, pro laiky zase příliš nesrozumitelná...

Jan Lukeš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CIEL, Martin

Film. Ilúzia a akcia / Martin Ciel. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992. – 125 s.: čb. fotogr. – (Kinofil/M)

ISBN 80-85187-03-5 (brož.)

Studie věnovaná komerčnímu filmu posledních let; zabývá se jednotlivými žánry komerčního filmu, vlivem postmoderny na tuto oblast produkce.

COLLIER, Jo Leslie

From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from Stage to Screen / Jo Leslie Collier. – [1. vyd.] – London: U. M. I. Research Press, 1988. – 168 s., rejstříky, bibliografie. – (Studies in Cinema; No. 45)

ISBN 0-8357-1843-3 (váz.)

Studie se věnuje otázkám vlivu německého romantického divadla na filmovou tvorbu F. W. Murnaua.

DEUTSCHE

Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre = The German Avant-Garde Film of the 1920's / Walter Schobert. – [1. vyd.] – München: Goethe-Institut, 1989. – 126 s.: čb. fotogr. (brož.)

Katalog podává ohraz o německém avantgardním filmu dvacátých let, přináší profily významných tvůrců (Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Werner Graeff, László Moholy-Nagy, Rudolf Pfenninger, Lotte Reinigerová, Hans Richter, Walther Ruttmann, Guido Seiber), obsahuje rovněž ukázky z filmových kritik.

ERNST, Gustav – SCHEDL, Gerhard

Nahaufnahmen: Zur Situation des Österreichischen Kinofilms / sestavili Gustav Ernst, Gerhard Schedl.

– 1. vyd. – Wien, Zürich: Europaverlag, 1992. – 395 s.

ISBN 3-203-51148-7 (brož.)

Sborník obsahuje statě různých autorů o rakouské kinematografii (produkce, obchod, nadace) z období 1981 – 1991, včetně kalendáře událostí.

FILME

Die Filme des Prager Frühlings 1963 – 1969: [Die tschechoslowakische Neue Welle 1963 – 69. Eine Retrospektive]. – 1. vyd. – Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1992. – 142 s.: čb. fotogr. – (Kinemathek; Heft 79) (brož.)

Sborník obsahuje články z našeho i zahraničního tisku v německém překladu o filmové tvorbě 60. let v Československu, podrobné údaje k filmům, které byly uvedeny na retrospektivní přehlídce konané v Berlíně od 1. 9. do 30. 9. 1992, a filmografie režisérů.

FILMOVÝ

Filmový sborník historický 3 / uspořádal Ivan Klimeš. – 1. vyd. – Praha: Český filmový ústav, 1992. – 231 s.

ISBN 80-7004-023-8 (brož.)

Obsah: Zdeněk ŠTÁBLA: *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906 – 1939)*, s. 5 – 48; Zbyněk HANDL: *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*, s. 49 – 67; Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK: „*Husitský*“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie, s. 69 – 135; Michal BREGANT: *Avantgardní tendence v českém filmu*, s. 137 – 174; Jiří POKORNÝ: *Odbory a znárodněný film*, s. 175 – 215; Zdeněk ŠTÁBLA: *O jednom historickém omylu*, s. 217 – 226; František FAJTL: *Filmování u československých letců ve 2. světové válce*, s. 227 – 230.

FORNAZARIČ, Eva – PERCAVASSI, Annamaria
L'albero dell' desiderio / sestavily Eva Fornazarič,
Annamaria Percavassi; spolupracovali Lorenzo
Codelli, Tiziana Finzi, Giuseppe Ghigi. – [1. vyd.]
– Firenze: GEF srl., 1989. – 189 s.: čb. fotogr.,
rejstř., bibliografie.
(brož.)

Sborník statí o chorvatském filmu a rozhovorů
s chorvatskými filmovými tvůrci, vydaný u
příležitosti přehlídky chorvatského filmu na 1.
ročníku filmového festivalu Incontri di Alpe Adria
Cinema v Terstu, konaného od 28. 11. do 3. 12.
1989. **Z obsahu:** Ivo ŠKRABALO: *Il film croato
a soggetto dal 1917 al 1980. Piccola guida storica*,
s. 25 – 50; Mira BOGLIČ: *Il cinema croato degli
anni ottanta. Alla ricerca di un'identità creativa*, s.
51 – 64; Vedran MIHLETIĆ: *Tra le ragioni
del marketing e quelle dell'arte. La produzione
cinematografica contemporanea*, s. 65 – 71; Ante
PETERLIĆ: *Il profumo della pagina. Cinema
e letteratura nel film croato*, s. 72 – 80; Hrvoje
TURKOVIĆ: *Critico: chi ti teme? L'influsso della
critica sulla cinematografia croata e jugoslava*,
s. 81 – 93; Joško MARUŠIĆ: *Emozioni
in movimento. La Scuola zagabrese d'animazione
alla soglia degli anni novanta*, s. 94 – 106; Dražen
ILINČIĆ: *Il cinema giovane, ovvero la casa sulla
sabbia*, s. 107 – 111; Boris VIDOVIĆ: *Il cinema
sperimentale*, s. 112 – 115; Dalibor MARTINIŠ:
La video-art, s. 116 – 117; Hrvoje TURKOVIĆ:
*L'Accademia d'arte drammatica (teatro, cinema,
televisione, radio)*, s. 118 – 121; Vjekoslav
MAJCEN: *Il patrimonio cinematografico della
Cineteca croata*, s. 122 – 125; Mate RELJA:
*Quarant'anni di attività del Društvo filmskih
radnika Hrvatske (Associazione dei lavoratori
del cinema della Croazia)*, s. 126 – 129.

GOBLE, Alan

*The International Film Index 1895 – 1990: Film
Titles*. 1. díl / Alan Goble. – [1. vyd.] – London:
Bowker-Saur, 1991. – 988 s. ISBN 0-86291-628-3
(váz.)

První svazek rozsáhlého filmografického díla
se snaží postihnout světovou filmovou produkci
od počátků kinematografie až do roku 1990. Každé
heslo obsahuje originální název filmu, jméno
režiséra, zemi výroby, rok výroby a anglické
a americké distribuční názvy.

GOBLE, Alan

*The International Film Index: Directors'
Filmography and Indexes*. 2. díl / Alan Goble. – [1.
vyd.] – London: Bowker-Saur, 1991. – 1687 s.:

bibliografie, rejstř.

ISBN 0-86291-633-X (váz.)

Druhý díl obsahuje filmografie režisérů, rejstřík
režisérů podle zemí, rejstřík režisérů animovaných
filmů a výběrovou bibliografii.

LANG, Fritz

Metropolis / Fritz Lang. – 1. vyd. – London: Faber
and Faber, 1989. – 131 s.: čb. fotogr., technické
údaje k filmu.

ISBN 0-571-12601-4 (brož.)

Scénář Langova filmu *Metropolis* provázený dvěma
úvodními statěmi – Paula M. Jensena *Metropolis:
The Film and the Book* (s. 5 – 14) a Siegfrieda
Kracauera *Industrialism and Totalitarianism*
(s. 15 – 17).

LEDVINKA, František

Homo spectator: Dívát se a vidět / František
Ledvinka. – 1. vyd. – Praha: Horizont, 1988. – 90
s.: čb. fotogr. v příloze.
(brož.)

Publikace věnovaná otázkám lidského vnímání,
způsobům zobrazování a obrazovým sdělením
v audiovizuálních médiích.

MACEK, Václav

K dějinám slovenského dokumentárního filmu /
Václav Macek. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský
filmový ústav – Národné kinematografické centrum,
1992. – 173 s.: rejstř., liter., ceny, resumé v němč.
a v angl. – (Signans; sv. 2.)

ISBN 80-85187-02-7 (brož.)

Studie o vývoji slovenského kinematografického
dokumentárního filmu od jeho počátků až do
roku 1989.

MAMET, David

On Directing Film / David Mamet. – 1. vyd. –
London: Velká Británie, 1991. – 107 s.
ISBN 0-571-16579-4 (brož.)

Kniha vznikla na základě přednášek autora
o filmové režii na Columbijské univerzitě; je psána
formou fiktivního rozhovoru autora se studentem.

McCANN, Graham

Woody Allen / Graham McCann; do polštiny
přeložil Andrzej Kolodyński. – 1. vyd. – Warszawa:
„bis”, 1993. – 257 s.: čb. fotogr.
ISBN 83-85144-16-1 (brož.)

Autor knihy, který přednáší na univerzitě
v Cambridge, podrobně analyzuje ve své práci
filmovou tvorbu Woody Allena.

OBRAZ

Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa / k tisku připravili Petr Klučina, Petr Hofman. – 1. vyd. – Praha: Historický ústav Československé armády, Český filmový ústav, 1992. – 2 sv.

(brož.)

Sborník příspěvků přednesených na vědecké konferenci, která se konala ve dnech 28. 5. – 29. 5. 1992 v Hradci Králové. **Obsah 1. dílu:** Michal BREGANT: *K možnostem estetické a umělecké hodnoty vojáckých filmů*, s. 3 – 11; Ivan KLIMEŠ: *Armáda a film v tisku a kulturních časopisech první republiky*, s. 12 – 22; Jiří RAK: *Český film a hnutí na obranu republiky*, s. 23 – 27; Eduard STEHLÍK: *Každodenní život armády*, s. 28 – 44; Jana HÁDKOVÁ: *Režisér Jiří Jeníček*, s. 45 – 55; Jaroslav HRÁCH: *Poznámky k odrazu vztahu armády a veřejnosti ve filmu*, s. 65 – 71; Jitka ZABLOUDILOVÁ: *Kulturní a osvětová činnost v čs. legiích v Rusku*, s. 72 – 79; Bohumír KLÍPA: *K pojmu „legionářská legenda“*, s. 80 – 84. **Z obsahu 2. dílu:** Tereza LÍMANOVÁ: *Typy českého válečného románu*, s. 1 – 19; Blanka HEMELÍKOVÁ: *Vojenská tematika v českých humoreskách a satirách (1918 – 1929)*, s. 20 – 36; Pavel ZEMAN: *Několik poznámek k branné politice Republikánské strany zemědělského a malorolnického lidu*, s. 37 – 45.

PERCAVASSI, Annamaria – QUARESIMA, Leonardo – REITER, Elfi
Il villaggio negato / sestavili Annamaria Percavassi, Leonardo Quaresima, Elfi Reiter. – [1. vyd.] – Firenze: GEF s. p. a., 1988. – 191 s.: čb. fotogr., adresáře.
(brož.)

Sborník obsahující eseje o bavorském a německém filmu a rozhovory s filmovými tvůrci, vydaný u příležitosti přehlídky bavorského a německého filmu 80. let, která se konala v Terstu 1988. Sborník dále obsahuje podrobné údaje o filmech uvedených na přehlídce s ukázkami kritik.

PERKINS, V. P.
Film as Film: Understanding and Judging Movies / V. P. Perkins. – 1. vyd. – London: Penguin Books,

1991. – 198 s.

ISBN 0-14-013510-3 (brož.)

Knížka esejů uvádějících do problematiky filmové kritiky a hodnocení filmu.

REDI, Riccardo

Il primo Cinema inglese 1896 – 1914 / sestavil Riccardo Redi. – [1. vyd.] – Roma: Di giacomo editore, [1991]. – 123 s.
(brož.)

Sborník studií zabývajících se anglickým filmem let 1896 – 1914, vydaný při příležitosti retrospektivní přehlídky anglického filmu na 26. ročníku Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. **Z obsahu:** Riccardo REDI: *Le stagioni del cinema inglese*, s. 7 – 9; David FRANCIS: *»Early British Studios«, ovvero il primo cinema in Gran Bretagna*, s. 10 – 14; Barry SALT: *Le scorperte dei pionieri (e di altri)*, s. 15 – 33; Elena DAGRADA: *La lente della nonna, una scuola per lo sguardo*, s. 35 – 39; Alan STANBROCK: *Cecil Hepworth: all'alba del cinema*, s. 40 – 47; Denis GIFFORD: *Menoria del vecchio Fütz*, s. 48 – 59; Martin SOPOCY: *James Williamson come narratore*, s. 60 – 79.

STAM, Robert – BURGOYNE, Robert – FLITTERMAN-LEWIS, Sandy
New vocabularies in film semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond / Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. – 1. vyd. – London: Routledge, 1992. – 239 s.: bibliografie.

ISBN 0-415-06595-X (brož.)

Knihka věnovaná otázkám filmové sémiotiky je členěna do pěti částí: The Origins of Semiotics; Cine-semiology; Film-narratology; Psychoanalysis; From Realism to Intertextuality.

SZILÁGYI, Gábor

Tűzkeresztés: A magyar játékfilm története 1945 – 1953 / Gábor Szilágyi. – [1. vyd.] – [Budapest]: Magyar filmintézet, 1992. – 356 s.
ISBN 963 7147 11 (brož.)

Dějiny maďarského hraného filmu zachycující úsek od roku 1945 do roku 1953.

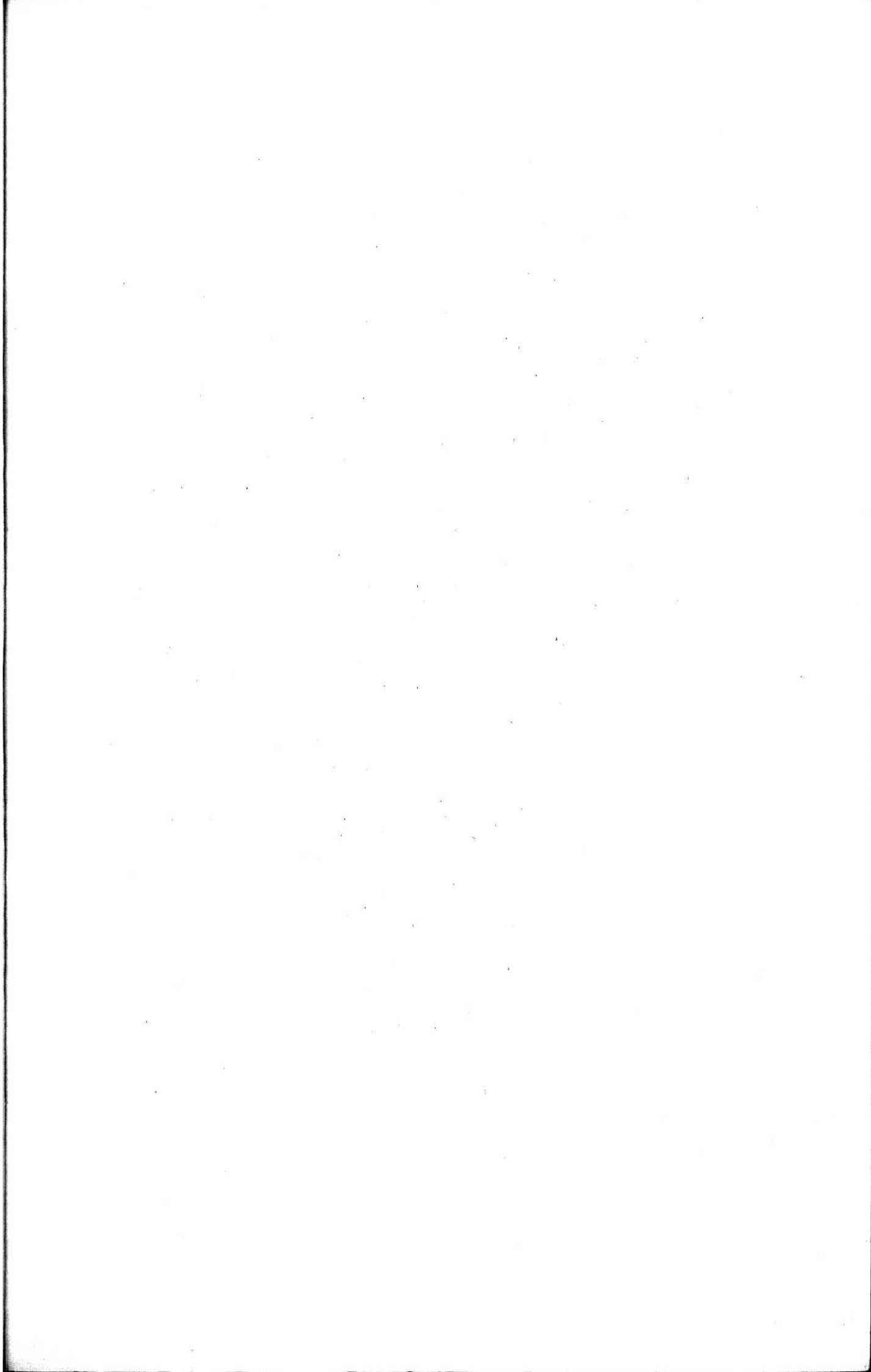
Připravila Pavla Janásková

film & DOBA

V příštím čísle připravujeme:

Eva Zaoralová: Amerika ve filmu Roberta Altmana ● Federico Fellini: Cesta do Tulunu ● Jiří Ciesler: O soše, torzu a Orfeovi II.
● Alena Prokopová: Intolerantní dialog ● David Ehrlich: Paul a Menno Nooijerovi ● Karel Vachek: Rodinný portrét aneb Cesta světla ● Stanislav Ulver: Písmeno E v díle Priita Pärna
● festivaly ● recenze ●

Časopis FILM & DOBA vydává Sdružení přátel odborného filmového tisku Praha ● Předplatné pro tuzemsko i zahraničí zajišťuje PNS a firma Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9 ● tel. 02/66311209, linka 155 – informace a objednávky, linka 147 – reklama ● Starší i nová čísla najdete v knihkupectví Bohemian Ventures, FFUK, náměstí Jana Palacha 2, Praha 1
● Cena jednoho čísla: 18,- Kč ●



350291
1993 - 3



10086702 *Národní filmový archiv*